

Riders in the chariot: Die resepsie van 'n ou simbool in 'n moderne letterkundige werk

Maretha Jacobs

M.M. Jacobs, Departement Bybelse en Antieke Studie, Universiteit van Suid-Afrika

Opsomming

In aansluiting by die huidige klem op resepsiegeskiedenis in die Bybelwetenskappe word in hierdie artikel gekyk hoe 'n Bybelse simbool – die strydwa in Esegïël, en die visioen waarvoor dit staan – in 'n moderne literêre werk, Patrick White se *Riders in the chariot*, gebruik word. As aanloop tot die bespreking van hoe die strydwa in die roman funksioneer, word eers kortliks gewys op die algemene bydrae wat die bestudering van die resepsie van Bybelse verhale, figure en simbole tot die vakgebied kan lewer. Wat spesifiek die strydwa betref, word gefokus op moontlike geërfde konnotasies waardeur Patrick White se roman beïnvloed is – veral soos dit voorkom by Esegïël en in die *merkabab*-mistiek. Om White se eie gebruik van die strydwa-simbool te verstaan, word eerstens gelet op die wêreldbeeld wat in sy werk funksioneer. Dit sluit die religieuse inslag daarvan in – “religieus” in 'n niedogmatiese, nie-eksklusivistiese sin. Omdat die strydwa in die roman in “hierdie lewe” ingetrek word, word daar ook kortliks gekyk na belangrike temas in White se werk, soos lyding, mislukking, en gemeenskap tussen mense, waarmee die uitbeelding van die strydwa in *Riders in the chariot* verband hou. Aangesien die strydwa in dié roman heg verweef is met die hoofkarakters en hulle religieuse tradisies, word dit die breedvoerigste in samehang met elke karakter se eie aard, lewensloop en tradisie bespreek. Daar word aangetoon dat die ontwykende aard van die strydwa in 'n sin oorspoel na hoe die verskillende karakters se tradisies, en hulle verhouding daarmee, in die roman aangewend word. Soos die strydwa-simbool, funksioneer die tradisies op 'n oop manier. Die konkreteste vergestaltung van die strydwa in die roman vind op die end in 'n kunswerk plaas wat, in ooreenstemming met White se sentimente, nie toemaak en afsluit nie.

Trefwoorde: resepsiegeskiedenis; invloed van die Bybel; nie-eksklusivistiese godsdiens; religieuse tradisies; strydwa; Esegïël; *merkabab*-mistiek; ontoereikendheid van woorde; lyding; mislukking; gemeenskap; skilderkuns as uitdrukkingsvorm

Abstract

***Riders in the Chariot*: The reception of an old symbol in a modern literary work**

In line with the current emphasis on reception history in biblical scholarship, this article examines how a biblical symbol, the chariot in the book of Ezekiel, and the vision to which it refers, function in a modern work of literature, namely the Australian author Patrick White's novel *Riders in the chariot*.

The article first assesses the general contribution which the study of the reception of biblical narratives, figures and symbols makes to the discipline.

With regard to the reception of the chariot in the novel, the article discusses its possible connotations, especially those derived from the book of Ezekiel and *merkabah* mysticism. Included here are the connotations of mysteriousness and elusiveness that the chariot carries. The dark side of the chariot in *Riders in the chariot*, referred to a few times in the novel and evoking associations with *merkabah* mysticism in particular, is also explored.

The way scholars describe the nature of White's chariot, as well as the awareness of it by the characters in the novel, varies. Some scholars describe it in specifically religious, even metaphysical terms, while others give expression to it in more "neutral", contemporary terminology. According to Brennan (2010:22) the chariot refers to receptivity to intuitive perception, an awareness of "some presence that is larger than the self". Edgecombe (1989:33) refers to the characters' shared consciousness of a "transcendental significance illuminating and transfiguring reality". This interpretation views the chariot as the symbol of a specific kind of consciousness, a "special non-discursive apprehension" (Walsh 1977:54, 55).

In order to understand White's use of the chariot, this article further studies the worldview that informs his work, as scholars have analysed it. Although his work has rightly been typified as "shrewdly intellectual" (Singh 1978:120), in the sense that so much of the spirit of the times is integrated into it, there is at the same time a protest against "reason alone" as a means of knowing. In the world of White's novels the non-rational and/or intuitive is regarded as valuable and the material and spiritual as closely intertwined – a view related to Blake's view of the presence of the "infinite in everything" (White 1961:6). In much of White's work, and specifically in *Riders in the chariot*, there is a clear religious tendency, in a non-dogmatic, non-exclusivist sense, with religious traditions functioning prominently.

Despite a shared vision, the main characters have their own chariots, which in some way cohere with their respective religious traditions. Therefore, the most comprehensive discussion of the chariot in the article takes place in discussing the different characters and the nature, history and religious tradition of each. Mary Hare, typified by critics as a nature mystic or panentheist (Da Costa 2008:164), initially "sees" it in a sunset. The Jew Mordecai Himmelfarb encounters it in old Kabbalistic sources. Ruth Godbold, the Christian among the four, becomes conscious of it in a piece of music in a cathedral. The painter Alf Dubbo sees a painting of the chariot in a book. As these narratives in the novel unfold, the mysterious

chariot of Ezekiel and merkabah mysticism, as well as the characters' initial incidental encounters with it, are in time drawn more substantially into the material world and into their own lives. In complex ways the chariot now becomes related to aspects such as suffering and failure, which are prominent themes in *Riders in the chariot* and in some of White's other novels (cf., e.g., Bliss 1986; Brady 2010). With regard to the theme of failure, a quote from *Voss*, another of White's novels, gives expression to the notion of the "efficacy of failure" as it also functions in *Riders in the chariot*. "The mystery of life is not solved by success, which is an end in itself, but in failure, in perpetual struggle, in becoming" (White 1957:269).

In addition to suffering and failure the theme of community also functions prominently in *Riders in the chariot*. Despite only sporadic encounters between the characters and the fact that the chariot vision is shared only in passing by them, this sharing nevertheless takes place in the context of the experience of real community. The themes of suffering, failure and community are partly responsible for developments in their view of the chariot.

With regard to the various religious traditions and the characters' living within these, the article points out that the mysterious and elusive nature of the chariot in a sense overflows into the traditions and their functioning in the lives of the characters. The traditions, each in its own way, function as "open", although the identity of each remains intact (Da Costa 2008). As a nature mystic who sees "the Hand" in everything, Mary Hare never belonged to a formal, "closed" tradition. With his father a rational Jew and his mother a kind of mystic, the Jew Mordecai Himmelfarb has to some extent already inherited from his parents diverse strands within Judaism. During his life a number of shifts take place in his relationship to his religious tradition: he moves from an intellectual to a mystic faith and, in the end, to its practice mainly by means of simple rituals. Although perhaps the most conventional religious person in the novel, the Christian woman Ruth Godbold struggles to give expression to her faith in words, while her religion entails mainly healing and loving deeds towards others. The artist Alf Dubbo has an ambivalent relationship with his tradition, although he retains some aspects of it through his life and draws from the Bible in his art. An accidental re-encounter with Ezekiel's vision near the end of his life contributes to his painting of the chariot.

It is in line with Patrick White's preference of art and music over words as a means of expression that it is the painter who finally gives expression to the vision of the chariot near the end of the novel, with all the components discussed above in some way merged and brought into the picture: the four characters in their own right, the themes of failure and suffering and that of community, which in the "crucifixion" of Himmelfarb and its aftermath find expression in gestures of love. Corresponding with White's artistic practice, with its emphasis on "uncertainty, ambiguity and suggestive omission" (Bliss 1986:84), the chariot is only "shyly offered" and left to "blaze across the sky or into the soul of the beholder" (White 1961:458).

Keywords: reception history; impact of the Bible; non-exclusivist religion; religious traditions; chariot; Ezekiel; *merkabah* mysticism; failure of words; suffering; failure; community; art as form of expression

1. Inleiding

Daar was gedurende die afgelope paar dekades om verskillende redes 'n hernude belangstelling in die resepsiegeskiedenis van die Bybel. Dit blyk byvoorbeeld uit die substansiële aandag wat in die Society of Biblical Literature daaraan gegee word, die wye teoretisering daaroor, en die onlangse publikasie van 'n aantal werke waarin daarop gefokus word (Lieb 2011; vgl. ook Clanton 2011 en Crossley 2010:117–48). Die diepgaande invloed van resepsiegeskiedenis op die Bybelwetenskappe is onlangs selfs vergelyk met die invloed van bronnekritiek en vormgeskiedenis in die laat 19de eeu en vroeë 20ste eeu, en van literêre en retoriese kritiek gedurende die laaste paar dekades van die 20ste eeu (Beal2011:360, met verwysing na Muilenberg 1969). Hiermee kom daar nuwe materiaal in die prentjie wat betref 'n dissipline wat – selfs met al die ontwikkelings wat daarbinne plaasgevind het en steeds plaasvind – tradisioneel op 'n klein korpus geskryfte gefokus het, en dikwels steeds fokus. 'n Verskeidenheid ander materiaal, wat tot verskillende trajekte van resepsie en invloed behoort, wek ook tans groot belangstelling.

Die beklemtoning van die Bybel se invloed, ook die soms negatiewe invloed daarvan, vorm al 'n tyd lank deel van die Bybelwetenskappe en geniet omvattende aandag in sommige strominge daarbinne, byvoorbeeld in die genderkritiek (Jacobs 2001:86–7). Aan die ander kant neem genderbewuste interpreteerders van die Bybel, insluitend die digters onder hulle, ook op 'n kritiese en kreatiewe manier deel aan die “skep” van eietydse betekenis uit Bybelse tekste (Ostriker 1993:7, 31).

Van belang vir die onderwerp waaroor dit hier gaan, is veral Wilfred Cantwill Smith (1971) se sieninge in sy artikel “The study of religion and the study of the Bible”, waarna Beal (2011) ook onlangs in 'n artikel oor resepsiegeskiedenis verwys het. In sy artikel wys Smith (1971:132) op die nuwe vistas wat vir die Bybelwetenskappe kan oopgaan met hulle verskuiwing na fakulteite van mens- en sosiale wetenskappe. In plaas daarvan dat kursusse oor die Bybel hoofsaaklik daarmee gemoeid is om van fundamentaliste liberales te maak, stel Smith 'n kursus voor wat die Bybel as “Skryf”, in die sin van 'n generiese verskynsel, ernstig opneem. Hiervolgens word die Bybel nie slegs as 'n versameling antieke dokumente gesien nie, maar as 'n “agent”, 'n stel geskryfte wat 'n proses aan die gang gesit het en wat steeds 'n eie lewe het (Smith 1971:134–5). Hierdie skuif sal volgens Smith meer eeue in die prentjie bring en die fokus verskuif van wat tot die Bybel *aanleiding* gegee het na wat daaruit *voortvloei* het. Ander aspekte van menswees, soos die verbeelding, sal ook in so 'n kursus in fokus kom. Spesifiek wat die Koran betref (aangesien hy 'n Islam-kenner was), het Smith (1971:133) hom soos volg uitgelaat:

The attempt to understand the Qur'an is to understand how it has fired the imagination, and inspired the poetry, and formulated the inhibitions, and guided the ecstasies, and teased the intellects, and ordered the family relations and the legal chicaneries, and nurtured the piety of hundreds of millions of people in widely diverse climes and over a series of radically divergent centuries.

Die verskuiwing van belangstelling in “discovering meaning in biblical texts to how meaning is made from biblical texts in different cultural contexts, past and present” het volgens Beal

“the potential to bring biblical scholarship into more significant conversation with other fields of academic religious studies” (Beal 2011:364, vgl. ook Sawyer 2011). Op hierdie manier word die invloed van simbole, en hulle herinterpretasie, ernstig opgeneem en word geskiedenis (ook) gesien as die geskiedenis van kreatiwiteit (Smith 1971:134). Aangesien meer bronne bewustelik in oënskou geneem word, word meer omvattende en andersoortige sienings in ag geneem as bloot die óf-óf-prentjies wat kenmerkend is van geïnstitutionaliseerde vorme van godsdiens en sommige vorme van Bybelwetenskap.

Na byna twee eeue se soeke na “oorspronklike” betekenisse en kontekste is daar by sommiges deesdae weer die besef dat wat die Bybel “vir mense” in verskillende tye en kontekste beteken of beteken het, net so interessant en van historiese belang kan wees as die “oorspronklike” betekenis. Die gebruik daarvan in verskillende genres en op verskillende maniere kan ook net so noukeurig bestudeer word (Sawyer 2011:2). In die proses word raakgesien dat daar in verskillende tydperke steeds gedeelde sentimente mag wees, hoewel die uitdrukkingsvorme daarvan mag verskil. Verder word duidelik gemaak wat “in werklikheid” gebeur het, maar dikwels nie raakgesien is nie weens die onvermydelik beperkte beklemtonings en belangstellings van “tradisionele” soorte omgang met Bybelse geskrifte.

Teen dié agtergrond is dit gepas om binne die konteks van die Bybelwetenskappe aandag te skenk aan die resepsie van ’n Bybelse simbool in ’n moderne literêre werk, soos in die res van hierdie artikel gedoen word. Dit vorm deel van hoe ’n Bybelse simbool, en die visioen waarvoor dit staan, in ’n ander tyd gesien is. Verder gaan dit in die geval van ’n roman nie slegs oor ’n spesifieke soort gebruik van ’n simbool nie, maar oor ’n hergebruik daarvan vir ons tyd in ’n genre met ’n betekenisgewende, selfs “waarheidsoekende”, funksie (Murdoch 1997:11), iets wat eeue gelede in Bybelse geskrifte gebeur het.

2. Die Bybel en letterkunde

Die letterkunde was nog altyd een van die belangrike “plekke” waar Bybelse simbole, figure en verhale voortgeleef het. In hierdie verband is die resepsie van Jesus van Nasaret of van die Christusfiguur in die letterkunde (en in die filmbedryf) miskien die bekendste (Hamilton 1993; Baugh 1997; Clanton 2011). Eietydse belangstelling in die gebruik en resepsie van die Bybel in die letterkunde, in hierdie geval die roman, word deur sommiges spesifiek met moderne kritiese Bybelwetenskap in verband gebring.

In hierdie verband het David Jasper, redakteur van *Literature and Theology*, byvoorbeeld opgemerk:

(T)he novel in some ways grew up alongside modern biblical criticism, and as the Bible tended to become trapped within the straitjackets of history and theology [...] the novel found a richness and freedom in the ancient fertilities of Scripture and its traditions of interpretation. (In Giffin 1998:xii)

Hierdie kreatiewe, bewuste hergebruik van Bybelse simbole, figure en verhale – in teenstelling met ’n streng wetenskaplike of fundamentalistiese lees van die Bybel – vind

steeds plaas, hoewel daar deesdae onder baie mense groot onkunde oor die Bybelse geskifte heers (Clanton 2011:42–3).

3. Momente uit en aksente in die interpretasiegeskiedenis

Die roman wat in hierdie artikel die fokus van belangstelling is, is *Riders in the chariot* (1961) deur die Australiese romanskrywer Patrick White, wenner van die Nobelprys vir letterkunde in 1973. Dit het 'n aktiewe interpretasiegeskiedenis van vyftig jaar gehad, veral gedurende die eerste drie dekades na die verskyning daarvan. In die proses is altyd weer nuwe aksente daarin raakgesien, soos dit vanuit nuwe en meer omvattende kontekste en standpunte bekyk is. Om dié werk vandag as deel van die interpretasiegeskiedenis daarvan te lees, beteken dat 'n mens te staan kom voor die diggeweefde teks van die roman, die verskillende kontekste wat deur kenners van White se werk geïdentifiseer is (McCullough 1983; Giffin 1998; Ashcroft 2010; Brennan 2010), asook wyd uiteenlopende interpretasies en beoordelings van dié roman (vgl. Burrows 1970; Colmer 1984; Lawson 1990; Brennan 2010). In die proses is ook die wêreldbeeld wat in White se werk funksioneer, ondersoek (vgl. bv. Morley 1972; McCullough 1983; Vanden Driesen 1978; Dewey 2004) en is 'n verskeidenheid tendense en temas daarin raakgesien en bestudeer (Colmer 1984; Bliss 1986; Ashcroft 2010; Brady 2010). Sommiges hiervan sal ter sprake kom wanneer White se gebruik van die strydwa bespreek word.

White se sterk poëtiese roman (Brennan 2010:20), waarin oorvloedig gebruik gemaak is van begrippe en simbole uit die Bybel en die vroeë Joodse geskifte (vgl. Burrows 1970 en Ben-Bassat 1990) is verder vanuit verskillende raamwerke gelees, onder meer dié van die Joodse mistiek, Christelike simboliek, moderne estetika, mitiese visie en die psigoanalise (Brennan 2010:20). Dit hang saam met die uiteenlopende strominge in die godsdienste, wysbegeerte en letterkunde waaruit White geput het en die verskillende invloede wat dit op hom gehad het (vgl. Singh 1978; Ben-Bassat 1990; Brennan 2010).

Naas tematiese en stilistiese kwessies in die roman, is die karakters in die verhaal van verskillende kante af bekyk (Morley 1972; Chapman 1990; Wolfe 1990). In heelwat van die publikasies oor *Riders in the chariot* is gewys op die “innerlike aspekte” van die karakters en is op die eensame/afgesonderde lewe van sommiges van hulle gefokus (vgl. bv. Lombard 1994; Williams 2009:50), sake waartoe die roman sigself uitnemend leen.¹

In aansluiting by die sosiale kommentaar in die roman, en ook omdat dit deesdae opnuut in meer omvattende histories-kulturele kontekste geplaas en geïnterpreteer word (bv. Brady 2010), lees kritici dit tans ook met eietydse sosiale en kulturele kwessies in gedagte (bv. Brennan 2010). Daarmee word aangesluit by 'n aspek wat nie dikwels in die sentrum van interpretasiebelangstelling was nie, hoewel White se bemoeienis met eietydse kwessies/omstandighede van vroeg af raakgesien is (vgl. Burrows 1970:70). In 'n onlangse artikel in die versamelbundel *Remembering Patrick White* (McMahon en Olubas 2010) noem Bernadette Brennan hierdie roman van White “a tale for our times”. Sy fokus spesifiek op die slottoneel, waarin een van die vier hoofkarakters, die Jood Mordecai Himmelfarb – deur haar getipeer as “the most obvious signifier of difference in the novel” – in 'n vreemde sameeloop van omstandighede aan 'n boom opgehang word in 'n toneel wat as 'n “kamma-kruisiging” bestempel kan word. Hy word doodgemaak “for his failure to become an ordinary Aussie bloke” (Brennan 2010:19). Terwyl Brennan erken dat kritici dikwels Himmelfarb se

“kruisiging” onoortuigend gevind het, en dat White se uitbeelding van die gewone lewe in Australië deur sommige kritici geproblematiseer is en word, lê sy ’n verband tussen hierdie toneel, insluitend alles wat tot Himmelfarb se dood gelei het, en “the forces fuelling recent national and international debates about the alleged failure of multiculturalism” (Brennan 2010:20). Gesprekke oor *Riders in the chariot* kan volgens haar die geleentheid skep om weer oor hierdie sake te besin, en om alternatiewe verhale te vertel as dié wat deesdae dikwels in omloop is.

Insiggewend in hierdie verband is White (in Marr 1991:361) se eie uitspraak dat ’n Australiese taxibestuurder se uitroep aan hom: “Go back to Germany” hom laat besef het wat dit beteken om ’n “reffo” (’n neerbuigende benaming vir ’n Europese vlugteling – van “refugee”) in Australië ná die Tweede Wêreldoorlog te wees. Hierdie insident was dan ook beslissend vir sy besluit om *Riders in the chariot* te skryf. Insiggewend is verder dat White sy simbool van die strydwa, wat so sterk in hierdie roman figureer, uit bronne haal (Esegiël, William Blake) waarin die “esoteriese” en die politieke heg verweef is. Hoewel die politieke by hom nie so prominent figureer nie, is dit nietemin in die geval van hierdie roman problematies om die religieuse van die politieke en sosiologiese te skei en teenoor mekaar te plaas. Soos Da Costa (2008:162) sê: “Ezekiel’s eating of dung, contained in Blake’s verse cited on the cover page, is a prophetic, political, doctrinal and personal act, all at once.” Verder speel die Jood Himmelfarb se traumatiese oorlogservaringe ook ’n sentrale rol in die roman. Sy lewensloop word uitvoerig verbind met die wêreldbeeld en die wel en wee van ’n groot historiese groep, en oorstyg in groter mate as die ander karakters die persoonlike en idiosinkratiese (Colmer 1984:46). In *Riders in the chariot* word daar ook klem gelê op die tema van goed en kwaad, met ’n familieverband wat tussen die brutale en die meer “gewone” vorme daarvan veronderstel word (White 1961:362).

4. Hoe word *Riders in the chariot* hier gelees?

Omdat die belangstelling in hierdie artikel gerig is op die voortleef van ’n antieke/Bybelse simbool, word die roman spesifiek gelees met ’n fokus op die strydwa – hoe dit in die roman “ontvang” is en funksioneer. Daar is goeie redes om dit juis so te lees. Die strydwa as simbool en visioen is immers deur die hele roman versprei en funksioneer selfs as ’n soort kontrolerende simbool (Williams 1993:73), hoewel soms onopvallend en net by implikasie. Dit is nou verweef met die hoofkarakters se lewe soos dit in die roman uitgebeeld word. Daar vind dan ook – by sommige karakters meer as by ander – ontwikkeling plaas in hoe die strydwa uitgebeeld word (veral by Mordecai Himmelfarb en Alf Dubbo). Dit hang verder saam met die wêreldbeeld wat in die roman funksioneer en met ’n aantal belangrike temas wat in die roman uitspeel: die ontoereikendheid van woorde in bestaanskwessies, die aard van lyding en mislukking, die belangrikheid van gemeenskap tussen mense en die aard en funksionering van godsdienstige tradisies.

Soos Brennan se benadering tot die roman, is die manier waarop dit in hierdie artikel gelees word, ook nie “ongeïnteresseerd” nie. In ons tyd word daar in verskeie dissiplines in diepte nagedink oor godsdienste, godsdienstige tradisies, geleefde godsdienste, eietydse spiritualiteit, en die verhouding tussen verskillende godsdienste. Daarbenewens lê sommige vorme van godsdienstebeoefening steeds aan die wortel van verskillende soorte geweld. Daarom word in hierdie artikel onder meer gekyk hoe ’n skrywer van fiksie bogenoemde kwessies uitbeeld.

Die klem wat in *Riders in the chariot* op dié sake gelê word, maak daarvan, in 'n ander sin as by Brennan, “a tale for our times”.

Die simbool van die strydwa is heg verweef met die karakters se godsdienstige tradisies, waar hulle dit aanvanklik teëkom, en dit funksioneer in 'n wederkerige verhouding daarmee. In die lig hiervan word ook gekyk na wat die strydwa aan die tradisies en die karakters se verhouding daarmee doen en hoedat die onvaspenbaarheid van die strydwa oorloop in die manier waarop die verskillende tradisies in die roman funksioneer.² Uiteraard word in gedagte gehou dat hierdie sake in 'n roman voorkom en nie in 'n selfhelpboek of 'n handboek oor godsdienstsosiologie nie. Enige vorm van gedwonge “netheid” sou 'n oneerbiedige ooreenvoudiging van Patrick White se werk wees.

Afgesien van die invloed van die onvaspenbare visioen van die strydwa op die tradisies waarin dit ingebed is, word ook gevra hoe dié simbool saamhang met ander aksente in White se werk, en spesifiek hoe dit van daaruit gevul word.

Aangesien White 'n geërfde simbool gebruik, word eers kortliks gekyk na die moontlike geërfde konnotasies daarvan binne die geskifte (veral Esegïël en die Joodse mistiek) waarin dit ingebed was. Daarna word gekyk na hoe dit, in algemene sin, in die roman funksioneer, hoeveel van die geërfde konnotasies uit 'n ander tyd en genre behou is, en hoe dit nou gesien en gebruik word.

Omdat die strydwa so nou saamhang met die hoofkarakters, hulle aard en hulle godsdienstige tradisies en, naas gemeenskaplikhede, by elkeen eiesoortig van aard is – en in sommige gevalle tydens hulle lewensloop ontwikkel – vind die mees genuanseerde ondersoek na die strydwa in die roman in samehang met elke karakter plaas. Elke karakter word dus afsonderlik bespreek.

Aangesien die roman en White se keuse en gebruik van die strydwa-simbool op komplekse maniere verstrengel is met die verweefde kontekste waarin hy geskryf het, en omdat 'n spesifieke wêreldbeeld in sy werk funksioneer, word eers aandag aan hierdie kontekste en wêreldbeeld gegee. Dit is veral nodig omdat dit nie noodwendig vir Bybelwetenskaplikes 'n bekende teks en skrywer is nie.

Benewens elke karakter se eiesoortige strydwa, kom daar ook gemeenskaplikhede voor wat betref die inhoudes waarmee dié simbool gevul word (gemeenskap tussen mense, lyding, effek op tradisies). Daarom word in die proses ook hiëraan aandag gegee.

5. Die konteks en aard van Patrick White se werk; belangrike invloede en temas

Uit White se uitsprake en aanduidings in die roman self, en op grond van kritici se noukeurige lees van sy werk, is verskillende afleidings gemaak oor die veelfasettige konteks van *Riders in the chariot*. In besprekings van dié roman word algemeen verwys na die outeur se onvergenoegdheid met en negatiewe tipering van die Australiese samelewing van die 1950's. Hy beeld dit uit as 'n materialistiese gemeenskap wat deur middelmatigheid beheer en in stand gehou is (McCulloch 1983:6; White 1989:15). Tot White se persoonlike konteks behoort ook sy buitelanderskap as gevolg van sy seksuele oriëntasie. In 'n

onlangse artikel (Brady 2010) is White se biografiese konteks verder uitgebrei tot sy ervaring van die “triumph of radical evil” in Europa tydens die dekade voor die Tweede Wêreldoorlog en tydens die oorlog self. Dit is ook in berekening gebring by die lees van sy werk sedert veral *The tree of man* (1956), soos in die latere bespreking van “gemeenskap” tussen mense sal blyk.

White se werk moet verder ook binne, en teenoor, ’n intellektuele konteks in die nadraai van die Verligting geplaas word. Terwyl hy hierdie konteks ernstig opneem, en sy werk al tereg beskryf is as “shrewdly intellectual” (Singh 1978:120) in die sin dat soveel aspekte van die hedendaagse tydgees daarin geïntegreer is, bevraagteken hy ’n bepaalde soort prioritering van die rede in sommige intellektuele strominge sedert die Verligting. Vir hom is die rede alleen nie genoeg nie. Die karakter wie se uitsprake hieroor die meeste aangehaal word, is dié van die Jood Mordecai Himmelfarb: “(T)he intellect has failed us” (198) (voortaan word slegs die betrokke bladsynommers aangegee wanneer dit na die roman verwys) en “(T)he intellect can be a serious handicap” (303).

McCullough (1983:2) wys daarop dat White en sy karakters “not intuitively but intelligently” by hierdie insig uitgekom het. Dit gaan by hom dus meer oor ’n protes teen verskraling van menswees as oor ’n vlug in die irrasionele.

Giffin (1998:10) beskou White se werk as ’n reaksie op die eksistensiële leemte wat deur Nietzsche se “die dood van God” gelaat is. Steeds in hierdie konteks, tipeer Murdoch (1997:226–7) White as ’n “moderne mistikus”. Sy plaas hom onder romanskrywers wat tradisionele godsdiens agtergelaat het, maar by wie “a sense of the reality and unity of some sort of spiritual world” steeds spook, en wat daarom nuwe religieuse beeldspraak skep, of ou beelde in ’n “leë” situasie “omdraai”, om hulle insigte te verwoord.

White se werk is al op verskillende maniere met Nietzsche verbind, hoewel daar nie bewyse bestaan of, en indien wel, hoe vertrouwd hy met Nietzsche se sieninge was nie. McCullough (1983:18) sien wel in White se geloof in die “oneindigheid” van die natuurlike wêreld, en in sy bevestiging van alles in die lewe, ooreenkomste met Nietzsche. Brady (2010:126, 134) merk veral in White se latere werk (sedert *The Tree of man* van 1956) ’n wegbeweeg van die “commonsense world”, waarmee ook Nietzsche onvergenoeg was, en ’n soeke na Nietzsche se nog nieverwerklikbare werklikheid.

Hoewel nie alle kritici daarvoor saamstem nie (vgl. bv. Kramer 1973), sou moeilik ontken kon word dat daar in White se werk in die algemeen, en spesifiek in *Riders in the chariot*, ’n onmiskenbare religieuse inslag is – in ’n eksistensiële, nie-eksklusivistiese, selfs antidogmatiese sin. Kenners van sy werk verskil oor hoe die begrip *religieus* by hom verstaan moet word. Soos hier bo gesien, verwys McCullough (1983:18) na sy geloof in die oneindigeheid van die natuurlike wêreld. Op sy beurt meen Dewey (2004:747) dat White, teen die grein van sy tyd in – in ’n eeu “in which science relentlessly crafted a model universe in which the tiniest particles were codable” – nie alleen geweier het “to concede the material universe to dumb matter” nie, maar ook “a vast ‘something’ beyond the arrogant presumption of measurement” bevestig het. Dit gaan by White dus op die allerminste om ’n noue verweefdheid tussen die spirituele en die materiële, om ’n poging om die twee bymekaar te hou, selfs om die teenwoordigheid van die een in die ander (McCullough

1983:2–3, Bliss 1986:197). Dit is in hierdie verhouding tussen materie en gees – wat egter nie in woorde uitgedruk kan word nie – dat die strydwa-visioen inpas.

Hiermee hang saam dat in die wêreld van White se romans die nierasionele, die intuïtiewe, as belangrik en waardevol beskou word (Vanden Driesen 1978:80, 82). Uitgedruk in die woorde van die motto tot *Riders in the chariot*, geneem uit William Blake se *The marriage of heaven and hell* – een leidraad tot die sentimente in die roman – gaan dit om die ontdekking van “the infinite in the finite”. Hoewel die “ander wêreld”, wat ook in White se werk funksioneer, meestal in “hierdie wêreld” teenwoordig is, word laasgenoemde soms onvermydelik oorskry. Dit is dus verstaanbaar dat sommige kenners van sy werk die “ander” of “spirituele” wêreld wat daarin funksioneer, as beide immanent én transendent tot ons natuurlike wêreld sien (vgl. Morley 1972:1).

In *Riders in the chariot* word die verskillende karakters en hulle godsdienstige tradisies in die romangegewe ingebed; daarom kom verskeie Godsvoorstellings naas mekaar daarin voor. In samehang hiermee wys Brennan (2010:28) daarop dat wat nodig is om White se werk te verstaan, nie soseer (soos deur sommige kritici aanvaar word) ’n fokus op teenoorstaande kategorieë³ wat op hul eie funksioneer, nodig is nie, maar die besef dat stelle kategorieë daarin met mekaar versmelt: immanensie en transendensie, die profane en die “heilige”, Judaïsme en Christendom, die fisiese en metafisiese, intellek en intuïsie kom byeen en funksioneer op ’n dialektiese wyse.

White se werk is ook binne spesifiek die Australiese literêre tradisies geplaas. Bliss (1986:1–14) bring die tema van “mislukking” in sy werk (wat ook in die bespreking van die strydwa ter sprake sal kom) in verband met ’n “donker tendens” in die Australiese letterkunde. Laasgenoemde is beïnvloed deur die uitgestrektheid van die Australiese “outback”, en die ervaring van beperking wat daarmee saamgaan. Dit lê volgens haar onder die oppervlak van die meer opsigtelike pragmatisme en materialisme van die Australiese samelewing. Onlangs (in Ashcroft 2010) is White se werk op insiggewende wyse vergelyk met dié van Australiese skrywers van sy tyd wie se werk eweneens weerspieël hoe onmoontlik dit is om die sublieme/“heilige” in taal uit te druk (in Engels word gepraat van “the unrepresentability of the sublime”). Hieruit vloei voort dat die sublieme/“heilige” gesien word as iets wat teenwoordig is in materiële, gewone dinge en dade – ’n siening wat ook kenmerkend is van *Riders in the chariot*. Ashcroft (2010:101) sê daaroor: “This sense of the presence of the sacred in the ordinariness of things, a presence accessible beyond language, is the striking characteristic of the illuminati in *Riders in the chariot*.” Hierdie aspek van White se werk dra daartoe by om die donkerder kante van die roman, soos die klem op lyding en mislukking en die heftige weerstand teen “voorstedelike boosheid”, te temper. Dat die “heilige” by White ook teenwoordig is op plekke waar die Westerse oog dit nie verwag nie, blyk uit Stan Parker in *The tree of man* se dikwels aangehaalde uitspraak oor die teenwoordigheid van God – selfs in ’n stukkie spoeg (Ashcroft 2010:100).

In samehang met bogenoemde, en spesifiek belangrik vir die strydwa-visioen – hoe dit in die roman funksioneer en hoe uiteindelik daaraan vorm gegee word – is een van die temas in *Riders in the chariot* die ontoereikendheid van woorde: die kunstenaar se onvermoë om in woorde aan sy waarnemings en intuïties uitdrukking te gee (McCullough 1983:23, voetnoot 4). As uitdrukkingsvorm het White trouens die skryfkuns as minderwaardig in vergelyking met die skilderkuns en musiek gesien (Ashcroft 2010:96). In *Riders in the chariot* kan

woorde nie aan die strydwa-visioen uitdrukking gee nie (Bliss 1986:228). Dit geld in 'n sin vir al die karakters, maar veral vir Alf Dubbo, wat dinge glad nie met sy mond nie, maar net met sy vingerpunte, in sy kuns, kan "uitdruk" (White 1961:353, 418). Woorde kan selfs iets vernietig van wat die karakters stilswyend en "in werklikheid" met mekaar deel (White 1961:67). Woorde maak toe, sluit af wat oop moes gebly het (Ashcroft 2010:104–6). Dis in kuns en kleur waar die "omdraai" van wat algemeen as werklik beskou word, moontlik is, en waar teenstrydighede met mekaar versoen kan word (vgl. Colmer 1984:46–7) – waar die "riders" se visioen op die end vergestalt word.

Verskillende kritici het ook al gewys op die sentrale plek van gemeenskap tussen mense in *Riders in the chariot*. Dit is ook beslissend vir die vergestaltung van die strydwa in Alf Dubbo se kunswerk in die slottoneel van die roman. Mackenzie (1964:433) het aangetoon dat die idee van gemeenskap in die struktuur van die roman ingebou is, 'n struktuur wat syns insiens spesifiek die Ek-U-verhouding van Martin Buber weerspieël. Ook Beatson (1976:161) meen dat White sedert *The tree of man* (1956) meer geïnteresseerd was in "the possibility of relationship" as in "the condition of isolation". Die strydwa simboliseer dus nie net elkeen se eie "visioen" nie, maar dien ook as simbool van die eenheid, gemeenskap en dialoog tussen mense (Beatson 1976:160–1).

In 'n bydrae deur Brady (2010) bevestig ook sy die belangrikheid van gemeenskap in dié roman. Sy wys op die dialektiek tussen die self en die ander, asook die verantwoordelikheid vir die ander, wat in die roman tot uitdrukking kom, en wat die regverdigheid van die bestaande bestel bevraagteken. In *Riders in the chariot* stel die visioen van die strydwa die karakters in staat om "beyond the maelstrom of history" en die kwaad wat kenmerkend daarvan is, te sien. As 'n mens dit in verband bring met White se ervaring in Europa voor en tydens die Tweede Wêreldoorlog, kan dit volgens Brady (2010:127) heenwys na sy visualisering van 'n gemeenskap anderkant die boosheid van die Holocaust.

Benewens die tema van gemeenskap is die roman se klem op lyding en mislukking (ook in White se werk in die algemeen) belangrik vir die verstaan daarvan, die strydwa ingesluit (Bliss 1986). In *Happy valley*, sy eerste roman, word woorde van Gandhi oor lyding aangehaal. En in *Voss* wys die volgende uitspraak op die positiewe effek wat mislukking, volgens White, kan hê: "The mystery of life is not solved by success, which is an end in itself, but in failure, in perpetual struggle, in becoming" (White 1957:269). Mislukking kan, volgens White se siening daarvan, die weg baan vir "a greatly enlarged understanding and experience of life" (Bliss 1986:11). Die idee van nodige of "verlossende" mislukking (Bliss 1986:11), deels verwant aan die Christelike paradoks van "die lewe vind deur dit te verloor", is ook prominent in *Riders in the chariot*, veral in die geval van Himmelfarb (Bliss 1986:8–9).⁴

6. Die strydwa: konnotasies en eie gebruik

Hoewel sommige kritici *strydwa* bloot intratekstueel verstaan, is daar in die roman die volgende duidelike aanduidings van buitetekstuele oorspronge van White se simbool: enkele verwysings na 'n skildery van Apollo se strydwa en – belangriker vir White se eie gebruik en sentimente in wat 'n mens 'n "visionêre teks" kan noem – duidelike verwysings na, en selfs lang aanhalings, uit Esegïël op 'n paar strategiese plekke in die roman (309–10). Daar is ook

aanduidings dat melding van spesifiek Esegïël 1 op verskillende plekke in die roman (353–4) tot 'n meer toereikende visualisering en vergestaltung van die strydwa lei. Verder is daar die motto van William Blake se woorde, in wie se werk die strydwa ook 'n belangrike rol gespeel het. White is egter sterker deur ander aspekte van Blake se werk as spesifiek sy gebruik van die strydwa beïnvloed: byvoorbeeld die idee van die “oneindige in die eindige” en die verhouding tussen teenoorgesteldes (Mackenzie 1963; Brennan 2010:28). Esegïël en die merkabah-mistiek het White deels die stof gegee wat hy nodig gehad het.

Esegïël 1 beskryf die moment toe die profeet Esegïël, in ballingskap in Babilon, God in 'n visioen op 'n troon sien sit het. Die troon, wat op vier lewende wesens en vier wiede gerus het, word in besonderhede beskryf. Sedert Jesus Sirag (c. 180 V.A.J; Sir. 49:8) is hierna as die *merkabah* verwys. Esegïël se ervaring word as visueel van aard met 'n sterk lumineuse kwaliteit uitgebeeld. Soos alle mistici, twyfel Esegïël nie daaraan dat wat hy ervaar het, werklik was nie (Ariel 2006:24–5), 'n oortuiging wat ook van White se karakters geld (155). Verder lyk dit na 'n totaal spontane ontmoeting, “more powerful for its unpredictability” (Ariel 2006:24). Volgens Rowland (2011:230) dui die profeet se moeisame beskrywing waarskynlik op sy onvermoë om te verwoord wat hy gesien het, iets wat met White se “ontoereikendheid van woorde” sou resoneer.

Esegïël se visioen het 'n lang en komplekse interpretasiegeskiedenis. In die Nuwe Testament is duidelike spore daarvan, veral in Openbaring, wat daarby aansluit én kreatief daarmee omgaan (Moyise 2011:47). In die kerkvaders se interpretasies is veral die ontwykende en misterieuse aspekte van Esegïël se visioen beklemtoon (Christman 2005:156–7). Die interpretasie van Esegïël 1 is egter die uitvoerigste gedoen in die merkabah-mistiek, 'n komplekse, invloedryke en omstrede verskynsel wat, volgens sommiges (Joyce 2011:69; Rowland 2011), ook die Nuwe Testament beïnvloed het. In die Joodse mistiek was die “werk van die strydwa”, waarin interpretasies van Esegïël gegee is, saam met die sogenaamde “werk van die skepping” van die belangrike temas (vgl. Rowland 2011). Enersyds was dit gemoeid met die interpretasie van Esegïël 1, andersyds met pogings van die troon-mistici om die visioen van God op sy troon te ervaar. So is daar probeer om doelbewus en deur gedissiplineerde afrigting te herhaal wat vir Esegïël spontaan gebeur het (Sherwin 2006:3; Ariel 2006:26, 28).

Streng voorwaardes het rondom interpretasie van Esegïël 1 bestaan (Sweeney 2011:17). In voorskrifte vir die studie van die strydwa is byvoorbeeld beklemtoon dat die esoteriese aard van die beskrywing van Esegïël se visioen behoue moes bly (Sweeney 2011:19). Die “hemelreis” was verder net vir 'n uitgesoekte groepie bedoel, en daar was streng vereistes en gevare aan verbonde (Ariel 2006:31). Die “vernietigende” kant van die strydwa in *Riders in the chariot* (vgl. Beatson 1976:162) kan dalk hiermee verband hou. Opvallend is ook White se “omdraai” van die “elite”-begrip, deur van die soort karakters wat hy vir sy roman gekies het, almal in 'n sekere sin sosiale uitgeworpenes te maak.

Daar is aanduidings dat White met merkabah-mistiek vertrouwd was (Mackenzie 1963). Merkabah-mistiek kon selfs White se keuse van 'n naam vir sy roman beïnvloed het, aangesien daar in sulke mistieke tekste na “riders of the chariot” verwys word, wesens wat betrokke was by “‘soul ascents’ to the palaces of heaven, where they saw God and his holy angels” (Joyce 2011:69). Dié hemelreise het verskillende soorte mistieke ervarings behels. Een soort was die belewenis van 'n liggaamlike reis na die hemel. 'n Variasie hiervan was

die ervaring dat slegs die siel op die hemelse reis vertrek het. Daarnaas was daar die ervaring van 'n binnewaartse reis, 'n reis in die hart in (Ariel 2006:30).

Die konnotasies van misterie en ontwykendheid maak van die strydwa (waarvan die karakters in die roman beide sieners en insittendes is) 'n gepaste simbool om uitdrukking te gee aan die in-woorde-onuitdrukkebare "mistieke visie" wat in *Riders in the chariot* funksioneer. Omdat White se wêreldbeeld verskil van dié van die troonmistici, kom William Blake se verwysing na die "oneindige in alles" (in sy *The marriage of heaven and hell*, waarin hy die profete Jesaja en Esegïel sy eie taal laat praat) hom goed te pas. Sy strydwa-siening word dan ook deels daardeur gekleur (6).

Kritici omskryf die aard van White se strydwa, en hoe sy karakters daarvan bewus is, op verskillende maniere. Sommiges verwoord dit in spesifiek religieuse, selfs metafisiese, begrippe, terwyl ander in eietydse, meer "neutrale" terminologie daaraan probeer uitdrukking gee. Volgens Brennan (2010:22) dui die strydwa op 'n openheid vir intuïtiewe waarneming, die gewaarwording van "some presence that is larger than the self". Edgcombe (1989:33) praat van die karakters se gedeelde bewussyn van 'n "transcendental significance illuminating and transfiguring reality". Die strydwa word dus beskou as die simbool van 'n spesifieke soort bewussyn, 'n "special non-discursive apprehension" (Walsh 1977:54–5). Beatson (1976:160) verwys daarna as 'n innerlike visioen, tegelyk iets persoonliks en 'n simbool van "the union and communion that exist among people of a similar inner grace".

Omdat White Esegïel se visioen op 'n vrye wyse gebruik, sentimente en terminologie eerder as presies-omskrewe inhoudelike besonderhede daarmee deel, is dit nie nodig om hier in nog meer besonderhede op Esegïel 1 en die interpretasies daarvan in te gaan nie. White sluit aan by die misterieuse en ontwykende aard van die visioen, en tot aan die einde van die roman bly dit steeds deels esoteries. Die hemelse strydwa dien dus vir hom net as beginpunt. Via die vertel van die verhaal en die karakters se lewens in verweefdheid met mekaar, word dit egter op verskillende maniere by "hierdie lewe" ingetrek.

Die misterieuse en ontwykende aard van die strydwa, soos dit veral in die vroeë fases van die roman uitgebeeld word, is soos volg deur Wolfe (1983:126) beskryf: "Though each rider is fascinated by the chariot, none has a firm hold or full picture of it ... none sees it clearly ... Those who discuss it, speak guardedly of it and dispose of it quickly."

Die karakters loop die strydwa aanvanklik onverwags raak; dit kom as 't ware op hulle af. Wanneer so 'n ontmoeting plaasvind, word wel vlugtig daarna verwys, maar sonder dat daarop uitgebrei word (67).

Alhoewel White by die ontwykendheid van die strydwa-visioen aansluit, brei hy die konnotasies daarvan uit deur dit aan uiteenlopende persone en hulle verskillende godsdienstige tradisies te koppel. Elke karakter se strydwa-ontmoeting pas by sy of haar aard en word deur elkeen verder ingekleur: Mary Hare, deur kritici getipeer as 'n natuurmistikus of aanhanger van panenteïsme (Da Costa 2008:164) "sien" die strydwa aanvanklik in 'n sonsondergang; die Jood Mordecai Himmelfarb kom in ou Kabbalistiese bronne daarop af; Ruth Godbold, die Christen onder die vier, word in 'n musiekstuk in 'n katedraal daarvan bewus; en Alf Dubbo sien 'n skildery daarvan in 'n boek. Al deel hulle die strydwa-visioen met mekaar, behels dit vir elkeen iets anders. Die strydwa bly ook nie vir

een van die karakters staties nie, maar word in die loop van die roman deur verskillende faktore beïnvloed. Bepalend vir hoe die strydwa in die roman ontwikkel, is dat die vier karakters lyding van die een of ander aard met mekaar deel. Lyding kan selfs dien as voorwaarde vir hulle sien van die strydwa (Brady 2010:131). Lyding is dan ook, meer by sommige karakters (Himmelfarb, Dubbo) as by ander, uitdruklik verantwoordelik vir ontwikkeling in die siening van die strydwa.

Wanneer hulle op die toneel verskyn, het elke karakter reeds die een of ander vorm van lyding ervaar. Op 'n manier is elkeen 'n sosiaal uitgeworpene, en ervaar dus die lyding van buitelanderskap. Mary Hare se voorkoms het haar vir haar ouers onaanvaarbaar gemaak en haar van die mensewêreld vervreem. Gevolglik het sy haar na die natuur gewend en eenwording daarmee nagestreef deur tussen struik en bome haar "religieuse lewe" te lei. Mordecai Himmelfarb, 'n gewese professor, het die gruwels van die Holocaust deurgemaak, waartydens hy sy vrou verloor en waarvoor hy homself verkwalik het. Oortuig dat "the intellect has failed us" (198), gaan doen hy roetinewerk in 'n fabriek met die betekenisvolle en ironiese naam Brighta Bicycle Lamps. Ruth Godbold het as kind haar broertjie op tragiese wyse verloor, in Australië met 'n man getrou wat dikwels dronk was, en moes haar dogters in armoede in 'n skuur grootmaak. Alf Dubbo, 'n kunstenaar wat deur 'n predikant en sy suster grootgemaak, en deur die predikant seksueel misbruik is, het 'n lewe van siekte en omswerwing geleë.

Mackenzie (1963:297) beskou hierdie karakters se lyding as beslissend vir wat hulle onderskeie strydwaens in die loop van die roman word – hulle word as 't ware smede van hulle eie strydwaens. Omdat die strydwa in "hierdie lewe" ingetrek word, beweeg dit saam met die karakters en ontwikkel by sommige van hulle (Himmelfarb, Dubbo) tot groter konkreetheid as by ander. Deurdat die strydwa ook by die slegte/mindere aspekte van hierdie lewe betrek word, kan dit deels gesien word as 'n parallel vir die teenwoordigheid van die "heilige" in die gewone, ook die mindere aspekte van die gewone, waarna Ashcroft (2010) verwys.

7. Die karakters en hulle strydwaens

7.1 Mary Hare: 'n strydwa in samehang met 'n "oop" tradisie

Mary Hare, die eerste karakter ("rider") wat ons in die roman ontmoet, word deur haar pa, met wie sy andersins niks gedeel het nie, en deur wie sy selfs verwerp is, aan die strydwa bekendgestel. Sy sien dit in 'n sonsondergang, en strydwa-taal word in die beskrywing daarvan gebruik: "[T]hey continued there, the sunset backed up against the sky, as they stood beneath the great swinging trace-chains of its light" (23). Hoewel dit in die roman eerder die strydwa as die "riders" is wat omskrywing weerstaan, is die vraag wat haar pa aan die begin van die roman vra, tog: "Who are the *riders* in the chariot ...?" (23). Die insident maak iets in Mary wakker; dit veroorsaak dat sy van die lewe 'n "ultimate revelation" verwag (24). Wat die strydwa betref, loop die fisieke en die meer-as-fisieke by haar deurmekaar. Dit is kenmerkend van White (24) se siening van die teenwoordigheid van die spirituele in die materiële – met verligting ("illumination") wat as sinoniem met verblinding ("blinding") gesien word. Na Mary se ontmoeting met die strydwa praat sy verder daaroor in 'n koorsige toestand: die goud, die perde en die verpletterende wiele (67). Voordat haar huishoudster,

mevrou Jolley – die verpersoonliking van voorstedelike kwaad in die roman – opdaag, sien Mary die strydwa se wiele deur die vreedsame lug ploeg en voel sy die perde se asem teen haar wange. Sy verkeer in 'n “aura of terror” – 'n aanduiding van die strydwa se vernietigende kant (37; vgl. Beatson 1976:162). By 'n ander geleentheid verwys sy egter na die strydwa se sagte kant, wanneer daar sprake is van “the little soft feathers of the wheels of the Chariot furrowing cloudlike through the sky” (344).

Blake se “oneindige in die eindige” is dalk by hierdie karakter die duidelikste, deurdat sy “the Hand in every veined leaf” raaksien (61). In haar geval word verder beklemtoon dat die strydwa, die voertuig van haar visie, nie toereikend in woorde beskryf kan word nie. Woorde is vir haar abstraksies (36), en hulle kan selfs vernietig wat die karakters “in werklikheid” met mekaar deel (67). Mary se byna woordlose geloof mag verwant wees aan wat Ashcroft (2010:100–1) as die verplasing van die heilige na die gewone beskryf, insluitend die gewone dinge in die natuur – weens haar wantroue in die vermoë van woorde om aan die visioen van die strydwa uiting te gee.

Tog kan Mary Hare nie heeltemal sonder woorde klaarkom nie. Sy beskryf haar geloof in natuur-begrippe, wat sowel die inherent vernietigende donderstorm as die geluksaligheid van stilte insluit (Edgecombe 1989:39). Haar geloofsbelydenis, wat ingebed is in 'n “oop” tradisie, lui soos volg:

I believe. I cannot tell you what I believe in, any more than what I am. I have no proper gift. Of words, I mean. Oh yes, I believe! I believe in what I see and what I cannot see. I believe in a thunderstorm, and wet grass, and patches of light, and stillness. There is such a variety of good. On earth, and everywhere. (58)

Mary se weersin in 'n “dogmatiese bolaag” spreek duidelik uit haar skerp reaksie op haar huishoudster se vraag: “But what is over it?” (58).

Haar geloof, waarin haar bewuswees van die strydwa ingebed is, gaan ook oor kontinuïteit tussen mens en natuur (Edgecombe 1989:36). Dit blyk uit haar ervaring as kind, toe sy tydens 'n soort toeval “lovingkindness”, 'n deug wat gewoonlik met mense geassosieer word, aan die wortels van bome en plante raakgesien het.

Wanneer die Jood onder die pruimboom (“nature’s church”; vgl. Williams 2009:53) sy geskiedenis aan haar vertel, deel hulle ook terloops hulle bewustheid van die strydwa. Betekenisvol vir sowel die ontoereikendheid van woorde as die moontlikheid van gemeenskap tussen die karakters is dat Mary, ten spyte van slegs sporadiese ontmoetings, in die konteks van werklike kommunikasie/gemeenskap met die Jood kan praat soos nog nooit tevore met 'n mens nie. In die proses ondergaan sy selfs 'n verandering: “Unexpected seeds of human thought were germinating in her mind, and she had the impression she might shortly grasp things which had remained, hitherto, the secrets of others ... suddenly choking with ideas and words” (95).

Ooreenkomstig die soms implisiete funksionering van die strydwa in die roman (Williams 2009), kan 'n mens dalk van hierdie episode sê dat dit in woorde van kommunikasie ingebed is – al misluk woorde gewoonlik as geslaagde uitdrukkingsmedium.

7.2 Mordecai Himmelfarb: 'n ontwikkelende strydwa en 'n verskuivende verhouding tot tradisie

Himmelfarb is in die roman die mees uitvoerig nagevorste en vertelde karakter, met duidelik beskrewe ontwikkeling in sy persoon, en daarmee saam verskuiwings in sy verhouding tot sy religieuse tradisie.

Reeds sy geërfde tradisie was nie eenvormig nie: sy pa was 'n rasonale Jood en sy ma 'n soort mistikus wat, op staptogte deur sekere woonbuurte, dit nie kon verdra dat mense die oneindige ("the infinite") in geboue ingeperk het nie – 'n uitspraak wat 'n mens laat dink aan Blake, soos beaam deur White (99). Tog was Himmelfarb, wat religie betref, as kind "wrapped in the warm reality of the garment they had given him to wear" (101). Ook sy verdere verhouding met sy tradisie word in klere-metafore beskryf. As 'n jong man het hy skepties geword, nie oor sy godsdiens as sodanig nie, maar oor die nodigheid daarvan: "Religion, like a winter overcoat, grew suppressive and superfluous, as spring developed into summer, and the natural sources of warmth were gradually revealed" – hoewel hy steeds respek daarvoor behou het (101). Wanneer sy pa 'n Christen word met die oog op die voordele daaraan verbonde, ervaar Himmelfarb dié "rending of the garment" as 'n groot verlies (115–6). Daar word te kenne gegee dat dit tot sy ma se dood aanleiding gegee het. Sy pa se gerieflikheidskeuse word 'n keerpunt in Himmelfarb se lewe. Sy verdere lewe speel hoofsaaklik binne die Joodse tradisie af, veral in nougesette uitvoering van die rituele daarvan (217, 399–400).

By Himmelfarb is daar 'n paar duidelike verbintenismomente met die strydwa. Dit gee die leser insig in wat dit op spesifieke stadiums vir hom beteken het, en hoe dit ontwikkel het: van sy siening van die strydwa as vlietend en intellektueel na meer konkreet: die strydwa van verlossing. Na sy universiteitsopleiding, sy huwelik met 'n vrou wat ooreenkoms met sy ma vertoon, en tydens sy akademiese loopbaan, kom hy toevallig – of vir sy "skepper" dalk nie so toevallig nie – in 'n boekwinkel op Kabbalistiese bronne af, en dit bring hom in aanraking met die strydwa (133–4). Hoewel dit op hierdie stadium, in die konteks van sy loopbaan, vir hom nog hoofsaaklik 'n intellektuele insig is, is sy eerste uitdrukking daarvan, soos ook met Alf Dubbo later, maar op groter skaal, met behulp van 'n prentjie. Sy "prentjie" kan dui op 'n wegbeweeg van 'n bloot intellektuele manier van sien (Williams 2009:56). Op sy vrou se navraag daarvoor kan hy dit nie toereikend in woorde uitgedruk kry nie, hoewel sy antwoord deels die taal van Esegïel se visioen weerspieël:

It is difficult to distinguish. Just when I think I have understood I discover some fresh form – so many – streaming with implications. There is the Throne of God ... Then there is the Chariot of Redemption, much more shadowy, poignant, personal. And the faces of the riders. I cannot begin to see the expression of the faces. (135–6)

Hieruit blyk die ontwykende sowel as die persoonlike aard van die strydwa. Verder is, soos vir Alf Dubbo, boeke alleen nie vir Himmelfarb genoeg nie – net 'n deel van wat hy sien, is in boeke (136). Belangrik is dat hier reeds sprake is van die strydwa *van verlossing*, wat later by hom 'n groter rol speel.

Verskillende faktore is bepalend vir hoe die strydwa (van verlossing) by hom ontwikkel. Sy vrou sterf tydens 'n Holocaust-nag waarin die Jode se huise deursoek is terwyl hy nie tuis was nie. Hy hou homself dus verantwoordelik vir haar dood (150) en begin hom hierna besig hou met die kwessie van versoening (157).

In dié tyd van “bewilderment and spiritual destruction” (158) keer die konsep van die strydwa na Himmelfarb terug, amper binne raakafstand. Dit word vir hom 'n fisiese werklikheid, sodat hy die vorm daarvan op die dakke kan onderskei en die wind wat die strydwa veroorsaak, op hom kan voel (158). In gesprek met sy vriend Konrad Stauffer word versoening nou spesifiek met mislukking verbind wanneer laasgenoemde sê: “Do you think, Himmelfarb, atonement is possible perhaps only where there has been failure?” (163). Die verhouding verlossing-mislukking word dan tekenend van wat verder met hom gebeur, en is deels bepalend vir die slottoneel, en vir die wyse waarop verlossing ten slotte in die roman gesien word.

Reeds van kleins af het sy ma tekens van verkiesing by Himmelfarb bespeur. Mettertyd het hy vir homself hierdie rol toegeëien, soos blyk uit sy woorde aan Mary Hare: “It was I ... upon whom others were depending to redeem their sins” (170). Nadat hy aan die einde van die roman van die jakarandaboom afgehaal is in wat as 'n “kamma-kruisiging” bestempel kan word – hoewel dit eintlik as 'n grap bedoel was – besef hy dat “it had not been accorded to him to expiate the sins of the world” (87, 411). In 'n ironiese ommeswaai is dit “precisely his failure to become Christ, coupled with his recognition and acceptance of that failure, which renders him most Christlike” (Bliss 1986:87). Juis as mislukte Messias bring hy Christus vir die kunstenaar Alf Dubbo tot lewe.

7.3 Ruth Godbold: 'n strydwa verweef met die gewone, binne 'n mosaïek van uiteenlopende godsdienstige motiewe

Ruth Godbold, 'n evangeliese Christen, oënskynlik die mees konvensionele en konsekwente religieuse figuur in die roman, word geplaas binne 'n Christelike, selfopofferende tradisie (Da Costa 2008). Offer (opoffering) is inderdaad sentraal in haar lewe. Sy is getroud met 'n dronklap wat nie gered is nie, soos sy self erken (223). Haar godsdienst bestaan eintlik uit liefdevolle dade teenoor ander, ook teenoor die ander “riders”. Selfs as aanhanger van 'n tradisionele godsdienst besef sy ook hoe ontoereikend woorde is om uit te druk wat sy glo, en staan sy in 'n tradisie wat, al word die hoofelemente daarvan behou, eintlik “oop” funksioneer. Sy ervaar nie net dat woorde nie doeltreffend kan “uitdruk” nie, maar selfs dat, al sou hulle kon, woorde nie noodwendig ander kan “verlig” nie. In antwoord op haar werkgewer se vraag wat sy glo, antwoord sy: “(A) person cannot tell what she believes! ... If I was to tell ... it doesn't follow that you would see. Everybody sees different. You must only see it for yourself.” En ook: “Faith is not less persuasive for its fluctuations. Rather, it becomes a living thing, like a child fluttering in the womb” (267, 231).

In Ruth se geval kom die eenheid van die spirituele en materiële tot uitdrukking in die beskrywing van haar strydwa. Die wiele daarvan is “solid gold, well-axed, as might have been expected” (67; Colmer 1984:43), 'n beskrywing wat ook spirituele konnotasies kan hê (Williams 2009:57). Soos by Mary Hare, is daar ook vir haar twee kante van die strydwa: naas die heilsame kant het dit ook vir haar onaangename assosiasies – die wiele van die strydwa herinner haar aan die wiele van die wa wat haar broertjie doodgery het (267). Na dié tragiese episode word sy 'n “vehicle for the chariot's light” (Williams 2009:57). Selfs die

gewone werk wat sy doen, soos om te stryk, eggo in haar geval strydwa-taal: Haar “skill in passing the iron over the long strips of fresh, fuming, glistening sheets” (285) eggo volgens Williams (2009:57) “the chariot-language of strips of gleaming light and circling repetitive movement”. In die konteks van haar geloof sal sy eerder van die strydwa sing as om daarvoor te praat (229) – wat weer die ontoereikendheid van woorde suggereer. Soos by Mordecai Himmelfarb en Alf Dubbo se take in die fabriek waar hulle werk – gate boor en vloere vee – is die meganiese by haar ook strydwa-getint (“chariot-tinged” – vgl. Williams 2009:57).

Aan die einde van die roman word nog van Ruth se helende daade gepraat in samehang met haar “geheim” (nog ’n konnotasie van die strydwa). Met haar voete steeds stewig op die aarde word haar lewe as kunswerk getipeer, met die bewussyn van ’n glans wat haar voortgesette lewe in ’n skuur omhul (490–1). In ooreenstemming met White se sentimente is sy ’n “soliede karakter” wat egter vaspenning weerstaan, en wat die raamwerke wat kritici vir haar bedink het, ontglip (Brennan 2010:28).

7.4 Die slottoneel: die kunstenaar en sy tentatiewe voorstelling van die strydwa

In die inleiding tot hierdie artikel is verwys na die slottoneel van *Riders in the chariot*, wat deur sommige kenners van White se werk as ongemotiveerd en onwaarskynlik getipeer word, en wat tans ook vanuit die perspektief van die vrees vir andersheid gelees is (Brennan 2010). In dié toneel word Mordecai Himmelfarb op die Pasga in ’n vreemde sameloop van omstandighede aan ’n boom opgehang. Tot die konteks van hierdie toneel behoort onder meer die feit dat die eienaar van die fabriek sy Joodse erfenis en identiteit prysgegee het ter wille van sosiale aanvaarding. Himmelfarb se teenwoordigheid in sy fabriek veroorsaak dus by hom ’n soort ongemak. Op die dag waarop hierdie insident afspeel, wen ’n paar jong fabriekwerkers die lotto en drink ter viering daarvan te veel bier. In hierdie besope toestand onthou Blue, die leier van die groep, uitsprake uit preke en in ’n onlangse telefoonoproep van sy tante, mevrou Flack, waarin gesê is dat die Jode vir Jesus se dood verantwoordelik was. Deels hierdeur aangevuur, gryp hulle vir Himmelfarb, stamp hom eers rond en hang hom, onder die opsweping van ’n klomp omstanders – wat die Jode as indringers op hulle regte beskou – met toue aan ’n verminkte jakarandaboom op. Wanneer die eienaar van die fabriek van die situasie bewus word, stuur hy die voorman om te gaan ingryp. Hy help die toue lossny en vergoel die jong mans se optrede, soos hulle self trouens ook doen, deur dit as ’n grap af te maak: “(W)e have a sense of humour ... Even when a man is full of beer, you will find the old sense of humour hard at work underneath. It has to play a joke. See? No offense can be taken where a joke is intended” (417).

Al kan hierdie voorval volgens die deelnemers, omstanders en tipeerders daarvan nie as ’n kruisiging bestempel word nie, is daar in die beskrywing van dié toneel duidelike assosiasies met Jesus se kruisiging: spykers, bloed, sy hand wat deurboor word. Verder weg van dié toneel af sien Mary Hare op hierdie selfde tydstop ’n kraak in haar huis groter word weens ’n skudding, terwyl Ruth Godbold, tussen haar werk deur, dink aan hoe die vroue Jesus se liggaam ontvang het.

Wat die resepsie van die strydwa in die roman betref, kan ’n mens sê: die “kruisigingstoneel” en die een wat hom kort hierna in Ruth Godbold se huis afspeel, dra daartoe by dat die kunstenaar Alf Dubbo ten slotte die strydwa doelbewus, konkreet en uitdruklik kan skilder,

en dit sodoende met betekenis vul. Die bymekaartrek van verskillende drade maak die tekening van die strydwa moontlik. Op hierdie “drade” word nou kortliks ingegaan.

Soos Mordecai Himmelfarb het ook Alf Dubbo op sy eie manier ’n oop, eintlik ambivalente, verhouding met tradisie, in sy geval die Christelike tradisie, gehad. Sy onvergenoegdheid met die Christelike geloof blyk op ’n paar plekke in die roman. Veral die Jesusbeeld waarmee hy grootgeword het, was vir hom onaanvaarbaar en onverstaanbaar: “Where he could accept God because of the spirit that would work in him at times, the duplicity of the white man prevented him from considering Christ, except as an ambitious abstraction, or realistically, a man” (371).

In ’n tipiese White-metafoor (wat religie betref) sê Dubbo selfs in ’n stadium dat hy sy geloof agtergelaat het – hoekom skoene dra as ’n mens kaalvoet beter oor die weg kan kom? (285). Tog bly Dubbo se kinderlewe, ook sy godsdienstige opvoeding, met sy volwasse lewe verweef. Nog kort voor sy dood beskryf hy sy blyplek in terme van “the river at the parson’s” (283). Verder is die Bybel eintlik die enigste bron waaruit sy kreatiewe gees put (Burrows 1970). In samehang met sy siektes van allerlei aard bring die lees van die Profeteboeke – wat hy met die kreatiewe gees van die kunstenaar in verband bring, spesifiek Esegïel se visioen – hom nader aan “sien” (353).

Wat Dubbo se vergestaltung van die strydwa betref, spesifiek in sy kuns, moet ’n mens teruggaan op die spore van sy vroeëre ontmoetings daarmee. Wanneer hy die eerste keer, in ’n boek met skilderye, op ’n uitbeelding van die strydwa afkom, tref dit hom dadelik. Tog besef hy dat dit wat “ontvang” is, nie voldoende is nie, en dat daarop verbeter moet word (320). Wanneer hy dit weer later in sy lewe sien, lyk dit nie net vir hom anders nie, hy weet nou ook wat hy self daarvan wil maak; hoe hy dit sal “her-skilder”, eksistensiële sal “hervul”. Terwyl hy vroeër gedink het sy “incomplete vision would complete itself in time, through revelation” (342), besef Dubbo nou wat sy eie bydrae daartoe moet wees, “how he would now transcribe the Frenchman’s limited composition into his own terms of motion, and forms partly transcendental, partly evolved from his struggle with daily becoming, and experience of suffering” (342). Hy word dus inderdaad, in Mackenzie (1963) se terminologie, die smid van sy eie strydwa. Sy lees van die profete se geskrifte in die Bybel, ’n herontmoeting met ’n aspek van sy verlede, word beslissend vir sy latere skilder van die strydwa (353). Verweef soos wat sy kuns en sy lewe is, maak hy, as aanloop tot die strydwa-skildery, eers ’n aantal potloodsketse van verskeie skilderye, wat ook een van die strydwa insluit. Terwyl laasgenoemde hom steeds ontwyk en selfs op hierdie stadium nog nie “sy eie” is nie, skilder hy nou die brandende oond (353).

Wat die tema van lyding betref, bereik Dubbo se eie en Himmelfarb s’n ’n hoogtepunt in die “kruisigingstoneel” en wat daarop volg. En wat betref die tema van gemeenskap tussen mense kom al vier die karakters, elkeen volgens sy/haar eie aard, nou vir die eerste keer in die roman bymekaar, hoewel Dubbo op ’n afstand, deur die venster, op die ander drie se aktiwiteite toekyk.

Vroeër in die roman was daar al voorbereidingsmomente vir die meer omvattende gemeenskap wat hier ’n werklikheid word: Daar was die tyd toe Ruth Godbold vir Mary Hare tydens haar siekte versorg het, en hulle die bewuswees van die strydwa vlugtig gedeel het. Verder was daar die gemeenskap tussen Mary Hare en Himmelfarb, wat hier bo beskryf is.

Hierby kom die insident toe Ruth Godbold, op soek na haar man by die bordeel, met Alf Dubbo gepraat het “as if he was a human being” (283). Dié ervaring het Dubbo in staat gestel om beter te sien – hier duidelik, hoewel implisiet, die strydwa: “Now I think I see. I will get it all in time” (283). In die fabriek, terwyl elkeen sy werk doen, het daar ’n woordlose gemeensaamheid tussen Himmelfarb en Dubbo geheers, waartydens daar, volgens Williams (2009:56), “an engagement of wheels” plaasgevind het (206). Dan was daar ook die episode toe Himmelfarb in die badkamer afgekom het op Dubbo se Bybel, oopgemaak by die vir hom bekende Esegïel 1 (309–10). Dit het tot beperkte kommunikasie tussen hulle gelei en het Dubbo daarvan bewus gemaak “that the Chariot did exist outside the prophet’s vision and his own mind” (372).

Na Himmelfarb se “kruisiging” word hy op sy sterfbed in Ruth se skuur deur haar en Mary versorg terwyl hulle elkeen op hulle manier en volgens hul eie aard uitdrukking gee aan hulle liefde vir hom. Eers dán kan Alf Dubbo – ook in die konteks van sy eie lyding weens siekte en die isolasie van kunstenaarskap – die skildery van die “afneming van die kruis” skilder. Daarin word die karakters in besonderhede volgens hulle eie aard uitgebeeld. Daarna word die strydwa geskilder, hoewel weifelend: “Where he cheated a little was over the form of the Chariot ... the Chariot itself was shyly offered” (505). Die tentatiewe aard van sy “skepping” word egter deur die verteller positief geëvalueer: “But its tentative nature became, if anything, its glory, causing it to blaze across the sky, or into the soul of the beholder” (458). Volgens Bliss (1986:184) bevind ons ons hiermee midde-in White se artistieke praktyk, met sy klem op “uncertainty, ambiguity and suggestive omission, as well as the need for the observer/reader to contribute his own deepest self to the project of recovering meaning”.

Die “visioen” bly dus oop; dit word nie afgesluit nie (Ashcroft 2010:106), hoewel dit momenteel geanker word – nie net vanuit Alf Dubbo se “own experience of suffering and struggle with daily becoming”, soos wat hy vroeër gevisualiseer het nie (385), maar in die omvattende konteks van Himmelfarb se aanvaarding van sy lyding, sy besef van sy “failure to redeem”, wat uitdruklik genoem word (459), die twee vroue – met verwysing na Christus se kruisiging die eerste en tweede Maria genoem – se betuiging van hulle liefde teenoor Himmelfarb, en die woordlose gemeenskap van al vier “riders”. Dit is waarom Dubbo nou die “chariot-sociable” kan teken.

Hierdie ankerings van die strydwa-visioen gebeur deur middel van ’n kunswerk, omdat woorde, in ooreenstemming met White se siening, nie ’n doeltreffende uitdrukkingsmiddel is nie. Anders as woorde, sluit kuns nie die betekenis van die toneel af, of perk dit in nie, maar maak ’n rykdom van moontlikhede oop (Ashcroft 2010:106–7). Boonop kan die teenstellings in die roman (liggaam en gees, permanensie en beweging, mensheid en “anderwêreldseheid”) deur middel van die spesifieke besonderhede en aard van die skildery daarin versoen word (Colmer 1984:47).

Bibliografie

- Ariel, D. 2006. *Kabbalah: The mystic quest in Judaism*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Ashcroft, B. 2010. The presence of the sacred in Patrick White. In McMahon en Olubas (reds.) 2010.
- Baugh, L. 1997. *Imaging the divine. Jesus and Christ-figures in film*. Franklin, WI: Sheed & Ward.
- Beal, T. 2011. Reception history and beyond: Toward the cultural history of Scriptures. *Biblical Interpretation*, 19:357–72.
- Beatson, P. 1976. *The eye in the mandala. Patrick White: A vision of man and God*. Londen: Paul Ellek.
- Ben-Bassat, H. 1990. To gather the sparks: Kabbalistic and Hasidic elements in Patrick White's *Riders in the chariot*. *Journal of Literature and Theology*, 4:327–45.
- Blignault, A.B. 1993a. *Die eindelose avontuur. Venster op die wêreldletterkunde*. Kaapstad: Tafelberg.
- . 1993b. Patrick White se glansryke visioen. In Blignault 1993a.
- Bliss, C. 1986. *Patrick White's fiction: The paradox of fortunate failure*. Londen: MacMillan.
- Brady, V. 2010. The dragon slayer: Patrick White and the contestation of history. In McMahon en Olubas (reds.) 2010.
- Brennan, B. 2010. *Riders in the chariot: A tale for our times*. In McMahon en Olubas (reds.) 2010.
- Burrows, J.F. 1970. Archetypes and stereotypes: *Riders in the chariot*. In Wilkes (red.) 1970.
- Chapman, E.L. 1990. The mandala design of Patrick White's *Riders in the chariot*. In Wolfe (red.) 1990.
- Christman, A.R. 2005. "What did Ezekiel see?" *Christian exegesis of Ezekiel's vision of the Chariot from Irenaeus to Gregory the Great*. Leiden, Boston: Brill.
- Clanton, D.W. Jr. 2011. "Here, there and everywhere": Images of Jesus in American popular culture. In Culbertson en Wainwright (reds.) 2011.
- Colmer, J. 1984. *Patrick White*. Londen, New York: Methuen.
- Crossley, J.G. 2010a. *Reading the New Testament: Contemporary approaches*. Londen: Routledge.

- . 2010b. What is “reception history”? In Crossley 2010a.
- Culbertson, P. en E.M. Wainwright (reds.). 2011. *The Bible in/and popular culture: A creative encounter*. Semeia Studies 65. Atlanta, GA: Society of Biblical Literature.
- Da Costa, G. 2008. Atonement and the crime of seeing: Patrick White's *Riders in the chariot*. *Literature and Theology*, 22(2):162–79.
- Dewey, J. 2004. Patrick White. In Parini (red.) 2004.
- Dutton, G. 1990. White's triumphal chariot. In Wolfe (red.) 1990.
- Edgecombe, R.S. 1989. *Vision and style in Patrick White*. Tuscaloosa, AL: The University of Alabama Press.
- Giffin, M. 1998. *Patrick White and the religious imagination*. Lewiston, NY: Edwin Mellen.
- Gilmour, M.J. 2011. Some novel remarks about popular culture and religion: Salman Rushdie and the adaptation of sacred texts. In Culbertson en Wainwright (reds.) 2011
- Hamilton, W. 1993. *A quest for the post-historical Jesus*. Londen: SCM.
- Jacobs, M. 1995. Op soek na die ontwykende waarheid: Enkele aspekte van die funksionering van godsdiens in Patrick White se *Riders in the chariot*. *Religion and Theology*, 2(3):283–97.
- . 2001. Feminist scholarship, biblical scholarship and the Bible. *Neotestamentica*, 35(1–2):81–94.
- Joyce, P.M. 2011. Ezekiel. In Lieb, Mason en Roberts (reds.) 2011.
- Kramer, L. 1973. Patrick White's Götterdämmerung. *Quadrant*, 17(3):8–19.
- Lawson, A. 1990. Meaning and experience: A review-essay on some recurrent problems in Patrick White criticism. In Wolfe (red.) 1990.
- Lieb, M., E. Mason en J. Roberts. 2011. *The Oxford handbook of the reception history of the Bible*. Oxford: Oxford University Press.
- Lombard, C. 1994a. *Millennium*. Kaapstad, Johannesburg: Human & Rousseau.
- . 1994b. Patrick White. In Lombard 1994.
- Mackenzie, M. 1963. Abyssinia lost and regained. *Essays in Criticism*, 13(3):292–300.
- . 1964. Yes, let's return to Abyssinia. *Essays in Criticism*, 14(4):433–5.
- Marr, D. 1991. *Patrick White: A life*. Londen: Vintage.

- McMahon, E. en B. Olubas (reds.). 2010. *Remembering Patrick White. Contemporary critical essays*. Amsterdam: Rodopi.
- McCullough, A.M. 1983. *A tragic vision: The novels of Patrick White*. St Lucia: University of Queensland Press.
- Mein, A. en P.M. Joyce (reds.). 2011. *After Ezekiel: Essays on the reception of a difficult prophet*. New York: T & T Clark.
- Morley, P.A. 1972. *The mystery of unity: Theme and technique in the novels of Patrick White*. Montreal, Londen: McGill-Queen's University Press.
- Moyise, S. 2011. Ezekiel and the book of revelation. In Mein en Joyce (reds.) 2011.
- Murdoch, I. 1997. *Existentialists and mystics: Writings on philosophy and literature*. Londen: Chatto & Windus.
- Ostriker, A. 1993. *Feminist revision and the Bible*. Cambridge, USA: Blackwell.
- Parini, J. (red.). 2004. *World writers in English*. Deel 2. New York: Charles Scribner's Sons.
- Rowland, C. 2011. William Blake and Ezekiel's *Merkabah*. In Mein en Joyce (reds.) 2011.
- Sawyer, J.F. 2011. Ezekiel in the history of Christianity. In Mein en Joyce (reds.) 2011.
- Shepherd, R. en K. Singh (reds.). 1978. *Patrick White: A critical symposium*. Adelaide: Centre for Research in the New Literatures in English (CRNLE).
- Sherwin, B.L. 2006. *Kabbalah: An introduction to Jewish mysticism*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Singh, K. 1978. Patrick White: An outsider's view. In Shepherd en Singh (reds.) 1978.
- Smith, W.C. 1971. The study of religion and the study of the Bible. *Journal of the American Academy of Religion*, 39:131–40.
- Sweeney, M.A. 2011. The problem of Ezekiel in Talmudic literature. In Mein en Joyce (reds.) 2011.
- Vanden Driesen, C. 1978. Patrick White and the "unprofessed factor": The challenge before the contemporary religious novelist. In Shepherd en Singh (reds.) 1978.
- Walsh, W. 1977. *Patrick White's fiction*. Sydney: George Allen & Unwin.
- Watt, G. 1996. Patrick White: Novelist as prophet. *Literature and Theology*, 10:273–9.
- White, P. 1956. *The tree of man*. Londen: Eyre & Spottiswoode.

- . 1957. Voss. Hammondsworth: Penguin.
- . 1961. *Riders in the chariot*. Londen: Eyre & Spottiswoode.
- . 1989a. *Patrick White speaks. The collected essays, articles and speeches*. Londen: Penguin.
- . 1989b. The prodigal son. In White 1989a.
- Wilkes, G.A. (red.). 1970. *Ten essays on Patrick White*. Sydney: Angus & Robertson.
- Williams, M. 1993. *Patrick White*. Londen: Macmillan.
- Williams, M.H. 2009. The evolution of faith in Patrick White's *Riders in the chariot*. *A Review of international English literature (ARIEL)*, 40(4):47–67.
- Wolfe, P. 1983. *Laden choirs: The fiction of Patrick White*. Lexington, KY: University Press of Kentucky.
- Wolfe, P. (red.). 1990. *Critical essays on Patrick White*. Boston: G.K. Hall.

Eindnotas

¹ Die Afrikaanse digter Chris Lombard sluit in sy gedig “Patrick White” hierby aan, terwyl hy ook die “glansing” wat die enkeles met mekaar deel, beklemtoon.

² Omdat godsdienstige tradisies so prominent in die roman figureer, is verskillende soorte navorsing daaroor gedoen. In onlangse werk het Da Costa drie tradisionele religieuse tradisies daarin geïdentifiseer, met ’n vierde daarnaas: dié van die kunstenaar. Op haar beurt is Williams (2009) van mening dat elke karakter ’n soort “artistieke geloof” beoefen.

³ Kenners van White se werk verskil oor hoe dualismes daarin funksioneer. Terwyl Colmer (1984) dualisme in sy werk beklemtoon, meen Dutton (1990) dat White meestal teenoorgesteldes met mekaar verbind. Die uitsondering hierop is volgens hom dié tussen *flash/epiphany* en *flux* (Dutton 1990:305–6).

⁴ In Bliss (1986) fokus Bliss spesifiek hierop.