

# Wagneriaanse vergestaltings in Etienne Leroux se 18-44

Paula Fourie

---

P. Fourie, Departement Musiek, Universiteit Stellenbosch

---

## Opsomming

'n Belangrike aspek van Leroux se oeuvre is sy breedvoerige gebruik van 'n wye verwysingsveld, en veral sy invleg van uiteenlopende mitologieë, sielkundige teorieë en literêre bronne binne sy romans. Vanuit 'n musiekwetenskaplike perspektief is die talle verwysings na die musiekdramas van Wagner in 18-44 opvallend. Hierdie artikel neem as vertrekpunt 'n lesing van 18-44 as 'n teks tussen tekste, spesifiek met betrekking tot Richard Wagner se *Der Ring des Nibelungen*. Deur Wagner en Wagner-resepsie as 'n konteks vir Leroux te postuleer, word gepoog om nuwe interpretasiemoontlikhede in 18-44 bloot te lê. Uit hierdie herlesing kom belangrike temas en perspektiewe in die roman na vore, onder andere die huwelik as onmoontlike belofte en owerspel as noodsaaklike verraad. Regdeur Leroux se oeuvre is die soektog na 'n "lewende mite" 'n prioriteit. In hierdie artikel word die *Götterdämmerung*-tema in 18-44 hiermee in verband gebring en gelees as profesie van die Afrikaner se toekoms, die val van sy gode en sy desperate behoefte aan 'n "lewende mite". Alhoewel hierdie voorgestelde konteks hoofsaaklik op *Der Ring des Nibelungen* berus, bestaan daar verdere moontlikhede om van Wagner se ander musiekdramas, veral *Der Fliegende Holländer* en *Parsifal*, doeltbewus in 'n herlees van 18-44 te betrek. Deur Leroux vanuit hierdie perspektief te benader is my bedoeling om te demonstreer dat die veld van Leroux-navorsing geensins versadig is nie en dat ander interpretasies steeds deur 'n "heruitvoering" (om Willem Weststeijn in Botha 2004:89–90 se konsep te ontleen) van 18-44 moontlik is.

**Trefwoorde:** Etienne Leroux; 18-44; intertekstualiteit; mitologie; Richard Wagner; *Der Ring des Nibelungen*

## Abstract

### Wagnerian embodiments in Etienne Leroux's 18-44

Etienne Leroux's use of an extensive field of reference in his novels, and especially his interlacing of diverse mythologies, psychological theories and literary sources, remains an aspect of his oeuvre that has enjoyed significant academic attention. From a musicological perspective, the numerous references in 18-44 to the music dramas of Richard Wagner are particularly striking. These references are also an aspect of 18-44 that is frequently

understated in interpretations of the novel, many of which tend to focus on a Jungian interpretation. Indeed, *18-44* has in the past been referred to as Leroux's strongest Jungian novel (Meiring 1968b). By postulating Wagner and Wagner reception as a context for Leroux I intend to demonstrate that the field of Leroux research has by no means been exhausted and that other interpretations are still possible by (to borrow a term from Willem Weststeijn in Botha 2003:89–90), a *heruitvoering* – "reperformance" – of *18-44*.

This article employs a theoretical framework based on the work of Kristeva (1969), Barthes (1977) and Riffaterre (1978) to conceptualise intertextuality as a web of relations between writer, reader and cultural context where the creation of meaning lies with the reader and not, as was hitherto understood, only with the writer. This understanding acknowledges that each reader brings a unique background to any reading and is at liberty to draw on a number of extra texts or cultural contexts to aid interpretation and the creation of meaning. This article therefore takes as its starting point a reading of *18-44* as a text amongst texts, specifically with reference to Wagner's *Der Ring des Nibelungen*. Seen in the light of intertextuality, it is irrelevant whether Leroux was well acquainted with the work of Wagner or not, nor whether these symbols were intended as a conscious concealment of meaning in *18-44*.

However, the aesthetic projects of Leroux and Wagner intersect in their understanding of mythology and the value thereof for individuals and collectives. Moreover, both men had an understanding of archetypal material as a subconscious layer that could be brought to the surface through the use of symbols, something they also shared with Jung. Wagner's perception of myth facilitated the understanding that history could be understood as a series of repeating mythical prototypes (Rieger 2011:110). Leroux (1980) emphasised the importance of myth as a source of strength for the individual and the community; indeed, the search for a living myth and living symbols surfaces periodically as a priority within his oeuvre. This article argues that through Leroux's references, his characters and themes can be connected with Wagnerian archetypal figures and themes, and that their treatment in the work of the latter can inform a reading of his work. Although this suggested context rests mainly on *Der Ring des Nibelungen*, there is scope for further research that includes Wagner's other music dramas, such as *Der Fliegende Holländer* and *Parsifal* in a rereading of *18-44*.

There is only one direct reference to Wagner in *18-44*, namely when the *knolskrywer* (hack writer) writes that he hears Wagner's music, that Valkyries are flying through the air and that trumpets are playing the prelude to the third act (Leroux 1967:34). However, there is frequent reference to the *knolskrywer's* wife as his Valkyrie or Brünnhilde. This article argues that there are concomitant points of similarity between Leroux and Wagner's Valkyries, including their relationships with their fathers, their initial unattainability, their loss of power after being conquered and their ultimate suicide. There is reference to Valhalla, the home of the gods where Leroux's Valkyrie's father lives as Wotan – in *18-44* these are accompanied by references to incestuous love, sterility and butchery. There is reference to the *knolskrywer* as Siegfried, the hero of the *Der Ring des Nibelungen* saga, and indeed, both of these figures find their salvation in the love of a woman whom they betray. However, the *knolskrywer* emerges as an anti-hero, for unlike Siegfried, he is beset by fear. The article argues that the *knolskrywer* is a more effective hero for contemporary times because his fear aids him in a greater understanding of the tragedy of life and the necessity of betrayal.

Through a rereading of Leroux against the background of *Der Ring des Nibelungen*, important perspectives and themes surface in this novel, among others marriage as an impossible promise and a curse on love itself, as well as that of adultery as necessary betrayal.

Moreover, there is extensive use of the *Götterdämmerung* in *18-44*, a key theme of Wagner's *Der Ring des Nibelungen*. When one reads this alongside Wagner's work, new light is shed on the *knolskrywer's* personal *Götterdämmerung*, the destruction of an old myth and the creation of a new myth. For the *knolskrywer* regards his destruction as a rebirth, the death of his old worlds as the creation of others. However, there is another *Götterdämmerung* that takes place in *18-44*, one that relates to world history. At the beginning of the novel the juxtaposition of the respective ages of the *knolskrywer* and one of the women in his life, his beloved "mej. X", from "1844", a year of historical unimportance. Their transition to 1945 one year later, however, points to the violent transition after the Second World War to a world without gods – the German national myths are dead, and the Japanese emperor-god has become mortal. The article shows how Wagner, through his anti-Semitic writings and the appropriation of his music by Hitler's regime, is, to a certain extent, connected with the events of the Second World War. It furthermore argues that Leroux's Valkyrie emerges in the novel as an extended metaphor for the German Third Reich, her suicide symbolising the fall of the gods and the creation of a new world order.

In a lecture at the 2012 Stellenbosch Woordfees Hermann Giliomee argues that although Leroux consciously avoided writing politically, he divined the future of the Afrikaners better than any other writer because he saw that their gods would eventually appear to be impotent. Indeed, Leroux's warning that the Afrikaners' gods are dead appears throughout his oeuvre, and finds specific treatment in *18-44*. This article proposes that Leroux's *18-44*, with its mythological framework of a glorious Teutonic past and its portrayal of the consequences of German nationalism and *Volksliebe* can also be read as a concealed warning against Afrikaner nationalism. As such, *18-44* reads as a prophecy of the Afrikaner's future, his desperate need for a living myth after the fall of his gods, but also the possibility of rebirth. Finally, the article recognises a positioning in *18-44* of the role of the writer within this *Götterdämmerung* through the treatment of one of the most important themes of this novel, namely the acceptance of betrayal in spite of fear.

**Keywords:** Etienne Leroux; *18-44*; intertextuality; mythology; Richard Wagner; *Der Ring des Nibelungen*

## 1. Inleiding: Verwysing en intertekstualiteit

"Ek het Wagnermusiek gehoor, die Walkures het deur die hemel gevlieg en skuiftrumpette het die Vorspiel zum dritten Akt gespeel."  
Etienne Leroux, *18-44* (1967:34)

Etienne Leroux se *18-44* het in 1967 verskyn as sy sewende gepubliseerde roman en die eerste gedeelte van sy derde siklus wat later *Isis Isis Isis* (1969) en *Na'va* (1972) sou insluit. In die karakter van die knolskrywer vind ons die eerste verskyning van die

eerstepersoonsverteller in Leroux se oeuvre. Ten tye van publikasie is *18-44* in meer as een opsig beskou as die inslaan van 'n nuwe rigting in Leroux se werk. Benewens die intieme, byna persoonlike toon van hierdie boek het meer as een literêre resesent opgemerk dat *18-44* in teenstelling met Leroux se vorige romans 'n betreklik beperkte verwysingsveld betrek. Soos uiteengesit in Kannemeyer (2008:454) vertel P.G. du Plessis in 'n resensie, uitgesaai deur die SAUK op 27 Oktober 1967, dat hierdie roman sonder breedvoerige agtergrondkennis leesbaar is ten spyte daarvan dat die dieper betekenis nie op die oppervlak te bespeur is nie. Deur te argumenteer vir 'n meer uitgebreide verstaan van die invloed van Wagneriaanse argetipering en mitologiese konstruksie in *18-44*, met spesifieke verwysing na Wagner se *Ring*-siklus, poog hierdie artikel om hierdie opvattinge te kwalifiseer.

Die verhaal van *18-44* (1967) ontwikkel oor 'n vertelde tyd van sowat 'n jaar en sentreer rondom 'n briefwisseling tussen die 44-jarige knolskrywer, wat ook bekend staan as Y, en 'n 18-jarige kunstudent, mej. X. Deur die loop van hierdie in intensiteit toenemende briefwisseling vertel die knolskrywer ook die verhale van drie ander vrouens wat in sy lewe ingevleg is: sy "teringmaer tante", sy Walkure en sy Rus. Saam met mej. X word hierdie vrouens onlosmaaklik deel van die knolskrywer se werklikheid en maak hulle uiteindelik "die vier Marias by my kruis op die strand" uit aan wie die knolskrywer, in die laaste sin van die roman, die boek opdra wat so pas voltooi is (133). *18-44* het dus 'n sikliese konstruksie, met die einde as begin.

Die knolskrywer begin die eerste bladsy van die roman deur na te dink oor die jaar 1844, 'n jukstaposisie van twee sleutelouderdomme in die verhaal. Volgens hom het daar in 1844 weinig van geskiedkundige belang gebeur. Desnieteenstaande is dit die "jaar waar uiters belangrike dinge plaasvind vir twee onbekendes soos ons" (12). Hierdie getal word weer naby die einde van die roman vergelyk met 1945, 'n samesmelting van Y en mej. X se nuwe ouderdomme. Hierdie jaar word voorgestel as 'n belangrike jaar in die wêreldgeskiedenis, 'n jaar wat met die vernedering van die Japannese keiser-god 'n einde aan die paradys gemaak het: "die God word 'n mens" (121).

In sy briewe vertel die knolskrywer vir mej. X van sy "teringmaer tante" wat hom grootgemaak het en hom as jong man aangemoedig het om te skryf. Sy het op 44-jarige ouderdom haar aangenome nefie as 18-jarige aan vrouens voorgestel omdat sy geglo het dat kennis van die liefde noodsaaklik was voordat hy kon skryf. As skrywer het hy haar teleurgestel. Ten tye van haar dood was hy "'n knolskrywer met redelike sukses", maar op haar sterfbed verklaar sy aan hom: "Dis nie wat ek bedoel het nie, Y, Y" (16). Sy tante verteenwoordig ook 'n soort erotiese figuur vir die knolskrywer, en alhoewel hulle nie 'n bloedverwantskap deel nie, bieg hy oor sy bloedskaandelige verlange na haar. Dan is daar ook, ingevleg in die narratief wat uit die briefwisseling gekonstrueer word, die storie van die knolskrywer se Rus, 'n 44-jarige vlugteling met wie hy 'n buite-egtelike verhouding het. Aan die begin van die roman is Y reeds bewus van die naderende *Götterdämmerung* wat hom aan die einde van die verhaal fisiek sal aftakel – hy ontmoet sy Rus in 'n park en, met haar in sy arms, gewaar hy haar man, die Kosak, gereed om hom aan te val.

Die laaste van die vier vrouens wat in die knolskrywer se lewe figureer, is sy eggenote. Ten tye van die skryf van die verhaal woon hy in sy spierwit huis, die "kompakte huisie ontwerp deur my vriend die homoseksuele argitek" saam met sy "dowe, mank, manies-depressiewe

vrou" wat eens 'n magtige Walkure was. Die knolskrywer vertel in sy briewe aan mej. X hoe hy sy 18-jarige Brunhilde<sup>1</sup> gewen het en uit die huis van haar slagtersvader geneem het, van hulle jong getroude lewe en die gevolglike ontdekking van haar onvrugbaarheid. Haar latere gestremdheid en gebroke liggaam is die gevolg van een aand toe sy ná 'n partytjie saam met 'n krieketheld probeer wegvlug het en in sy motor in 'n ongeluk betrokke was. Gedagtig aan die impak wat mej. X se briewe op hom het, besluit die knolskrywer deur die loop van die roman se vertelde tyd om 'n reeks briewe namens die krieketheld aan sy vrou te rig. Wanneer sy egter op 'n dag die dubbele verraad van Y besef – dat hy intieme briewe van mej. X ontvang en dat haar eie briewe nie van haar krieketheld af kom nie – pleeg sy selfmoord deur vanaf 'n rots in die see te spring. Aan die einde van 18-44 bly net die knolskrywer oor. Sy vrou is oorlede, die Rus is van hom af weggeneem en mej. X, nou 19 jaar oud, "begin die noodsaaklikheid van verraad besef, en staak haar briewe" (131). Nietemin het die knolskrywer 'n mate van vrede en redding gevind wat hom in staat stel om behoorlik te begin skryf en om sodoende te "begin repareer aan die verminkte gawe van God" (133).

'n Belangrike aspek van Leroux se oeuvre is sy breedvoerige gebruik van 'n wye verwysingsveld en by uitstek sy invleg van uiteenlopende mitologieë, sielkundige teorieë en literêre bronne binne sy romans. Hieronder tel as die belangrikste die gebruik van Joodse, Hindiese, Germaanse en veral Griekse mitologie, asook verwysings na die sielkunde van Carl Gustav Jung. Hierdie aspek van sy werk het dikwels kritiek van sy tydgenote uitgelok, veral in die geval van romans soos *Hilaria* (1986), *Die Derde Oog* (1966), *Isis Isis Isis* (1969) en *Na'va* (1972), wat 'n sterk mitiese onderbou het. Sedert vroeë reaksies op Leroux se werk is daar reeds verskeie studies gedoen oor hierdie aspek van sy romans. Kritici het eers betreklik laat Leroux se verwysingsvelde met insig begin ontleed. Van Rooy (1960) se "Die mitiese patroon en sielkundige grondslag in *Hilaria* van Etienne Leroux" was 'n belangrike deurbraak wat die eerste keer aan die Jungiaanse en mitologiese onderbou van Leroux se romans erkenning gegee het.<sup>2</sup> Volgens Malan (1982:1–2) is akademiese navorsing van besondere belang by die toelig van Leroux se oeuvre en hy meen dat daar oor die jare heen 'n patroon gevestig is waarby "geduldige speurwerk 'n geruime tyd na die verskyningsdatums op lywige artikels en tesisse uitgeloop het wat die boeke die eerste keer werklik verhelder het".

In *Die verwysing in die literatuur*, Du Plessis (1968) se seminale studie oor verwysing as literêre verskynsel, impliseer hy dat verwysings nie slegs bykomend tot 'n teks is nie, maar wel 'n vereiste is om 'n gegewe teks volledig te verstaan. Hier stel Du Plessis (1968:29) die volgende moontlike definisie voor vir verwysing:

Ons praat van verwysing waar die teks op die vlak van volledig-begryp nie genoegsaam in homself is nie, maar waar die leser sekere spesifieke, empiriese kennis uit sy kultuuragtergrond, vergaderde kennis, ervaringswêreld moet bybring om volledig te begryp.

Hierdie betreklik vroeë definisie van verwysing in die literatuur bring die outonomieit van 'n teks in gedrang, 'n onderwerp wat breedvoerige bespreking in die vyftiger-, sestiger- en sewentigerjare geniet het. Volgens Johann Johl (1986:11–2) is 'n gegewe teks outonoom in die sin dat dit self dikwels genoeg inligting verskaf, en indien nie, self 'n aanduiding gee van die hoeveelheid inligting wat bygebring moet word om die teks verstaanbaar te maak.



Besorg oor persepsies van Leroux se werk as duister tensy die leser oor ensiklopediese kennis beskik, skryf Johl: "En hier lê dalk die grootste sondaar: daar word te veel stof van buite af gans onnodig aangedra na elke Leroux-tekst" (1986:1).

Daarteenoor skryf Ronèl Johl (1992:571–2) dat die beskouing van verwysing as 'n manier om die ruimte van 'n selfstandige tekst te verbreed sonder dat sodanige ruimte noodsaaklik vir die begrip daarvan is, later binne die raamwerk van postmodernisme uitgedaag is. "Verwysing in die literatuur" word hier vervang met die begrip *intertekstualiteit* (Johl 1992:572): "Met dié term word eerstens erkenning gegee aan die waarneming dat die literêre tekst 'n teks-tussen-ander-tekste is, maar ook aan die feit dat literêre tekste dikwels teruggaan op ander tekste (metatekste)." Sy vermeld verder dat 'n letterkundige tekst dikwels te staan kom "op die kruispunt van 'n menigvuldigheid van ander tekste" (1992:572).

Die term *intertextuality* is vir die eerste keer in die 1960's deur Julia Kristeva gebruik met verwysing na die werk van die Russiese postformalis Mikhail Bakhtin (Allen 2000:14–5). In "The bounded text", verwys Kristeva (1969a:36) na 'n tekst as "a permutation of texts, an intertextuality" en dan voorts: "[I]n the space of a given text, several utterances, taken from other texts, intersect and neutralize one another." In "Word, dialogue, and novel", 'n ander belangrike vroeë tekst, skryf Kristeva (1969b:65) die volgende oor Bakhtin se werk:

What allows a dynamic dimension to structuralism is his conception of the "literary word" as an *intersection of textual surfaces* rather than a *point* (a fixed meaning), as a dialogue among several writings: that of the writer, the addressee (or the character), and the contemporary or earlier cultural context.

Volgens hierdie opvatting word die moontlikheid van 'n wisselwerking tussen verskeie tekste erken en word 'n gegewe tekst nie meer beskou as slegs 'n selfreferensiële entiteit nie. Belangrikerwyse word die rol van die leser in die vergestaltung van betekenis nou ook erken. Roland Barthes, 'n belangrike teoretikus oor intertekstualiteit, het hierdie siening ontwikkel om te suggereer dat die betekenis van 'n skrywer se woorde nie van hom of haar afhang nie, maar van die betekenis van die woorde binne linguïstiese sisteme en kulturele kontekste. In "The death of the author", opgeneem in *Image – music – text*, skryf Barthes (1977:148):

Thus is revealed the total existence of writing: a text is made of multiple writings, drawn from many cultures and entering into mutual relations of dialogue, parody, contestation, but there is one place where this multiplicity is focused and that place is the reader, not, as was hitherto said, the author.

Alhoewel beide Kristeva en Barthes poststruktureel met intertekstualiteit omgegaan het, was daar ook teoretici, onder andere Michael Riffaterre, wat hierdie begrip as strukturaliste benader het. Riffaterre (1978:136) verwys na 'n gegewe leser se "literary competence" om referensieel om te gaan met sy of haar kennis van die literêre sisteem, opgedoen deur die lees van verskeie tekste. Hierdie "literêre bevoegdheid" het te doen met ekstratekstuele verbintenisse en openbaar interpretasiemoontlikhede van 'n tekst omdat dit in totaliteit gelees word. Hy plaas egter ook klem op die intrateks, omdat 'n leser wat nie vertrou is met ekstratekstuele verwysings nie, steeds betekenis vind in die verbintenisse tussen woorde en in die wisselwerking van subtekste binne 'n geslote tekst. Dit beteken dat daar 'n haas oneindige aantal interpretasies kan bestaan van enige tekst, afhangend van die unieke

agtergrond wat die leser na 'n teks bring. Uit die voorafgaande verduidelikings oor intertekstualiteit is dit duidelik dat daar binne hierdie raamwerk vir 'n leser ruimte is om self betekenis te skep, om ander tekste by te trek en kulturele kontekste in ag te neem tydens interpretasie, ongeag die eksplisiete bedoeling van die skrywer.

In "By die lees van *18-44* in tye van verandering – 'n bydrae tot die Leroux-seminaar", merk Botha (2004:91) op dat die leser nooit volledig onbetrokke of objektief teenoor 'n teks staan nie, maar dat sy of haar lewens- en leeservaring 'n rol speel tydens enige interpretasie. Botha (2004:89–90) maak hier gebruik van Willem Weststeijn se voorstel dat 'n literêre teks vergelyk kan word met 'n musikale partituur wat verskillend geïnterpreteer kan word tydens verskillende opvoerings. Botha se argument hier is dat 'n her/lees van 'n teks ook dikwels 'n herinterpretasie is, en dat 'n enkele leser se interpretasie met verloop van tyd dan ook kan verander.

## 2. *18-44* as 'n teks-tussen-tekste: Wagner en Jung

Ten tye van publikasie was die ontvangs van *18-44* oor die algemeen redelik gunstig, veral aangesien daar gemeen is dat dit intratekstueel ryk genoeg was dat 'n leser betekenis kon skep sonder breedvoerige kennis van die ekstratekstuele. So skryf Paul Theroux (1972:203) in *The Washington Post*: "It resembles its predecessors in that it gives pleasure even to the person who has not fully understood it. Like a great conjurer Leroux is most enjoyable at his most baffling." Sommige kritici het egter gemeen dat *18-44* meer toeganklik was as Leroux se vorige romans vanweë die feit dat mitologiese gegewens "met 'n veel ligter aanslag as bv. *Die Derde Oog* in die romanstruktuur verwerk word" (Kannemeyer 1967:198). Tog vind 'n mens nietemin eietydse kommentaar soos dié van John Barkham (s.j.:194) in die *Saturday Review*:

I am afraid it's the reader whose understanding is taxed in this intensely idiosyncratic and self-indulgent book. Every novel should communicate its artistic relevance, but somewhere along the line *18-44* submerged its relevance in its mythology.

Kannemeyer (1967:198–9) het ook opgemerk dat Jungiaanse argetipering in *18-44* neerslag vind. Meiring (1968b:202) bestempel *18-44* as "Leroux se sterkste Jungiaanse roman". Alhoewel Jung beslis 'n diepgaande invloed op Leroux se werk gehad het, meen Kannemeyer (2008:253) dat "toekomstige kommentators sy romans later te enkellynig en eensydig, sonder inagneming van ander belangrike bronne, na dié invloed herlei."

Vanuit 'n musiekwetenskaplike perspektief is die talle verwysings na die musiekdramas van Wagner in *18-44* opvallend. Ná die publikasie van *18-44* het 'n aantal resensente hierop gewys. Van Rensburg (1967:199, 204) tel in sy resensie 'n "aanvegbare teleskopering soos dié van Parsifal en *Götterdämmerung*" as een van die boek se swakpunte, alhoewel hy ook melding maak van "die geweldig belangrike vereenselwigingslyn Hermes-Parsifal-Christus". Kannemeyer (1967:199) erken kortliks dat daar in *18-44* telkens na die musiekdramas van Wagner verwys word, en wys op 'n dieper strukturele verbintenis wat deur die gebruik van motiewe "n simfoniese struktuur" in die roman teweeg bring.

Meiring (1968b:201) maak die volgende opmerking in sy beskouing oor *18-44*:

*18-44* sluit dus aan by 'n hele reeks teenoorgesteldes wat die literatuur deur die eeue gevul het en name soos Dante, Goethe, Blake, Baudelaire, Dostojewski en Genêt beroemd gemaak het. Hierby wil ek dié van Wagner voeg. Want by Wagner, wat in sy operas gestalte gegee het aan sy eie stryd en onrus en soeke na ewewig en versoening, het Leroux o.m. 'n stelsel groeifases en leitmotiewe gevind wat hy ingeskakel het by sy eie.

Benewens 'n artikel deur Meiring, "Wagner en '18-44'" (1968a:68–71), is daar tot dusver geen spesifieke studie gedoen oor *18-44*, en by implikasie Leroux as skrywer, se verbintenis met Wagner nie. Meiring (1968a:68) wys op 'n "baie spesiale stelsel ooreenkomste tussen Leroux se '18-44' en Wagner se operas". Volgens hom is beide die knolskrywer van *18-44* en Wagner op soek na "heling, balans en versoening". Vervolgens bespreek hy 'n aantal Wagneriaanse simbole en karakters uit *Der Fliegende Holländer*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan und Isolde*, *Die Meistersinger von Nürnberg* en *Der Ring des Nibelungen* en bring hul kortliks in verband met die simbole en karakters van *18-44*.

Louise Viljoen (1979:148) wy in "Die verwysingstegniek in Etienne Leroux se derde trilogie: *18-44*, *Isis Isis Isis* en *Na'va*" slegs drie paragrawe hieraan. Sy skryf oor verwarring rakende Leroux se verwysings na die *Nibelungenlied* as literêr of mitologies, aangesien daar soveel verskillende literêre verwerkings van dié 12de-eeuse Middelhoogduitse teks bestaan. In verband hiermee skryf Viljoen (1979:148): "Soms word dit selfs 'n verwysing na Wagner se opera" en verskaf 'n aanhaling van die enigste sin in *18-44* wat Wagner se naam bevat, die sin wat as epigraaf in hierdie artikel dien.

Ek is van mening dat die mitologiese onderbou en karakterargetipering van *18-44* op 'n belangrike wyse aanknoop by die hantering daarvan in die libretti van Wagner, spesifiek in die reeks musiekdramas getiteld *Der Ring des Nibelungen*. Hiermee word nie beweer dat Leroux sy mitologiese gegewens slegs aan Wagner ontleen het nie. Hierdie artikel is ook nie gemoeid daarmee om 'n Jungiaanse interpretasie van *18-44* te ontken nie, maar poog om op 'n manier daarby aan te sluit deur Leroux se argetipering en behandeling van mitiese gegewens in verband te bring met dié van Wagner.<sup>3</sup> Aangesien hierdie artikel egter die herlees van *18-44* met die bytrek van Wagner en Wagner-resepsie as konteks ten doel het, val die fokus nie op die bestudering van Wagner self nie.

Leroux skryf in die roman: "Ek het Wagnermusik gehoor, die Walkures het deur die hemel gevlieg en skuiftrumpette het die Vorspiel zum dritten Akt gespeel" (34). Met die vermelding van koperblasers en Walkures is dit duidelik dat Leroux hier verwys na die bekende "Rit van die Walkures", die prelude en eerste toneel van die derde bedryf van *Die Walküre*, die tweede opera in *Der Ring des Nibelungen*. Geeneen van die ander drie operas in hierdie siklus se derde bedrywe begin met 'n prominente koperblaasklank of die verskyning van Walkures nie. Naas hierdie direkte vermelding van Wagner en verwysing na hierdie opera, is daar verwysings na verskeie karakters en konsepte uit die vierledige *Der Ring des Nibelungen*, bestaande uit *Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried* en *Götterdämmerung*.



Benewens *Der Ring des Nibelungen* verwys Leroux in 18-44 ook na ander musiekdramas van Wagner. Vanuit *Der Fliegende Holländer* is daar twee verwysings: in albei gevalle praat die knolskrywer van sy "estetiese oom" as die Vlieënde Hollander op sy boot. Uit *Parsifal* is daar vermelding van die karakters Kundry, Amfortas en Guernemanz en ook van die Heilige Graal, 'n sentrale simbool in hierdie musiekdrama.<sup>4</sup> Benewens hierdie direkte verwysings is daar ook 'n integrasie van verskeie temas en filosofieë wat sentraal in Wagner se werk staan: die Schopenhauerse konsep van verlossing deur die dood (wat veral sentraal staan in Wagner se *Tristan und Isolde*), asook die vermelding van Ahasveros, die Wandelende Jood ('n simbool wat sterk figureer in veral *Der Fliegende Holländer* en *Parsifal*).

In "Etienne Leroux: a Jungian introduction", verduidelik Robert L. Berner (1987:15) dat die gevoel van verlossing aan die einde van 18-44 slegs in die lig van Jung se analitiese sielkunde verklaar kan word. Volgens Berner verteenwoordig die vrouens in die knolskrywer se lewe die vier aspekte van die individu se sielkundige oriëntasie, naamlik sensasie (Rus), denke (eggenote), gevoel (tante) en intuïsie (mej. X). Die knolskrywer strewende deurgaans daarna om 'n sintese van hierdie vier vrouens te bereik, en alhoewel hy hulle aan die einde van die roman almal verloor het, het hy daarin geslaag om hom met die vier funksies wat hulle verteenwoordig, te vereenselwig (Berner 1987:17).

Dit hou ook verband met die anima en animus, die beeld van die teenoorgestelde geslag wat in die psige van die individu gesetel is. Jung het denke en sensasie as manlik beskou, en gevoel en intuïsie as vroulik. Volgens hierdie ontleding het die knolskrywer homself vereenselwig met die versoening tussen die manlike en vroulike. As sodanig het die knolskrywer die verskillende ervarings van sy lewe en die diverse komponente van sy persoonlikheid in 'n geheel geïntegreer en Jung se individuasieproses dus voltrek. Dit stel die knolskrywer dan ook in staat om 'n beter skrywer te word.

Die sielkunde van Jung speel 'n belangrike rol in Leroux se hele oeuvre. Leroux het reeds op universiteit kennis gemaak met hierdie teorieë: Jung en Kerényi se *The integration of the personality* van 1952 en *Two essays on analytical psychology* van 1953 het 'n prominente plek op sy boekrak ingeneem. (Kannemeyer 2008:152). Alhoewel spore van Jung reeds in Leroux se eerste gepubliseerde roman, *Die eerste lewe van Colet* voorkom, merk Kannemeyer (2008:251-3) op dat Leroux eers in die middel van die vyftigerjare 'n diepgaande studie van Jung gemaak het en dat dit sowel sy persoonlike lewe as sy werk beïnvloed het. Verskeie besprekings van die Jungiaanse onderbou van 18-44 het sedertdien die lig gesien, waaronder Johl (1986:61-79) se hoofstuk oor dié roman in sy *Leroux-ABC*.

Soos verduidelik in "The concept of the collective unconscious", het Jung (1959:42) in sy analitiese sielkunde onderskei tussen die persoonlike onbewuste en die kollektiewe onbewuste. Hy het die kollektiewe onbewuste beskryf as die setel van reeds-bestaande materiaal wat nie sy oorsprong in persoonlike ervaring het nie, maar teenwoordig is in die mensheid as kollektiewe psigiese materiaal (Jung 1959:42). Hierdie psigiese vlak was volgens Jung ook die setel van sogenaamde argetipes, primordiale figure wat volgens hom reeds vanaf die vroegste tye af bestaan. Alhoewel die individu onbewus is van hierdie oervorme, verleen hul in die individu vorm aan sekere psigiese inhoud (Jung 1959:43). Benewens die vyf algemeenste argetipes, naamlik die self (middelpunt van die persoonlikheid en fasiliteerder van individuasie), skadu (setel van verborge karaktertrekke en impulse), anima (die beliggaming van geïdealiseerde vroulikheid, of die vroulike aspek

van die man), animus (die beliggaming van geïdealiseerde manlikheid, of die manlike aspek van die vrou) en persona (die beeld wat die individu na buite straal), het Jung 'n hele aantal ander argetipes geïdentifiseer, byvoorbeeld die wyse ou man, die held, die aardmoeder, ensovoorts (Johl 1986:6–10).

Jung het hierdie figure herken as teenwoordig in 'n verskeidenheid wêreldgodsdienste, legendes en mites. Soos Leroux (1980:30) dit verduidelik in "Die mens, en veral die skrywer, op soek na die lewende mite": "Daardie sleutelfigure was iets wesentliks – simbole, bestanddele van 'n mite." Hierdie verstaan van Jung lei tot die volgende insig: "Die feit dat hulle in die vroegste mitologieë voorkom, asook spontaan in elke tydperk van die menslike geskiedenis, dui verder daarop dat die mite-skeppende struktuur in die menslike psige nog steeds aktief is" (Leroux 1980:15). Die implikasie hiervan is dat die mens deur mites en simbole sowel sy geestelike lewe beleef as sy persoonlikheid integreer. 'n Argetipiese proses is dus die grondslag van individuasie.

Dit is belangrik om te vermeld dat dit nie Jung was wat die begrip *argetipe* ontdek of in 'n term verwoord het nie. Jung (1954:4) verduidelik dat hierdie begrip/term reeds in die 1ste eeu n.C. deur die Joodse filosoof Philo Judaeus gebruik is, met verwysing na die beeld van God in mens. Inderdaad is argetipes reeds vir eeue bekend, maar Jung was die eerste wat dit in verband met die sielkunde en die letterkunde gebring het.

Sommige literêre kritici het sedertdien afstand gedoen van Jung se teorie dat die setel van argetipiese materiaal juis in die kollektiewe onbewuste lê (Abrams 1999:12). Die term *argetipe* het sy oorsprong in die Griekse *arhhe*, wat vertaal kan word as "oer" en *typos*, wat "patroon" of "model" beteken (Fischer 1996:30). Jung (1954:4) verbind ook hierdie term met Plato se idees, oervorme wat hy gemeen het teenwoordig was in die siel van voor geboorte af.

Benewens Jung se sielkunde was die behandeling van mitologie deur 'n groep antropoloë by Cambridge Universiteit gedurende die laat 19de eeu 'n ander belangrike voorganger van literêre kritiek wat gemoeid is met argetipes (Abrams 1999:12).

Een van hierdie antropoloë was James G. Frazer, wie se klassieke studie, *The golden bough* (1959), hom ten doel gestel het om herhalende patrone en konsepte in die legendes en mites van 'n wye verskeidenheid kulture en godsdienste met mekaar in verband te bring. Hierdie bron het 'n belangrike invloed gehad op 'n aantal skeppende kunstenaars in die 20ste eeu, onder wie T.S. Eliot, James Joyce en Jean-Paul Sartre. Onder hierdie name moet Leroux ook getel word. Kannemeyer (2008:254) merk op dat, saam met Robert Graves se *The Greek myths* en *The white goddess*, Frazer se studie vanaf die middel-vyftigerjare 'n aansienlike invloed op Leroux gehad het en gedien het as bron vir mitologiese gegewens.

'n Belangrike ooreenkoms tussen die estetiese projekte van Wagner en Leroux setel in die twee mans se onderskeie beskouings oor mitologie en die waarde daarvan vir die moderne mens en die kunstenaar. Borchmeyer (2003:214–7) verduidelik dat Wagner se teks van 1850, *Die Nibelungen: Weltgeschichte aus der Saga*, op die komponis se oortuiging dui dat wêreldgeskiedenis geïnterpreteer kan word as 'n reeks herhalende mitiese prototipes of argetipiese stories. Wagner se gebruik van Germaanse mitologie is dus nie gemoeid met slegs wat in die verlede gebeur het nie, maar ook met wat oor en oor in die geskiedenis

herhaal word tot in die hede. Volgens Rieger (2011:110) was Wagner se doel as volg: "He wanted his works to be a modern art that would speak to the mind and soul of his audience and confront them with their own problems."

Wagner het kennelik nie self na sy karakters as argetipes verwys nie, maar het hom doelbewus bemoei met die mitologie as setel van oerverskynsels wat herhalend in die geskiedenis sou voorkom. As sodanig stel die aard van sy tekste hul oop vir interpretasie na aanleiding van die beginsels van Jung en latere sielkundiges.

'n Voorbeeld van Jungiaanse interpretasie is Donington (1976) se *Wagner's "Ring" and its symbols*, wat inderdaad herinner aan Jung se *Man and his symbols* van 1964. Donington (1976:20–32) verduidelik dat Wagner se werk universeel en tydloos is juis vanweë die argetipiese en simboliese aspek daarvan. Inderdaad het Wagner in sy teks van 1852, "Oper und Drama" (Wagner 1852), een van die doelstellings van 'n kunstenaar omskryf as om die onbewuste deel van die menslike psige tot die bewussyn te bring deur middel van die simboliek: "Das Drama geht [...] von Innen nach Aussen [...]" (Wagner s.j.b:47).<sup>5</sup>

Alhoewel Wagner in sy siening van mitologie nie primêr gemoeid was met die psigiese implikasies daarvan vir die individu nie, sluit hierdie opvatting wel op 'n belangrike wyse aan by Jung. In "Die mens, en veral die skrywer op soek na 'n lewende mite", verduidelik Leroux (1980:15) die Jungiaanse konsep *libido*: energie wat geskep word deur die spanning tussen teenoorgesteldes in 'n mens se psige en wat beweeg tussen die bewuste en die kollektiewe onbewuste. Hierdie energie is verantwoordelik daarvoor om argetipiese materiaal vanaf die kollektiewe onbewuste na die bewuste te bring, waar dit dan betekenis kry as 'n simbool (Leroux 1980:17). Volgens Leroux (1980:70) is die simbool nie 'n blote kommunikasiemiddel nie, maar verwys dit wesenlik na "iets wat verborge is". 'n Soortgelyke opvatting oor die simbool is duidelik in Wagner se werk. Wagner was naamlik geïnteresseerd in simbole juis omdat hy gemeen het dat dit noodsaaklik was om waarheid binne dieper betekenislae weg te steek. Donington (1976:15) verduidelik: "The veil by which the truth of things may be half-concealed and half-revealed in a work of art is a veil of symbols."

Leroux se soektog na 'n "lewendige mite" en 'n "nuwe mite" is 'n belangrike tema in sy werk. Vir hom was die belang van mites en simbole nie slegs hul rol in die individuasiëproses nie, maar hul potensiaal as werklike kragbron vir sowel die enkeling as die breër gemeenskap. Leroux (1980:20) verduidelik dat mites hulle lewenskragtigheid verloor het vanweë "verstandelike oorywerigheid" van 'n gemeenskap wat te rasionalisties geword het. Hy voorspel ook gevaar vir gemeenskappe wat nie besef dat hulle mites dood is nie: "Om vas te klou aan dooie simbole en dooie mites, lei tot allerhande neuroses en selfs psigoses aan die kant van die enkeling; en totale ontwrigting, selfs demoniese besetenheid deur ismes, aan die kant van die gemeenskap" (Leroux 1980:18).

Leroux se "nuwe mite" het al breedvoerige bespreking geniet. Deur te verwys na die werk van onder meer Botha (1980) en Antonissen (1979) kom Basson (1995:48) in sy bespreking van Leroux se "nuwe mite" tot die volgende gevolgtrekkings: Leroux skeep self 'n "nuwe mite" deur die parodiërings van ou mites. Sodoende word sy tekste self hierdie nuwe mites.

Volgens Malan (1978:122–34) het Leroux sy kennis van Germaanse mitologie vierdehands opgedoen, aangesien hy van sy belangrikste motiewe by Eliot oorgeneem het, wat hulle op

sy beurt uit die musiekdramas van Wagner geneem het. Malan meen verder dat Leroux sy hantering van onder meer die motiewe van *Parsifal* en *Götterdämmerung* op Eliot s'n gebaseer het. Volgens Malan het Leroux selfs dialooggrepe vanaf Eliot se *The love song of J. Alfred Prufrock* en *The waste land* oorgeneem. Wanneer Y se "teringmaer tante" op haar sterfbed verklaar: "Dis nie wat ek bedoel het nie, Y. Y." (16), herlei Malan dit byvoorbeeld tot Prufrock se "That is not what I meant at all!" (Eliot 1996a:1232). Leroux se, "...Wat gaan van ons word?" (57) word vergelyk met *The waste land* se "What shall we ever do?" (Eliot 1996b:1240). Die laaste ooreenkoms wat Malan uitwys, is die knolskrywer se wanhopige uitlating: "Die tyd gaan verby, die tyd gaan verby ..." (43), wat hy herken as Prufrock se "I grow old ... I grow old ..." (Eliot 1996a:1233).

Inderdaad merk Kannemeyer (2008:152, 698) op dat Eliot die Engelse digter was wat die sterkste tot Leroux gespreek het. Hy wys op 'n verdere verbintenis tussen Leroux en Eliot wanneer hy 'n toespeling herken op Eliot se "I will show you fear in a handful of dust" (Eliot 1996b:1237) in Y se beskrywing van sy tante se begrafnis: "Daar wás vrees in die handvol grond wat op die kis van my teringmaer tante geklap het" (78). Hierdie aanhaling word in *The waste land* gevolg deur 'n direkte aanhaling uit Wagner se *Tristan und Isolde*: "Frisch weht der Wind/ Der Heimat zu/ Mein Irisch Kind, Wo weilest du?"<sup>6</sup> (Eliot 1996b:1237). Eliot se gebruik van die Wagneriaanse simbole en aanhalings is duidelik en goed gedokumenteer<sup>7</sup>; in *The waste land* alleen is daar byvoorbeeld vier verwysings na Wagner se musiekdramas. Drie hiervan is direkte aanhalings – twee uit *Tristan und Isolde* en een uit *Götterdämmerung* – terwyl die laaste 'n indirekte verwysing na *Parsifal* is.

Met die ondersoek na 'n Wagneriaanse intertekstualiteit in *18-44* word hier dus nog verdere tekste betrek by die digte web van die ekstratekstuele in hierdie roman. Waldron (1993:434) merk in sy bespreking van Wagner-verwysings in *The waste land* op dat Wagner 'n buitengewone impak op die letterkunde vanaf die laat 19de eeu gehad het. Benewens in die gedigte van Eliot, blyk die invloed ook in die werk van onder meer D.H. Lawrence, James Joyce, Virginia Woolf, E.M. Forster en Joseph Conrad. Joyce self het vir Eliot kwalik geneem omdat hy in *The waste land* glo 'n Wagneriaanse strukturelement uit *Ulysses* oorgeneem het, naamlik die gebruik van leitmotiewe.<sup>8</sup> In verband hiermee skryf Waldron (1993:434): "No doubt his reaction was exaggerated, but the use of *leitmotive* to hold together and shape interior monologue is a fundamental characteristic of both works [...] If *Ulysses* did enable *The Waste Land* to be written, it was as a conductor of Wagnerian structuring technique." 'n Soortgelyke gebruik van hierdie struktureeringstegniek is in *18-44* te bespeur. Kannemeyer (1967:199) maak ten tye van *18-44* se publikasie die volgende opmerking:

'n Mens kan feitlik sê dat die roman, soos die musikale dramas van Wagner (na wie daar telkens in die boek verwys word), 'n simfoniese struktuur ten grondslag het waarin sekere basiese temas (o.m. bepaalde frases wat met een of ander karakter saamhang) telkens terugkeer en die grondpatroon vorm waarop die lewe van mnr. Y uitgewerk word.

Leroux het reeds in die veertigerjare, voor die publikasie van sy eerste roman, kennis gemaak met die boeke van Joyce. Dit lyk wel asof dié skrywer 'n bepaalde invloed op sy werk kon gehad het. In 'n resensie wat op 21 Maart 1956 in die *Cape Times* verskyn, skryf Nancy Baines dat *Die eerste lewe van Colet* 'n verwantskap met Joyce se *A portrait of the artist as a young man* toon (Kannemeyer 2008:230). Kannemeyer beweer dat Leroux

aangesluit het by die tegnieke en strukture van Joyce én Eliot, wat op hulle beurt aansienlik beïnvloed is deur beide Wagner en Frazer. Frazer se siening van 'n slordig aanmeakaargelaste moderne wêreld het strukture moontlik gemaak soos dié van Eliot se *The waste land*, "met sy onderliggende raamwerk van kragtige mites wat op die breekbare oppervlak van die moderne Europese beskawing spook" (Kannemeyer 2008:255). Klem moet hier geplaas word op Leroux se romans, en spesifiek *18-44*, as 'n teks-tussen-tekste waarby invloede nie te enkellynig na een bron herlei kan word nie.

Leroux se gebruik van kort herhalende motiewe staan hoofsaaklik in diens van karakterisering, alhoewel hulle ook bydra tot die digte tekstuur en kompaktheid van *18-44*, en ook tot Heilna du Plooy (1987:23) se beskrywing van die teks as "artistiek". Saam met die beknopte beelde en die ritmiese kwaliteit van Leroux se frases dra sy herhalende beskrywings, wat sowel die eienskappe as lewenservarings van karakters oproep, by tot die poëtiese aard van *18-44* se teks. Die motiewe waarna verwys word, is in die meeste gevalle meerwoordige beskrywings van karakters en plekke wat telkens herhaal word as daar na die karakters verwys word. Voorbeelde hiervan is die knolskrywer se "teringmaer tante" en sy "estetiese oom", sy "dowe mank manies-depressiewe vrou" met haar "swartlandse slagtersvader" en die knolskrywer se woning, die "spierwit huis gebou deur my vriend die homoseksuele argitek".

Malan (1978:128) maak die volgende opmerking: "Daarbenewens word die oppervlakromantiek, gelyk aan dié van 'n Strauss-wals, deur verwysing en toonaard afgewissel deur die dramatiese komposisies van 'n Wagner – die simfoniese struktuur blyk bv. uit die repeterende basiese temas."

Volgens Du Plooy (1987:31) is *18-44* rondom 'n uitgebreide netwerk van motiewe gestruktureer. Hiermee verwys sy nie na die bogenoemde beskrywende karakterbenaminge nie, maar eerder na temas wat aangespreek word in die roman en dikwels die titels van hoofstukke vorm, soos byvoorbeeld vrees, lemwonde en nêrenslande. Sulke temas word egter nie in 'n betrokke hoofstuk afgehandel nie, maar fasiliteer slegs 'n bepaalde fokus daarop "terwyl die spel met verhaallyne en motiewe voortdurend nuwe gesigspunte t.o.v. so 'n tema open" (Du Plooy 1987:31). Hiervolgens ontwikkel die roman nie lineêr nie, maar eerder volgens 'n sikliese konstruksie. Hierdie ontwikkeling geskied ook binne 'n groter sirkel, omdat die einde van die roman direk verbind met die begin. Die sikliese konstruksie van *18-44* sluit aan by 'n belangrike kosmologiese en psigologiese beginsel waarmee sowel Leroux as Wagner gemoeid was. 'n Bespreking hiervan volg later in die artikel.

Die mate waarin Leroux self kennis gemaak het met die musiek en teorieë van Wagner, is moeilik om te bepaal. Reeds in *Die eerste lewe van Colet* vind 'n mens 'n verwysing na dié komponis wanneer daar vertel word van Colet se eerste ervarings aan die Universiteit van Kaapstad:



Hy het heelwat geles en die keuse van sy boeke was nogal veelseggend: sy gevoel vir die heroïese is daarin weerspieël. Dit het bekende biografieë ingesluit, die Romeinse en Griekse klassieke werke, essays en populêr-wetenskaplike werke oor opgrawings en ou beskawings. Hy het gehou van Noorse legendes – van Wotan en Thor; van Wagneriaanse musiek en die indruk van ylwit sneeuvelde en hoë berge; van die Graalbestemming, die verhewenheid van die Middeleeuse opvatting van ridderlikheid, die romantiese idee van landhere, vasalle en die vertrouwe en sekuriteit van die ou leenverhoudings: die begrip van roeping, toegewydheid en asketisme. (Leroux 1986:85)

Kannemeyer (2008:223) bestempel *Die eerste lewe van Colet* as 'n "outobiografiese debuut", maar beskryf dit verder as "iets van 'n heksebrousel, 'n bloedskendige osmose tussen feit en fiksie". Alhoewel sekere gegewens in Leroux se debuut moontlik ooreenstem met werklike gebeure in sy lewe, is dit 'n gevaarlike sprong vir die leser of akademikus om lewensfeite uit 'n skrywer se fiksie te probeer bekom. Elders bespreek Kannemeyer (2008:81) Leroux se studentejare en merk op dat hy "alles met betrekking tot die skone kunste verfoei" het en hom veel eerder met Amerikaanse popmusiek as kunsmusiek bemoei het. Dit is dus onseker op watter stadium van sy lewe Leroux met Wagner se musiek of tekste in aanraking gekom het. Aangesien daar reeds in Leroux se eerste roman na Wagner verwys word, is dit waarskynlik dat hy teen die vroeë 1950's wel met Wagner kennis gemaak het, hetsy direk of deur middel van die uitlopende Wagner-resepsie.

Gesien in die lig van intertekstualiteit is dit egter onbelangrik of Leroux werklik 'n diepgaande kennis van Wagner gehad het of nie. Nietemin, vir die doel van hierdie studie is dit noemenswaardig dat Leroux self herhaaldelik verwys na Wagner in die teks van *18-44*, in so 'n mate dat dit my aangemoedig het om dit as noemenswaardige interteks by te trek en as moontlike konteks vir die lees van dié roman te beskou.

### 3. Wagneriaanse vergestaltungs

#### 3.1 Walkures

Wanneer die knolskrywer nie na sy eggenote verwys as sy "dowe, mank, manies-depressiewe vrou" nie, word sy beskryf as sy Walkure of as Brunhilde. In die verloop van die roman word daar altesaam 59 keer na haar verwys as die Walkure, terwyl die naam Brunhilde of Brynhild vier keer voorkom. Meiring (1968a:69–70) wys op 'n dieper ooreenkoms tussen Wagner se Brünnhilde en Leroux se Brunhilde en noem in hierdie verband as voorbeeld die onbereikbaarheid van hierdie twee vrouens voordat hulle oorwin is deur die liefde, asook hul uiteindelijke selfdood.

Benewens hierdie verbintenis word daar ook na die knolskrywer se skoonpa verwys as Wotan, Brünnhilde se vader in Wagner se *Ring*-siklus. *18-44* bevat drie vermeldings van die *Götterdämmerung*, en die val van die Gode kan voorts beskryf word as 'n belangrike motief in die roman. Die naam Siegfried, die naam van die held van Wagner se *Der Ring des Nibelungen*, kom een keer in *18-44* voor en daar is ook een vermelding van die *Nibelungenlied* en een verwysing na Walhalla, die tuiste van die Gode.

Wagner het oorspronklik kennis gemaak met die sage van die Nibelungen deur die *Nibelungenlied*, 'n epiese Middeleeuse Duitse gedig gebaseer op die legendes van die Teutone in die pre-Christelike era. Alhoewel hy hierdie gedig as vertrekpunt geneem het, stem sy weergawe van die legende meer ooreen met die behandeling daarvan in ouer weergawes van dié mite soos wat dit in die Noorse *Edda* en *Volsungasaga* voorkom. Terwyl die Middeleeuse *Nibelungenlied* te make het met die verhaal van sterflike mans en vrouens, het die Noorse weergawes ook te make met die rol van die gode in hierdie gebeure (Rather 1979:1–3). In die Noorse weergawe is Brynhilde byvoorbeeld 'n godin, terwyl sy in die *Nibelungenlied* die koningin van Ysland is. 'n Ander belangrike verskil is dat, in teenstelling met die *Nibelungenlied*, Brynhilde in die Noorse bronne haarself aan die einde van die verhaal doodmaak. Volgens Borchmeyer (2003:221) het Wagner sy gebruik van die legende hoofsaaklik ontleen aan Friedrich de La Motte Fouqué se trilogie, *Der Held des Nordens*, wat op sy beurt op die *Edda* gebaseer is. Dit was egter geensins sy enigste bron nie. Rieger (2011:128) beweer byvoorbeeld dat Wagner sy Walkures gebaseer het op gegewens uit die *Edda*, Ludwig Frauer se *Die Walkyrien der Skandinavisch-germanischen Götter- und Heldensage* en Jakob Grimm se *Deutsche Mythologie*. Hieruit blyk dat Wagner, soos Leroux, sy mitologiese gegewens deur middel van moderne verwerkings en bronne bekom het.

Volgens Tonnelat (1959:289) was geloof in Walkures algemeen onder die Teutone, alhoewel hulle verskeie name gehad het (in Oudduits is hulle *idisi* genoem en in Noors *valkyria*). Sommige legendes en gedigte vertel van hierdie godinne se beslissende rol op die slagveld: hulle is verantwoordelik daarvoor om te besluit watter vegters bestem is om te sterf en sodoende 'n plek langs Odin in sy Walhalla te bekom. Aangesien hulle in Odin se diens staan, is hulle afhanklik van en ondergeskik aan hom. Alhoewel hulle in sommige bronne beskryf word as godinne geklee in oorlogsdrag, word hulle ook soms in swanevere uitgebeeld. Hierdie swaangodinne het soms hulle vere afgeskud om in menslike vorme te verskyn, dikwels as hulle gaan swem het in mere diep in die woud. Sou 'n man dit egter regkry om hulle veredrag te steel, sou hulle onderdanig wees aan sy gesag. In die *Völsungensagalees* 'n mens van die Walkure Brynhild wie se swanedrag deur koning Agnar gesteel is. As gevolg hiervan word sy gedwing om hom téén die sin van Odin op die oorlogsveld te help. As straf dat sy Odin se bevel verontagsaam het, word sy geprik deur 'n magiese doring wat haar van haar goddelike status ontnem en in 'n diep slaap laat val. Sy word voorts deur 'n vlammemuur omring en die enigste persoon wat haar kan red, is 'n held wat geen vrees ken nie.

Tonnelat (1959:289) verduidelik: "It was because she had allowed herself to be surprised by a man that the Valkyrie Brynhild – heroine of Wagner's musical drama – incurred the wrath of Odin." Die Noorse god Odin stem ooreen met die Germaanse Wotan, of Woden, wat in Wagner se musiekdramas as die vader van Brünnhilde uitgebeeld word. Ooreenstemmend met verskeie mitologiese bronne, is Wagner se Walkures sterk en veglustig en dus in besit van tradisionele manlike eienskappe. Brünnhilde self word vanaf haar eerste verskyning in die tweede bedryf uitgebeeld as lewenslustig en sterk. Haar "Hoyaho" strek oor 'n volle oktaaf, waarna haar triller vir langer as twee mate duur (Rieger 2011:124). Alhoewel hierdie uitbeelding aansienlik afgewyk het van die geslagspesifieke opvatting van 'n vrou in Wagner se tyd, is die onderdanigheid van die Walkure aan manlike gesag desnieteenstaande 'n belangrike eienskap van dié karakter (Rieger 2011:128).

Alhoewel Walkures in sommige mitologiese bronne ook nieplatoniese verhoudings het, liefde geken het,<sup>9</sup> is Wagner se Walkures vir oorlog bestem, nie vir liefde nie. In *Die Walküre* word Brünnhilde gestraf omdat sy Wotan se bevel verontagsaam het, alhoewel haar handeling ooreenkomstig was met sy diepste wense. Volgens Rieger (2011:130) is Wotan by implikasie bereid dat sy gunstelingdogter verkrag word deur 'n man wat sy nie ken nie. Wotan beskryf haar toekomstige "feminisasie" in negatiewe terme: sy sal van haar slaap ontwaak slegs om haar redder te dien; die blom van haar maagdelikheid sal verdor en die dapper krygsvrou sal 'n selfopofferende en dienende vrou word. Dit is dus duidelik dat Brünnhilde se identiteit saamhang met haar verhouding tot die manlike figure wat met haar in aanraking kom, spesifiek haar vader Wotan, en haar uiteindelijke man, Siegfried.

Donington (1976:164) verduidelik dat daar 'n geweldig sterk liefdesband tussen Brünnhilde en Wotan bestaan: sy is 'n verteenwoordiger van die teenstrydigheid van sy wil, asook sy innerlike vroulikheid, met ander woorde sy anima. In sy gewilligheid om haar te straf en te verlaat is hy inderwaarheid besig om sy anima oor te laat aan die skadu van sy persona. Dit lei dan mettertyd tot Wotan se magsverlies. Brünnhilde word later ook 'n simbool van Siegfried se anima. In *Götterdämmerung* neem Siegfried onwetend 'n towerdrank wat hom laat vergeet van sy gevoelens vir Brünnhilde en hom verlief laat raak op 'n ander vrou. Siegfried besluit gevolglik om Brünnhilde vir iemand anders te wen en om haar in die vermomming van 'n ander man te oorweldig. Hy lei die oorwonne Brünnhilde van die verhoog af om die aand langs haar deur te bring.

Alhoewel hy belowe dat sy swaard tussen hulle sal lê, vind 'n soort verkragting wel plaas: "With regard to physical rape short of the sexual there can be no doubt at all" (Donington 1976:230). Rieger (2011:156) is van mening dat hierdie opvatting verder deur 'n bestudering van Wagner se musiek versterk word: "Here, however, the music describes rape as a barbaric act, and it is a matter of subsidiary importance whether or not the sword – a phallic symbol – prevents the act of rape itself." Siegfried se verraad, alhoewel nie noodwendig bewustelik nie, is uiteindelik daarvoor verantwoordelik dat Brünnhilde help om hom dood te maak en daarna haarself doodmaak deur met haar perd in haar oorlede man se brandstapel in te jaag. Die magiese ring wat deels verantwoordelik was daarvoor om boosheid in die wêreld te bring, en sedertdien 'n simbool van Siegfried en Brünnhilde se liefde geword het, is daarmee gesuiwer en terugbesorg aan sy regmatige eienaars, die dogters van die Ryn. In die agtergrond gaan die gode se tuiste, Walhalla, op in vlamme, wat transformasie en herlewing belowe (Donington 1976:273).

Donington (1976:253) verduidelik dat Siegfried se verraad 'n manifestasie van ontrou aan die anima is, en soos in Wotan se geval, weer eens die anima dwing om 'n alliansie met die skadu te vorm: "Siegfried has driven Brynhilde into a murderous alliance with Hagen against himself: the redeeming hero has put himself in urgent need of redemption." Die self beleef 'n krisis, maar daar is 'n moontlikheid van hergeboorte in al hierdie gebeure, aangesien die skadu 'n tussenganger is wat nuwe bewussyn kan bring: verlossing kom hier met die dood, aangesien Siegfried in sy laaste oomblikke sy anima weer herken in die vorm van Brünnhilde. Haar eie vlammedood bring dan die einde van 'n ou orde teweeg en daarmee saam, verlossing, suiwering en as't ware 'n kosmiese individuasie: "It is as anima that Brynhilde is now fulfilling her proper psychic function as an intermediary between conscious and unconscious, a reconciler of conflict, a uniter of opposites" (Donington 1976:253).

Rieger (2011:166) erken in hierdie gebeure die ontkenning van Brünnhilde se individualiteit en onafhanklikheid. Eerstens word sy uitgebeeld as Wotan se teenstrydige wil en tweedens as Siegfried se verlosser. Ten slotte is haar lewe gereduseer tot die rol wat sy moet speel as liefdevolle vrou en verlosser van die manlike protagonis. Brünnhilde word deurgaans uitgebeeld as getrou aan haar man, en dit is juis Siegfried se ontrouheid wat veroorsaak dat haar lewe sy doel verloor. Al wat dan vir Brünnhilde oorbly, is om haarself op te offer om Siegfried te red. Rieger se gevolgtrekking is dat Brünnhilde nooit ontwikkel tot die daadkragtige en selfstandige heldin wat sommige Wagner-navorsers in haar sien nie. Sowel Rieger as Donington se besprekings maak dit duidelik dat Brünnhilde slegs 'n instrument in diens van die manlike protagonis is – in albei gevalle is haar lyding slegs ter wille van sy verlossing:

This tends to confirm that our three Rinemaids and our three Norns, like the three Graces, and our nine Valkyries with Brynhilde at their head, like the nine Muses, are primarily conceived by male poets like Wagner as images for something embodied not in woman but in man. Brynhilde has the shape and some of the symbolism of a woman. But primarily she is not a woman; she is a man's experience of womanhood, both external and archetypal, as focused in his inner femininity. (Donington 1976:272)

Die eienskappe en handeling van Wagner se Brünnhilde het belangrike parallels met Leroux se Brunhilde. Wanneer die knolskrywer se vrou vir die eerste keer volledig beskryf word, is daar klem op haar ongewone lengte van "ses voet". Reeds met hierdie vroeë beskrywing word daar genoem dat sy soos 'n Walkure lyk (23). Elders is daar 'n eggo van die onbereikbaarheid van Wagner se Brünnhilde agter haar vlammuur wanneer die knolskrywer se Brunhilde beskryf word as "die ontwykende, wrede Walkuredogter, 'n halwe kop groter as die seuns, die middelpunt van adorasie, onbereikbaar vir 'n klein seuntjie wat op die buitewyke van sy groep sy skoenlappersieletjie sou verkoop het vir 'n blote erkenning van sy bestaan" (4). 'n Ander eggo van Wagner se Brünnhilde word gesien wanneer daar klem gelê word op die Walkure se maagdelikheid vóór die knolskrywer haar hand gewen het, 'n maagdelikheid waarna 'n menigte helde op soek is: "Op die strande, bruingebrand, haar blonde hare verwaai in die wind, was sy die lentemaagd-van-verlange vir al die atletiese, sonswart mans wat hulleself as die Siegfrieds in 'n twintigste-eeuse Nibelungenlied gesien het" (65).

Sowel Wagner se Brünnhilde as Leroux se Brunhilde se uiteindelijke kragverlies hang saam met die einde van hulle seksuele onbereikbaarheid. Die knolskrywer se beskrywing van die wittebrood se "veertien dae van Ariese genot" met robuuste beelde dra iets van die Walkure se blywende krag oor; die seksdaad word beskryf as "'n ski-tog teen sewentig myl per uur" en die orgasme as "'n rasende vaart terwyl jy tevergeefs probeer sneeskop en teen 'n muur van sneeu holderstebolder verdwyn" (33–4). Elders word die huwelik beskryf as 'n "Germaanse Götterdämmerung van seks, met my Swartlandse slagtersvader 'n entoesiastiese onsigbare toeskouer oor bleekwit skouers in die donkerte van die geskende hemelsbed" (48). Na drie jaar se gereelde seks, oënskynlik in 'n groot mate daarop gerig om aan die skoonvader se verwagtinge van kleinkinders te voldoen, het dit uiteindelik duidelik geword dat die knolskrywer se eggenote onvrugbaar is: "En telkens het die vinger helaas gewys na my pragtige Brynhild, geprik deur die doring van Odin" (35). Hierdie beskrywing van haar onvrugbaarheid, met verwysing na die oomblik in die *Völsungensaga* waar Brynhild

haar goddelike status verloor, is noemenswaardig omdat dit reeds op die komende verlies van krag in Leroux se Walkure dui.

Die nuus van die Walkure se steriliteit is veral deur haar vader met ontsteltenis ontvang, en die leser van *18-44* kom al meer onder die indruk van die teenwoordigheid van die slagtersvader as 'n byna derde lid van die huwelikspan. Du Plooy (1987:29) beskou hierdie steriliteit as 'n aansluiting by die metaforiese steriliteit van die Germaanse lewensbeskouing van "patriotisme en sukses". Hierby wil ek voeg dié van rassesuperioriteit – die Walkure se "slagtersvader" se ontsteltenis het veral sy kiem in die feit dat sy superieure gene gedoem is om 'n stille dood te sterf. Soos in die verhouding tussen die knolskrywer en sy tante is daar ook in die verhouding tussen die Walkure en haar slagtersvader ondertone van bloedskande. So word daar byvoorbeeld geskryf oor die "slagtersvader in die mistiek van bloed en bloedskande" (84) en "Was jy goed vir my dogter?", die vraag wat hy met "bloedskandelike afguns" aan die knolskrywer stel (34).

Bepaalde vrae ontstaan by 'n lees van die hoofstuk "Vier kameë – Vier planete – Vier verkragtings" wanneer die knolskrywer een verkragting, of dikwels meer, in verband bring met elk van sy vier vrouens. In mej. X se geval lys hy 127 hipotetiese beroepe en statusse van haar toekomstige verkragters, insluitende "lesbiese vrouens", "jong seuns kliphard op pad na nêrens" en "doserende personeel van die Universiteit van S.A." (111–2). In die deel wat handel oor sy Walkure skryf hy die volgende met verwysing na haar "teelbron", die slagtersvader:

Hoe kon hy weet dat die donderende heiligskennis teen die onbekende moeder (wie was sy?) van my Walkure sou terugkeer in die leemte wat sy hart is? Ek verstaan nou die steriliteit en die gesteriliseerdheid van sy slaghuise. En wat hy gedoen het, was dit wat van 'n god verwag word. Op sy hemelbed, een verskriklike nag, bokant sy slaghuis. Is dit nie verraad van die al-god nie? Maar, eerlik waar, hoe kan van my slagtersvader van die Swartland verwag word om die ewige betekenis van verraad te besef? (109)

Dit is nie duidelik of die knolskrywer hier beweer dat sy Walkure deur haar vader verkrag is nie, of dat sy verwek is toe die slagtersvader haar eie moeder verkrag het nie. Daar is egter 'n moontlike band tussen hierdie daad en die Walkure se onvrugbaarheid. Bloedskande is geensins onbekend in die mitologie van verskeie kulture nie; moontlik maak Leroux vermelding van die bloedskandelike drange van die slagtersvader teenoor sy dogter om die wêreld van die Teutoonse gode op te roep. Die noemenswaardige, dog gekompliseerde verhouding tussen vader en dogter in *18-44* het raakpunte met die sterk band tussen Brünnhilde en Wotan in Wagner se *Der Ring des Nibelungen*. Leroux se herhaalde vermelding van bloedskande herinner weer aan hierdie tema in die werk van Wagner: die tweeling Siegmund en Sieglinde wat saam 'n kind verwek; Siegfried, wat weer op sy beurt verlief raak op sy halftante, einste Brünnhilde.

Die knolskrywer vertel dat sy Walkure na haar vader se dood, "ontslae van die las van haar geliefdes", nuwe krag bekom het en die toonbeeld van lewenslustige gesondheid was (49). Die verlies van haar kragte het egter spoedig gevolg na dieselfde aand toe die knolskrywer sy Walkure finaal verloor het: sy was onder owerspelige omstandighede in 'n motorongeluk betrokke saam met 'n jong krieketspeler, en kon nooit weer sonder krukke loop nie. Die



knolskrywer beskryf hierdie aand as die einde van 'n nêrensland. Na hierdie ongeluk word sy stelselmatig doof en later manies-depressief – die Walkure se verlies van haar krag word gelykgestel aan die verlies van haar begeerlikheid en skoonheid. Alhoewel Leroux se Brunhilde dus haar krag verloor onder 'n ander stel omstandighede as Wagner se Brünnhilde, en grotendeels as gevolg van verraad in die vorm van owerspel, is daar wel 'n aanduiding dat sy 'n gedaanteverwisseling ondergaan het met die verlies van haar maagdelikheid: "Ek dink verder terug: toe sy suiwer Walkure was. Toe sy met die suidewind in haar hare en met die soutreuk van haar tienerliggaam die *virgo intacta* van my verbeelding was" (106).

Beide Wagner se Brünnhilde en Leroux se Brunhilde maak hulleself na aanleiding van verraad aan die einde van die twee verhale dood. Die Walkure van *18-44* gooi haarself in die see omdat sy die dubbele verraad van die knolskrywer ontdek het; haar eie briewe kom nie van die kriketheld af nie, maar is slegs kopieë van die knolskrywer se intieme briewe aan mej. X. Hierdie gebeure herinner sterk aan Brünnhilde se oorweldiging deur Siegfried vermom as 'n ander man en haar latere ontdekking van sy ontrou. Soos Wagner se Brünnhilde, kon Leroux se Brunhilde ten slotte ook nie verraad aanvaar nie. As sodanig is sy, van die knolskrywer se vier vrouens, die enigste bestanddeel van sy persoonlikheid wat nie versoen kon word nie en dus "volkome integrasie onmoontlik maak" (130). Soos voorheen bespreek, identifiseer Jungiaanse interpretasies van *18-44* die knolskrywer se belangrikste rol as die versoener van die teenoorgesteldes van sy lewe en fasiliteerder van individuasie. Alhoewel die knolskrywer meermale verwys na mej. X as sy anima, en teenoor haar bieg dat sy die moontlike antwoord is op sy voortgesette soeke "na vrouens om my anima-waarde te dra" (28), word die onbereikbare anima-beeld inderwaarheid verteenwoordig deur al vier vrouens in sy lewe.

In *18-44* verkry die selfdood ook onheilspellende ondertone wanneer dit die skyn aanneem van 'n offergawe gebied deur die knolskrywer self. Alhoewel die knolskrywer aanvanklik sy eggenote agternasit om haar selfdood te keer, besluit hy mettertyd om haar ook hierdie daad te gun en moedig haar stilweg aan om te spring. Dit is egter duidelik dat hy tot 'n sekere mate verwag dat iets haar sal keer. Hy vergelyk dié toneel met die Bybelse toneel van Vader Abraham, Isak en die die Hebreëuse God, maar sy geloof gaan nie oor in aanskoue nie. In teenstelling met die Bybelse verhaal word die Walkure nie op die laaste oomblik gered nie, en die goddeloosheid van die knolskrywer se bestaan kom al hoe duideliker na vore wanneer hy kyk hoe sy eggenote se krukke op die see dobber en hy verklaar: "Vader Abraham! Vader Abraham! Ek wed jy het gewéét dat God jou nie in die steek sou laat nie" (128).

'n Jungiaanse interpretasie van die Walkure se selfdood resoneer met Donington (1976) se interpretasie van Brünnhilde se selfmoord. 'n Vergelyking tussen twee Jungiaanse interpretasies van twee tekste wat soveel raakpunte met mekaar het, lewer interessante resultate. Klem moet egter gelê word op die feit dat die doel geensins 'n soeke na volkome korrelasie is nie. 'n Moontlike samevatting van so 'n vergelyking is wel dat, sowel in Wagner se *Götterdämmerung* as in Leroux se *18-44*, 'n draer van die anima haarself opoffer ter versoening van die teenstrydige elemente in die manlike protagonis se psige. 'n Belangrike verskil is egter dat Brünnhilde se aksies volgens Donington redding, reiniging en transformasie teweeg bring, terwyl dieselfde nie gesê kan word van die knolskrywer se Walkure nie. Alhoewel die knolskrywer tog 'n mate van vernuwing ervaar aan die einde

van 18-44 wat hom ook in staat stel om 'n beter skrywer te word, bly sy Walkure die een element wat hy nie kon integreer of versoen met die lewe nie. Die knolskrywer verduidelik in 'n brief aan mej. X:

Ek was die groot versoener, mej. X. En ek het dit reggekry. Ek het almal met die lewe versoen – behalwe my Walkure. En ek wonder, terwyl ek hier sit en aan jou skryf, watter gedeelte van myself, soos my Wiking, die lewe nie kan aanvaar nie, wat verraad nie kan begryp nie. Dis die lemwond in my sy wat sal oorbly; die verraderlikheid van 'n enkele stukkie onvolkomenheid wat volkome integrasie onmoontlik maak. (130)

### 3.2 Die knolskrywer as jong Siegfried

Die knolskrywer se beskrywing van homself as die "groot versoener" sluit aan by sy gereelde self-identifikasie as die held en redder van die verhaal. Hy trek egter gedurig sy vermoëns as versoener in twyfel, soos wanneer hy homself beskryf as 'n "Hermes sonder 'n boodskap van die gode" (40). Elders verwys hy ook na homself as "die vervloekte valse Messias" (75). Dit word dan ook duidelik dat die knolskrywer nie voldoen aan die verwagtinge van heroïese liefde wat aan hom gestel word nie, en die Walkure verwyt hom met die volgende woorde: "As jy my lief het moet jy my *lief* hê, en dit beteken: heroïese liefde volgens die romantiek van die liefdesverhale" (29).

Malan (1978:13) skryf in hierdie verband: "Daar moet in gedagte gehou word dat die held in die era van ontluistering 'n anti-held geword het, die mensgod 'n feilbare godmens." Die knolskrywer is hier aan die een kant die versoener van sy eie psige, die held wat die eienskappe van Hermes, Parsifal, Christus en Siegfried kombineer, en aan die ander kant 'n feilbare mens, "onbekwaam om die lewe te behartig" (47). Die knolskrywer as held op soek na redding herinner aan Donington (1976:253) se ontleding van Siegfried in sy behoefte aan verlossing: "the redeeming hero has put himself in urgent need of redemption", asook aan Rieger (2011:40) se gevolgtrekking dat die meerderheid van Wagner se manlike protagoniste, insluitende Siegfried, verlossing en redding slegs in die liefde van 'n vrou vind.<sup>10</sup>

Vrees is 'n belangrike tema in 18-44. Volgens Meiring (1968b:200) is dit "die sterkste kompleks in die boek [...] vrees vir die bewussyn, volwassenheid, vroulikheid, ens." Die knolskrywer wy 'n hele hoofstuk aan dié tema: "Vrees in soveel vorme" en kom tot dié gevolgtrekking: "n Geringe of heroïese verlede is ewe bleddie onbelangrik. Vrees is 'n vrees is 'n vrees is 'n vrees" (79). Alhoewel Marais (2004:107) beweer dat die knolskrywer wel mettertyd daarin slaag om sy vrees te konfronteer, die noodsaaklikheid van verraad te aanvaar en sodoende integrasie te bereik, skeep die beangste knolskrywer 'n bepaalde kontras met die beeld van Siegfried as 'n held wat geen vrees ken nie, en as gevolg hiervan juis in staat is om die slapende Brünnhilde te laat ontwaak.

Volgens Borchmeyer (2003:232) lê die tragedie van die held Siegfried egter juis in die feit dat dit sy vreesloosheid is wat tot sy ondergang lei. Sy sintuie is nie deur vrees geslyp nie en sy gevolglike naïwiteit maak hom onbekwaam om in 'n sluwe wêreld te oorleef. 'n Mens sou hier 'n argument kon uitmaak vir die knolskrywer as effektiewe hedendaagse held, en nie

slegs antiheld nie, juis oor sy vrees en akute bewussyn rakende die lewenstrategie, inderdaad oor sy vermoë om verraad te aanvaar.

Die gevolg van Siegfried se naïwiteit in Wagner se musiekdrama is dat hy onwetend 'n towerdrank inkry wat hom van sy liefde vir Brünnhilde laat afsien. Die verlies van hierdie liefde, sy verraad en Brünnhilde se moordlustige reaksie daarop is alles elemente wat onversoenbaar is met die argetipes wat die karakters verteenwoordig en dus hul mitiese integriteit aantas. In Borchmeyer (2003:235–6) se interpretasie van Wagner se *Götterdämmerung* herwin Siegfried en Brünnhilde deur die dood hul mitiese integriteit en saam met die val van die gode en die terugbesorging van die ring na sy regmatige plek in die natuur word daardeur 'n nuwe wêreld moontlik gemaak.

### 3.3 Die godeskemering

Die verskyning van die godeskemering in Leroux se oeuvre, asook in 'n breër mitologiese konteks, moet hier kortliks verduidelik word.

Malan (1978:13) merk op dat 'n sikliese proses van dood en herlewing meermale in Leroux se oeuvre voorkom, byna soos 'n alchemistiese eksperiment wat telkemale uitgevoer word en elke keer 'n onvoorspelbare resultaat lewer: "Op mitoreligieuse vlak neem dit die vorm aan van die son- of vegetasiegod wat beproewings deurmaak, gedood word en herlewe as deel van 'n eksemplariese rituele handeling, wat saamval met die sikliese hergeboorte en seisoene in die natuur." Voorbeelde hiervan is Colet se dood aan die einde van *Hilaria* (1986), die reus se steniging in *Een vir Azazel* (1964), die dreigende ontploffing en veldbrand in *Na'va* (1972) en die vloed in *Magersfontein, o Magersfontein!* (1976).<sup>11</sup>

Volgens die *Larousse encyclopedia of mythology* (Guirand 1959:282) het die Teutone nie geglo dat die wêreld ewigdurend is nie, en ook nie dat die gode heeltemal onsterflik was nie. Hulle het eerder geloof gehad in 'n wêreld wat vergaan en met 'n nuwe stel gode hergebore word.<sup>12</sup> Hierdie sikliese konsep herinner aan Wagner se opvatting van eietydse geskiedkundige gebeure as heraktualiserings van mitologiese verhale, en sy gevolglike beskrywing van mite as sowel die begin as die einde van geskiedenis (Borchmeyer 2003:222). Dit is 'n siening wat ook 'n weerklank in Leroux (1980:15) se beskrywing van spanning tussen teenoorgestelde pole in die psige vind:

Hierdie dinamiese spanning is kenmerkend van die hele lewe. Soos Heraklitos dit noem: opbou en afbreek, afbreek en opbou – 'n drama wat ewig voorkom: sonde, vergiffenis, liefde en haat ensovoorts, ensovoorts. (Alhoewel 'n kosmologiese beginsel, is dit ook 'n psigologiese beginsel, want alle konsepte waarvolgens die heelal verstaan word, het dienooreenkomstig 'n ekwivalent in die psige van die mens.)

Die *ragna rökr*, Noors vir "skemering van die gode", word in die "Völuspa", 'n gedig in die *Edda*, beskryf. In die vertelling hiervan is dit duidelik dat hierdie katastrofe in die eerste plek veroorsaak is deur bedrog as gevolg van 'n belofte wat verbreek is (Tonnelat 1959:283). Die gebeure in Wagner se *Götterdämmerung* geskied tot 'n mate as gevolg van dieselfde onmoontlike belofte. Wotan het die reuse wat Walhalla gebou het, aanvanklik die godin Freia as betaling belowe. Omdat dit nie moontlik was nie, het Wotan noodgedwonge 'n goue skat,

wat die magiese ring ingesluit het, met geweld by die dwerg Alberich afgeneem. Hierdie skat is in die eerste plek onregmatig bekom, aangesien dit deur die dwerg uit die Rynrivier gesteel is; saam met hierdie oorspronklike diefstal het Alberich 'n vloek oor die liefde uitgespreek wat hom in staat gestel het om 'n ring te smee wat aan hom eindelose mag sou besorg. Saam met die gewelddadige inbesitneming van die skat deur Wotan en Loge, spreek Alberich egter 'n tweede vloek uit wat die draer van die ring besete maak deur die mag daarvan en belas met hartseer en dood. Borchmeyer (2003:220) verduidelik dat hierdie vloek oor die liefde en die vervaardiging van die ring die mitologiese integriteit van die goud vernietig. Sodoende word 'n kosbare natuurskat en lewendige mitologiese krag gereduseer tot 'n objek wat die mensdom kan beheer.

In sy bespreking van 18-44 bring Meiring (1968a:69–70) kortliks Wagner se *Götterdämmerung* in verband met die knolskrywer van 18-44 se godeskemering, maar brei nie hieroor uit nie. In 18-44 vind daar egter as't ware meer as een *Götterdämmerung* plaas. Eerstens het die leser te doen met die einde van 'n paradys of 'n wêreld in die persoonlike lewens van die karakters van 18-44. Hieronder tel die sogenaamde nêrensland wat vernietig word as die Walkure in 'n motorongeluk betrokke is, asook "die utopiese dae" wat tot 'n einde gekom het toe die knolskrywer se "estetiese oom" in sy koringlande oorlede is. Van hierdie vernietigings is die knolskrywer se fisieke aanrading in die park sekerlik die belangrikste. Hy antisipeer hierdie toneel met die volgende woorde: "Ek kyk deur die Kosak se oë na die toneel; en skep 'n masochistiese behae in die komende *Götterdämmerung*" (18).

Later, in 'n hoofstuk getiteld "Sluitingstyd", beskryf die knolskrywer dat dit tyd geword het vir die einde van 'n tipe paradys. Daar is 'n sekere gees van onafwendbaarheid en bevrediging wat bespeur kan word in sy reaksie op hierdie verminking, 'n sekere behae as hy "vakkundig in repies geslaan" word (117). In 'n hoofstuk getiteld "Vrees in soveel vorme" vra hy hom af of die yskoue vrees wat hy in sy hart gewaar, 'n reaksie op die Kosak kan wees. Hy bevraagteken egter die moontlikheid van vrees in 'n sonnige park en praat van 'n "hulpelose vervolger en die hulpelose vervolgte" wat "liewer saam wou gaan dans het" (75). Uiteindelik beleef die knolskrywer sy verminking as 'n daad wat vernuwing voorafgaan: "Kosakke en hulle enorme handlangers swaai hulle vuiste ter wille van vernietiging en skepping" (118).

### **3.4 Vervloekte liefde**

Die knolskrywer se persoonlike godeskemering sluit op 'n belangrike wyse aan by 18-44 se tema van verraad as noodsaaklikheid. Die knolskrywer se verminking geskied in sy geestesoog voor die oë van al vier die vrouens in sy lewe. Die proses word verraderlik deur hulle aanskou, maar geensins sonder liefde nie. En die gesamentlike uitwerking van verraad en verminking laat die knolskrywer in 'n toestand van ekstase: "Ek is waarlik gelukkig. My skeppende aanvaarding van hulle verraad vul my met groter ambisie terwyl ek bloed sweet van pyn, om hulle op my beurt ook te verraai ter wille van die lewe" (118–9). Op belangriker wyse is die toneel in die park op sigself die gevolg van verraad in die vorm van die Rus en knolskrywer se buite-egtelike verhouding. Verraad word deur die verloop van 18-44 telkemale uitgebeeld as 'n noodsaaklikheid wat aanvaar moet word.

Soos reeds bespreek, is sowel die Noorse *ragna rökr* as die val van die gode in Wagner se *Der Ring des Nibelungen* tot 'n groot mate die resultaat van onmoontlike beloftes en die

gevolglike verbreking daarvan. In die tweede bedryf van *Götterdämmerung* beskou Wotan en sy vrou Fricka die nuutgeboude kasteel Walhalla. Fricka spreek teenoor Wotan haar kommer uit oor haar suster Freia, en vra of hy onthou wat hy as betaling aan die reuse belowe het. Wotan verduidelik: "Wohl dünkt mich's, was sie bedangen, die dort die Burg mir gebaut; durch Vertrag zähmt' ich ihr trotzig Gezücht, dass sie die hehre Halle mir schüfen; die steht nun, dank den Starken: um den Sold Sorge dich nicht"<sup>13</sup> (Wagner s.j.a:41). Fricka spreek weer eens haar ongelukkigheid uit en noem dat sy sy projek gesteun het slegs omdat sy gedink het hy meer dikwels by die huis sou wees as die kasteel eers gebou is, waarop Wotan antwoord dat hy as god hierdie vryheid gegun moet word. Buitendien, "Wandel und Wechsel liebt, wer lebt; das Spiel drum kann ich nicht sparen!"<sup>14</sup> (Wagner s.j.a:42). Uiteindelik verklaar hy aan haar: "Ehr' ich die Frauen doch mehr, als dich freut! Und Freia, die gute, geb' ich nicht auf: nie sann dies ernstlich mein Sinn"<sup>15</sup> (Wagner s.j.a:43). Die toneel wat hier tussen Wotan en Fricka afspeel, spreek net so sterk tot 'n hedendaagse gehoor as tot 'n 19de-eeuse een. Daar is sterk ondertone van egbreuk, in sigself 'n vorm van kontrakbreuk: Fricka voel haar man is nie genoeg tuis nie, terwyl hy meen dat hy as god toegelaat moet word om afwisseling in die wêreld te soek. Dit is ook hier duidelik dat Wotan erken dat hy van die begin af van plan was om sy onmoontlike belofte aan die reuse te verbreek.

Alberich se vloek op die liefde, die latere vloek op die ring wat dit die mag gee om mense te beheer, asook die feit dat die ring later gebruik word as 'n simbool van Siegfried se liefde vir Brünnhilde, skep die moontlikheid van 'n interpretasie van hierdie gebeure wat met die huwelikskontrak as sentrale beeld werk. Word hierdie interpretasie bygetrek in die lees van 18-44, open dit die moontlikheid op selfs nuwe interpretasies. Gegewe die belangrike rol wat verraad, en inderdaad egbreuk en owerspel, in 18-44 speel, kan verbande getrek word tussen die instelling van die huwelik as 'n vloek op die liefde, en die huwelikskontrak as 'n onmoontlike belofte. Enigiemand wat 'n huweliksband of ring dra, word magtiger as tevore en kry inderdaad 'n sekere mag oor ander, maar is ook terselfdertyd 'n slaaf van die ring. Pas voor die knolskrywer se aanranding deur die Rus se man, sy straf vir haar en sy ontou, lees ons in 18-44: "Ek kón 'n goeie skrywer gewees het; wat het ... wat het Jesus Christus met my aangevang? Hy waarsku my ook, die God van liefde, téén die liefde" (18).

Nadat die knolskrywer se eggenote "stertomhoog" in die see in verdwyn het, verklaar hy: "My hart is in repies, maar my hart is vals" (127). Later wens hy dat sy nooit moet terugkeer nie, dat hy nooit "die gesiglose oorblyfsel moet herken aan 'n ring op 'n vinger, 'n halsnoer om 'n stuk been nie" (130).

Na die selfdood van sy Walkure bly slegs die knolskrywer en sy jong penmaat, mej. X, oor. Sy tante het jare tevore reeds gesterf en die Rus is tydens sy *Götterdämmerung* van hom ontnem. Hy beskryf die toekoms aan mej. X soos volg: "Dis 'n fantastiese jaar waarin ons ons volkome gaan oorgee aan die verraderlike skoonheid van die lewe" (130–1).

'n Finale verraad is egter aan die orde van die dag: "Mej. X begin die noodsaaklikheid van verraad besef, en staak haar briewe" (131). Die knolskrywer is nou al wat oorbly, minus sy vrou wat nooit die nut van sy skrywery kon verstaan nie, en hy tel sy pen op om die boek te skryf wat die leser so pas gelees het:



Die son skyn helder, ek verdoop my sodiakale huisie tot Breidablick, en ek begin skryf oor herontwaking en liefde, oor primordiale verraad en die nuwe lewe, oor die verlede, die hede en die toekoms, in my strewe na volwaardigheid, na 'n hoër bewussynsvlak en 'n beter begrip van die lewenstrategie. (133)

Kannemeyer (2008:254) suggereer in sy Leroux-biografie dat die skrywer aangetrokke gevoel het tot Jung as gevolg van die probleme in sy persoonlike lewe en dat "die afwesigheid van 'n anima in wie hy kon opgaan" van Leroux "'n eensame deelgenoot aan die huwelik gemaak het".

Eendag in September 1966 het Leroux 'n brief ontvang van Ingrid Winterbach, wat toe 'n 18-jarige student aan die Universiteit van die Witwatersrand was.<sup>16</sup> Die korrespondensie tussen hulle het die basis en inspirasie vir *18-44* geword, met gedeeltes van hulle briewe wat woordeliks in die roman gebruik word. Die karakter van mej. X is dus op Winterbach geskoei en *18-44* is dan ook aan haar opgedra.

Van die ander karakters in *18-44* het ook hul ontstaan in Leroux se persoonlike lewe gehad; in sy briewe aan Winterbach skryf hy oor sy Rus, in die werklike lewe 'n medikus met die naam Sue Robinson, wat oorspronklik van Pole afkomstig was:

Ons stap heerlijk wyndronk deur die goddelike strate van Kaapstad en soen mekaar saggies langs die Tuine en ons het mekaar presies ses maande nie gesien nie en skryf nie vir mekaar nie en ek hou van haar man die Kosak en hulle is gelukkig en niemand mag seergemaak word nie maar ons sal mekaar seker weer Desember sien en ek wens eintlik nie dit gebeur nie want as ek wyndronk is, is alles 'n geheel en kan ek myself nie keer nie. (Kannemeyer 2008:445)

Kannemeyer (2008:457) vermeld dat daar agter die karakter van die "dowe mank manies-depressiewe vrou" 'n "stuk lewenswerklikheid en -tragiek skuil". Te midde van reeds bestaande spanning in die huwelik van Etienne Leroux en sy eggenote, Renée le Roux, het laasgenoemde op 'n dag 'n brief van Winterbach onderskep. In 'n onderhoud tussen Kannemeyer en Renée le Roux vertel sy dat die brief gehandel het oor "intieme, vroulike dinge; vreeslike ongelooflike goed" (Kannemeyer 2008:457). Sy het tussen Leroux se dokumente gegrawe en 'n reeks verdere briewe gevind. Kannemeyer (2008:458) sê: "Vir haar was die ontdekking van die briewe verpletterend, die laaste strooi in 'n huwelik wat nou reeds jare lank net in naam bestaan het." Hulle egskeiding het gevolg in die eerste helfte van 1969, voor die publikasie van Leroux se volgende roman, *Isis Isis Isis* (Kannemeyer 2008:490–1). Hierdie nieliterêre ekstrateks in die vorm van Leroux se biografiese besonderhede dui op 'n ooreenkoms tussen verhaalgegewens en historiese gebeure en staan ook in die diens van bogenoemde interpretasies van owerspel as sentrale tema in *18-44*.

### 3.6 Nuwe wêreld

George Bernard Shaw (1967) het reeds in sy *The perfect Wagnerite* Wagner se *Der Ring des Nibelungen* beskryf as 'n hedendaagse drama en die gebeure daarin beskou as 'n spieël van die Britse samelewing van sy tyd. Borchmeyer (2003:214) vermeld dat Wagner self twee

jaar voor sy dood die ring gelyk gestel het aan 'n aandeelbeurs, en as sodanig 'n simbool van die korruptiewe mag van geld. Malan (1978:133) wys op die moontlike verband tussen die ondergang van die Germaanse gode as gevolg van magsmisbruik en kapitalistiese selfsug, en die ondergang van die "fascistiese en Japannese heersersfigure in ons tyd". 'n Verdere godeskemering in 18-44 het dus te make met historiese wêreldgebeure wat dié roman raam en verteenwoordig word deur die oorgang vanaf 1844, die samevoeging van die knolskrywer en mej. X se ouderdomme aan die begin van die verhaal, tot die jaartal 1945, weer 'n samevoeging van hulle ouderdomme aan die einde daarvan. 1945 is juis die jaar wat geassosieer word met die gewelddadige gebeure aan die einde van die Tweede Wêreldoorlog.

Benewens die feit dat hierdie oorlog verreikende maatskaplike gevolge gehad het en tot die vorming van nuwe magstrukture wêreldwyd gelei het, wys Leroux ook op die simboliese vernietiging van die Japannese keiser se godstatus: "Min het die soldaat van die Staat, in sy kortbroek op die kruiser, besef dat toe hy die keiser-god vernietig en verneder het, hy 'n einde aan die paradys gemaak het" (121).

Nadat die Japannese magte hulleself aan die einde van die Tweede Wêreldoorlog oorgegee het aan die Geallieerde magte en die sogenaamde Verklaring van Potsdam aanvaar het, is dié land volgens ooreenkoms deur Amerikaanse magte beset wat hulle onder meer ten doel gestel het om in Japan 'n demokrasie op die been te bring. Die rol van die keiser, Hirohito, is vanaf 'n vlak van onbereikbaarheid (dié van goddelike heerser) verander tot 'n blote embleem van die staat met weinig politieke mag.

John W. Masland (1947:573) het in 1947 'n artikel gepubliseer wat verslag oor die destydse stand van sake rakende Japan se na-oorlogse regerings- en politieke situasie gelewer het. Hy het soos volg berig:

In keeping with the transformation of the Emperor into a constitutional monarch, Hirohito and members of his family have made numerous informal public appearances and have been photographed with average citizens in their homes and places of work. On several occasions the Emperor has addressed the nation over the radio. On the initiative of General MacArthur, the Emperor issued a rescript on January 1, 1946, denying the myths of imperial divinity and racial superiority.

Malan (1978:125) meld juis dat die vredesondertekening van die einste generaal McArthur die motto van 18-44 is: "Die soldaat van die Staat het sy naam met swier geteken. En die nuwe lewe het begin" (10). Dus verteenwoordig hierdie godeskemering nie slegs die einde van een wêreld en die herrysing van 'n nuwe een nie, maar werklik 'n godeskemering wat gevolg is deur 'n wêreldorde sonder gode.

Masland se gebruik van die woord *myths* is veelseggend in hierdie verband en herinner aan Jordaan (2008:246) se ondersoek rakende die soms uiteenlopende sienings oor dié term: sy wys op die twee verskillende opvattinge van die mite, enersyds as 'n "singewende en waardevestigende narratief" en andersyds as 'n blote "vervalsing of onwaarheid".

In haar ondersoek na die mite as "singewende narratief" bespreek Jordaan die rol van mites as vestigers van waardesisteme binne kulture. Sy verwys hier na "Die mens, en veral die skrywer, op soek na 'n lewendige mite" waar Leroux (1980:12) skryf oor "die mite van Een Ryk, Een Volk, Een Führer, daardie mistieke eenheid wat 'n hoogs rasonale volk soos die Duitsers beetgepak het" in die aanloop tot die Tweede Wêreldoorlog. In sy bespreking is dit duidelik dat die bestaan van lewendige mites nie noodwendig lei tot positiewe óf negatiewe gevolge nie, maar slegs dat dit die mag het om die hele loop van die geskiedenis te verander. Leroux (1980:12) verwys ook na die laaste geskrewe woorde van die Joodse skrywer Stefan Zweig voor sy selfdood in 1942, waarin hy die vernietiging van sy geliefde Europa betreur het: "Dit was nie 'n fisieke wêreld wat ten gronde gegaan het nie, dit was 'n mite, en met die oorgevoeligheid van die skrywer was hy die eerste wat dit agtergekom het."

Ook Wagner se werk sluit as gevolg van sy antisemitiese uitsprake, duidelik in die pamflet *Das Judenthum in der Musik* van 1850, asook die grandiose Duitse nasionalisme wat sy musiekdramas aangewakker het, by die gebeure van die Tweede Wêreldoorlog aan. Alhoewel Wagner se opinies geensins sonderling was nie, is sy teks 'n vroeë manifestasie van die moderne antisemitiese beweging wat uiteindelik gelei het tot die holocaust in Nazi-Duitsland. As gevolg hiervan bestaan daar tot vandag toe nog 'n etiese polemieks rondom sy musiek.

'n Verdere komplikasie is dat Hitler en sy regime Wagner as die teleologiese hoogtepunt van Ariese kuns voorgehou het. Alhoewel daar verskeie interpretasies en problematiserings van die betrokke passasie bestaan, lui die laaste sinne van *Das Judenthum in der Musik* in 'n postholocaust era tog onheilspellend:

Without once looking back, take ye your part in this regenerative work of deliverance through self-annulment; then are we one and un-dissevered! But bethink ye, that one only thing can redeem you from the burden of your curse: the redemption of Ahasuerus – *Going under!* (Wagner 1995:100)

Leroux was geensins onbewus van die assosiasies wat met sy verwysing na die Germane en Wagner gepaard gegaan het nie. Die knolskrywer van 18-44 verwys na sy troue met die Walkure as "n triomf van die Fascisme oor die demokratiese gelatenheid" en sluit die volgende in by 'n beskrywing van hulle huweliksnagte: "Gauleiters oor my skouer gekyk; die borste van Brunhilde was rondings in die sneeu ..." (33). 'n Tipe brutaliteit word ook telkemale opgeroep in beskrywings van die Walkure se "slagtersvader" en sy beroep. Gesien in die lig van die holocaust, asook die beweerde rassesuperioriteit van Hitler se Duitsland, is die herhaalde verwysings na bloed noemenswaardig:

Ek het saam met my Swartlandse slagtersvader gegly in bloed en in vet- en vleisverspreiding iets poëties gevind ter wille van sy teutoonse dogter en die helder varsheid van haar blou oë teen die agtergrond van rooi karkasse, netjies in gelid, roerloos bevrore, drie duim bokant saagsels, met selfs halfgevormde druppels bloed klipsteen hard verrys. (33).

Die vraag ontstaan dan ook of Leroux se Walkure as 'n volgehoue metafoor vir die Duitse volk beskou kan word. Tydens die selfdood van Brunhilde skryf Leroux (127): "Sy spring, my Walkure, uit hierdie wêreld wat Douglas MacArthur vir ons geopenbaar het op die kruiser op

die groot oseaan." Hierin lê weer 'n verwysing na die Amerikaanse generaal wat Japan se vredesondertekening in 1945 aanvaar het en aan die hoof van die besetting van hierdie land, vanaf die einde van die Tweede Wêreldoorlog tot 1951, was. Hier wil dit wel voorkom asof Leroux in Brunhilde se selfdood die ondergang van Hitler se Derde Ryk wil simboliseer, en daarmee ook die begin van 'n nuwe postoorlog era; Leroux se eie aanbieding van die godeskemering-mite.

#### 4. Ten slotte

Ten slotte moet daar gevra word of Leroux daarin geslaag het om 'n nuwe mite te skep en, volgens Basson (1995), of *18-44* dan self 'n nuwe mite word. Leroux het dit as sy rol as skrywer beskou om om die onthalwe van sowel die enkeling as die gemeenskap 'n lewende mite te soek; sy bydrae in hierdie verband moes volgens hom 'n profetiese aard hê (Leroux 1980:24). Reeds in 1957 skryf Leroux aan sy skrywersvriend Jan Rabie:

Ons gode is tot niet, die ridder lê ontman in die kelderkamer, die kasteel krummel weg en daar is slegs 'n paar uitweë: trek 'n sakkleed aan en stap die vyand sonder wapens tegemoet, verdedig die vesting met bloed, trane en skaamte, of onttrek jouself en dink met verlange terug aan die glorieryke verlede terwyl jy die genadeslag afwag. By een van die drie pas jy en ek in. (Kannemeyer 2008:155)

In 'n lesing tydens die Universiteit Stellenbosch se 2012 Woordfees, "Die lewens van John Kannemeyer", verwys Hermann Giliomee na die bostaande aanhaling in Kannemeyer se biografie van Leroux.<sup>17</sup> Giliomee beweer dat alhoewel Leroux doelbewus nie polities wou skryf nie, hy die Afrikaners se toekoms beter voorspel het as bykans enige ander skrywer: hy het met profetiese insig gesien dat die Afrikaner se gode op die laaste oomblik sal blyk impotent te wees. Leroux se herhaalde waarskuwing, "Ons gode is tot niet", loop regdeur sy oeuvre en vind op 'n belangrike wyse neerslag in *18-44*. Kan hierdie roman, met sy mitologiese stramien van 'n glorieryke Teutoonse verlede en sy uitbeelding van die gevolg van Germaanse patriotisme en *Volksliebe*, nie gelees word as 'n waarskuwing, weggesteek agter 'n sluier van simbole, teen die Afrikaner se nasionalisme nie? Moontlik posisioneer hierdie roman ook die skrywer binne die Afrikaner se godeskemering deur die hantering van een van die belangrikste motiewe in *18-44*, naamlik die aanvaarding van verraad, ten spyte van vrees.

## Bibliografie

Abrams, M.H. 1999. *A glossary of literary terms*. 7de uitgawe. Londen: Harcourt Brace College Publishers.

Antonissen, R. 1979. *Verkenning en kritiek*. Kaapstad: Hollandsch Afrikaans Uitgevers Maatschappij (HAUM).

Allen, G. 2000. *Intertextuality*. Londen: Routledge.

Author focus: Ingrid Winterbach. 2012. *Human & Rosseau*.  
<http://www.humanrousseau.com/authors/2974> (19 November 2012 geraadpleeg).

Barthes, R. 1977. *Image – music –text*. Vertaal deur S. Heath. New York: Hill & Wang.

Barkham, J. s.j. Resensie van *18-44*. *Saturday Review*. In Malan (red.) 1982.

Basson, A. 1995. Etienne Leroux se "nuwe mite": 'n Speurtog deur die werk van drie kritici na die ontwykende "boodskap". *Stilet*, 7(1):35–49.

Berner, R. 1987. Etienne Leroux: a Jungian introduction. In Malan en Van Coller (reds.) 1987.

Blisset, W. 1978. Wagner in "The waste land". In Campbell en Doyle (reds.) 1978.

Borchmeyer, D. 2003. *Drama and the world of Richard Wagner*. Vertaal deur D. Ellis. Princeton: Princeton University Press.

Botha, E. 1980. Mite en mitologie in die werk van Etienne Leroux – aspekte van sy mitiese metode. In Cloete (red.) 1980.

—. 2004. By die lees van *18-44* in tye van verandering – 'n bydrae tot die Leroux-seminaar, Universiteit van die Vrystaat, Julie 2003. *Stilet*, 16(1):88–99.

Campbell, J. en J. Doyle (reds.). 1978. *The practical vision: Essays in English literature in honor of Flora Roy*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.

Chancellor, P. 1969. The music of "The waste land". *Comparative Literature Studies*, 6(1):21–32.

Cloete, T.T. (red.). 1980. *Die Afrikaanse literatuur sedert sestig*. Goodwood: Nasou Beperk.

—. 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM–Literêr.

Donington, R. 1976. *Wagner's "Ring" and its symbols*. 3de uitgawe. Oxford: The Alden Press.

Du Plessis, P.G. 1968. *Die verwysing in die literatuur*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.



Du Plooy, H. 1987. Enkele aspekte van die narratologiese struktuur van *18-44*. In Malan en Van Coller (reds.) 1987.

Eliot, T.S. 1996a. The love song of J. Alfred Prufrock. In Ferguson, Salter en Stallworthy (reds.) 1996.

—. 1996b. The waste land. In Ferguson, Salter en Stallworthy (reds.) 1996.

Fischer, S.L. 1996. Archetype. In Payne (red.) 1996.

Ferguson, M.W., M.J. Salter en J. Stallworthy (reds.). 1996. *The Norton anthology of poetry*. 4de uitgawe. New York: Norton.

Frazer, J.G. 1959. *The golden bough: a study in magic and religion*. Verkorte uitgawe. Londen: Macmillan.

Guirand, F. (red.). 1959. *Larousse encyclopedia of mythology*. Vertaal deur R. Aldington en D. Ames. Londen: Batchwort Press.

Huisamen, T. 1977. Twee keer gespeel. *Standpunte*, 30(6):54–9.

Johl, J. 1986. *Leroux–ABC*. Krugersdorp: Sikelela-uitgewers.

Johl, R. 1992. Verwysing in die literatuur. In Cloete (red.) 1992.

Jordaan, A.M. 2008. "Mite" as geesteswetenskaplike konsep in heroënskou. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 48(2):233–47.

Jung, C.G. 1954. Archetypes of the collective unconscious. In Read, Fordham en Adler (reds.) 1959.

—. 1959. The concept of the collective unconscious. In Read, Fordham en Adler (reds.) 1959.

Kannemeyer, J.C. 1967. *18-44* bring in baie opsigte 'n vernuwing. *Die Burger*, 4 Oktober. In Malan (red.) 1982.

—. 2008. *Leroux: 'n lewe*. Pretoria: Protea Boekhuis.

Kristeva, J. 1969a. The bounded text. In Roudiez (red.) 1980.

—. 1969b. Word, dialogue and novel. In Roudiez (red.) 1980.

Leroux, E. 1964. *Een vir Azazel*. Kaapstad, Pretoria, Johannesburg: Human & Rousseau.

—. 1966. *Die derde oog*. Kaapstad, Pretoria: Human & Rousseau.

—. 1967. *18-44*. Kaapstad, Pretoria, Johannesburg: Human & Rousseau.

- . 1969. *Isis Isis Isis*. Kaapstad, Pretoria: Human & Rousseau.
- . 1972. *Na'va*. Kaapstad, Pretoria: Human & Rousseau.
- . 1976. *Magersfontein, O Magersfontein!*, Kaapstad, Pretoria: Human & Rousseau.
- . 1980. *Tussengebied*. Geredigeer en ingelei deur J.C. Kannemeyer. Johannesburg, Kaapstad: Perskor.
- . 1986. *Die eerste siklus*. Pretoria: HAUM–Literêr.
- Malan, C. 1978. *Misterie van die alchemis: 'n Inleiding tot Etienne Leroux se negedelige romansiklus*. Pretoria, Kaapstad: Academica.
- Malan, C. (red.). 1982. *Die oog van die son: Beskouings oor boeke en werk van Etienne Leroux byeengebring deur Charles Malan*. Pretoria, Kaapstad, Johannesburg: Academica.
- Malan, C. en H. van Coller (reds.). 1987. *Vanweë die onbewuste: Besprekings van Etienne Leroux se romans*. Pretoria: HAUM–Literêr.
- Malan, R. 1992. Intertekstualiteit. In Cloete (red.) 1992.
- Marais, R. 2004. 'n Knolskrywer? Aspekte van die ars poëtika van Etienne Leroux. *Stilet*, 16(1):100–16.
- Meiring, E. 1968a. Wagner en 18-44. *Tydskrif vir Letterkunde*, 6(4):68–71.
- . 1968b. 18-44. Resensie. *Die Burger*, 12 Junie. In Malan (red.) 1982.
- Masland, J.W. 1947. Post-war government and politics of Japan. *The Journal of Politics*, 9(4):565–87.
- Payne, M. (red.). 1996. *A dictionary of cultural and critical theory*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Rather, L.J. 1979. *The dream of self-destruction: Wagner's ring and the modern world*. Batonrouge en Londen: Louisiana State University Press.
- Read, H., M. Fordham en G. Adler (reds.). 1959. *Archetypes and the collective unconscious*. Die versamelde werk van C.G. Jung, volume 9, gedeelte 1. Vertaal deur R.F.C. Hull. Pantheon Books: New York.
- Rieger E. 2002. "Love is the essence of the eternal feminine": Richard Wagner's concept of femininity with reference to Brünnhilde. *Women & Music: A Journal Of Gender And Culture*, 6:1–10.
- . 2011. *Richard Wagner's women*. Vertaal deur C. Walton. Woodbridge: Boydell & Brewer Woodbridge.

- Riffaterre, M. 1978. *Semiotics of poetry*. Londen: Methuen.
- Roudiez, L.S. (red.). 1980. *Desire in language: A semiotic approach to literature and art*. Vertaal deur T. Gora, A. Jardine en L.S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Shaw, G.B. 1967. *The perfect Wagnerite*. New York: Dover Publications.
- Theroux, P. 1972. South African "masterpiece" translated. *The Washington Post*, 15 Julie. In Malan (red.) 1982.
- Tonnelat, E. 1959. Teutonic mythology: Germany and Scandinavia. In Guirand (red.) 1959.
- Van Rensburg, F.I.J. 1967. Leroux se jongste is 'n boeiende werk. *Die Beeld*, 15 Oktober. In Malan (red.) 1982.
- Van Rooy, C.A. 1960. Die mitiese patroon en sielkundige grondslag in *Hilaria* van Etienne Leroux. *Standpunte*, 13(3):29–40.
- Viljoen, L. 1979. Die verwysingstegniek in Etienne Leroux se derde trilogie: *18-44*, *Isis Isis Isis* en *Na'va*. Ongepubliseerde MA-verhandeling, Universiteit Stellenbosch.
- Wagner, R. 1852. *Oper und Drama*. Leipzig: J.J. Weber.
- Wagner, R. s.j.a. *Das Rheingold: Vorabend zu dem Bühnenfestspiel der Ring des Nibelungen von Richard Wagner*. Uitgegeen en ingelei deur G.R. Krusse. Leipzig: Philipp Reclam jun.
- . s.j.b. *Oper und Drama. Sämtliche Schriften und Dichtungen*, volume 4. 6de uitgawe. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- . 1995. *Judaism in music and other essays*. Vertaal deur W. Ellis. Lincoln: University of Nebraska.
- Waldron, P. 1993. The music of poetry: Wagner in "The waste land". *Journal of Modern Literature*, 18(4):421–34.
- Whittall, Arnold. 2012. Leitmotif. *Grove Music Online - Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16360> (19 November geraadpleeg).

## Eindnotas

<sup>1</sup> In hierdie artikel word drie verskillende spelwyses van hierdie naam gebruik, elk na gelang van die spelling in die betrokke teks waarna daar verwys word. *Brunhylde* word gebruik om te verwys na die godin in Noorse mitologiese bronne, *Brünnhilde* om te verwys na Wagner se karakter in *Der Ring des Nibelungen*, en *Brunhilde* wanneer daar verwys word na die knolskrywer se eggenote in *18-44*.

<sup>2</sup> Ander belangrike studies oor Leroux se gebruik van verwysingsvelde uit die mitologie sluit in Malan (1978), Botha (1980) en Basson (1995).

<sup>3</sup> By die bytrek van Jungiaanse Wagner-resepsie tot die herlees van *18-44* word daar nie gemeen dat dit as 'n steeds geldige hermeutiese en heuristiese benadering beskou word nie. Die klem is egter hier op Wagner-resepsie en -interpretasie in Leroux se tyd. Verder is 'n spesifiek Jungiaanse interpretasie besonder relevant, aangesien *18-44* so dikwels aan die hand van Jung se sielkundige teorieë ontleed is.

<sup>4</sup> In "Wagner en '18-44'" wy Meiring (1968a:70–1) heelwat aandag aan Parsifal. Volgens hom handel dié musiekdrama oor die indruis van goed teen kwaad, die botsing tussen gees en liggaam soos weerspieël in die stryd tussen die ridders van die Heilige Graal en Klingsor, die bose towenaar. Kundry is 'n dubbelsinnige karakter wat beide weldoener (met die genesing van Amfortas se wond) en verleidster (waar sy Parsifal probeer verlei met herinneringe aan sy moeder) is en so haar eweknie vind in *18-44* as die knolskrywer se "teringmaer tante". Meiring herken Klingsor ook in die "kling-kling-kling" van *18-44* se trein, die "verworpe graalridder van ons kinderjare wat die monster van ons middeljare geword het" (80–1). In hierdie ontleding word die Rus se Kosak geassosieer met Klingsor en sy beklemtoning van die vlees, in teenstelling met Amfortas se verheerliking van die gees. Parsifal self word herken in die knolskrywer, die dwaas wat verlossing bring deur volgens 'n Jungiaanse interpretasie as versoener op te tree tussen die simbole wat onderskeidelik met Amfortas en Klingsor geassosieer word. Volgens Meiring (1968:71) is hierdie musiekdrama Wagner se "ewewig en sy versoening", maar vir Leroux was *18-44* nie dieselfde nie, en is sy "Parsifal" dus nog aan die kom.

<sup>5</sup> Drama neem ... wat binne is en vertoon dit na buite ...

<sup>6</sup> "Vars waai die wind/ die tuiste heen/ my lerse kind/ waar vertoef jy?" Alle Duitse aanhalings is deur my vertaal.

<sup>7</sup> Voorbeelde hiervan is Chancellor (1969), Waldron (1993) en Blisset (1978).

<sup>8</sup> 'n Musikale tema of frase wat deur die loop van 'n komposisie of 'n reeks komposisies 'n bepaalde karakter, voorwerp, idea of emosie simboliseer. Hierdie term is vir die eerste keer in die tweede helfte van die 19de eeu gebruik deur A.W. Ambros met verwysing na Wagner se operas en Franz Liszt se simfoniese gedigte. Alhoewel Wagner nooit self die term gebruik het nie, word dit ten sterkste met sy werk geassosieer (Whitall 2012).

<sup>9</sup> 'n Voorbeeld hiervan is die Yslandse legende oor die tragiese liefde tussen die krygsman Helgi en die Walkure Kara. Kara het Helgi op die oorlogsveld begelei en beskerm, al

swewend in haar verdrag. Op 'n dag het Helgi egter sy swaard vir 'n vyand gelig en per ongeluk vir Kara, wat bo-oor hom gevlieg het, noodlottig beseer (Tonnelat 1959:289).

<sup>10</sup> Elders wys Rieger (2002:5) op Wagner se opvatting van Siegfried as held in *Der Ring des Nibelungen* soos in Januarie 1854 aan August Rockel verwoord: "Only when he is together with Brünnhilde does he become the savior, the redeemer. One person alone is not capable of doing everything; many are necessary, and the suffering, self sacrificing woman will in the end be the true and wise savior."

<sup>11</sup> Sien Tim Huisamen (1977) se "Twee keer gespeel" oor 'n bespreking van die Germaanse godeskemering en *Magersfontein, O Magersfontein!*.

<sup>12</sup> In verskeie wêreldgodsdienste en mitologieë vind 'n mens 'n weergawe van die hergeboorte van die aarde na die vernietiging daarvan. Vergelyk hiermee die wederkoms van Christus na die gewelddadige gebeure van Openbaring, of die Hindiese verwoestings- en skeppingsmite wat vertel hoe die dansende Sjiva die aarde vernietig sodat dit weer gebore kan word.

<sup>13</sup> Ek is wel bewus van wat hulle beding het, hulle wat daardie kasteel gebou het; deur verdrag het ek hierdie uitdagende gespuis getem sodat hulle hierdie edele woning gebou het, wat nou staan, danksy hulle krag: oor die betaling moet jy jou nie bekommer nie.

<sup>14</sup> Verandering en afwisseling is geliefd deur almal wat lewe; ek kan hierdie spel dus nie opgee nie.

<sup>15</sup> Ek eer vrouens meer as wat dit jou vreugde gee; en Freia, die goeie, gee ek nie op nie; dit was nie ernstig my intensie gewees nie.

<sup>16</sup> Ingrid Winterbach het later jare self begin skryf en het tot op hede tien romans gepubliseer. Twee van haar romans, *Niggie* en *Die aanspraak van lewende wesens*, het die Herzogprys vir prosa ontvang, onderskeidelik in 2004 en 2013. (<http://www.humanrousseau.com/authors/2974>).

<sup>17</sup> Geleentheid bygewoon op Stellenbosch, 6 Maart 2012.