

Op weg na Welgevonden met emblematische uitrusting: Sewe dae by die Silbersteins gelezen in het kader van het embleem-onderzoek

- J. Koch & J. Wysocks -

Abstract

In his analysis of Etienne Leroux's novel *Sewe dae by die Silbersteins* (1962) from the book *Op weg na Welgevonden* (1970) Kannemeyer distinguished a number of dual structures and indicated their similarity to the structure of the emblem. Kannemeyer proposed that Leroux consciously exploited the centuries-old European tradition of the emblem, in this way escaping demonstrative didacticism and making the novel more dynamic by the ingenious use of emblematic structure synthesising the visual and the verbal. Following Kannemeyer's proposal the authors tried to verify to what extent the series of images which he distinguished with respective commentaries are convergent with the theoretically elaborated concept of the emblem. For this purpose the authors employed B. F. Scholz's analytical model, which emphasises the emblem's elucidating and moralising functions. The article concludes that *Sewe dae by die Silbersteins* does not directly refer to nor does it revive the emblematic genre, while on the other hand constant presence and pervasion of the image and its exegesis constitutes the pivot of the novel's structure.

1. Probleemstelling

In de laatste twintig jaar tracht men niet alleen de hedendaagse literatuur maar ook moderne filmkunst of reclame met behulp van theorieën te analyseren die op het gebied van het embleem-onderzoek werden ontwikkeld. (1) Literatuurwetenschappers en comparatisten staan over het algemeen positief tegenover de toepassing van de emblematische methoden bij de contemporaine literatuurstudie. Toch is men tot nu toe niet ver gevorderd in de bestudering van de effectieve toepassingmogelijkheden. Dat het onderzoek naar de rol van dit historische genre in het postemblematische tijdperk niet met alle ijver voortgezet wordt, mag verwonderen, want het kan bijzonder stimulerend zijn voor de ontwikkeling van nieuwe interpretatiemogelijkheden indien de moderne literaire teksten benaderd worden vanuit hun relatie tot oudere literatuurvormen. Tegelijk ontstaat de indruk dat men al te gauw met het woord "emblematisch" schermt in publicaties die de mogelijke emblematische

inspiratiebronnen of zelfs gehele emblematische structuren in de moderne literaire productie pogen aan te tonen. Precies om die reden is het wenselijk om rekening te houden met de historische kaders waarbinnen het genre als zodanig heeft gefunctioneerd. De term "embleem" fungeert als (i) een literatuurwetenschappelijk begrip waarmee men een systematische classificatie van teksten beoogt of als (ii) een historische benaming voor een procédé dat door de schrijvers in verschillende situaties wordt toegepast. Hierdoor heeft de term in de loop der eeuwen een reeks varianten moeten dekken. In dit verband rijst de vraag in hoeverre de emblematiek, het bimediale genre van woord en beeld, een abstract verschijnsel is? Kan men bij de tekstanalyse in de twintigste eeuw nog op een verantwoorde manier over de emblematische procédés spreken? Anders gesteld, de onderzoeker moet bewijzen dat er een methodologisch instrumentarium beschikbaar is dat het onderzoek naar de banden tussen hedendaagse teksten en emblematiek ten volle wettigt.

Allereerst zal het nodig zijn om onze aandacht op de specifieke eigenschappen van het embleem te richten. Welke structuren en inhoudelijke kenmerken brengen het embleem tot stand? Hoe kan men het onderscheiden van andere vormen van de *pictura-poesis*-literatuur? [\(2\)](#)

Wat zijn de functie en het doel? In deze tekst gaat het ons vooral om de analysemodellen te exciperen die behulpzaam kunnen zijn bij het opsporen en ontleden van emblematische structuren. Ik zal ze vervolgens toetsen aan de roman *Sewe dae by die Silbersteins* (1962) van Etienne Leroux. Vanwege de visualiserende methode die de schrijver gebruikte, biedt dit boek de gelegenheid bij uitstek om de verschijningsvormen van de al dan niet emblematische patronen in de moderne literatuur te analyseren. Als uitgangspunt voor dit artikel dienen uitspraken van John Kannemeyer (1970: 33-61) in zijn studie *Op weg na Welgevonden*. Deze literatuurhistoricus heeft het gebruik van emblematische technieken als interpretatiemogelijkheid van *Sewe dae by die Silbersteins* geopperd. In het besef dat in de afgelopen decennia het embleemonderzoek aanzienlijke vooruitgang heeft geboekt, maken we dankbaar gebruik van inspirerende inzichten van Kannemeyer en willen geenszins een polemieker achteraf (na dertig jaar!) voeren; het ligt eerder in onze bedoeling om zijn stellingen als oriëntatiepunt voor ons eigen betoog te gebruiken.

2. Het embleem

In de zestiende eeuw heeft het embleem, een bijzondere soort van beeldpoëzie, zijn klassieke driedelige vorm gekregen; conform de etymologie in het Griekse woord *Émblema* (invoering, ingelegd mozaïkwerk) bestaat het embleem uit opschrift (motto), beeld (*pictura*) en onderschrift (*subscriptio*). Dit autonoom genre beleefde vooral in de zeventiende eeuw een grote bloei en als zodanig heeft het een diepgaande invloed uitgeoefend op andere vormen van de

zogenoemde picturapoesis- literatuur.

Het eerste bestanddeel neemt de vorm aan van een leus, spreekwoord, aforisme of citaat en duidt het thema van het embleem aan. Veel motto's worden aan de bijbel, de antieke literatuur, oude spreekwoordenverzamelingen ontleend, maar soms werden ze door de emblematicus zelf geformuleerd. Pictura, de tweede component, is de formele drager van de te onthullen boodschap en is in de regel een prent. Op de afbeelding verschijnen het vaakst planten, dieren, voorwerpen, mensengestalten die bepaalde ideeën verpersoonlijken of bij de mythologische en bijbelse verhalen aansluiten. Het laatste element van de driedelige eenheid, subscriptio, geeft de interpretatie van de emblematische stof. (3)

De opbouw van het geheel beantwoordt aan de dubbele werking van het embleem, nl. afbeelden en uitleggen. Alhoewel beide functies in hoofdzaak over pictura en subscriptio verdeeld liggen, kan elk afzonderlijk element zijn aandeel hebben aan de functie die in wezen een ander moet vervullen. Zo kan het motto niet alleen duidend maar tevens beeldbeschrijvend zijn. De pictura kan ook bijdragen tot de ontcijfering van wat in de subscriptio wordt voorgesteld (vgl. Van Gorp, 1998: 134). De embleemstof die in de pictura wordt afgebeeld, betekent meer dan zij voorstelt: de res pictura is de res significans (Porteman, 1977: 39).

Daardoor verkrijgt het afgebeelde een nieuwe diepere betekenis. De pictura is dus niet zomaar een illustratie bij de subscriptio maar precies het beginpunt van de emblematische zingeving. Tegelijkertijd refereert de subscriptio ook niet direct naar wat de pictura voorstelt. De emblematische literatuur werd gauw in visueel-literaire "propaganda" toegepast omdat de aantrekkelijkheid en de effectiviteit van opvoedkundige symbolen en discursieve handeling versterkt werd door de wisselwerking tussen twee soorten kunstgrepen die eigen zijn aan letteren en beeldende kunsten.

Pedagogisch gezien was het embleem het meest geschikte instrument om op een aantrekkelijke wijze de lezer- kijker over de diepere betekenis van de realiteit voor te lichten: via het zien kwam de lezer-kijker tot inzien. Het embleem is in die zin een bijzondere communicatievorm. Het onthullen van de boodschap vindt niet plaats op grond van subjectieve emoties of door intuïtief aanvullen door de lezer. Evenmin gaat het om de concretisering van abstracte ideeën of begrippen zoals dit het geval is in de alleenstaande allegorische voorstellingen in de beeldende kunsten. Het embleem realiseert zijn (vaak) didactisch-moraliserende functie door verwijzingen naar de mundus symbolicus. Deze symbolische wereld, in de zin van de middeleeuwse exegese, biedt aan de lezer-kijker een objectief kensysteem om tot de zingeving te komen. De door God geschapen wereld is met de hele flora en fauna een leerboek voor de mens. De recipiënt van het embleem moet vertrouwd zijn met de ontologische vooronderstellingen van de middeleeuwse exegese en moet ze aanvaarden. Voor de rechtvaardiging van de voorgestelde gedragspatroon wordt eveneens een beroep gedaan op de boventijdelijke waar den, traditionele normen en tenslotte de doelmatigheid van het menselijk handelen. Om de lezer

tot nabootsing aan te sporen, moet de keuze van de gewenste handeling overtuigend gemotiveerd worden. Deze motivering gebeurt door naar bepaalde feiten en gegevens te verwijzen die zich binnen de ervarings sfeer van de lezer bevinden. Daarom doet het embleem in feite geen uitspraken over de werkelijkheid als zodanig; deze laatste krijgt slechts een tekenwaarde (Porteman, 1984).

3. Analysemodel

Na deze korte karakterisering is de veronderstelling aannemelijk dat de selectie van de essentiële kenmerken van het embleem of een sluitende en allesomvattende definitie van het genre uiterst moeilijk is. Legt men het belang van het embleem in zijn structurele en literaire vormkenmerken (analyse van figuratieve middelen en onderlinge relaties tussen de drie delen van het embleem), dan moet men andere aspecten, zoals functie en receptieperspectief, verwaarlozen. Of een bepaalde tekst als emblematisch beschouwd kan worden, hangt dus in hoge mate af van het vertrekpunt van het onderzoek en de daarbij toegepaste criteria. Naast de natuurlijke diversiteit binnen het genre heeft dit tot gevolg dat er altijd een bepaald soort embleem buiten het afgebakende terrein blijft. Zonder verder te veel over de uiteenlopende theoretische opties binnen het embleem-onderzoek uit te weiden willen we wat dieper ingaan op een concreet analysemodel. We hopen daardoor argumenten te vinden om de plaatsing van *Sewe dae by die Silbersteins* in het kader van het embleemonderzoek te rechtvaardigen.

B.F. Scholz (1984: 73-103) heeft een waardevolle poging ondernomen om op systematische wijze verbanden te leggen tussen verschillende moderne opvattingen rondom emblemataliteratuur en de poëtica's van de zeventiende eeuw. Hij onderscheidt vier analyseniveaus die bij de bestudering van de emblematische tekst in aanmerking genomen kunnen worden. Op het meest abstracte niveau bevinden zich handelingsnormen alsook bewijsstrategieën die men bij hun rechtvaardiging gebruikt. Op het tweede niveau van de analyse gaat het om de selectie van de karakteristieke talige en visuele middelen: de emblematiek past ze toe om de gedragsnormen aan de lezer-kijker over te brengen. Het derde niveau vormt het receptieperspectief, waar men zich buigt over de wijze waarop de emblematische tekst geconcretiseerd wordt en de recipiënt in een bepaalde richting gestuurd wordt. De eisen van de normatieve poëtica van het embleem komen op het laatste niveau aan de orde. Het voorgestelde analysemodel dwingt ertoe om een bepaald embleem te zien als een resultante van een reeks selecties of als een uitkomst van varianten die voor elk niveau typisch zijn. Bovendien maakt het mogelijk om te bepalen op welk niveau de meest essentiële kenmerken van een concreet embleem gelocaliseerd zijn.

We zullen ons in de analyse van *Sewe dae by die Silbersteins* op de twee eerste niveaus concentreren. Centraal zullen dus staan zowel de stichtende, vormende

en verklarende functie van het emblemen als verbanden tussen de normen en de beeldtopica die bij hun uitbeelding toegepast is. Deze benadering, die is voorgesteld door Scholz (1981) en andere Duitse onderzoekers, plaatst het emblematisch genre in de traditie van exemplarische rede, waartoe ook fabel, exemplum, parabel en legende behoren. De opzet van het embleem of zijn bedoeling kan nu gezien worden als weergave of presentatie van een moreel wenselijk/correct handelen. Het primaire belang van het embleem ligt in zijn basisbetekenis die Scholz met het begrip "maxime" aanduidt. Volgens hem mag men veronderstellen dat er binnen één denkwereld relatief coherente voorstellingen bestaan waarin men een bepaalde situatie in verband brengt met een bepaalde handeling. Daarbij dient gezegd te worden dat de emblematiek geïnteresseerd is in een dergelijke verhouding tussen doel en handeling die men geenszins als een één-op-één relatie mag opvatten. Met andere woorden, een bepaalde situatie kan opgeroepen worden door middel van verschillende handelingen. En andersom zal een bepaalde handeling op haar beurt de bewerkstelliger kunnen zijn van meer dan één situatie. Het is ook denkbaar dat in het embleem het doel aangewezen en gepreciseerd wordt maar de handeling onbepaald blijft of dat het voorstellen van de handeling niet gepaard gaat met het afbakenen van het doel. Desalniettemin blijft in beide gevallen heel wat speelruimte voor interpretatie over.

4. Sewe dae by die Silbersteins

Het verband tussen de opbouw van Sewe dae by die Silbersteins en de structuur van traditionele embleembundels lijkt op het eerste gezicht niet evident. Toch impliceert het karakter van de roman een bepaalde methode die eveneens bij de analyse van emblemata van toepassing is. De aandacht kan dan uitgaan naar de structuren binnen de tekst die men kan beschouwen als analoog aan emblemelementen, dit wil zeggen pictura en subscriptio. In het voetspoor van Kannemeyer (1970: 33-61) willen we beweren dat in de roman beeld en exege onmiskenbaar voorkomen.

Onder het begrip "beeld" verstaan we een specifieke beeldspraak die overeenkomt met het volgende concept van het embleem:

The allegorical-symbolical potentialities of language are the basis of the emblem and it matters little whether it is picture or word that conveys the object, scene, figure or action. It also follows that this conception of the emblem may be transferred to literature and under certain circumstances it is not only legitimate, it may also be necessary to recognize "emblematic" structures in literature.

(Daly, 1979: 19-20)

Tegelijkertijd heeft nauwkeurige lectuur van deze tekst ons genoopt na te gaan

in hoeverre het samenspel van beeld (voorstellingen/beschrijvingen van bepaalde situaties, personen/gestalten) en zijn exegese (meestal gesprekken en uitlatingen van personages) belangrijk kunnen zijn voor de tekst. Er rijst natuurlijk de vraag of er tot een nieuwe interpretatie van de roman bijgedragen kan worden. We vroegen ons bijvoorbeeld af of het beeld en zijn verklaring zich in alle door John Kannemeyer voorgestelde gevallen als – in de emblematische zin des woord – complementaire elementen verhouden. Bij het opsporen van de emblematische procédés bij Leroux was het voor ons eveneens van essentieel belang om te toetsen of een analysemethode uitgewerkt kan worden voor het onderzoek van andere moderne teksten.

In de bovengenoemde studie ontdekt Kannemeyer in *Sewe dae by die Silbersteins* talrijke structuren die hem aan het emblematische concept doen denken. Hij heeft het over

die verhouding tussen beeld en eksegese wat 'n basiese patroon dwarsdeur die hele roman is en waarmee Leroux, literêr-histories gesien, op 'n besondere wyse by die tradisie van die emblematische literatuur aansluit en die moontlikhede daarvan verder uitbou.

(Kannemeyer, 1970: 38) [\(4\)](#)

Kannemeyer bespreek op vernuftige wijze de door hem geabstraheerde tweedelige structuren die met het oog op hun morele lading tot een semantische eenheid gesynthetiseerd kunnen worden. Hij doet een beroep op de exegetische traditie waarin de emblematiek wortelt om aan te tonen dat het bezwaar van de kritiek dat de roman een moraliserende inslag vertoont geen gewicht heeft (vgl. Koch, 1998; 2002: 420-422).

Om zulke bezwaren van de kritiek te contextualiseren, is het noodzakelijk even terug te blikken op de toenmalige literaire situatie in Zuid-Afrika. Leroux behoort tot de Sestiger-generatie die de Afrikaanse literatuur grondig heeft veranderd. De radicale ommekeer die de vernieuwers met zich meebrachten, ging onder andere gepaard met het aan kant zetten – zoals men aanvankelijk dacht – van de oude literaire vormen die sterk didactisch geprofileerd waren. Uit de hernieuwde populariteit van de zogeheten "plaasroman" in de hedendaagse Afrikaanse literatuur (deze moderne belangstelling voor de verwerking van de plaasroman gaat vooral op *Sewe dae by die Silbersteins* terug), blijkt dat het niet om een totale verwerping maar eerder om herschrijving van genres en subgenres ging.

Juist door een beroep te doen op de traditionele conventies en procédés die typisch voor het embleem als historisch genre zijn, trachte Kannemeyer moralistisch geladen fragmenten van de roman te verklaren. Op die manier wilde hij eveneens laten zien dat de didactische strekking niet in de huidige betekenis begrepen kan worden en dat men ze esthetisch kan verantwoorden door de structuur van de roman gedetailleerd te analyseren. Maar hij ging een stap verder door te beweren dat "die osmose tussen beeld en betoog by Leroux

veel vloeiender word as wat dit in die sewentiende-eeuwse poësie die geval is, onder meer omdat die twee komponente van die emblema nie so presies op mekaar aangewys word nie" (Kannemeyer, 1970: 41). Kannemeyer stelde selfs onomwonden dat de auteur "in baie opsigte 'n vernuwing bring in die tradisionele emblematiese literatuur" (1970: 39). In dit geval ziet Kannemeyer de vernieuwende rol van de Afrikaanse schrijver niet alleen in het kader van het optreden van de Sestigters, maar ook op het gebied van de emblematiek. Hij stelt vast dat bij Leroux het beeld en het betoog minder van elkaar afhankelijk zijn dan in het ouder soort emblematiek. Volgens hem gebeurt dit in eerste instantie door af te wijken van de traditionele volgorde van het beeld en zijn verklaring. Deze veronderstelling dwingt hem vervolgens ertoe om de tweedelige structuren uit de roman te abstraheren en in drie groepen te verdelen. Allereerst wijst Kannemeyer op de constructies die Leroux aanwendt en "waarmee hy die sterkste aansluit by die sewentiende-eeuse emblematiek"; het beeld wordt daarin "haas onmiddellik, feitlik by wyse van 'n kortsluiting" door de exegese opgevolgd en verheldert "'n bepaalde toneel onmiddellik" (Kannemeyer, 1970: 39). Maar hij voegt er tegelijk aan toe dat in de voorgestelde voorbeelden "beeld en betoog te presies en resepmatig op mekaar afgestem raak, 'n te groot verwantskap toon wat tot 'n stereotiepe verbinding kan lei" (1970: 41).

De tweede groep bevat structuren waarin de exegese (met name uitlatingen van Jock Silberstein) aan het beeld voorafgaat. Op die manier vervullen theoretische overwegingen die tijdens de ochtendwandelingen uitgesproken worden een "motoriese funksie" en vinden pas later gedurende de nachtelijke feesten hun visualisering. Daardoor ontstaat een spanning tussen de afzonderlijke delen van het hoofdstuk. Een variant van deze constructies vormen structuren waarin de exegese (alweer Jock's monologen) "funksioneer as die voorspel tot heelwat ander situasies wat eers later in die roman plaasvind" (Kannemeyer, 1970: 42). Dit heeft tot gevolg dat de verbinding exegese-beeld buiten het kader van één hoofdstuk reikt.

In de laatste groep plaatst Kannemeyer voorbeelden waarin meer dan één beeld met de uitleg samengaat. Volgens hem slaagt Leroux erin – dankzij de toepassing van dit procédé – om de emblematische vorm innovatief uit te bouwen. We willen nu even stilstaan bij enkele door Kannemeyer besproken voorbeelden en aandacht schenken aan de manier waarop ze gerangschikt worden.

Tot de eerste groep wordt onder andere de uitspraak over melaatsheid gerekend: tijdens het avondfeest beroept dr. Johns zich op de middeleeuwse Joodse filosoof Mozes Maimonides die in deze ziekte straf voor belastering zag. De witte kleur die bij de beschrijving van de gasten voorkomt, associeert men met deze ziekte. De manier waarop de gasten worden uitgebeeld en de uitlating over de melaatsheid die "die hele wêreld . . . met die onreinheid" (20) kan aantasten, verhouden zich op dezelfde wijze tot elkaar als *pictura* en *subscriptio*. (5)

Ze vullen elkaar aan en becommentariëren elkaar. Zonder opmerking van

rechter O'Hara zou de beschrijving in de daaropvolgende passages betekenisloos blijven. Op dezelfde manier fungeert het beeld van het gemaskerd bal van de kunstenaars waarin de losbandigheid en dierlijkheid (gesymboliseerd in de verkleeding van de deelnemers) in het oog springt. De commentaar van de verteller na de zwempartij luidt: "Dis 'n tweede sondvloed, belig deur spreiligte" (40). In dit geval gaat de verwijzing naar de bijbel gepaard met de eveneens negatieve veroordeling van de levenswijze van de aanwezige gasten.

Een gelijksoortige verhouding tussen het beeldvormende toneel en zijn verklaring is te vinden in het vierde hoofdstuk waarin de multiraciale bijeenkomst beschreven wordt. Deze keer gaat het ook om de morele boodschap. Die ontstaat aan de ene kant door de samenstelling van het beeld van de glimlachende mensen met de tanden die aan "grafstene van seks, godsdiens en goeie wil" (69) doen denken en die de "steriele wêreld van groeps liefde" (72) representeren en, aan de andere kant, de opmerking van dr. Johns over het "lied van Geestelijke Herbewapening" dat iedereen "in sy eie taal" zingt (70). Hierdoor wordt het idee bekritiseerd van de volledige integratie die als een nieuwe universaliserende heilsorde de oude vervangt; dit nieuwe allesomvattende oecumenisme zou door de "afwesigheid van nasionalisme en die eenheid van kultuur en geloof" bereikt kunnen worden (70).

In alle genoemde voorbeelden wordt het niveau van de analyse van de gedragsnormen naar voren gehaald, hetgeen het minst specifieke is bij de embleemanalyse. Van de embleemtypische manier van uitbeelden kan op dit moment nog moeilijk sprake zijn, want pas wanneer er een nauw verband bestaat tussen de soorten normen en de bij het uitbeelden ervan gekozen topica hebben we te maken met emblemen die gericht zijn op het bereiken van een didactisch effect. Bij Leroux gebeurt ook dit en wel door de onjuistheid van een bepaald gedrag te bekritisieren waarbij bijbelse verwijzingen aan bod komen die verbandhouden met straf, dood en verval. Deze dienen op hun beurt als leveranciers van beeldtopica (zondvloed, melaatsheid, grafsteen) die het meest geschikt zijn voor de rechtvaardiging van de door de schrijver beoogde normen. Alle boven voorgestelde constructies kan men emblemen noemen maar niet zoals het Kannemeyer beweert omdat de verklaring onmiddellijk na of voor het beeldend tafereel voorkomt. We kunnen ze als emblematische structuren beschouwen omdat de exegese zich telkens op een ander, als het ware hoger, niveau bevindt en daardoor een normerende functie vervult: pas op dat niveau wordt de lezer de achterliggende les bijgebracht. De commentaar houdt nooit een direct verband met het handelingsverloop en vormt daardoor niet een expliciete verklaring van een concreet tafereel maar verkrijgt een meer universele generaliserende dimensie.

Op dit moment is het tevens wenselijk te signaleren wat Kannemeyer onder de term "didactisch" wil verstaan. Het blijkt dat hij "didactisch" met "lerend", "stichtend" ofwel "ethisch" vereenzelvigd. Zonder twijfel sloten de beoefenaars van het emblematische genre aan bij de lange literaire traditie waarbinnen men het nuttige en het aangename trachtte te paren. In de loop van de zeventiende

eeuw werden embleemboeken echter steeds meer een richtsnoer voor het christelijke gezin en het maatschappelijke of religieuze leven. Dit verschijnsel deed de embleembundels tot een buitengewoon populair genre uitgroeien. Aangezien de embleembundels bij de visuele onderwijsmethoden van bijvoorbeeld de jezuïten pasten, kreeg het genre in die tijd een overwegend religieus karakter. Op die manier boden emblemen een soort handleiding aan de mens op zijn weg naar het eeuwige leven en zorgden voor de morele ontplooiing van het individu. Qua intentie en doelstelling maakte de emblematiek tot op zekere hoogte deel uit van de brede stroming moraliserende literatuur maar haar stichtende functie mag men geenzins als de enige zien. Emblemen werden tegelijk aangewend als toegepaste kunst in de versiering van de architectuur, tuinen, feest- en theaterdecoraties. Ze dienden ook als stof voor geleerde of galante conversatie in de intellectuele kringen. Tenslotte boden embleembundels een objectief kensysteem dat de lezer/kijker een bepaalde wereldinterpretatie gaf en van een concrete beschouwing van de wereld voorzag. Conform deze inzichten willen we in tegenstelling tot Kannemeyer de functie van de emblematiek niet tot één aspect, namelijk moralisatie, beperkt zien; historisch bekeken lijkt dit volgens ons onjuist. Anders zouden alle overige tweedelige structuren in *Sewe dae by die Silbersteins*, die een dergelijk nauw afgebakend doel missen, niet als emblematisch beschouwd kunnen worden. Om daaraan te ontkomen spreekt Kannemeyer van afwijking of van uitbouw van het emblematische genre terwijl de door Leroux gebruikte structuren eerder op de realisatie en de voortzetting van de traditie neerkomen.

Zoals aangetoond kan de rol van de commentaren van dr. Johns, rechter O'Hara en Jock Silberstein niet worden gereduceerd tot de moraliserende functie. In enkele gevallen (die tot de tweede categorie van emblemen behoren) praat Jock tijdens de ochtendwandeling over problemen die in de loop van de nachtelijke evenementen hun visualisering vinden. In die zin vervullen zijn woorden een belangrijke structurerende functie omdat het beeld niet onmiddellijk op de exegese volgt maar later, weliswaar altijd in hetzelfde hoofdstuk, wordt geplaatst. Op die manier ontstaat een spanning tussen de twee delen van het hoofdstuk. De verhouding tussen het betoog en zijn illustratie heeft tot doel om aan de opbouw van het hoofdstuk een zekere polariteit te verlenen. Het enige verschil tussen Leroux en de zeventiende- eeuwse emblematiek bestaat daarin dat de verklaring (*subscriptio*) aan het beeld (*pictura*) voorafgaat. Maar dit procédé is geen reden om het bestaan van de emblematische structuur te ontkennen want een soortgelijke volgorde van de emblemelementen is te vinden in veel zeventiende- eeuwse poëzie. De volgorde van de embleembestanddelen is in wezen voor de zingeving van het embleem van geen belang. De concretisering van de emblematische tekst gebeurt immers op grond van de door de lezer/kijker ontdekte overeenkomsten tussen beeld en tekst. De omgekeerde volgorde van emblematische constructies heeft tot gevolg dat ze in mindere mate een verklarende functie hebben; deze emblemen horen eerder thuis waar een meer kryptische verhouding naar voren komt. Hieronder bespreken we cursorisch enkele voorbeelden.

Op de tweede ochtend beweert Jock: "ons belangstelling is nie meer in die

enkeling" maar in " die anonieme mensheid" waardoor "die gemeenskaplike masker" de plaats van "die persona" (30) inneemt. Deze vaststelling wordt bevestigd door het avondtoneel van verkleedpartij waaraan naakte kunstenaars alleen met dierenkoppen op hun hoofden deelnemen.

Op dezelfde manier kan de aanmoediging tot het geluidloze protest tegen God (44-45), dat Jock op de derde avond in de " kamer van afsondering" aantekent, in verband gebracht worden met het avondtoneel wanneer Brutus voorgesteld wordt als triomf van de genetische techniek over de natuur. Het geluidloze protest van het dier en de biecht van Henry en Jock wiens stem in het oorverdovend lawaai verdwijnt, vormen parallelle tonelen. De boeren daarentegen met hun aanbidding voor Brutus doen denken aan de verering van het Bijbelse gouden kalf door het uitverkoren volk die zijn Schepper verlochent (55- 59).

Op de vierde ochtend tijdens het bezoek aan de wijnfabriek praat Jock over "volkome apartheid" die "nader aan die gees van die tyd" is "as wat die mens dink" en hij poneert de stelling: "Dis 'n individuele bydrae tot die geheel, 'n bewaring van die onderliggende identiteit ter bereiking van die algemene doel" (62). Deze bewering staat in nauw verband met het beeld van de multiraciale bijeenkomst die onverwachts in chaos eindigt. Jock's woorden functioneren hier als ironisch vooraf-commentaar bij de poging van de mensen om een volledige integratie als een nieuwe heilsorde te laten doen gelden.

Bij de analyse van de emblematische verhouding tussen pictura en subscriptio binnen één hoofdstuk kan men de functie van de titels niet uit het oog verliezen. De titels van de hoofdstukken kunnen als motto's fungeren. Op die manier kunnen we in Sewe dae by die Silbersteins ook de driedelige emblematische structuren aantonen. Ze dragen nog in grotere mate dan de bovengenoemde voorbeelden bij tot de hechtheid van het afzonderlijke hoofdstuk. De titels noemen de gebeurtenissen die later plaatsvinden, zoals dit het geval is met "Kaperjolle van die kunstenaars" en "Ballet van die boere". Ook hier hebben we te maken met de differentiatie, bijvoorbeeld de titels van het vierde, zesde en zevende hoofdstuk " Fuga van geestelike herbewapening, apartheid en beplanning", "Walpurgisnacht" en "Die koms van Salome" geven op meer impliciete manier aan waarover het volgende hoofdstuk handelt. De drie laatste titels zinspelen alleen op de gebeurtenissen van de komende avonden. Desalniettemin voldoen ze ook in deze hoedanigheid aan een van de cruciale regels van de meeste emblematische theorieën dat het motto nooit direct refereert aan wat het beeld voorstelt. Tot op zekere hoogte kan men de gehele genoemde hoofdstukken als emblemen op zichzelf op te vatten: de titel (motto) wordt door de theoretische redenering van Jock (subscriptio) gevolgd, die later op de avond beeldend wordt weergegeven (pictura).

Om even naar de laatste door Kannemeyer afgebakende groep emblematische constructies terug te keren, grijpen we naar het voorbeeld uit het laatste hoofdstuk. Op de zevende ochtend maakt Henry een tocht door het landgoed met als doel om "die vyand [te] leer ken" en "die skutkleur [te] kan onderskei, die momskeerm [te]kan peil" (114). Deze keer, in tegenstelling tot de vroegere

voorbeelden, fungeren zinnen waarmee hij zichzelf aanspreekt (6) als exegese voor een reeks beelden die later in het hoofdstuk opduiken. De taak waarmee hij zichzelf belast, kan echter niet worden vervuld. Alhoewel hij zijn onschuld verloren en de vrees leerde kennen, is hij nog steeds niet in staat om onderscheid te maken tussen goed en kwaad. Alle situaties en gebeurtenissen die Henry tijdens zijn eenzame wandeling door het landgoed ervaart, alle huwelijksgeschenken die hij ontvangt, kunnen afwisselend als voorbeelden van goed of kwaad worden ontcijferd. De slang die hij doodmaakt, kan een cobra zijn "uiters snel en giftig" (116) of "molslang . . . 'n onskadelike, goeie dier wat rotte en ander ongediertes uitroei" (115); het nummer op een stuk papier dat Henry op zijn nieuwe trui vindt (cadeau van de oude vrou en haar kleindochter) kan het nummer van de hoer of het nummer van de wol zijn (116, 118); de kleurlingvrouw die tegenover Henry onderdanig doet en tegelijkertijd op een heks lijkt, geeft een geschenk aan hem terwijl ze eerder op een beloning wacht, e.d.m. (116-117).

De dualiteit van de bovengenoemde dingen en situaties verwijst naar de traditie van de middeleeuwse symboliek waarin elk element in de natuur in bonam of malam partem geïnterpreteerd wordt en waarop de emblematiek grotendeels steunt. In dit geval wordt echter de didactische (verklarende) bedoeling ondermijnd omdat het doel weliswaar genoemd wordt maar de handeling onbestemd blijft; om de nieuwe volmaakte mens te worden moet Henry "die katarsis van die geheel ondergaan, die versoening van chaos en orde begryp" (64), maar hij weet nog steeds niet hoe dat verwezenlijkt kan worden. Dit betekent dat Henry verder niet in staat is om waardeoordelen te vellen.

De problematiek van goed en kwaad staat niet alleen centraal in het laatste hoofdstuk maar is een steeds terugkerend motief in de hele roman. Inwijding van Henry in de kennis van goed en kwaad gebeurt van het begin af op twee manieren: door het luisteren naar de filosofisch-theologische discussies van rechter O'Hara en dr. Johns, maar ook naar de verklaringen van Jock, of door de deelname aan de ceremonie-achtige activiteiten tijdens de verschillende feesten, door de seksuele initiatie, en last but not least door de confrontatie met de opstand van zwarten. Beide geleerde heren en Jock vertegenwoordigen de tegenovergestelde opvattingen betreffende de aard van goed en kwaad. Jock blijkt een aanhanger van de manicheïsche leer die het kwaad als tegenwicht en balans voor de goedheid van Christus verkondigde; Satan stelt hij als "skadukant van God" (85). Dr. Johns en rechter O'Hara verdedigden de stelling dat de kwaad als *privatio boni* beschouwd moet worden; in hun talrijke uitlatingen doen ze voortdurend beroep op de waarheden en beweringen afkomstig van de scholastische traditie (34-36; 50-51). De rol van de drie personages houdt in dat ze de geestelijke gidsen voor de onkundige en onschuldige Henry zijn maar in de finale blijkt dat ze er niet in zijn geslaagd om de jonge man kennis over goed en kwaad bij te brengen.

Bij nader toezien mag men veronderstellen dat het initiatieproces van een onwetend en ongevormd mens (dat in wezen als zelfverkenning geïnterpreteerd kan worden) het centrale thema van de hele roman is en reeds op de eerste pagina op een zeer impliciete manier gesuggereerd wordt. De ingangspoort van

het landgoed van de Silbersteins, dat de ruimte van Henry's innerlijk groeiproces uitmaakt, steunt op "twee enorme, witgeverfde pilare" (13). Volgens Kannemeyer kunnen deze architectonische elementen geïnterpreteerd worden als de kabbalistische pilaren Boaz en Jachin die de paradox van goed en kwaad vertegenwoordigen (1970: 95). Op deze subtiele en beeldende wijze wordt de problematiek van het naast elkaar bestaan van goed en kwaad geïntroduceerd; in de loop van het verhaal wordt dit op verschillende manieren verwoordt. Het voorerf van Welgevonden samen met de façade van het herenhuis worden op de eerste bladzijden van het boek als locus amoenus (bekoorlijk, liefelijk oord) beschreven. In het slothoofdstuk daarentegen verandert de ruimte conform de verruimde horizon van Henry. Tijdens zijn ochtendwandeling verkent hij (voor de eerste keer zonder Jock als gids) de achterkant van het landgoed. Alles wat hij ziet en beleeft heeft ten opzichte van het begin van de roman en de daaropvolgende gebeurtenissen een sluitende waarde. Vanuit deze optiek is het denkbaar om de expositie en de latere hoofdstukken aan de ene kant en het afsluitende gedeelte aan de andere kant in termen van de verhouding tussen *picura-subscriptio* te zien. Met andere woorden, alles wat het hoofdpersonage als passieve buitenstaander in de eerste zes stukken meemaakt, leidt tot de actieve (zelfstandige) confrontatie met de chaos en het afwijzen van het valse beeld van de werkelijkheid aan het einde.

We kunnen dus constateren dat Leroux in *Sewe dae by die Silbersteins* weliswaar van de emblematische constructies gebruik maakt maar dat de gedragsnormen in zijn emblemen niet aan de middeleeuwse *mundus symbolicus* of traditionele "onaantastbare" normen kunnen worden gerelateerd. Het idee van een door God geschapen wereld die een leerstoel voor de mens is, blijkt onhoudbaar te zijn. De topica die in veel beelden te voorschijn komen, verwijzen naar verschillende bronnen (de bijbel, de scholastiek, de alchemie en gnosticisme, antieke wereld) waaruit ook de zestiende- en zeventiende-eeuwse emblematici op zoek naar de rechtvaardiging van de handelingsnormen putten. In het geval van Leroux rijst de vraag of een dergelijk teruggrijpen naar de *mundus symbolicus*, überhaupt mogelijk is sedert de wereld niet langer als *creatio* wordt beschouwd maar als *res extensa*. Het antwoord moet negatief zijn omdat in de moderne wereld "God die Groot Onbewuste" (105) en "die duiwel ook anoniem" is (81). Deze bewering vindt zijn belichaming in Jocks woorden dat nuwe lewegewende simbole vir ou waarhede gevind moet word" (99). Tegenwoordig moet er bij het rechtvaardigen van de waarden gezocht worden naar alternatieve normenstelsels die met de leefwereld van de moderne lezer overeenstemmen. Deze analyse in termen van emblematische structuren betekent, zoals boven aangetoond is, het onderdompelen van *Sewe dae by die Silbersteins* in de oude Europese literaire traditie maar tegelijk ook in de universele culturele traditie. Zoals uit het volgende voorbeeld zal blijken, strekt een dergelijke interpretatiehandeling immers veel verder. Als een goede illustratie van waartoe de ontleding in het emblematische kader kan leiden, kan het eerste hoofdstuk dienen. De beschrijving van de eerste avond (afdeling II, III en IV van het eerste hoofdstuk, 17-25) focust op het vrolijke gedrag van de mensen: mannen proeven brandewijn, meisjes giechelen, gasten zijn "ontspanne" (17), "dans en klets" (21). In "die getransformeerde voorkamer" (17) krioelt het van de uitgenodigde "rykes". In "die gedrang" (17) heerst "die

Het derde toneel schetst Henry in zijn gedachten:

hoe dit sal voel om nie meer daar te wees nie. Hy probeer hard, maar hy self is altyd teenwoordig: hy sien sy eie lyk, die graf, die verdwaasde familie en hy kry 'n besef van tyd wat verbygaan. Hy probeer hom voorstel hoe dit sal wees om in die hemel te kom. 'n Genadevolle staat van perfekte harmonie. Dan dink hy daaraan hoe bedroë mens moet voel as jy in extremis jou oë toemaak, wag en niks gebeur nie. Beide begrippe is moeilik, té veel vir hom op hierdie oomblik, en hy keer terug tot die lewende wat heelwat luidrugtiger geword het (18).

In het eerste tafereel worden in de stampvolle pronkkamer enkele elementen geselecteerd: orchideebloem, waterdruppels gesprenkeld over vloer of een ander oppervlak, decoraties in de zaal en opsmuk van de mensen die met verloop van de party niet meer zo mooi zijn als voorheen en wier voorkomen duidelijke sporen van achteruitgang begint te tonen, en tenslotte ook nog sigarettenpeuken.

Deze elementen behoeven een kleine toelichting. De aftakeling wordt bijvoorbeeld voorgesteld door lady Joan met haar "pragtige masker wat stadig begin ontbind as die trane begin loop" of "haar Juno-haarkapsel [wat] stadig begin lostrek en kammetjies, haarnaalde en gespetjies [wat] een na die ander met die geluid van waterdruppels op die vloer val" (20). In dit tableau van "die vergane tooisels" van de aanwezigen – lady Joan die ongenadig van uiterlijke schijn wordt ontdaan, fungeert hier als voorbeeld – worden druppels/tranen met verval geassocieerd. De hele zaal wordt voor een moment gezien zoals een stilleven. De voorwerpen worden opgesomd in de volgorde van de traditionele manifestaties van de vergankelijkheid, zoals bloem en druppel, tot de moderne, zoals peuken, want de peuken kunnen gerekend worden tot een moderne replica van de pijp en de tabak die ook al op de vanitasvoorstellingen uit de Gouden Eeuw voorkwamen (in de pijp/sigaret gaat tabak in rook op). De beschrijving van de feest wordt geopend met de komst van Henry met "'n sigaret in sy linkerhand" (17) en afgesloten door een scène in zijn kamer waar "die jongman . . . 'n laaste sigaret [rook] en . . . hom na sy bed [begeef]" (25). Alle elementen worden onmiddellijk door de onbekende gast in het kader van de vanitasmotieven geïnterpreteerd. (7)

Bij de morele leer van het eerste tafereel dat plezier in het leven kort is, sluit direct de conclusie die uit het tweede getrokken kan worden, nl. dat je de kleine vreugden moet weten te waarderen. Salome's ochtendwandeling lijkt op een dans van de nimf en staat in schril contrast met de titel "Dans van die rykes". Overige beschrijvingen van de dans in dit hoofdstuk zijn ook anders (bijvoorbeeld de dans van Henry met "'n Italiaanse contessa" (17), de dans van sir Henry Mandrake met "'n madonna" (19-20) of de dans van Mrs Silberstein met Jock en later met J.J. (22)). Allemaal staan ze nader aan een bezweringsdans dan aan een amusement of ontspanning en doen eerder aan een memento mori denken dat in de middeleeuwse mundus symbolicus in de vorm van danse macabre voorkomt. De manier waarop de dans van Henry wordt

voorgesteld is opmerkelijk en door associatie met de dans van de heksen ("vroulike vorms" – sic) geeft ze andere aanwijzing voor de interpretatie in het kader van de oude symboliese wereld:

[Henry] dans opeenvolgend met donkerogige vroulike vorms met velle so wit soos melk en so bruin soos ou hout wat hom deur al die nuanses van die dans voer, hom betower met allerhande sinneprikkelende bewegings, hom terg met oneindige samestellings van persoonlikhede, hom welvoeglik skaamteloos uitlok tot hul erotiese hemele (21).

Tussen mense en gesprekke word Henry oorgewal deur doodsbeseft en probeer hy zich voor te stel "hoe dit sal voel om nie meer daar te wees nie". Ondanks inspanning kan hy zichzelf nie wegdenk uit die beelde die op hem afkom en die die dood silderen: sy eie lyk, graf en nabestaende. Op het eerste gesigt sy die doodsgedachte van Henry toevallig op deze plaas geset, maar in wezen make ze deel uit van een logiese volgorde. Dit is een soort drieluik: (i) het stilleventafereel in die saal druk die idee van vanitas vanitatis uit, (ii) het prentjie met Salome als nimf in het broekland verwoord die gedachte van carpe diem en (iii) het doodsbeseft dat Henry midden in die party oorgewal, is een voorbeeld van meditatio mortis. By zo'n opeenstapeling van doodstopoi denkt men direct aan memento mori, maar dit vormt slechts één dimensie van deze driedelige voorstelling. In wezen gaat het om memento vivere omdat die dood een vergelykbare oorgang als geboorte vormt. In het voetspoor van Plato, die dood als dies natalis beskoude: die dag van die geboorte van onze geest, bedien die talryke thanatologiese werke van die figuur dood-geboorte of graf-wieg. Die komst van Henry van Eeden (sic!) na "die aardse besittings van die Silbersteins" (13) hou verband met het geplande huwelik met sy dogter en die echtverbintenis beteknet altyd het begin van een nuwe lewe. Het zevendaags besoek aan Welgevonden verwys ook na het skeepingsverhaal uit die Bybel: "'Sewe dae,' sê J.J., 'Dit behoort genoeg te wees'" (16). Die vaste struktuur van die dag en die voorbereide evenemente vertoon duidelike kenmerke van die initiatieritus: Mrs Silberstein sê "Sy onskuld moet vernietig word" (22).

Alle drie taferelne kom aan die beurt in die volgorde van kort tot lang en presiseren stapsgewys het onderwerp. Ze sy in wezen korte momentopname, beeldende visies of stillewezen waarin objektne een andere werkelykheid krygen. Deze stillewezen, een genre dat een aanmerkelyk deel van die nalatenskap der Oud-Hollandse skool uitmaak, word teregt in het oude Kaaps-Hollandse argitektuur geëncadreerd. Dit waren trouwens die Hollandse meesters die met die oude deels middeleeuwse voorstellings van die vanitas-idee braken (grysaard, skelet of monster) en na nuwe betekenaars grepen (boeke, spiegels / druppels, schelpen of bloeme). (8) Stillewezen kan betekenen nie alleen een gestold, maar ook een als het ware gestolen moment van die werkelykheid soos in die nacht na die feest: wanneer Henry reeds in sy kamer is en ineens opstaat om die deur open te make, hou die tyd stil:

Regoor sy kamer is 'n ander deur besig om toe te gaan. Hy sien

die been van 'n meisie, die swaai van tweedmateriaal, 'n gedeelte van 'n arm. Alle beweging verstar meteens. Onsigbaar word hulle bewus van mekaar en bly die oomblik gevange. Dan hervat die tydsverloop en word die deur saggies toegetrek (25).

Met deze beelden van vergankelikhed en dood corresponderen ook de opmerkingen over de ziekte. Dr. Johns en rechter O'Hara is "wit soos melaatses" (23) want ook zij roddelen ("skinder") (23). Wanneer de vrouw van Jock Silberstein met Henry danst, vertelt ze hem over haar huwelijksproblemen en voor deze ene keer gebruikt de verteller niet de geijkte formulering die tot de vaste uitdrukking wordt "die slank Mrs Silberstein", maar "die melaatse Mrs Silberstein" (21). Wanneer Jock Silberstein zegt in zijn speech tegen Salome en Henry dat de bedoeling van deze bijeenkomst is dat zij bewust moeten worden van hun vrienden "Almal glimlag spierwit in die rigting van Henry" (24). Ook een aantal meisjes met wie Henry danst worden beschreven als "vroulike vorms met velle so wit soos melk" (21) en de huid van "die slank meisie" – "'n madonna" (19, 20) die sir Henry Mandrake omarmt en met wie hij danst – is "roomwit" (20).

We willen de aandacht vestigen op twee elementen. Ten eerste dat Henry in zijn "swart aandpak" (17) opdaagt, dit in tegenstelling tot de gasten die niet alleen "in alledaagse slenterdrag" (17) verschijnen maar ook nog in termen van witte kleur van hun al dan niet melaatsheid beschreven worden. Een ander soort kleren van "die jongman met die engelgesig" (17) is het uiterlijke gevoel van zijn andersheid. Later wanneer Henry merkt dat zijn stemming anders is dan de omringende vrolijke sfeer verklaart hij aan Jock dat hij aan dood heeft gedacht, en zijn bekentenis wordt vergezelt door de wens "dat hy van sy aandpak ontslae kan raak" (19). Ten tweede sluit de verwijzing naar lepra de hele problematiek van de dood in en beschikt als zodanig over een oorspronkelijke religieuze en metaforische zin. Alle besmettelijke ziektes, met name de pest, kregen bijvoorbeeld in het oude Italië de naam "groot sterven" (la mortelega grande) want als overdraagbaar betroffen ze omnia temporalia dit wil zeggen alles en iedereen ongeacht zijn/haar status, rijkdom en functie; elke plaag verwoorde op die manier het idee van de gelijkheid in dood (vgl. Huizinga, 1975). Een speciale rol werd ten tijde van de pest aan de melaatsen toegeschreven. Samen met vreemdelingen hoorden ze tot de ongeluksboden en bezaten een demonische kracht want de beleving van het gevaar van de besmetting plaatste de ervaring van de anonimiteit en gemeenschap in een negatief licht.

Epidemie met al haar carnavaleske elementen – meestal in de vorm van een carnaval à rebours – kan gezien worden als een vorm van een specifieke feest die antwoord biedt op de verschijning van het sacrum. In sprookjes en mythes, in Spaanse exempla en Joodse parabels of in volksoverleveringen treft men het motief van plaag aan als reactie op de doorbreking van het taboe, op de symbolische belediging van de godheid (vgl. Sznajderman, 1994). Een van de magische rituelen om de dood te bezweren was het creëren van een gesloten ruimte door het huis af te grendelen of door het sluiten van de kring; "Dans van die rykes" – waar de dans verschillende cirkelvormige gedaantes aanneemt –

valt ook onder die categorie. Ook andere rituelen bij Leroux hebben als doel om de toestand van de oorspronkelijke "harmonie" te reconstrueren. Op die manier wordt de werking tegengegaan van de "gespletenheid" die als gevolg van de schending van de mythische formule intreedt. In zo'n context valt de besmettelijke melaatsheid op te vatten als een sanctie voor de symbolische blasfemie, de belediging van de godheid. Maar terwijl in de traditionele mythes de straffende plaag uit een ander soort werkelijkheid opdoemt waarvan de herkomst onduidelijk is, is zij in *Sewe dae by die Silbersteins* nauw verbonden met de banale kwaadsprekerij en lasterpraatjes zoals in de roddelpers. En toch kan men van de symbolisch taal die de beelden van de melaatsheid en de dood bij Leroux spreken, zowel de reminiscentie aan het paradijs aflezen als ook het voorgevoel van de definitieve val.

5. In plaats van conclusies: van embleem naar mythe

Sewe dae by die Silbersteins kan als een emblemataboek beschouwd worden alhoewel niet in de zin van de zestiende- en de zeventiende-eeuwse embleembundels: bij Leroux stellen we geen rechtstreekse ontleningen aan de traditionele emblematische literatuur vast. Zijn roman lijkt evenmin een bewuste poging te zijn om het oude historische genre te doen herleven of te moderniseren. We concluderen daarentegen wel dat er in het boek een aantal emblematische structuren bestaan. Het is dus geoorloofd om van een zekere aanleuning bij de emblematische traditie te spreken. Men moet weliswaar zeggen dat niet alle emblematische vormen bevredigend uitgelegd kunnen worden omdat soms de hechte relatie tussen beeld en duiding vanuit het theoretisch standpunt niet volledig bewezen kan worden. Dat neemt niet weg dat de verhouding tussen de situaties, die beeldend voorgesteld zijn, en de uitlatingen van de personages, die duidende functie vervullen, in een aantal gevallen gelijkenis met de relatie tussen *pictura* en *subscriptio* vertonen. Door het gebruik van de constructie beeld-exegese konden bepaalde ideeën aanschouwelijker gemaakt worden en de didactische doelen van het verhaal effectiever bereikt worden.

Deze vaststelling is niet het enige resultaat van ons onderzoek. Probeert men de emblematische analysemodellen bij de bespreking van *Sewe dae by die Silbersteins* te betrekken, komt men tot andere interessante conclusies. Wanneer men het boek in het kader van het embleemonderzoek bestudeert, wordt duidelijk dat de constructie beeld-exegese ten grondslag ligt aan de grondstructuur van de roman. Door een dergelijke lezing kan ten eerste het hele raster van emblematische structuren onthuld en toegelicht worden en, ten tweede, kan dit netwerk als een hecht systeem beschouwd worden waarop de hele roman steunt. Emblematische structuren vormen naar het schijnt het belangrijkste structuurprincipe en patroon uit van *Sewe dae by die Silbersteins*. Uit onze verkenning van het emblematische niveau wordt op een andere wijze

bewezen dat Leroux een buitengewoon grote aandacht aan de ordening van het materiaal geeft.

De opsporing van structuren van emblematische aard of de toepassing van de emblematische procédés maakt een aantal boeiende aspecten van de roman duidelijk. Het gebruik van de analysemodellen, zoals uitgewerkt voor het historische genre van het embleem, opent volgens ons nieuwe perspectieven voor de verdere interpretatie van Leroux' schrijverschap. Zoals boven aangetoond worden de emblematische structuren ingespannen om de overdracht van didactische inhoud doeltreffender en efficiënter te maken. Maar zoals bekend was Leroux (1963) "op zoek na die lewende mite". De functies van de emblematische patronen als structurerende romanelementen kunnen geenszins tot hun technische dimensie gereduceerd worden. Hun duiding zou geplaatst moeten worden in het kader van de door Leroux beoogde remythologisering van de moderne bestaanconcepten. Hiervoor grijpen we naar de concepten van de Russische geleerde Pavel Florenskij (1882-1937).

In zijn analyse van het wezen van de iconografische kunst onderscheidt Florenskij (1994, 1996) drie grote artistieke tradities en schrijft aan elk van hen een kunstgenre toe: de Grieks-katholieke (Byzantijnse) traditie met de icoon, de Rooms-katholieke met de olieverfschilderij en de protestantse met de gravure. Hij ontleent niet alleen technische details maar gaat ook voort in zijn onderzoek naar de manier waarop icoon, olieverfschilderij en gravure gestalte geven aan de ideeën van deze drie hoofdstromen binnen het christendom, hoe ze nauw met hen verbonden zijn en hoe ze de verschillende spiritualiteiten van orthodoxie, katholicisme en protestantisme tot uiting brengen. Volgens Florenskij drijft de kunst van het avondland steeds verder af van de originele volheid en harmonie die gegeven zijn in het beleven en het opvatten van de symbool zoals dit nog steeds in de oorspronkelijke christelijke, canonieke kunst van de icoon plaatsvindt. De aanvankelijke harmonie werd verbroken onder andere door (i) de overaccentuering van het zinnelijke, aardse en individualistische (die in de thematiek en in de techniek van de olieverfschilderkunst tot uitdrukking gebracht wordt) en door (ii) de dominantie van het bovenindividuele verstand dat alles wat zinnelijk en individueel in de kunst is in schaduw stelt (zoals dit in de kunst van de gravure plaatsheeft waar de techniek de kunstenaar overheerst). Verder legt Florenskij zijn paradoxaal klinkende these uit dat de artistieke vrijheid groter wordt naarmate een bepaalde kunst(discipline) meer op een canon georiënteerd is. Anders wordt de kunstenaar tot slaaf van de laatste ontwikkeling of actuele mode en reduceert hij zichzelf tot de horige aan eigen individualisme en subjectivisme of aan de techniek (vgl. Benedyktowicz, 2000: 111-114).

De diagnose van de Russische geleerde (hier slechts cursorisch gepresenteerd) mag ten opzichte van de ontwikkeling van de westerse kunst vereenvoudigend aandoen, toch is de presentatie van de omkering waar hij het over heeft voor onze doeleinden inzichtgevend. Florenskij analyseert namelijk de gevolgen van de vervanging van het originele kunstobject door zijn afbeelding of afdruk. Aanvankelijk was de gravure een beeldhouwwerk en geen drukkunst, maar met de tijd heeft zij zich ontwikkeld tot de kunst waar niet de gravure dit wil

zeggen een gegraveerd artefact (camee, zegelstempel, in steen of metaal gesneden plaat) het kunstvoorwerp was, maar de afdruk daarvan, de door drukken verkregen beeltenis. Florenskij gebruikt dit als voorbeeld van de ongunstige ontwikkeling waardoor de westerse kunst die binnen het occidentale christendom onstond, zich van haar diepe, symbolische bronnen en functies vervreemde.

De auteur van Sewe dae by die Silbersteins schijnt vanuit zijn eigen diagnose van de tijd vergelijkbare conclusies te trekken, maar formuleert ze niet zozeer op het artistieke vlak, maar het levensbeschouwelijke. Hij gebruikt niet alleen de mythe maar ook het embleem om de authenticiteit te doen herleven. Maar hoe?

Wanneer Leroux bij de emblematische traditie aansluit, maakt hij gebruik van bepaalde taferelen. Hun beschrijving neemt bij hem de plaats in die de gravure in de emblematische traditie vervulde. Zoals in het historische genre gaat vermaak gepaard met lering. Elize Botha (1980) wijst op het feit dat Leroux zijn werk dikwijls aanbiedt als louter vermaak, dat hij de houding van grappenmaker en spotter aanneemt, maar dat het hem niet alleen om vermaak gaat of om het stellen van een diagnose van de moderne tijd. De schrijver is weliswaar diagnosticus maar heeft een bepaalde doelstelling die "beskryf kan word as 'n oproep tot besinning, 'n oproep tot 'n gemeenskap dat hulle hulself in hul wese en in hul weefsel moet leer ken" (Botha, 1980: 482-483). We kunnen dus zeggen dat de functie van de beschrijving van pictura (tafereel/gravure) en de gehele emblematische structuur die ontstaat, niet alleen didactisch-moraliserend van aard is. Met andere woorden: het gaat niet alleen om vermaken en/of overtuigen want Leroux' emblematische structuren staan in dienst van een geheel dat nog groter van opzet is namelijk de remythologisering. Zoals het gebruik van archetypes kan ook het gebruik van de mythes scheppend en helend werken.

Elize Botha toont verder drie aspecten aan van de zogenaamde mythische methode van de auteur die (i) de traditionele mythologie inschakelt, (ii) een contemporaine, historisch en lokaal gebonden Zuid-Afrikaanse mythologie uitbeeldt en vervolgens (iii) zijn eigen mythologie opbouwt.

Door gebruik van de klassieke mythes ontstaat in de hedendaagse wereldgebeuren, zoals Leroux het uitbeeldt, een zekere orde omdat de overeenkomst tussen oerpatronen, archetypes en eigentijdse verschijnselen naar voren gebracht wordt. In het tweede geval worden de mythes van onze tijd in kaart te gebracht:

[D]it lyk asof hy [Leroux] besig is om deur die beskrywing van hierdie "kleiner" . . . parodiërende mites wat vorm en kwyn in ons maatskappy, die vorming te probeer ontdek van 'n ware, lewende mite vir ons tyd. Dié kleiner mites, soos ons hulle leer ken as "shopping centre", as politieke sisteme, as jeugkultus e.d.m. word altyd . . . getoon as kragteloos om die gees van die mens te deurstraal en blywend te voed (Botha, 1980: 483).

De eigen "mitiese metode" van Leroux daarentegen is voor hem objective correlative geworden

om in sy werk beelde, simbole te bou van die eietydse mens op soek na die lewengewende mite, maar ook om te probeer om iets van blywende, durende, geestelik-voedende krag uit die samelewings waaroor hy skryf, na vore te bring (Botha, 1980: 484).

Dit lijkt alsof de schrijver van Sewe dae by die Silbersteins in de voetsporen van de zestiende- en zeventiende-eeuwse auteurs van de emblemata trad die de mythes beschouwden als echo's en voorafbeeldingen van de christelijke goddelijke Openbaring, als een soort gefabuleerde theologie der heiden. Leroux doet dit voor de moderne tijd.

De intellectuele lading van de roman noemde Kannemeyer (1983: 347) "breë en uiteenlopende verwysingsveld, veelduidigheid, verwikkeldheid en gekonsentreerdheid van die romanstruktuur en allegoriese inslag van die "argetipiese" karakters" en Charles Malan (1978: 56) had het over de verstommende "deurkomponering van die talle verwysingsniveaus tot 'n finaliserende eenheidseffek". Uit de analyse met behulp van emblematische analysemodellen, waarvan we boven een voorbeeld geven, kan deze lading zelfs groter blijken dan tot nu toe in diverse publicaties onthuld. Malan (1982: 1) stelde met betrekking tot de literaire kritiek vast:

Ten spyte van omvangryke resensies en 'n groter waardering . . . het Leroux egter skynbaar steeds sy kritici "achtergelaat", in die sin dat belangrike sleutels tot die verwysingsvelde en strukturering nie aangedui is nie. (Die sentrale rol van iets soos die sewedaagse Kabbalistiese huweliksritueel is trouens eers vyftien jaar na die verskyningsdatum aangetoon).

Waarschijnlijk kan iets dergelyks eweneens gezegd worden over de wetenschappelijke literatuurbeskouing van zijn werk: ondanks een grote belangstelling en talrijke publicaties van de vooraanstaande Zuid-Afrikaanse academici (vgl. de bundel onder redactie van Malan & Van Coller, 1983) blijven nog altijd facetten in Leroux' oeuvre onderbelicht. In zijn schrijverschap valt de overtuiging op dat alles reeds gezegd of geschreven is, dat de kunstenaar creatief kan zijn indien hij een compositie maakt van afzonderlijke elementen die uit diverse traditielagen opgediept worden: fragmenten, verwijzingen, iconografische motieven, aanhalingen en pseudocitaten, die in verschillende talige en tekensystemen voorhanden zijn. Artistieke creativiteit is in zo 'n optiek of gebonden aan een toeval of is functie van de inwijding. Bij nadere beschouwing blijkt dat Leroux' esthetiek zich op het begrip ars baseert (kunst, vaardigheid, kennis) waar niet veel ruimte voor het toeval overblijft (vgl. Borowski, 1998: xii-xiii). Dus wat rest is de inwijding en dit is waarschijnlijk het idee van het geheim en het mysterie die actueel blijft en aantrekkelijk voor de hedendaagse lezer is.

Jerzy Koch: Universiteit van die Vrystaat, de Erasmus-Leerstool voor de Nederlandse Filologie van de Universiteit Wroclaw en de School of English van de Adam Mickiewicz Universiteit in Poznan.

Julia Wysocka: Erasmus-Leerstool voor de Nederlandse Filologie van de Universiteit Wroclaw.

Bibliografie

Bazin, L. 1995. Dialectique du Jet d'Eau: Peut-on lire Nadja de Breton comme un livre d'emblèmes? In: *Emblematica. An Interdisciplinary Journal for Emblem studies*, 5: 93-107.

Benedyktowicz, Zbigniew. 2000. Portrety "obcego": od stereotypu do symbolu. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellonskiego.

Borowski, Andrzej. 1998. Cesare Ripa czyli muzeum wyobrazni. In: Ripa, 1998: v-xiii.

Botha, Elize. 1980. Mite en mitologie in die werk van Etienne Leroux – aspekte van sy "mitiese metode". In: Cloete, 1980: 471-484.

Cloete, T.T., A. P. Grové & J.P. Smuts (reds.). 1980. Die Afrikaanse literatuur sedert Sestig. Goodwood: Nasou Beperk.

Daly, P.M. 1979. Emblem Theory. Recent German Contribution to the characterization of the emblem genre. *Wolfenbütteler Forschungen Bd. 9*. Nedeln/Lichtenstein: KTO Press.

Daly, P.M. 1988. Modern advertising and Renaissance Emblem Modes of Verbal and Visual Persuasion. In P.M. Daly (red.). *Word and Visual Imagination. Studies in the Interaction of English Literature and the Visual Art*. Nürnberg: Universität Erlangen, 349-371.

Du Preez, J.P.A. 1965. Jung by die Silbersteins. *Sestiger 2 (2)*, Februarie: 17-23.

Florenskij, Pavel. 1994. *Ikonostas*. Moskva: Iskusstvo.

Florenskij, Pavel. 1996. *Iconostasis*. vert. deur Donald Sheehan and Olga Andrejev. Crestwood: St. Vladimir's Seminary Press.

Freeman, Rosemary. [1948] 1970. *English Emblem Books*. London: Scolar Press.

Grimm, R. 1978. Marxistische emblematic. Zu Bertolt Brechts "Kriegsfibel".

In: Penkert, 1978: 502-541.

Heckscher, W.S. 1959. Reallexicon zur deutschen Kunstgeschichte. S.v. Emblem, Emblemibuch. Bd. 5. Stuttgart: Alfred Druckenmüller Verlag.

Huizinga, Johan. 1975. Herfsttij der Middeleeuwen: studie over levens- en gedachtenvormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden. Groningen: H. D. Tjeenk Willink.

Kannemeyer, J.C. 1970. Op weg na Welgevonden. Kaapstad: Human & Rousseau.

Kannemeyer, J.C. 1983. Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur. Deel II. Pretoria/Kaapstad/ Johannesburg: Academica.

Koch, Jerzy. 1998. De eerste minuten bij de Silbersteins: aantekeningen bij de introductie tot de roman " Sewe dae by die Silbersteins" van Etienne Leroux. In Neerlandica Wratislaviensia X. Acta Universitatis Wratislaviensis, No 2108: 117-138.

Koch, Jerzy. 2002. Outsider onder de zijnen. Vormen van ksenofanie in de Afrikaanse roman. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

König, Eberhard & Christiane Schön (reds.). 1996. Stilleben: Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren. vol. 5. Berlin: Kunsthistorisches Institut der Freien Universität Berlin.

Leroux, Etienne. 1963. Die mens, en ook die skrywer, op soek na die lewende mite. In: Smuts, 1963: 67-80.

Leroux, Etienne 1989. Sewe dae by die Silbersteins. Kaapstad: Human & Rousseau.

Malan, Charles. 1978. Misterie van die alchemis: 'n Inleiding tot Etienne Leroux se negedelige romansiklus. Pretoria/Kaapstad: Human & Rousseau-Academica.

Malan, Charles (red.). 1982. Die oog van die son: beskouings oor boeke en werk van Etienne Leroux. Pretoria/ Kaapstad/ Johannesburg: Academica.

Malan, Charles. 1982. Die interaksie van enkele dieptestrukture in Sewe dae by die Silbersteins. In Malan, 1982: 67-80.

Malan, Charles. 1987. Die krisis van die subjek in die soektog na betekenis. In Malan & Van Coller, 1987: 56-71.

Malan, Charles & H.P. van Coller. 1983. Bronnegids: Etienne Leroux: 'n Gids tot navorsing oor Etienne Leroux se werke. SENSAL-publikasies nr. 5.

Pretoria/Kaapstad/Johannesburg: Academica.

Malan, Charles & H.P. van Coller (reds.). 1987. Vanweë die onbewuste. Bespreking van Etienne Leroux se romans. Pretoria: HAUM.

Penkert, Sibylle. 1978. Emblem und Emblemikrezeption. Vergleichende Studien zur Wirkungsgeschichte vom 16. bis 20. Jahr. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Pinkus, K. 1999. Emblematic time. In New direction in Emblem Studies. Glasgow Emblem Studies, 4 : 93-108.

Porteman, K. 1977. Inleiding tot de Nederlandse emblemataliteratuur. Groningen: Wolters-Noordhoff.

Porteman, K. 1984. Geschreven met de linkerhand? Letteren tegenover schilderkunst in Gouden Eeuw. In: Spektator Cahiers 3, Groningen: Wolters-Noordhoff.

Praz, Mario. 1964. Studies in Seventeenth-Century Imagery. 2nd edition. Roma: Editioni di Storia E. Letteratura.

Ripa, Cesare. 1998. Ikonologia, vert. deur Ireneusz Kania. Kraków: Universitas.

Scholz, B.F. 1981. Didactische Funktion und Textkonstitution in Emblem. In Jahrbuch für Internationale Germanistik, 13 (Heft 2): 10-15.

Scholz, B.F. 2002. Emblem und emblempoetik. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Schöne, Albert. 1964. Emblematisches und Drama im Zeitalter des Barock. München: Beck.

Smuts, J.P. (red.) 1963. Woordwêreld: lesings van die Afrikaanse Studiekring, Stellenbosch.

Sznajderman, Monika. 1994. Zaraza: mitologia dzumy, cholery i AIDS. Warszawa: Semper.

Van Gorp, Hendrik, Dirk Delabatista & Rita Ghesquiere. 1998. Lexicon van literaire termen. Groningen: Martinus Nijhoff Uitgevers & Deurne: Wolters Plantyn.

[\(1\)](#) Zie onder andere Bazin (1995); Daly (1988: 349-371); Grimm (1978: 502-541); Pinkus (1999).

- (2) Dit is een formulering die naar Horatius teruggaat: ut pictura poesis ("de dichtkunst is als een schilderij").
- (3) Uitvoerig over de structuur van het embleem schrijven o.a. Heckscher (1959: 85- 228); Praz (1964); Schöne (1964); Freeman (1970); Daly (1979); Scholz (2002).
- (4) Indien niet anders aangeduid is elke vorm van onderstreping en cursivering van ons (J.K. & J.W.).
- (5) Alle aanhalingen uit Sewe dae by die Silbersteins komen uit Leroux 1989.
- (6) De vraag in hoeverre Henry zichzelf aanspreekt wordt in de narratologische context door Koch (2002: 420-450) besproken.
- (7) Dat het hier in feite om een concrete schilderij gaat (te weten Lost Orchid (zie http://www.tatea.com/PRINTTRECH_2.htm van Vladimir Tretchikoff (1913-)), verandert onze interpretatie niet – in wezen wordt ze daardoor bekrachtigd omdat de werken van deze Zuid-Afrikaanse kunstenaar verwerken de vanitas-motieven op een nadrukkelijke manier en passen heel goed in het huis van de nieuwe rijken (Tretchikoff is ook "Kitsch-koning" genoemd).
- (8) En alhoewel het genre naar de Griekse xenia teruggaat, hebben de huidige termen still-life, Stilleben, nature morte allemaal hun oorsprong in het Nederlandse stilleven: de oudste vermelding dat iemand "een stilleven van Evert van Aelst" bezat, dateert uit 1650 (König & Schön, 1996: 23).

[Elektroniese weergawes
van T.N&A](#)

[Kontaknommers](#)

[Algemeen](#)

[Riglyne vir
outeurs](#)

[Bo](#)