



Die roman as polifonie: Diskursiewe verskeidenheid in Lettie Viljoen se *Belemmering*

Louise Viljoen

To cite this article: Louise Viljoen (1993) Die roman as polifonie: Diskursiewe verskeidenheid in Lettie Viljoen se *Belemmering*, Journal of Literary Studies, 9:3-4, 313-325, DOI: [10.1080/02564719308530051](https://doi.org/10.1080/02564719308530051)

To link to this article: <https://doi.org/10.1080/02564719308530051>



Published online: 06 Jul 2007.



Submit your article to this journal [↗](#)



Article views: 15



View related articles [↗](#)



Citing articles: 2 View citing articles [↗](#)

Die roman as polifonie: diskursiewe verskeidenheid in Lettie Viljoen se *Belemmering*

Louise Viljoen

Opsomming

Die artikel voer aan dat die dialogisme van Mikhael Bakhtin 'n gepaste teoretiese agtergrond verskaf waarteen Lettie Viljoen se *Belemmering* (1990), 'n roman wat onmiddellik opval vanweë die polifonie van stemme daarin, gelees kan word. Bakhtin se dialogisme veronderstel die heteroglossie van die werklikheid waarvolgens die wêreld gesien word as 'n wemelende verskeidenheid diskoerse waaruit die sprekende subjek moet kies. As binêr-opposisionele teenvoeter vir die dialogisme veronderstel die monologisme die wanindruk dat daar een heersende, objektiverende, verenigende en geslote diskoers kan wees. Die roman is vir Bakhtin die literêre verwesenliking van dialogisme in taal vanweë die veelstemmige verweeftheid van die verskillende spraakhandelinge daarin vervat sowel as die heteroglotte oneerbiedigheid teenoor dit wat monologies gevestig is. Die karnavaleske oorsprong van die roman dra volgens Bakhtin by tot die ondermyning van die monoloog omdat die lag van die karnaval alles ondermyn wat op monologiese wyse voorgee om essensieel, universeel en natuurlik te wees. Die polifonie van *Belemmering* word gemanifesteer in die fragmentering van die roman in drie verskillende narratiewe lyne sowel as die teenwoordigheid van 'n uitsonderlike verskeidenheid van diskoerse. Die artikel toon voorts hoedat gebeure in een van die narratiewe lyne (die verhaal van die mans op die berg) gelees kan word as 'n ondermyning van die monoloog sowel as die finalisering van betekenis. Daar word ook getoon hoedat die monologiese orde van die patriargie, wat sy mag op die persoonlike sowel as die politieke terrein laat geld, in een van die ander narratiewe lyne (die verhaal van Hannah) ondermyn word deur 'n bevrydende lag.

Summary

This article argues that Mikhael Bakhtin's dialogism provides an appropriate theoretical background against which Lettie Viljoen's *Belemmering* (1990), a novel in which the polyphony of voices is immediately apparent, can be read. Bakhtin's dialogism presupposes the heteroglossia of reality according to which the world is seen as a teeming mass of discourses from which the speaking subject must choose. As the binary opposite of dialogism, monologism assumes mistakenly that one reigning, objectifying, unifying and closed discourse is possible. Bakhtin sees the novel as the literary embodiment of dialogism because of its multivoiced interweaving of speech types and its heteroglot irreverence towards that which is monologically fixed. According to Bakhtin, the carnivalesque origins of the novel contributes towards the subversion of the monologic, because the laughter in the carnival tradition subverts everything that pretends to be essential, universal and natural. The polyphony of *Belemmering* is manifested by the fragmentation of the novel into three different narrative "strands" as well as the presence of an extraordinary diversity of discourses. The article further argues that events in one of the narrative strands (the story of the men on the mountain) can be read as a subversion of the monologue as well as interpretative closure. The article also shows how the monologic order of the patriarchy, whose power manifests itself in the private as well as the public domain, is finally subverted by transgressive laughter in one of the other narrative strands (Hannah's story).

1 Inleidend

Een van die opvallendste kenmerke van Lettie Viljoen se roman *Belemmering* (1990) is die "wonderlike weefsel" (p. 152) van stemme wat daarin

voorkom. Die besondere veelstemmigheid van hierdie roman herinner dadelik aan uitsprake dat die roman in wese 'n veeltalige genre is, dat daar nie sprake van 'n enkele "language of fiction" is nie, omdat die roman 'n veelheid van diskoerse (soos dié van die memoir, joernaal, dagboek, geskiedenisboek, gespreksregisters, regsdokumente, joernalistiek, dokumentêre verslag) in homself integreer (vgl. Waugh 1984: 5; Lodge 1990: 7).

Die indringendste ondersoek na die veelstemmigheid of polifonie van die roman is waarskynlik te vind in die werk van die Russiese teoretikus, Mikhail Bakhtin (1895–1975). Na die relatiewe obskuriteit van sy lewe onder 'n onderdrukkende Sowjet-regime, is daar in die laaste aantal jare 'n ongekende belangstelling in sy werk onder literatuurteoretici van verskillende oortuigings (vgl. Massyn 1991: 132). Die denke van Bakhtin word gewoonlik saamgevat onder die noemer van die "dialogisme". 'n Sentrale element in sy denke oor taal (wat uiteindelik ook gereflekteer word in sy uitsprake oor die roman) is sy opvatting dat die taal nie bestudeer moet word as 'n abstrakte sisteem nie, maar as 'n sosiale aktiwiteit. In teenstelling met Saussure stel Bakhtin dus voor dat die linguistiek die aksent moet laat val op die individuele taalhandeling en sy konteks (die "parole"), eerder as op die abstrakte sisteem (die "langue"). Die belangrikste eienskap van die taalhandeling is sy dialogiese aard. Waar die woord vir Saussure 'n tweeledige teken bestaande uit betekenaar en betekende was, is die woord vir Bakhtin 'n tweeledige handeling wat gerig is op dialoog: woord is dus altyd ingestem op wederwoord. Bakhtin skryf in hierdie verband:

The word in living conversation is directly, blatantly, oriented towards a future answer word: it provokes an answer, anticipates it and structures itself in the answer's direction. Forming itself in an atmosphere of the already spoken, the word is at the same time determined by that which has not yet been said but which is needed and in fact anticipated by the answering word. Such is the situation in living dialogue.

(Bakhtin 1981: 280)

Elke diskoers is ook in dialoog met voorafgaande diskoerse oor dieselfde onderwerp sowel as diskoerse wat nog moet kom en waarop dit in antisipasie gerig is. 'n Enkele stem word slegs hoorbaar deur te vermeng met die komplekse koor van ander stemme wat alreeds bestaan.

Volgens Bakhtin word betekenisgewing in enige taalhandeling bepaal deur die kondisie van heteroglossie waarvolgens die wêreld gesien word as 'n wemelende verskeidenheid van diskoerse elk met sy onderskeidende kenmerke waaruit die sprekende subjek moet kies (vgl. Holquist):

Heteroglossia is a situation, the situation of a subject surrounded by the myriad responses he or she might make at any particular point, but any one of which must be framed in a specific discourse selected from the teeming thousands available. Heteroglossia is a way of conceiving the world as made up of a roiling mass of languages, each of which has its own distinct formal markers.

(Holquist 1990: 69)

Omdat die dialogisme veronderstel dat elke taaluiting betekenis kry as deel van 'n groter geheel en dat daar 'n voortdurende wisselwerking is tussen

betekenisse wat mekaar wedersyds bepaal, kan daar streng gesproke nie sprake wees van iets soos 'n monoloog nie. As binêr-opposisionele teenvoeter vir die dialogisme sou die monologiese eger die wanindruk veronderstel dat daar een heersende, objektiverende, verenigende en geslote diskoers kan wees. Daar is al aangevoer dat Bakhtin se argument teen Saussure vanaf die 1930's vanweë sy teenstand teen die Stalinisme ook 'n politieke kleur het: die diskursiewe aktiwiteit van die dialogisme kan teen hierdie agtergrond gesien word as 'n bevraagtekening en ondermyning van die sentralisering van kultuur tot 'n monoloog wat voorgee om objektief, allesinsluitend en afsluitend te wees (Hirschkop 1986: 101). Dit is belangrik om daarop te let dat dialogisme terselfdertyd inklusief en eksklusief is: ener syds is dit 'n opposisionele strategie wat gebruik word om die objektiverende neigings van die heersende (monologiese) diskoers te ondermyn; andersyds is dit 'n teoretiese beskrywing van 'n neiging inherent aan alle taalgebruik.

Die roman is vir Bakhtin die literêre verwesenliking van dialogisme in taal vanweë die veelstemmige verweeftheid van die verskillende spraakhandelinge daarin vervat (direk, indirek, kwasi-direk) sowel as die heteroglotte oneerbiedigheid teenoor dit wat monologies gevestig is (Massyn 1991: 136). In "From the Prehistory of Novelistic Discourse" onderskei Bakhtin twee neigings in die wisselwerking tussen outeurstekes ("authorial speech") en karaktertekste ("reported speech"). In die eerste soort teks is daar sprake van 'n duidelike skeiding tussen die rapporterende spraak van die outeur (outeurstekes) en die gerapporteerde spraak van die karakters (karaktertekste). Bakhtin verwys hierna as die lineêre styl en verbind dit met genres soos die epos, die tragiek en die liriek wat probeer om die diskoers in die teks te reduseer tot 'n gemene deler, 'n enkele outeurstem. Hierteenoor stel hy die soort teks waarin die grense tussen outeurstekes en die karaktertekste vervaag omdat die outeur in sekere gevalle die spraak van karakters indirek rapporteer. Die een dring die ander binne en die verskillende spraakhandelinge, elk met sy eie oriëntasie, tree in sodanige wisselwerking met mekaar dat daar 'n veelvoud van betekenisse tot stand kom. Hy noem dit die piktorale styl en meen dat hierdie vrye wisselwerking tussen verskillende soorte spraak en die meegaande vervaging van grense tussen hulle kenmerkend is van die diskoers van die roman. Die roman is dus die vorm wat by uitnemendheid die heteroglossie van die wêreld demonstreer deur sy polifonie:

And it does this by flaunting or displaying the variety of discourses knowledge of which the other genres seek to suppress. . . [It has a] peculiar ability to open a window in discourse from which the extraordinary variety of social languages can be perceived.

(Holquist 1990: 72)

Om hierdie rede word die kanonieke genres geassosieer met 'n sentraliserende, sentripetale krag terwyl die roman vanweë sy polifoniese aard geassosieer word met desentraliserende, sentrifugale kragte (Todorov 1984: 58).

Bakhtin het aanvanklik gemeen dat die roman met die koms van Dostoyevsky vir die eerste keer werklik die polifoniese potensiaal inherent aan alle

prosa gerealiseer het. In sy later werk (veral die studie *Rabelais and his World* 1984) het hy egter hierdie perspektief genuanseer deur daarop te wys dat die romantradisie teruggevoer kan word tot die serio-komiese genres van die klassieke tyd sowel as die Middeleeuse karnavaltradisie wat vanaf die Renaissance deur skrywers soos Cervantes, Boccaccio, Shakespeare en Rabelais in die geskrewe tradisie ingedra is. Ook hierin kan 'n politieke agenda bemerk word: die karnaval verteenwoordig die volk se opstand teen en kritiek op hoë kultuur en offisiële taal wat liefers die mens se groteske liggaam in al sy lyflikheid sou wou ignoreer. Deur die omkering van die bekende en aanvaarde hiërargie, ondermyn die lag van die karnaval alles wat op monologiese wyse wil voorgee om essensieel, abstrak en afgeslote te wees. Daardeur word die heersende diskoers wat homself voordoen as universeel en natuurlik gehistorieseer en gerelativeer. In navolging van Bakhtin is daar al beweer dat sekere topoi in die postmodernistiese fiksie soos dié van die feestelike ete of wilde party, die dans, sirkusse en selfs die revolusie residue van die karnavaleske oorsprong van die roman is (McHale 1987: 174–175).

Met behulp van Bakhtin se begrippe-apparaat wil ek in hierdie artikel aantoon hoedat die polifonie in *Belemmering* bydra tot die ondermyning van die poging om betekenis te finaliseer. Daar sal ook verwys word na die rol wat die lag in hierdie roman speel as manier om die vestiging van 'n monoloog te verhinder.

2 Die polifonie in *Belemmering*

2.1 Drie narratiewe lyne en 'n verskeidenheid stemme

Die polifonie van die roman word in die eerste plek gemanifesteer deur die teenwoordigheid van drie verskillende narratiewe lyne wat mekaar oor die loop van 105 hoofstukke afwissel. In die eerste narratiewe lyn bring 'n groep mans bykans 'n jaar lank deur in 'n berghut terwyl hulle besig is om ondermynende strategieë uit te werk teen die bestaande regime. In die tweede narratiewe lyn val die fokus op die vrou, Hannah, wat uit die Noorde na die Weskaap gaan om daar as paleontoloog ondersoek te doen. By wyse van terugflits betrek enkele hoofstukke in hierdie narratiewe lyn ook 'n besoek wat Hannah aan familie in die Bosveld gebring het voor haar vertrek na die Weskaap. In die derde narratiewe lyn tree 'n ongespesifiseerde Generaal C in 'n byna surrealistiese vertelling op. Die drie narratiewe lyne vorm oënskynlik nie 'n eenheid nie; hulle is eerder op 'n byna subliminale of intuïtiewe vlak op mekaar ingestel sodat weerklanke van die een in die ander opgevang word. Hierdie fragmentering van die roman herinner byna aan 'n Brechtiaanse vervreemdingstegniek: die leser word nie toegelaat om rustig vol te hou met 'n ingeslane leespatroon nie. Hy word voortdurend gedwing om te wissel van die een narratiewe lyn na die ander en moet telkens sy leesstrategie aanpas by die veranderende omstandighede. Besware dat die roman “nie verdiep tot 'n onbelemmerde geheelbeeld nie” en dat “die drade nie mooi saamgevat word nie” (De Villiers 1991: 8), kan ondervang word wanneer die fragmentering van die roman gelees word as 'n weerstand teen die vestiging van 'n sentrale stem en perspektief wat kenmerkend sou wees

van die monoloog. Dit is 'n onvermydelike ironie dat die leser met elke interpretasiepoging die roman se diversiteit en polifonie reduceer tot iets met die aansyn van 'n monoloog.

Die polifonie in hierdie roman word ook gevestig deur die uitsonderlike verskeidenheid diskoerse wat daarin voorkom (die term diskoers verwys hier na "a method of using words" Bakhtin 1981: 427). Naas die diskoerse van die byna karnavaleske verskeidenheid karakters in die roman, is ook die diskoers van die verteller wat daardie karakters aan die woord stel hier ter sake (alhoewel Bakhtin in sy werk die term outeur gebruik sonder om onderskeid te tref tussen die reële outeur, die implisiete outeur en die eksterne of interne verteller, verkies ek die meer gebruiklike term verteller). Die heteroglossie van die werklikheid word in hierdie roman hoorbaar gemaak deur die ruim aantal karakters voortdurend in gesprek met mekaar te plaas. Hierdie gesprekke met hulle uiteenlopende gesigspunte herinner aan Schlegel se uitspraak dat romans die Sokratiese dialoë van sy tyd geword het (vgl. Todorov 1984: 87). Enkele kenmerke van die diskoers van die verteller kan hier uitgelig word om te toon hoedat dit bydra tot die ondermyning van die dialoog. Besonder opvallend van hierdie diskoers is die wyse waarop dit deurkruis word deur ander diskoerse. Bakhtin verwoord hierdie verskynsel wat ons ook ken as intertekstualiteit so:

Every word gives off the scent of a profession, a genre, a current, a party, a particular work, a particular man, a generation, an era, a day, and an hour. Every word smells of the context and contexts in which it has lived its intense social life.

(Vertaling aangehaal deur Todorov 1984: 56–57; vgl. ook Bakhtin 1981: 293)

Een van die reuke wat kleef aan die diskoers van hierdie verteller is dié van die diskoers in die ouer Afrikaanse roman en kortverhaal. Veral in die uitvoerige beskrywing van die mans se verblyf op die berg is daar iets van die patroon en ritme van hierdie ouer Afrikaanse prosa. Dit word byvoorbeeld gemanifesteer in die noukeurige blokkarakteriserings waarmee dié vertelling begin, die sorgvuldige chronologiese plasing aan die begin van elke hoofstuk, die omvattende beskrywings van die landskap (sondergange, kleurkwaliteite, ligtonaliteite, plant- en dierelewe). Een van die opvallende patrone ingebed in die vertelling oor die mans op die berg, is dié van Eugène Marais se verhaal "Salas y Gomez" (1964: 73–124). Marais se verhaal oor die Voortrekker Hendrik du Preez, wat vyf maande en ses dae lank op die berg Roerdomp vasgekeer was, vind duidelike weerklanke in die verhaal van die mans wat byna 'n jaar lank op die berg weggroep terwyl hulle planne vir 'n opstand beraam. Die keuse om in elkeen van die narratiewe lyne te fokusseer deur een van die karakters, dra verder by tot die polifonie van die roman. In die eerste narratiewe lyn fokusseer die verteller deur 'n swygsame buitestander, Deneysen, in die tweede deur die vrou Hannah en die derde deur die enigmatiese Generaal C. Deur die keuse van 'n relatief beperkte vertelperspektief, doen die verteller afstand van die alwetende vertellershouding sowel as die outoriteit en gesag wat daarmee saamgaan – die skrywer het in 'n onderhoud opgemerk: "Al wat daar is, is elkeen met die verskriklik

beperkte visie. Jy kan net sien wat jy sien, En daarin lê ook vir my die belemmering, in die feit dat jy nêr jou eie perspektief het" (Prinsloo & Hattingh 1991: 94).

As gevolg van die keuse van 'n bepaalde karakter as fokaliseringspunt reflekteer die verteller se diskoers iets van daardie karakter se belemmerende onvermoë om die uiterlike sowel as die innerlike landskappe rondom hom of haar te ontsluit. 'n Verdere ondermyning van die verteller se posisie as sentrale outoriteit kom voor wanneer die verteller se diskoers as 't ware vermeng raak met die diskoers van die karakters. In die vertelling oor die mans op die berg is die verteller se diskoers by geleentheid so ensiklopedies soos dié van Pou (1990: 19), so geïnformeerde oor die skilderkuns soos dié van Taloes en Karel (p. 29), vermeng met Engels soos dié van Allies (p. 17, 32), by geleentheid Anglisisties soos dié van Karel (p. 245). Ook dit suggereer dat die verteller se posisie nie dié is van 'n sentrale outoriteit wat hom of haar as objektiewe verwysingspunt kan losmaak van die ander diskoerse (soos byvoorbeeld dié van die karakters) wat weergegee word nie. Bakhtin verwys hierna as karaktersones wat inbreuk kan maak op die rapporterende vertelsterm: "Such a character zone is the field of action for a character's voice, encroaching in one way or another upon the author's voice" (1981: 316).

Ook opmerklik van die verteller se diskoers is die herhaalde gebruik van parentesies. 'n Parentese onderbreek gewoonlik die sin; as sodanig deurbreek dit eenheid en werk dit dus in teen die vestiging van 'n monologiese vertellersdiskoers. Die invoeging van 'n parentese onderbreek ook die ritme van die sin sodat 'n bepaalde spraakritme daarmee vasgevang kan word. In hierdie geval suggereer dit meermale die huiwerende, voorlopige aard van die verteller se diskoers: 'n gemaklike en monoloë vloei word deur die parentesies verhinder.

2.2 Die verhaal van die mans op die berg

Voorts wil ek 'n poging aanwend om te toon dat die vertelling oor die mans op die berg in sy geheel gelees kan word as 'n weerspreking van enige poging om 'n monoloog te vestig. Op die oog af gaan die vertelling oor die groep mans se voorbereidings vir optrede teen 'n korrupte regime. Deel van hulle voorbereiding is die uitvoerige bestudering van kaarte en intense diskussies oor die probleme wat die kaarte opwerp. Die bestudering van die kaarte en die beplanning van strategieë is ten nouste verknoop aan die figuur van Geelgert wat as leier in absentia vir die groep optree. Hy besoek hulle enkele kere en is die een wat aan hulle opdragte moet gee in verband met hulle optrede. Die voortdurende bestudering van die kaarte kan op die figuurlike vlak gelees word as 'n interpretasieproses. In die lig hiervan kry die wag op die afwesige, ontwykende en enigmatiese Geelgert bykomende dimensie: dit hou verband met die interpretasieproses waartydens daar gesoek word na 'n finale en afsluitende betekenis. Dit is veelseggend dat Spaans, die taalgevoelige lid van die geselskap, hom in die besonder verheug in die verwikkeldhede van hierdie interpretasieproses. Sy vreugde oor die moeilikheid, maar ook die opwindende van interpretasie blyk voldoende uit 'n moment soos die volgende:

“Wie kan die kaart hiér lees?” vra Spaans. ‘Hy is díg hier, hoor! Om hiér van sin te maak!’ (roep hy vreugdevol)” (1990: 123). Spaans het volgens die verteller die “kop van ’n held of digter”(p. 11), haal dikwels poësie aan en sy manier van praat is dié van ’n digter: “aweregs, metafores, onverwags” (p. 24). Gesien sy latere optrede is dit meer as net toevallig dat Polla, een van die jonger mans en die ketterse skoorsoeker van die groep, in antwoord op Spaans meen dat sekere gebiede “nooit gekaart” of “begrens” kan word nie (p. 123). Hierdie opmerking suggereer dat die finale afsluiting van die interpretasieproses mag uitbly.

Geelgert se posisie met betrekking tot hierdie soeke is ambivalent. Enersyds word daar van hom verwag om die belemmeringe op te hef en hulle te lei tot ’n punt waar hulle helder en ondubbelsinnig sal weet wat om te doen. Hy is in talle opsigte goed toegerus vir hierdie rol. Sy optrede en diskoers is duidelik dié van ’n leiersfiguur en iemand wat gemaklik omgaan met sy magsposisie. Veral Taloes is geïntrigeer met hierdie eienskap van Geelgert en praat dikwels daaroor. Hy verwys daarna dat Geelgert “mag in sy gebeendere” ken (1990: 105), dat hy “’n geweldige preokkupasie met mag” het en “onderwerpingsgedrag” oproep (p. 133). Sy diskoers is “verbaal aggressief” en “konfronterend” (p. 27) en daar word gesê dat sy brutale taalgebruik ’n manier is waarop hy op byna seksuele wyse dié met minder mag onderwerp (p. 114). Daarbenewens is hy ’n pragmatis met ’n sterk geroepenheid tot optrede en ’n geloof in handeling (p. 132).

In teenstelling met hierdie elemente wat ’n kragdadige optrede en finalisering van die mans se projek in die vooruitsig stel, is daar egter ander wat so ’n afloop twyfelagtig maak. Dit is veral in Geelgert se diskoers wat suggesties van die ontwykende en die onafhandelbare geplant word. Daar word byvoorbeeld gesê dat sy taalgebruik “ruig, soepel, kragtig, met ’n sterk metaforiese dubbele bodem” (1990: 27) is wat impliseer dat die betekenis van wat hy sê nie maklik vasgevang kan word nie. Hy kan ook ’n woord so sê dat “’n hele arsenaal afwykings daarin vervat is” (p. 113). Die ontwykende van sy diskoers is ook daarin geleë dat dit meestal deur die verteller of ander karakters omskryf word eerder as wat dit direk gerapporteer word. Hy het ook ’n verbysterende vaardigheid met die vertel van grappe: hy het “’n groot en skunnige versameling” wat hy met “onverbeterlike tydsberekening” vertel (p. 28). In sy vertellings om die vuur, wissel hy grappe af met berigging oor die “uitgebreide chaos en paranoia van die bestel” op so ’n manier dat die hoorders later nie meer “duidelik die protagoniste van die antagonist in Geelgert se vertellings onderskei nie” (pp. 28–29). Hierdie elemente in sy diskoers bevestig dat Geelgert ’n ondermyner is – nie net van die regime wat hy besig is om te beveg nie, maar ook van enige sisteem wat hy self besig is om te skep (Polla praat dan ook van sy “tong-in-kies anargisme” p. 113). Dit is nie vreemd dat Karel opmerk dat Geelgert “éintlik die hand van jou aartstrickster, jou wáre poetsbakker, jou argetipiese gedaanteverwisselaar” (p. 181) het nie – hy is dus die aartsbelemmeraar. Daarom is dit te verwagte dat hy uiteindelik nie vir die mans op die berg uitkoms sal bring nie. Die moontlikhede van ’n Bakhtiniaanse lesing van hierdie gegewe lê voor die hand. Geelgert se diskoers en optrede bevestig die heteroglossie van die

wêreld en die futiliteit van die poging om dit in 'n monoloog van watter aard ook al te probeer vasvang. Sy grappe kan gelees word teen die agtergrond van Bakhtin se opvatting oor die funksie wat die lag het in die ondermyning van gevestigde hierargieë wat probeer om een amptelike taal, 'n monoloog, daar te stel. Boonop is die roman binne Bakhtin se opvatting al by geleentheid beskryf as 'n subversiewe "trickster", omdat dit dié vorm is waarin die heteroglossie van die wêreld gevier word: "In Bakhtin's treatment of it, the novel is sometimes a liberating bogatyr, hero, and sometimes a debunking trickster" (Holquist 1990: 72).

Van die groep mans op die berg is dit Polla wat die nouste verwant is aan Geelgert. Hy is die graplustige lid van die klein geselskap wat die meeste plesier het aan Geelgert se skunnige grappe en wat ook heelwat moeite doen om hom te probeer beïndruk (1990: 28–29). Sy bydrae tot die gesprekke op die berg is dikwels dié van 'n aartsondermyner wat die ander se standpunte "debunk" en opstuur. Hy relativer byvoorbeeld die ander in die groep se intellektuele gesprekke deur sy kru taalgebruik: "Watse kak is dit nou weer" (p. 34), "daardie soort verbale strontstotery" (p. 116), "AnderGert is 'n kakprater" (p. 113) is voorbeelde van die opmerkings waarmee hy die gesprekke ontluis. Hy onderbreek dikwels ernstige vertellings (soos dié van Baart oor die gevangenskap van die 1914-rebelle) met skoorsoekerige tussenwerpsels (p. 82). Hiermee saam gaan die waarneming dat hy "toenemend elke standpunt, ongeag wat" (p. 149) opponeer. By geleentheid merk Deneysen op dat Polla in 'n "ketterse bui (is), geoordeel aan sy uitbundigheid en skabreuse taal" (p. 64), iets wat kontrasteer met die erns en formele diskoers van die ouer mans, Baart en Ben. Daar is ook iets vernietigends aan hierdie skabreuse (dit is gewaagde, onfatsoenlike, skurwe) diskoers van Polla. Dit skakel met sy optrede wat deur Deneysen beskryf word as dié van 'n "kind wat ander kinders se speelgoed afvat en dit dan sommer weggooi" (p. 217). Syne is dus 'n ondermynende diskoers wat ook van die grap en skurwe taalgebruik gebruik maak om die vestiging van 'n monoloog te weerspreek.

Polla is uiteindelik die een wat die afloop van die verblyf op die berg in werking stel deur 'n bergpoort oop te skiet met plofstof. Hy doen dit nadat hy sy dagboeke (waaruit moontlik iets in verband met sy beweegredes afgelees sou kon word) in die vuur gegooi het. Hierna is hy weg, moontlik dood; 'n soekgeselskap kan hom nie vind nie. Van die karakters se onmiddellike reaksie op die ontploffing is om te lag: Deneysen "kry 'n groot lag" en Taloes lag vir die eerste keer in al die maande op die berg hard oor wat Polla ("die etter", sê hy) gedoen het (1990: 242). Hierdie lag van bevryding word opgevolg met 'n "selebrasie asof hulle op hierdie dag van hulle kettings bevry is" (p. 245) ten spyte van die feit dat Ben deur een van die vallende rotsblokke beseer is en pyn verduur. Kort hierna bring Soois die nuus van Geelgert se verdrinking en Deneysen kry in sy gedagtes die "beeld van 'n reuse vis wat stadig in die water afdaal, op die bodem tot stilstand kom, en maag na bowe daar roerloos bly hang" (p. 248). Hierdeur verydel Geelgert enige poging om tot optrede en finale singewing te kom. Tegelykertyd is dit egter 'n moment van transgressie waardeur hy deur middel van die inversie (die onderstebo hang) en die beweeg in 'n ander domein in (die water) van die bestaande orde

ontsnap. Gesien teen die agtergrond van Bakhtin se lesing van Rabelais en die karnaval-oorspronge van die roman, kan hierdie beweging na die laer stratum van die wêreld se groteske liggaam egter ook gesien word as die begin van herlewing en regenerasie. Wanneer die mans uiteindelik die berg verlaat met die beseerde Ben op 'n draagbaar, kyk Deneysen terug na die landskap wat eweneens onontsluit en geheim gebly het: "Nog hoër op sien hy die maan – 'n dun skyf in die lug wat haarself nooit aan hulle ontboesem het nie" (p. 250). Sowel die oopskiet van die berg deur Polla as Geelgert se verdrinking is dus momente van transgressie waarin daar weggebreek word vanuit 'n stagnante situasie in die rigting van moontlike herlewing en vernuwing (Bakhtin 1984: 26), ook op die sosio-politieke vlak (vgl. Stallybrass & White 1986: 26). Die belemmering waarvan daar in hierdie roman sprake is, hou dus nie net verband met die afwys van die sekerheid van die monoloog nie, maar ook met die vrugbare moontlikhede opgesluit in so 'n afwysing.

2.3 Die verhaal van Hannah

Ook die reeks hoofstukke waarin Hannah die hoofkarakter is, kan vanuit 'n Bakhtiniaanse perspektief gelees word. Daar is reeds vroeër verwys na die feit dat hierdie vertelling in twee chronologiese fases opgedeel is. 'n Reeks hoofstukke wat handel oor Hannah se verhuising na die Weskaap en haar verblyf daar, word afgewissel met 'n ander reeks hoofstukke wat handel oor 'n besoek wat sy aan familie op 'n Bosveldplaas bring voordat sy na die Weskaap gaan.

In hierdie vertelling word die werklikheid van die Bosveldfamilie op hulle plaas uitgebeeld op 'n manier wat 'n mens – met Bakhtin as verwysingsraamwerk – byna grotesk sou kon noem. Die redes vir Hannah se besoek aan Oom Dirkie (eintlik 'n bloedneef maar veel ouer as sy 1990: 39) en Tant Drien is waarskynlik 'n ernstige en egte behoefte aan kontak met haar familie en die omgewing waar belangrike gebeure in die familiegeskiedenis hulle afgespeel het (p. 38). Die skerp ideologiese verskille tussen hulle (Hannah se vriendin Elissa moet by tye dien as "tolk. . . tussen die faksies" p. 42) sorg egter vir 'n hoogs bevreemdende kyk op die werklikheid van die voormalige OB-man, Oom Dirkie, en sy vrou Tant Drien met die "harige beentjies", die ritueel van op die stoep sit met die Mainstay tot dit tyd is vir die agtuur-nuus, hulle slaapkamer waar 'n spieëltafel met 'n groot ronde spieël soos 'n "radarskottel" tussen die twee enkelbeddens "die versteurings in die atmosfeer" opvang (p. 117), die werf met die bronsige foksterriërs wat tjankend paar, die nagte waartydens die paddas, muise en kakkerlakke volhardend in die huis rondhardloop – om maar enkele grepe te noem. Die komiese effekte wat hieruit ontstaan, hou verband met die "reduced laughter" waarin 'n element van somberheid voorkom en wat Bakhtin in die werk van Dostoyevsky identifiseer eerder as met die uitbundige komedie wat hy in die werk van Rabelais uitwys (vgl. Lodge 1990: 70). Die gedempte, byna treurige lag van hierdie hoofstukke herinner aan Kundera se insig dat die mens hom voortdurend op die rand van 'n komiese afgrond bevind wat die erns van sy situasie relatiewe deur hom bewus te maak van die groteskheid daarvan:

The genius of minorities has discovered a world without gravity and greatness. Discovered its grotesqueness. ... Comedy is everywhere, in each one of us, it goes with us like our shadow, it is even in our misfortune, lying in wait for us like a precipice.

(Kundera 1977: 5)

Aan die begin van die vertelling oor Hannah (waarin hierdie Bosveldkomedie ingebed is) word daar gesuggereer dat sy na die Weskaap gaan met die verwagting dat sy daar geluk sal vind ("Hannah kom ook haar geluk hier soek," eindig die eerste hoofstuk oor haar 1990: 10). Sy beweeg weg van haar onmiddellike familie (vader, broer en moeder) en gaan bly in die Weskaap by Oom en Tante wat 'n dubbele familieverband met haar het (Oom is 'n neef van haar pa; Tante 'n kleinniggie van haar ma). Sy ervaar 'n intense gevoel van afwagting met haar aankoms in die Weskaap omdat sy "onbevange" en "onverbonde" voel met haar "beswarende verlede" agter haar gelaat (p. 167). Uiterlik gesien word haar verwagtinge nie in die loop van die vertelling vervul nie. Sy raak besonder verknog aan die kleinkind van Oom en Tante wat by hulle bly terwyl haar ouers besig is met veldwerk onder die San, maar moet uiteindelik ervaar hoedat die kind weggroei van haar soos wat sy ouer word. Daar ontstaan ook 'n verhouding tussen haar en 'n man, Henrik, wat mettertyd nie meer voldoende "geluk en tevredenheid" (p. 190) bring nie en op die rotse loop. Dit is ook opmerklik dat sy met verloop van die verhaal toenemend onbehaaglik en moeg voel (p. 184). Uiteindelik word Hannah gedwing om terug te leef na die familie wat sy met haar verhuising na die Weskaap agtergelaat het, veral haar broer en vader. Dit hou nie net verband met haar paleontologiese belangstelling in prehistoriese tydperke nie, maar ook met haar terugdelf in die volks- en familiegeskiedenis. Die land se geskiedenis (insidente soos die Eerste Vryheidsoorlog, die Slag van Majuba, die 1922-staking, Oom Dirkie se rol in die OB) word aan haar oorvertel deur Oom. Die familiegeskiedenis hoor Hannah hoofsaaklik by Tante wat al die verskillende verwantskappe kan uitlê en ook oor die verhoudings tussen familieleden kan getuig.

Die belangrikheid van beide die broer en die vader in Hannah se verhaal blyk uit 'n byna terloopse uitspraak: "Hannah se lewe was tot dusver in elke opsig onnoemenswaardig. Geen deurlopende lyn van hartstog of belemmering nie. Behalwe dat haar pa, toe sy twaalf of veertien was, hulle familie ontval het, en dat haar broer 'n stuk of vyf, ses jaar later ophou praat het" (1990: 22). Die belemmering wat Hannah wel ervaar, het dus te doen met haar vader en broer wat haar faal. Alhoewel sy met haar verhuising na die Weskaap die verlede agter haar wil laat (p. 167), kry sy dit uiteindelik nie reg nie. Sy moet die broer en vader konfronteer en in dié konfrontasie haar spanning met alle mans uitspeel, trouens haar spanning met die hele patriargale bestel soos verteenwoordig deur ál die manlike figure in die roman (ook in die ander narratiewe lyne). Die briewe (deels informatief, deels droomagtige geslote) wat Hannah aan haar broer skryf, vorm die aanloop tot hierdie allerbelangrike konfrontasie in die slothoofstuk. Van die vyftal briewe is veral twee belangrik, omdat belangrike aspekte van Hannah se verhouding met haar broer en vader daaruit afgelei kan word. Die eerste hiervan is die

brief waarin sy sinspeel op die verhaal van Rachel de Beer wat gesterf het toe sy haar broertjie gered het van verkleuming deur hom in 'n miershoop te laat skuil terwyl sy die opening bedek het met haar liggaam. In die brief aan haar broer vergelyk sy hulle verhouding met dié tussen Rachel de Beer en haar boetie, met die verskil dat sy die een is wat oorleef het: "My geliefde Broer [skryf sy], waarom ék uit die miershoop moes kruip, weet ek nie" (1990: 94). Sy is die "onnosele, taai dogter" wat stokkerig van die koue huis toe loop nadat sy "die yskorrels, die sandkorrels, die sneeuvlokkies" van haar rok afgestof het (p. 94).

Hannah ervaar dus as dogter 'n skuldgevoel omdat sy, wat binne die patriargale familie-opset die minderwaardige is in vergelyking met die seun, oorleef het. Daar word ook gesuggereer dat die broer meer geliefd is as sy, veral deur die pa: "Ons pa verwarm jóú met sy trane. ...Hy baai jou in sy baddens, en skommel jou soos 'n baba" (p. 94). Wanneer daar gesê word dat die broer selfs na hierdie behandeling geen aanduiding gee dat hy nog kan hoor nie, kan dit in verband gebring word met die vroeër mededeling dat hy opgehou praat het. Die skuldgevoel oor oorlewing wat blyk uit die inversie van die Rachel de Beer-verhaal kan dus waarskynlik herlei word tot die feit dat Hannah aandadig voel aan haar broer se stilswye. Dat sy haarself as dogter minderwaardig ag teenoor die seun wat die manlike lyn dra, blyk ook uit ander opmerkings in die brief soos "[j]y het altyd beter begrip as ek gehad" (p. 94). Die deurlopende voorstelling van haar broer as 'n gewigopteller wat seshonderd pond dooiegegewig kan optel terwyl die mure van die kosmos langs hom opskiet (p. 67), maak ook van hom 'n heroïese figuur wat korrespondeer met die siening van die gekoesterde seun binne 'n patriargale opset. In 'n ander brief aan haar broer blyk dit dat Hannah haar vader as afwesig ervaar, iets wat reeds gesuggereer word in die eerste voorstelling van hom in die roman as 'n "handsome" man wat afgetrokke met sy kop effens vooroor geneig oor 'n pak skrifte by die eetkamertafel sit (p. 10). In die brief vra sy vir haar broer of sy hulle "verlore vader" in die water moet gaan soek – sy stel haar voor dat sy hom dalk sal sien en vir hom sal roep: "Pa! ...het ons dan nie genoeg waarde gehad dat jy vir ons kon bly stry nie" (p. 240). Daar is dus by Hannah sprake van 'n skuldgevoel teenoor haar broer sowel as 'n gevoel van verwerping deur haar vader wat 'n rol speel in haar ervaring van haarself as vrou binne 'n mangesentreerde samelewing. Daarbenewens word die individu se posisie binne die familie sowel as die volk gekompliseer deur die verknooptheid van die familieverbande wat sinspeel op 'n byna bloedskandelike ingeteeldheid. Al hierdie elemente speel waarskynlik 'n rol in die mislukking van Hannah se verhouding met Henrik en haar gevoel van onbehae wat met die verloop van die roman groei eerder as afneem.

In die enigmatiese slothoofstuk speel die belangrike konfrontasie hom dan uit. In hierdie hoofstuk gaan Hannah letterlik onder die grond in (vgl. "Dit is so koud hier, onderaards" 1990: 251) om 'n gesprek met haar stilswygende broer te voer. Al die konnotasies van hierdie gegewe word geaktiveer: die ondergrond as terrein van die ondermyner, as plek waar die verskillende lae van die geskiedenis neergelê word, die plek waar dooies begrawe word en uiteindelik ook die bron van regenerasie. Die beweging in die grond in begin

deurdat Hannah sekere paleontologiese feite konstateer. Uiteindelik verwys sy na die Afrikaanse buffel wat volgens haar broer “die edelste van alle diere” (p. 251) is. Een moontlike lesing van hierdie verwysing na die Afrikaanse buffel is dat hy verteenwoordigend word van die man, die ganse patriargie, soos wat Hannah dit ervaar. Deur middel van so ’n lesing kan daar dan ook raakpunte gevind word met die figuur van Generaal C wat sentraal staan in die derde narratiewe lyn. Generaal C is – net soos die Afrikaanse buffel – van Suider-Afrika soos afgelei kan word wanneer hy sê: “Hier op die punt van Afrika het ons nog altyd dinge aan mekaar en aan ander gedoen.” (p. 68). Wat voorkoms betref, het hy ook iets van die Afrikaanse buffel aan hom: nie net is daar sprake van ’n “swaar been” nie, maar ook van ’n groot kop en ’n kakebeen wat swaar word “asof dit ’n verlenging van die yslike nekstruktuur” is (p. 49). Hierdie figuur tree op in ’n surrealistiese landskap vol fel kleure en militêre aksente wat daaraan ’n spesifiek manlike klank gee (vgl. die verwysings na sameswerings, karakters met militêre range, verraaiers, Vereniging en Heldeveld, ’n militêre hoofstad ensovoorts). Slegs in die hoofstukke oor Generaal C figureer God prominent: hy word voorgestel as bestaande uit ’n oneindige aantal jellie-agtige senuweedrade of ’n geweldige kosmiese eier wat tril van “tastende antennes” (p. 49). Ten slotte is hy ook ’n patriargale en veroordelende God wat “die uitgebreide verval van sy magtige Ryk” bevoel en weet “aan sy eise word nie voldoen nie” (p. 211).

Die feit dat Hannah melding maak van die koue onder die grond herinner weer aan die koue miershoop waaruit sy gekruip het volgens haar interpretasie van die Rachel de Beer-geskiedenis. Dit is juis in hierdie ruimte wat die broer weer begin praat, alhoewel Hannah moeite het om hom te hoor. In hulle gesprekke word die paleontologiese beweging terug in die aarde in vergesel van ’n beweging terug in die familie en volksgeskiedenis in. Dit is duidelik dat veral die manlike figure in die familielyn (die twee oupas, die vader, neef Chrisjan) die belangrike rolspelers in hierdie geskiedenis is.

Die hoofstuk – en die roman – eindig uiteindelik met ’n lag wat binne die Bakhtiniaanse konteks funksioneer as ’n ondermynende, maar ook bevrydende en regenerende handeling. Binne hierdie konteks word die konfrontasie van die vrou Hannah met al die mansfigure in haar ervaring ’n bevrydende moment. Die swaarwigtigheid van die patriargale orde word dus deur die lag opgelug en ondermyn; nie net deur die vrou Hannah nie, maar deur die mans self (dit is immers die broer wat begin lag). Aanvanklik lyk dit asof die lag gewantrou word as daar gevra word: “Wie lag? / Neef Chrisjan wat saam lag? Saam met ons lag?” (1990: 252). Op hierdie punt tree die verteller vir die eerste keer as ’n ek die roman binne (“‘Lag julle?’ vra ek” p. 252) sodat nie net die karakters in die roman nie, maar ook die verteller betrek word by hierdie ondermynende en bevrydende lag. Die finale bevestiging van hierdie lag kom wanneer neef Chrisjan (die een waarin al die manlike figure van die persoonlike, sowel as die politieke geskiedenis, saamgetrek word vanweë die assosiasies met hulle oom Krisjan, Generaal Christiaan de Wet sowel as die enigmatiese Generaal C) begin saamlag. Van die man wat gewoonlik manlik soos ’n leeu gelag het, word daar in slot-woorde van die roman gesê: “Ja, dit is ons neef Chrisjan, en hy lag saam

met ons" (p. 252). Wanneer almal uiteindelik lag (die mans, Hannah en die verteller) word die monologiese orde van die patriargie, waarin mans sowel as vroue vasgevang was, besweer.

Deur middel van 'n sonderlinge polifonie word die monoloog wat sy mag op die persoonlike sowel as die politieke terrein kan laat geld, dus in hierdie roman letterlik weggepraat en weggelag. Deurdadig die roman 'n verskeidenheid diskoerse toon wat inbeur teen die daarstel van 'n amptelike monoloog word die ruimte van taal – ook Afrikaans met sy eens problematiese konnotasies as onderdrukkerstaal – ten beste aan die leser getoon.

Verwysings

- Bakhtin M.M.
1981 *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press.
1984 *Rabelais and his World*. Bloomington: Indiana University Press.
- De Villiers, H.
1991 Die lostorring van 'n Penelope-weefsel. *Die Transvaler* 21 Februarie, p. 8.
- Hirshkop, Ken
1986 Bakhtin, Discourse and Democracy. *New Left Review* 160: 92–113.
- Holquist, Michael
1990 *Dialogism. Bakhtin and his World*. London & New York: Routledge.
- Kundera, Milan
1977 Comedy is Everywhere. *Index on Censorship* 6: 3–7.
- Lodge, David
1990 *After Bakhtin. Essays on Fiction and Criticism*. London & New York: Routledge.
- Marais, Eugène N.
1964 *Die huis van die vier winde*. Pretoria: J.L. van Schaik.
- Massyn, John
1991 Dialogism and Carnival: Reflections on Bakhtin, Language and the Body. *JLS/TLW* 7(2): 132–145.
- Prinsloo, Koos & Hattingh, Ryk
1991 Rachel het berou (wat van Generaal de Wet?). *De Kat Junie*: 94–97.
- Stallybrass, Peter & White, Allon
1986 *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell University Press.
- Todorov, Tzvetan
1984 *Mikhail Bakhtin. The Dialogical Principle*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Viljoen, Lettie
1991 *Belemmering*. Bramley: Taurus.
- Waugh, Patricia
1984 *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London & New York: Routledge.