

Eietydse ridders: 'n Vergelyking tussen *Die mugu* (1959) deur Etienne Leroux en *Die avonture van Pieter Francken* (2005) deur Jaco Fouché

Joan-Mari Barendse
Nagraadse student
Departement Afrikaans en Nederlands
Universiteit Stellenbosch

Summary

Contemporary knights: A comparison between Die mugu (1959) by Etienne Leroux and Die avonture van Pieter Francken (2005) by Jaco Fouché

Many critics have commented on the similarities between the work of Etienne Leroux and Jaco Fouché. In this article a comparative study is undertaken of *Die mugu* (1959) by Leroux and *Die avonture van Pieter Francken* (2005) by Fouché. The traditional definitions of comparative literature focus on texts from different countries and languages and are not suitable for this study. Fokkema (1977:343) develops a broader definition through which any texts can be compared and Praver (1973:99–100) identifies the literary representation of literary types as a basis for comparison. In *Die mugu* and *Die avonture van Pieter Francken* the literary types of the archetypal knight or hero, “black” knight, princess, clown and the guide to the hero are identified and provide a basis for comparison. Since Van Collier (1999:43) shows that textual and intertextual aspects of texts should not be compared in isolation from contextual aspects, the socio-political contexts of the novels are also discussed. Leroux and Fouché undermine, adapt and parody the traditional conventions of the romance of chivalry in order to be relevant to their context. The portrayals of the literary types identified above are unconventional, showing how Leroux and Fouché adapted these traditional conventions to the times in which they wrote. Fouché’s novel was published more than forty years after Leroux’s, but in both novels a space is depicted in which the eternal truths and myths of the traditional romance of chivalry no longer exist.

Opsomming

Die ooreenkomste tussen die werk van Jaco Fouché en Etienne Leroux is reeds deur verskeie kritici uitgewys. In hierdie artikel word 'n vergelykende studie onderneem van *Die mugu* (1959) deur Leroux en *Die avonture van Pieter Francken* (2005) deur Fouché. Die tradisionele definisies van vergelykende literatuurstudie fokus op die vergelyking van tekste uit verskillende tale en lande en is nie geskik vir hierdie ondersoek nie. Fokkema (1977:343) ontwikkel egter 'n meer omvattende definisie aan die hand waarvan enige tekste met mekaar vergelyk kan word en Praver (1973:99–100) dui ook die literêre representasie van tipes as 'n vergelykingsbasis aan. In *Die mugu* en *Die avonture van Pieter Francken* kan die literêre tipes van die argetipiese held of ridder, “swart” ridder, prinses, nar en die held se gids geïdentifiseer word en dien dit as 'n basis van

vergelyking. Van Coller (1999:43) wys egter daarop dat nie slegs tekstuele en intertekstuele aspekte van tekste vergelyk moet word nie, maar dat daar ook na kontekstuele aspekte gekyk moet word. Die sosiopolitiese konteks in die werk van Leroux en Fouché word daarom ook by die studie betrek en daar word gewys hoe beide skrywers die tradisionele konvensies van die ridderroman ondermyn, aanpas en parodieer om by hulle eietydse konteks aan te pas. Die uitbeelding van die literêre tipes hier bo genoem, is ook telkens onkonvensioneel en dui verder op die wyse waarop Leroux en Fouché tradisionele gegewens aanpas by die tye waarin hulle skryf. Alhoewel Fouché se roman meer as veertig jaar later as Leroux se roman verskyn het, word daar in beide romans 'n ruimte uitgebeeld waarin die ewige waarhede en mites van die tradisionele ridderverhale nie meer bestaan nie.

1. Inleiding

Reeds met Jaco Fouché se debuutroman, *Die ryk van die rawe* (1996), word daar 'n verband getrek tussen hom en Etienne Leroux (Hatting 1996:8; Viljoen 1996; Van Coller 1999:42). Fouché se kortverhaalbundel, *Paartjie by Jakes* (1997), word weer eens met die werk van Leroux vergelyk (Van Coller 1997:6).

In 2005 verskyn Fouché se tweede roman, *Die avonture van Pieter Francken*,¹ en die resesente vergelyk ook hierdie boek met die werk van Leroux. Volgens Viljoen (2005:4) kan *Pieter Francken*, soos die werk van Leroux, op 'n psigoanalitiese vlak gelees word en is die verhaal 'n individuasiereis waarop Francken en sy vrou, Santie, nuwe aspekte van hulleself ontdek. Burger (2005:13) wys ook op die ooreenkoms tussen die karakters van *Pieter Francken* en Leroux se *Die mugu*:²

Francken se lang dwaaltog deur die nag herinner aan Gysbrecht Edelhart in Etienne Leroux se *Die mugu*. Francken loop herhaaldelik sekere karakters raak. Hy kry dit egter nooit reg om aan enigeen te verduidelik wat hy daar doen, hoe hy daar verdwaal het óf om hulp te vra om daar weg te kom nie, terwyl sy motiewe telkens deur ander mense verkeerd geïnterpreteer word.

Die gegewe van die dwaaltog sluit aan by Van Coller (1999:43) se beskrywing van *Die mugu* as 'n "soekverhaal [wat] neig na die (hoofse) ridderroman". Ook in *Pieter Francken* word die ridderverhaal reeds opgeroep deur die titel en die gebruik van die Middeleeuse lettertipe op die titelblad.³

¹ Vervolgens sal die titel verkort word na *Pieter Francken*.

² *Die mugu* verskyn oorspronklik in 1959. Alle verwysings uit *Die mugu* kom egter uit die saamgestelde weergawe van drie van Leroux se romans, *Die eerste lewe van Colet*, *Hilaria* en *Die mugu*, wat verskyn het onder die titel *Die eerste siklus*. Die rede hiervoor is dat dit moeilik is om die oorspronklike weergawes van die tekste in die hande te kry en dat daar soveel weergawes van die onderskeie boeke bestaan. Die uitgawe uit 1992 word gebruik, alhoewel die eerste uitgawe van *Die eerste siklus* reeds in 1986 verskyn het. In die geval van Fouché word die oorspronklike uitgawe van *Pieter Francken*, wat in 2005 verskyn het, gebruik.

³ In 'n onderhoud met Jaco Jacobs in *Insig* van 30 April 2005 kom dit ter sprake dat Fouché nog altyd daarin belanggestel het om oor die ridders van die ou dae te skryf. Fouché sê in dieselfde onderhoud dat hy uit Leroux se werk die "meeste van *Die mugu*" hou, omdat dit die storie vertel van "op 'n *quest* gaan; die avontuurverhaal."

In hierdie artikel word 'n vergelykende studie onderneem van *Die mugu*, wat oorspronklik in 1959 gepubliseer is, en *Pieter Francken*, wat in 2005 verskyn het. Deur gebruik te maak van die teorie van vergelykende literatuurstudie en Van Coller (1999:42) se uitspraak dat vergelykende literatuurstudie moet fokus op “literatuur as 'n histories-ingebedde sisteem”, word daar gekyk na die wyse waarop Leroux en Fouché die konvensies van die tradisionele ridderroman aanpas, ondermyn en parodieer in die onderskeie tye waarin hulle skryf. Die romans word vergelyk op basis van karakter (die argetipiese ridder- of heldefiguur, die “swart” ridder, die prinses, die nar en die gids of raadgewer) en die sosiopolitiese konteks van die romans. Die doelwit is om vas te stel of die motief van die ridderroman steeds relevant is in die tye waarin die skrywers skryf en hoe dit aangewend word binne hulle eietydse konteks.

2. Teoretiese begroning

2.1 Vergelykende literatuurstudie

Die term *vergelijkende literatuurstudie* is waarskynlik vir die eerste keer in 1816 in Frankryk gebruik toe 'n reeks antologieë, getiteld *Cours de littérature comparée*, gepubliseer is (Bassnett 1993:12). In Duitsland word dit vir die eerste keer gebruik in 'n boek deur Moriz Carrière in 1854 en in Engeland was dit Matthew Arnold wat die eerste keer daarna verwys het in 'n brief in 1848. Wellek (1970:21) toon egter aan dat die Romeine reeds in die antieke tyd vergelykend met die literatuur van die Grieke omgegaan het.

In die laat 19de eeu en vroeë 20ste eeu ontwikkel daar twee strominge vergelykende literatuurstudie. “Old World comparative literature” ontstaan in Europa, waar die ontwikkeling van vergelykende literatuurstudie hand aan hand gaan met sosiopolitiese veranderinge in lande soos Duitsland, Frankryk, Italië en Hongarye. Bassnett (1993:34) omskryf dan ook “Old World comparative literature” as 'n veld waar daar gekyk is na hoe tekste oor kulturele en linguïstiese grense gelees kon word ten einde die kulturele basis van 'n nasionale bewussyn te skep. “New World comparative literature” ontstaan in die Verenigde State van Amerika en Nieu-Seeland. Dit is nie gemoeid daarmee om 'n nasionale karakter te definieer nie, maar wil eerder die mens se werke oor tyd, ruimte en dissiplines heen bestudeer. Dit is dus nie heeltemal ahistories nie, maar wel bevry van die gevoel van partydigheid wat deur nasionalisme teweeg gebring word (Bassnett 1993:34–5).

Daar bestaan verskeie omskrywings van wat vergelykende literatuurstudie in die hedendaagse sin behels. Aldridge (1969:1) en Bassnett (1993:1) omskryf dit as die studie van literatuur uit verskillende lande en kulture. Hulle beskou albei ook die veld as interdisiplinêr. Wellek (1970:19) sluit hierby aan deurdat hy beweer dat literatuur vanuit 'n internasionale perspektief bekyk moet word en dat daar gefokus moet word op die eenheid van alle literatuur. Praver (1973:8–9) plaas weer die klem op die vergelyking van literatuur uit verskillende tale.

Die bogenoemde definisies kan egter nie van toepassing gemaak word op hierdie spesifieke studie nie, aangesien die romans wat hier met mekaar vergelyk word, in dieselfde taal geskryf is en uit dieselfde land en kultuur kom.

Fokkema (1977:343) beskryf 'n breër vergelykingsbasis en wys daarop dat die verhouding tussen 'n bepaalde teks en alle tekste van dieselfde skrywer vergelyk kan word. Werke van 'n spesifieke literêre periode, genre, nasionale literatuur en kulturele

tradisie kan ook vergelyk word (Fokkema 1977:343). Ook Van Vuuren (1992:228) wys op die moontlikheid om “verwante temas” in tekste te vergelyk om “só bewus [te] word van tiperende konvensies in die teks wat andersins nie sou opgeval het nie”. As voorbeeld noem Van Vuuren (1992:228) hoe daar binne die genre van Suid-Afrikaanse tronkpoësie na die tema van eensaame opsluiting gekyk kan word.

Prawer sluit by bogenoemde uitgangspunte aan deurdat hy herhalende motiewe wat in die literatuur en volksoorlewing voorkom, as ’n vergelykingsbasis beskou. Herhalende situasies, en die manier waarop dit deur verskillende skrywers behandel word, word as ’n verdere vergelykingsbasis deur Prawer (1973:99–100) uitgewys. Hy toon ook aan dat die literêre representasie van tipes, byvoorbeeld professionele groeperinge, sosiale klasse, rasse en figure wat ’n sekere houding teenoor die lewe en die samelewing beliggaam (die ridder, die reisiger, die stads- of plaaswerker, die rebel, die misdadiger, die konformis, die onheroïese soldaat en die oorbodige man) as ’n suksesvolle vergelykingsbasis gebruik kan word binne vergelykende literatuurstudie.

Na aanleiding van Fokkema, Van Vuuren en Prawer se aanduiding van onderskeidelik genre en die vergelyking van literêre tipes as ’n vergelykingsbasis, kan die aanpassing van die genre van die ridderroman en die uitbeelding van literêre tipes soos die ridder, prinses, ensovoorts in Leroux en Fouché se werk dus met mekaar vergelyk word. Die vraag ontstaan egter wat die sinvolheid van so ’n vergelyking is.

Tötösy de Zepetnek (1998:14, 33) en Fokkema (1977:337) wys daarop dat vergelykende literatuurstudie die afgelope jare toenemend onder druk geplaas is en dat die nut daarvan in twyfel getrek is. Volgens Fokkema (1977:337) lewer die “incidentele vergelyking van vermeende literaire feite – sonder toelichting binne welk algemener kader deze vergelyking plaatsvindt” nie veel op nie. Ook Van Coller (1999:42) beweer dat die “gewilde literêre ‘onderneming’ om literêre werke uit twee verskillende tydperke (en veral ook taalgebiede) met mekaar te vergelyk” oor die algemeen nie veel beteken vir die literatuurwetenskap nie, omdat tekstuele en intertekstuele aspekte in isolasie bespreek word.

Volgens Tötösy de Zepetnek (1998:14–5) is daar egter steeds ’n plek vir vergelykende literatuurstudie en is die veld net besig om te stagneer in die tradisionele sentra, naamlik Frankryk, Duitsland en die Verenigde State van Amerika. In lande soos China, Taiwan, Brasilië, Spanje, Griekeland en ander lande waar dit nie voorheen baie sterk was nie, is daar die afgelope tyd ’n opbloeï in die veld (De Zepetnek 1998:14–5). Hy is egter van mening dat die veld verander het om steeds relevant te wees en kom met ’n nuwe benadering na vore wat hy ’n “New Comparative Literature” noem (De Zepetnek 1998:33–4). Hierdie benadering behels dat daar in vergelykende literatuurstudie, en literatuurstudie oor die algemeen, gebruik gemaak word van ’n sistematiese en empiriese benadering waardeur literatuur bestudeer word as ’n sosiale sisteem (1998:34). Van Coller (1999:42) wys ook daarop dat vergelykende literatuurstudie steeds sinvol kan wees, maar dat die klem eerder moet val op kontekstuele aspekte, op “literatuur as ’n histories-ingebedde sisteem”.

Alhoewel tekstuele en intertekstuele aspekte van tekste in hierdie artikel vergelyk word deurdat daar verwys word na die genre van die ridderroman en literêre tipes, word dit binne die konteks geplaas van die tye waarin Leroux en Fouché geskryf het. Van Coller (1999:39) beskou reeds *Die mugu* en *Die ryk van die rawe* as “ingebed in vergelykbare historiese tydsnitte” deurdat die karakters hulle bevind in “tydperke van uiterste saaiheid en negatiwiteit”. In hierdie bespreking word daar spesifiek gekyk na die wyse waarop die genre van die tradisionele ridderroman aangepas word om relevant te wees in die onderskeie tye waarin die twee skrywers skryf.

Vervolgens gaan die agtergrond, kenmerke en konvensies van die tradisionele ridderroman bespreek word, asook die wyse waarop die genre mettertyd aangepas en geparodieer is.

2.2 Die genre van die ridderroman

In die hedendaagse konteks word die term *romance* geassosieer met liefdesverhale en die liefde oor die algemeen, maar in die Middeleeue het die term 'n ander betekenis gehad (Barron 1987:1; Fellows 1993:vii). Barron (1987:1) wys daarop dat die woord *Romanz* aanvanklik gebruik is om die "vulgêre" vorm van Latyn, wat as streektaal ontstaan het in die weste van die Romeinse Ryk, te onderskei van klassieke Latyn. Daarna is die woord gebruik om te verwys na sekulêre tekste in *Romanz*, en daarna om te verwys na 'n spesifieke tipe literatuur wat deur sekere lede van die aristokrasie verkies is. Die vroegste tekste in *Romanz* was anonieme didaktiese werke, preke en die verhale van heiliges se lewe wat vertaal of aangepas is uit klassieke Latynse tekste. Die sukses van hierdie tekste het daartoe gelei dat daar ook ander genres ontwikkel is om as vermaak te dien, maar dit was eers teen die einde van die 11de eeu dat Franse literatuur werklik meer geword het as slegs 'n aanpassing van die literatuur van die Kerk, deurdat die epiek en liriek verskyn het (Barron 1987:13).

Een van die bekendste voorbeelde van die epiek is die *Chanson de Roland* (ca. 1100), wat ook tot die genre van die *chansons de geste* behoort (Barron 1987:13, 16). Die *chansons de geste* was liedere wat heldedade, gewoonlik in die vorm van militêre gevegte, uitgebeeld het en bewaarde voorbeelde van hierdie vorm dateer uit die 11de en 12de eue (Barber 1995:47; Barron 1987:13). Van Gorp, Delabastita, Flamend en Ghesquiere (1998:81) wys daarop dat die *chansons de geste* se ouer benaming "'voorhoofse romans'" is en dat die rol van vrouens gewoonlik as ondergeskik uitgebeeld is in hierdie romans. In die *chansons de geste* is die fokus op die uitbeelding van feodale waardes soos eer, trou, moed en krag (Van Gorp e.a. 1998:81). In Spanje ontwikkel 'n soortgelyke vorm in die *Cantar de Mio Cid* en in Duitsland in die Duitse heroïese verhaal, die *Nibelungenlied*, in die 13de eeu (Barber 1995:47).

Volgens Barber (1995:105) en Barron (1987:19) was die epiek, liriek, oorlogsverhale, liefdesliedere en *chansons de geste* slegs die voorgangers van die ware ridderroman of "romance of chivalry" en het hierdie nuwe genre eers teen die middel van die 12de eeu sekulêre skryfwerk in Frankryk gedomineer. Van Gorp e.a. (1998:206) beskryf hierdie romans as "'hoofse romans'" waarin "hoofsheid als beschavingsideaal" na vore kom en 'n geïdealiseerde beeld van die liefde weergegee word. Na die Normandiese oorwinning word die Franse tradisie van die ridderroman na Engeland oorgedra en baie van die Franse verhale word ook oorgeneem (Barron 1987:8). Die Middelenlengse *King Horn* (ca. 1225) is byvoorbeeld gebaseer op die Anglo-Normandiese *Romance of Horn* deur Thomas van die 12de eeu (Fellows 1993:viii). Fellows (1993:vii) wys daarop dat alhoewel temas soos die liefde en die huwelik voorgekom het in die ridderromans, die doel hiervan was om die hooftema van die held se ridderlikheid te ondersteun: "More central to the Middle English romances than love are chivalry and the qualities associated with it: martial prowess, honour, *trouthe* and devotion to Christian ideals".

Daar het egter 'n teenstrydigheid bestaan tussen die stereotiep beeld van ridders wat in die literatuur uitgebeeld word en die werklike Middeleeuse ridder. Volgens Hunt (1981:6-7) word die leefstyl van die ridders geïdealiseer in die ridderromans. Die hedendaagse mens se idee oor wat 'n ridder is, is afkomstig uit verhale eerder as uit die geskiedkundige werklikheid. Die ridder van die verhale is 'n aantreklike man op 'n wit perd, kompleet met wapenrusting, skild en banier. Die ridders in die verhale tree altyd

volgens 'n streng sosiale kode op: 'n ridder red altyd 'n weerlose dame en vermy ook nie 'n geveg wat hy moontlik kan verloor nie. 'n Middeleeuse ridder word in die verhale ook uitgebeeld as iemand wat nie net opgelei is om te veg nie, maar 'n intense begeerte vir eerbaarheid het:

The concept of chivalry developed, within a fairly brief period, from a simple warrior's code to a sophisticated system of values in which the principles of personal integrity, the duty to defend the weak from oppression, and the practice of knightly virtues, such as *largesse* (generosity), *pit * (compassion), *franchise* (a free and frank spirit) and *courtoisie* (courtliness, especially to women), combined with the more traditional virtues of loyalty and prowess. (Hopkins 1990:8)

Die ridder, soos in die verhale uitgebeeld, het altyd deelgeneem aan avonture in vreemde lande en was omring deur kastele en prinsesse (Keen 1987:1-2). Keen maak dit duidelik dat die literatuur eintlik 'n vals beeld van werklike ridders gegee het:

[O]utside literature, chivalry really was no more than a polite veneer, a thing of forms and words and ceremonies which provided a means whereby the well-born could relieve the bloodiness of life by decking their activities with a tinsel gloss borrowed from romance. (Keen 1987:2-3)

Die ridders soos in die literatuur uitgebeeld het die meeste van hulle tyd daaraan bestee om hulle ridderlikheid te bewys deur op togte te gaan en vrouens te beïndruk eerder as om te veg. Regte ridders was egter verplig om op kort kennisgewing op die slagveld te wees. As 'n ridder gevange geneem is, moes hy 'n groot losprys betaal en is sy perd en wapenrusting van hom afgeneem (Hopkins 1990:10).

Die Middeleeuse gemeenskap het sekere verwagtinge gehad van wat die werklike ridder se rol was, maar die ridders het nie altyd aan hierdie verwagtinge voldoen nie. In Europa was daar in die Middeleeue drie klasse wat in wisselwerking met mekaar was: die geestelikes (kerk), die werkers (landbouers) en die vegters (ridders). Die ridder se doel was dus om tot die voordeel van die hele gemeenskap te werk: hy moes die kerk beskerm, asook die swakkes wat nie hulleself kon verdedig nie. In werklikheid het sommige ridders die kerk beroof, armes besteel en slegs gewerk om hulleself te verryk (Hopkins 1990:30-1). Daar het ook "swart" ridders bestaan. Hierdie "swart" ridders was bekend daarvoor dat hulle armes geteister, vrouens onteer en kerke ontheilig het (Hopkins 1990:9). Die gemeenskap se idee oor die ridder was dus ook vals en het meer verband gehou met die ridderbeeld wat in verhale aan hulle voorgehou is as met die werklikheid. In die ridderromans het hierdie "swart" ridders ook soms voorgekom, maar hulle het slegs gedien as teenstanders van die edele ridder wat die held van die verhaal was (Hopkins 1990:9).

Die tradisionele konvensies van die ridderroman is egter, veral in latere werke, nie altyd getrou toegepas nie. Dubrow (1982:23) en Barron (1987:166) noem as 'n voorbeeld hiervan die verhaal van *Sir Gawain and the Green Knight* uit die laat 14de eeu wat in sekere aspekte getrou bly aan die tradisionele ridderroman deurdat 'n held uitgedaag word deur 'n vyand en sodoende op 'n heroïese tog gaan. Sir Gawain se gevegte word egter net terloops genoem en dit is asof die spot gedryf word met die heroïese daad wat gewoonlik die kern van die tradisionele ridderroman vorm (Dubrow 1982:23). Volgens Barron (1981:93) word ironie in *Sir Gawain and the Green Knight* aangewend om die ridderlike ideaal te ondermyn. Dubrow (1982:23) wys ook daarop dat die manier waarop die onbekende skrywer die tradisionele konvensies verdraai, dui op die bedenkinge wat hy het oor die etiese waardes wat deur die genre beliggaam word.

Volgens Dubrow (1982:24) ken die skrywer 'n nuwe waarde aan Sir Gawain toe deurdat Sir Gawain teen sy eie foute en beperkinge te staan kom en sodoende in 'n geveg gewikkel is wat net so braaf is soos die geveg van meer tradisionele helde. In die geval van *Sir Gawain and the Green Knight* leer die leser net soveel as die held van die verhaal deurdat die leser se verwagtinge van die konvensionele ridderroman omvergewerp word. Sodoende word die leser geforseer om die waardes van die tradisionele ridderroman te herevalueer (Dubrow 1982:37).

Alhoewel Van Gorp e.a. (1998:379) daarop wys dat ridderromans steeds voorgekom het in die laat 15de eeu (met uitsondering van die Amadis-romans, wat nog in die 17de eeu gewild was), het dit volgens Barber (1995:130) teen die einde van die 14de eeu in gewildheid begin afneem: "With Chaucer and his successors we are already into the first stirrings of the new humanist world which was to replace the knightly ways of thought, and beyond the point at which original romances were being written" (Barber 1995:130). Volgens Van Gorp e.a. (1998:378) parodieer Chaucer die ridderroman in sy *Tale of Sir Topaz* (ca. 1390) en Cervantes "bracht het genre de genadeslag toe" met *Don Quijote* (1605–1615).⁴

'n Ander genre wat deur Van Coller (1980) en Botha (1987, 1989)⁵ in verband gebring word met Leroux se werk en ook as 'n reaksie op die tradisionele ridderroman beskou kan word, is die pikareske roman. Botha (1989:114) verwys na Alter se beskrywing van die pikareske roman as 'n literêre vorm wat aan die einde van die 16de eeu en die begin van die 17de eeu in Spanje gefloreer het en daarna ook in Frankryk, Engeland, Duitsland en Nederland gewild geraak het. Die kenmerke van die pikareske roman is dat dit die avontuurverhaal van 'n skelm ("rogue") se lewe is en gewoonlik 'n eerstepersoonsvertelling is. Dit is episodies van aard en beeld die hoofkarakter se omswerwinge, teëspoed en rolspel uit, terwyl dit ook 'n satiriese uitkyk op die samelewing bied. Die pikareske roman word deur Van Gorp (1977:223) as 'n "realistiese" verhaaltipe beskou en is daardeur dikwels 'n "parodie op de 'n normale' epische literatuur van die tijd, de heroïsch-galante roman". Van Gorp (1977:224) toon verder aan dat die verhaalkode van die klassieke helderoman, waarin elke voorwerp 'n vaste betekenis het en niks toevallig is nie, deur die pikareske roman omvergewerp word deurdat die pikareske roman van skyntekens gebruik maak. Hy toon aan dat daar in die pikareske roman ook gebruik gemaak word van skyn-eer, "het type van de 'kale jonker' die ten koste van wat ook een schijn van eer tracht op te houden", en hierdeur in teenstelling is met die tradisionele heldeverhaal waar daar 'n geïdealiseerde opvatting oor eer en plig bestaan (Van Gorp 1977:220).

Dubrow (1982:24) is van mening dat daar in 'n parodie van 'n genre steeds 'n belangstelling is in vorige skrywers se werk en 'n betrokkenheid is met die waardes wat deur die tradisionele genre beliggaam word. Bawarshi (2000:341)⁶ wys op die verhouding tussen tekste en hoe een teks aanleiding gee tot 'n reaksie van 'n volgende teks binne 'n spesifieke konteks. Hierdeur word die skrywer se intensie gevorm deur die voorafgaande genre en die tradisionele ideologie wat deur die genre beliggaam word (Bawarshi 2000:342). Die bestaande genre word egter aangepas om te reageer op die eise van 'n nuwe situasie (Bawarshi 2000:340).

⁴ In Afrikaans parodieer Chris Pelser op sy beurt weer vir *Don Quijote* met sy roman *Don de Ridder* (1990).

⁵ Botha (1987 en 1989) gee 'n volledige bespreking van die toepassing van die pikareske grondpatroon in die werk van Leroux en dit gaan nie hier herhaal word nie. Die pikareske grondpatroon sou ook op die werk van Fouché toegepas kon word, maar dit sal 'n bespreking op sy eie verg en word nie in hierdie artikel aangepak nie.

⁶ Bawarshi gebruik die term *genre* om veel meer as net literêre genres te beskryf. Vir die doeleindes van hierdie artikel word haar teorie egter slegs op literêre genres van toepassing gemaak.

Volgens Bawarshi (2000:335) het die rol van genre sedert die tagtigerjare van die 20ste eeu verskuif van 'n deskriptiewe rol na 'n verklarende rol. Die aanduiding van genre help die leser om die teks op 'n sekere manier te interpreteer (Bawarshi 2000:342). Na aanleiding van Dubrow (1982:1) se teorie dat 'n leser anders gaan reageer op dieselfde paragraaf uit 'n roman getiteld *Murder at Marplethorpe* (wat dui op 'n speurverhaal) as 'n roman getiteld *The personal history of David Marplethorpe* (wat dui op 'n *Bildungsroman*), wys Bawarshi (2000:342) daarop dat sekere beelde in die teks simbolies en op 'n sekere manier geïnterpreteer word deurdat die leser weet aan watter genre die teks gekoppel is. Dit lei nie slegs daartoe dat ons sekere elemente op 'n sekere manier lees nie, maar ook dat ons sekere rolle aan die karakters toeskryf (Bawarshi 2000:343). Alhoewel genre sekere leidrade aan die leser kan verskaf, kan dit egter nie die absolute betekenis van 'n teks weergee nie: “[T]hey provide one interpretation of the meaning of the text, they direct our attention to the parts of it that are especially significant, but they do not and they cannot offer an infallible key to its meaning (Dubrow 1982:106).

Een van die mees geslaagde maniere waarop 'n skrywer genre kan gebruik, is juis om nie te voldoen aan die leser se verwagtinge van 'n spesifieke genre nie en eerder die konvensies van die genre om te keer (Dubrow 1982:37). Soos reeds bespreek, is die konvensies van die ridderroman aangepas en omgekeer om by veranderende tye en kontekste aan te pas en om die leser te dwing om die tradisionele genre te herevalueer. In haar studie oor die pikareske genre in die werk van Leroux gebruik Botha (1989:121) ook die gegewe dat genres aangepas word as uitgangspunt deurdat sy aantoon dat Leroux “nie slaafs gebruik maak” van die pikareske genre nie, maar “die pikaro uit sy tradisionele historiese konteks haal en transponeer na die moderne Suid-Afrika”.

In die volgende afdeling word die motief van die tradisionele genre van die ridderroman in *Die mugu* en *Pieter Francken* op vergelykende wyse bespreek met spesifieke fokus op die vergelyking van literêre tipes wat verband hou met die genre van die ridderroman. Daar word ook gefokus op die wyse waarop die genre aangepas word om relevant te wees vir die sosiopolitiese konteks van die onderskeie tye waarin Leroux en Fouché skryf.

3. Die elemente van die ridderroman in *Die mugu* en *Pieter Francken*

In *Die mugu* en *Pieter Francken* kom daar verskeie karakters voor wat geassosieer kan word met die genre van die ridderroman. In *Die mugu* is die held of ridder Gysbrecht Edelhart, met die beeldskone Lolita Jones as sy prinses en die waansinnige Juliana Doepels as sy gids. Gysbrecht se teenstanders is die “swart” ridders in die vorm van die eendsterte, en ook hulle het “skone dames” aan hulle sy. Pieter Francken is die held van *Pieter Francken* en hy moet die prinses, Eartha, beskerm. Pieter doen dit met die hulp van sy raadgever of gids, Dorothea, en veg teen die benedeelde van die Kaapse Vlakte wat in *Pieter Francken* die rol van die “swart” ridders speel.

Hierdie mitiese karakters hou egter nie slegs verband met die ridderroman nie en kan ook verbind word aan Jung (1991:5–6) se teorie oor argetipes en Campbell (1973:4) se standpunt dat mites uit verskillende tye en kulture dieselfde oorsprong het. Volgens Jung (1966:93–4) dra die moderne mens steeds die beelde van demone, towenaars en ander mitiese figure in hulle as gevolg van die kollektiewe onbewuste. Jung (1991:42–3) definieer die kollektiewe onbewuste as dié deel van die psige wat onderskei kan word van die persoonlike onbewuste deurdat dit nie verkry word deur persoonlike ervaring nie. Die kollektiewe onbewuste is 'n tweede psigiese sisteem van die mens wat

universeel en onpersoonlik is. Dit is identies in alle individue en word oorgeërf van geslag tot geslag. Nog 'n verskil tussen die persoonlike onbewuste en die kollektiewe onbewuste is dat die persoonlike onbewuste uit komplekse bestaan, terwyl die kollektiewe onbewuste uit argetipes bestaan. Die argetipes word deur Jung (1991:5-6) beskryf as oertipes of universele beelde wat van die vroegste tye reeds bestaan. Die argetipes uit die kollektiewe onbewuste verander egter ietwat van kultuur tot kultuur as dit in die bewuste geïnterpreteer word. Die moderne mens deel die kollektiewe onbewuste deurdat die figure van die kollektiewe onbewuste, naamlik die argetipes, deur die geslagte, byvoorbeeld deur sprokies en volksverhale, na die mens oorgedra word. Dit is dus nie iets wat uit die mens se persoonlike onbewuste kom nie. Die primitiewe mens het nie 'n onderskeid getref tussen die persoonlike onbewuste en kollektiewe onbewuste nie en het ook nie die beelde van die argetipes as psigiese projeksies (deel van die onbewuste) gesien nie, maar as realiteit. In die tydperk van die Verligting het die mens nie meer geglo dat hierdie wesens regtig bestaan nie, maar die ooreenstemmende psigologiese funksie van die figure het steeds voortbestaan in die kollektiewe onbewuste van die mens. Die kollektiewe onbewuste is dus teenwoordig in die mens van alle tye (Jung 1966:93-4). Campbell (1973:4) wys ook daarop dat die mitologie van verskillende kulture en in verskillende tye, ten spyte van verskillende variasies, onderliggend dieselfde is: "For the symbols of mythology are not manufactured; they cannot be ordered, invented, or permanently suppressed. They are spontaneous productions of the psyche, and each bears within it, undamaged, the germ power of its source" (Campbell 1973:4).

Hierdie tipe figure is dus teenwoordig in die mens van alle tye en daarom steeds relevant in 1959 en 2005, die tye waarin Leroux en Fouché se onderskeie werke verskyn. In *Die mugu* en *Pieter Francken* word hierdie karakters egter binne die eietydse konteks geplaas. Alhoewel die karakters herinner aan karakters uit ridderromans, gaan daar in die bespreking wat volg, gewys word hoe die tradisionele held, prinses en gids telkens 'n onkonvensionele rol aanneem. Die tradisionele ridderroman word ook ondermyn deur die karakter van die nar wat sy verskyning maak. Hierdie karakter is veral prominent in *Pieter Francken*, maar ook in *Die mugu* word daar verwys na die tema van die karnaval wat met die karakter van die nar verband hou. Na aanleiding van Bakhtin (1984:5) se teorie oor die rol van die nar in die Middeleeuse karnaval en die wyse waarop die nar die tradisionele riddergegewe ondermyn, gaan hierdie aspek ook kortliks bespreek word. Daar gaan verder verwys word na die sosiopolitiese konteks van *Die mugu* en *Pieter Francken*.

3.1 Die mugu

Van Coller (1980:93) toon aan dat die tyd waarin *Die mugu* afspeel, afgelei kan word van die verwysing na Michael Todd se vliegtuigongeluk (289). Die datum van hierdie gebeurtenis is Saterdag 22 Maart 1958 en die gebeure van *Die mugu* speel dus rondom hierdie tyd af.

In *Die mugu* is die ridder en held die karakter Gysbrecht Edelhart wat eintlik net sy loterykaartjie by Mamma se kroegie wil gaan haal, maar meegesleur word in 'n avontuur wat hy nie beplan het nie. Campbell (1973:51) wys daarop dat die tradisionele held se avontuur dikwels as gevolg van 'n fout of sonder dat dit beplan word, begin: "A blunder - apparently the merest chance - reveals an unsuspected world, and the individual is drawn into a relationship with forces that are not rightly understood." Volgens hom (Campbell 1973:51) kan hierdie tipe reis die betrokke persoon se roeping aan hom openbaar.

Die reisende held ontmoet dikwels 'n gids of 'n helper om hom op sy reis te begelei (Campbell 1973:55, 69). Hierdie helper kan in die manlike vorm byvoorbeeld 'n towenaar of 'n skaapwagter wees; in die vroulike vorm is dit dikwels 'n goeie fee of 'n ou vrou (Campbell 1973:71–2). In *Die mugu* is die fortuinverteller, Juliana Doepels, so 'n figuur, en die persoon wat deur Gysbrecht besoek word as hy uitvind dat hy die lotery gewen het (263). Juliana is nie 'n tradisionele gids nie en dit is nie eers duidelik of sy werklik 'n vrou is nie, deurdat sy eerder soos 'n man lyk wat soos 'n vrou vermom is (263). Haar naam herinner ook aan een van Leroux se karakters uit die vorige roman in die siklus, naamlik Johny Doepels in *Hilaria* (1957), en daar is aanduidings dat hulle dieselfde persoon is.

Die karakter Gysbrecht word deur sy gids, Juliana Doepels, soos volg beskryf: “Gysbrecht Edelhart. Die held van die twintigste eeu. Die verheerliking van swakheid, die ophemeling van eenvoud, die verlustiging in negatiwiteit, die veredeling van selfbejammering” (351). Hierdeur word Gysbrecht voorgestel as 'n travestie van die edele held soos uitgebeeld in ridderverhale. Alhoewel die held in *Die mugu* 'n ridderlike naam het, lok dit eerder spot as eer uit. Die naam Gysbrecht Edelhart word beskryf as “anachronisties” (320): dit pas nie by die tyd nie en ook nie by die karakter van Gysbrecht nie. Daar word verder spot daarmee gedryf as Gysbrecht gearresteer word en die polisie bespiegel oor hoe snaaks die naam in die koerant sal lyk (343).

Gysbrecht se gids het ook nie veel vertroue in die held wat sy moet lei nie: “Jy het nie die vermoë nie. Sorg liewers vir jouself. Die stad sal lank na jou bestaan terwyl jy heilig in jou graffie vrot” (263–4). Dit is asof Juliana hierdeur sê dat Gysbrecht nie die rol van ridder en held moet aanneem en ander mense probeer red nie, maar eerder net na homself moet kyk. Net hierna kom dit egter voor asof Juliana hom uitdaag om wel die rol van ridder te vervul: “Dink jy jy kan die gevolge dra, mannetjie? Sien jy werklik kans?” (275). Later in die roman dink Gysbrecht ook daaraan dat alhoewel daar niks aan Juliana is wat hom “gerusstel” nie, “wek sy by hom 'n verlange” en dink hy terug aan die tyd toe hy vir die eerste keer stad toe getrek het (351). Juliana maak dus die avontuurlus in Gysbrecht wakker en kan beskou word as 'n gids wat die ridder aanspoor om sy reis te begin.

Na sy ontmoeting met Juliana besoek Gysbrecht die kafee van George Ghiberti (265). Dit is hier waar hy vir die eerste keer in aanraking kom met die eendsterte, wat hom later ontvoer, en waar hy ook die prinses van die verhaal, Lolita Jones, teëkom. Lolita is “onbeskryflik mooi, in die sonlig verhelder tot 'n lewende voorblad *Film Show-koonheid*” (328). Die illusie van Lolita as prinses word egter vernietig as Gysbrecht agterkom dat sy kruppel is (328). Gysbrecht oorweeg om die ridderlike ding te doen, die weerlose dame te help en te betaal vir die rubberbene waarmee sy haar gebrek kan verbloem met van die geld wat hy in die lotery gewen het (268–9). Lolita nooi hom vir ete om sy aanbod te “bespreek” en hy daag nie op nie. Dit is nie die aksie van 'n edele ridder nie. As sy hom die volgende dag in die straat sien, val sy uit ontsteltenis en daar is “geen ridder om haar te wreek nie” (328). Gysbrecht probeer om haar te help, maar word beskou as die booswig en nie die redder nie en word deur 'n omstander geslaan. Weer eens word hy uitgebeeld as die mislukte held of antiheld deurdat hy nie daarin slaag om die prinses te red nie. Dit is sy gids, Juliana, wat hom troos en die bloed van sy gesig afvee as sy ridderlike poging om Lolita te red, misluk (328–9).

Die naam Lolita roep die roman deur Vladimir Nabokov, ook getiteld *Lolita* (1955, 1958 in die VSA), op waarin die seksuele verhouding tussen 'n middeljarige man en 12-jarige meisie beskryf word. Na aanleiding van Nabokov se roman het die naam die betekenis gekry van 'n baie jong seksueel losbandige meisie (*Compact Oxford English Dictionary* 2010:aanlyn). Dit is dus ironies dat die prinses in *Die mugu* hierdie naam het, omdat die

assosiasie daarvan heeltemal die teenoorgestelde is van die beeld van 'n skone, reine prinses. In *Die mugu* word ook die eendstertmeisies deur Gysbrecht in verband gebring met "Nabokov se duiwelskind" (292-3). Hierdie meisies, wat as prinsesse van die "swart" ridders beskou kan word, het egter nie die "maagdelike voorkoms, die geheim van haar onweerstaanbare aantrekkingskrag nie", en daarom is die "illusie vernietig" vir Gysbrecht (293).

Lolita is ook die tipe prinses wat "enigiets" sal doen vir iemand wat bereid is om haar te help om rubberbene te bekostig (269); haar eer het dus 'n prys. Lolita word beskryf as 'n "priesteres" (268) met 'n "hekselig in haar oë" (285) wat beskik oor 'n "hekseskoonheid" (328). Hierdeur is sy ook nie die tradisionele prinses nie en kan ook verbind word aan die tipiese karakters uit sprokies, byvoorbeeld die sneekoningin, wat hulleself as goed voordoen, maar eintlik boos is.

Gysbrecht wen die lotery onder die naam Gargantua en hierdeur word verwys na die reus uit Rabelais se werk, *The history of Gargantua and Pantagruel*. Volgens Botha (1987:33) word die ironiese heldefiguur Gysbrecht in teenstelling geplaas met die "ware helde-aard" van Gargantua deur die volgende aanhaling uit *Die mugu*:

GARGANTUA beteken groter as die omgewing, groter as die berg, groter as die see, groter as die wêreld van Smogville in *Filmnews*, en die wêreld vereenvoudig in die rubrieke van *Time* en die hele *History of human endeavour in life* - GARGANTUA beteken die verlange na totale ontvlugting.

GARGANTUA beteken ook Gysbrecht Edelhart, middeljarigheid, £1 000 per jaar, 'n uitkeerpolis, 'n meisie met uitstaande voortande genaamd Lena Ohlson, lidmaatskap van 'n klub, die Plaza Saterdaggaande en voorsitter van 'n leserskring (257).

Die uitbeelding van Gysbrecht in die tweede gedeelte van die aanhaling vertoon sterk ooreenkomste met Johl (1992:13) se beskrywing van die figuur van die antiheld deurdat Gysbrecht se lewe as kleinburgerlik, vervelig en middelmatig voorgestel word. Dit is glad nie die opwindende lewe van 'n ridder of held nie. Die figuur van die antiheld word soos volg deur Johl (1992:13) beskryf:

Die betekenis van die begrip *antiheld* lê in meer as net 'n teenstelling tot die held. *Anti* benoem hier eerder iets t.o.v. die statuur van die (eertydse) held, d.i. peuterig, petieterig, klein en onbenullig, onbeholpe, meer as menslik in sy foute en feile, kleinburgerlik; dit ontluster verder die heroïese aktief of indirek by wyse van geïmpliseerde kontras.

Die eerste gedeelte van die aanhaling uit *Die mugu* verwys na die groot en magtige gestalte van die reus, maar dit verwys ook na die moontlikhede wat die wen van die lotery inhou. Botha (1987:34) beskryf dit as Gysbrecht se kans om 'n reus te word, naamlik 'n "materiële reus". Die kaartjie bied dus die moontlikheid om hom uit sy saai bestaan te verlos.

Van Coller (1990:27) wys daarop dat die verband tussen Gysbrecht en Gargantua verder gaan as net die ironiese waardeur "die reus van ouds getransponeer [word] as die niksbeduidende klein middelklasmens van die moderne era". 'n Belangriker verbintenis is volgens hom die reismotief wat betrek word (Van Coller 1990:27): "Net soos die moderne Gysbrecht, onderneem Gargantua 'n reis na 'n stad, in dié geval Parys, waar hy 'n hele nuwe opvoeding 'ondergaan'." Hierdie gegewe hou ook verband met Campbell (1973:51) se beskrywing van die held wat deur middel van die reis sy

roeping vind. Die groei wat Gysbrecht as gevolg van sy reis ondergaan, word later verder bespreek.

Die verwysing na Rabelais se reus, Gargantua, roep egter ook Bakhtin (1984:4) se bespreking oor Rabelais se gebruik van die tema van die karnaval en die karakters van narre, dwase, reuse en dwerge wat daarmee gepaard gaan, op. Volgens hom (Bakhtin 1984:5) is statige rituele soos toekenningsceremonies van die oorwinnaars van toernooie of die inisiasie van ridders tydens die Middeleeuse karnaval op komiese wys deur die narre en dwase nagemaak. Daar is dus 'n parodie van hierdie rituele gemaak.

Die nar-figuur en die tema van die karnaval kom in *Die mugu* voor deurdat Gysbrecht bereid is om die eendsterte se "hofnar" te wees net om deel van hulle te wees (302). 'n Verdere gegewe wat aansluit by Bakhtin se teorie is 'n prent in 'n kunswinkel waarna Gysbrecht kyk wat 'n "karnaval en dansende narre, half-klaar" (355) uitbeeld. Die beskrywing van die prent as "half-gebore bewegings" herinner aan Rabelais se gebruik van groteske beelde wat volgens Bakhtin (1984:25) die teenoorgestelde is van die klassieke beelde van die voltooide, perfekte mens. Die kontras van Lolita se gesonde been teenoor haar verminkte been kan ook by die groteske aansluit (269). Ook Juliana Doepels se anargisme en oënskynlike waansin kan in verband gebring word met Bakhtin (1984:49) se bespreking van hoe die groteske realisme die tema van waansin gebruik om van die valse waarheid van die wêreld te ontsnap en om sodoende met nuwe oë na die wêreld te kyk. Doepels wil dan ook die "vals orde vernietig" en die "ware simbole" vind (342). Leroux se werk kan in veel meer besonderhede bespreek word aan die hand van Bakhtin se teorie, maar vir die doeleindes van hierdie artikel is die uitbeelding van die held as "hofnar" die belangrikste aspek, deurdat dit wys op die ondermyning van die tradisionele ridderfiguur.

Die ridder, Gysbrecht, verdedig homself nie teen die "swart" ridders as hulle hom ontvoer nie, maar probeer eerder om deur hulle aanvaar te word (291). Hy dink dat hy deur 'n tipe inlywingsritueel gaan as die eendsterte hom skop en slaan en uiteindelik vir hom 'n trui met die woorde "GO, MAN, GO!" daarop aantrek, maar eintlik gebruik hulle hom net om hulleself mee te vermaak (299). Hy word vergete deur hulle agtergelaat nadat daar 'n geveg uitbreek tussen die Boss, die huidige leier van die eendsterte, en die Terrible Kid, 'n jonger lid van die groep wat met die Boss meeding om die leierskap (306). In tipiese ridderstyl veg die eendsterte om leierskap (305):

Buitekant, onder die ligte, het die Boss en die Terrible Kid besluit om die eeu-oue geskil van leierskap behoorlik af te maak. Alleen die amateurs bly oor op die vloer; die bende het 'n kring om die twee gemaak waar hulle 'n ballet van hulle eie uitvoer. Die lang messe lyk lomp in hulle hande ten spyte van die behendigheid waarmee hulle skerm. Kleurryk in hul patetiese uniformpies soos twee seuns wat in hul eie verbeeldingswêreld met rubbermesse die misteriespel van goed en kwaad herlei tot cops-and-robbers.

Die beskrywing van die eendsterte as ridders is, soos die beskrywing van Gysbrecht, ironies. Die eendsterte word uitgebeeld as kinders wat ridder-ridder speel en nie as werklike ridders nie. Die antiheld in die vorm van Gysbrecht kan homself egter nie verdedig teen die speel-speel "swart" ridders nie en wil eerder deur hulle aanvaar word (302).

Dit is wanneer Gysbrecht agtergelaat word deur die eendsterte en halfbewusteloos langs 'n vullisdrom lê dat hy werklik begin om die opvoeding te ondergaan waarna Van Coller (1990:27) verwys. Hy begin na te dink oor die verband tussen die liggaam en die gees (309) en die posisie van die mens in die moderne samelewing en kom tot

sekere insigte omtrent sy bestaan (310). Gysbrecht word dan deur 'n "barmhartige samaritaan" opgelaai en na die persoon se huis geneem (313). Die "barmhartige samaritaan", wat ironies genoeg die Boss se pa is, dring daarop aan dat Gysbrecht sy storie vir hom vertel. Hy glo egter nie wat Gysbrecht sê nie en Gysbrecht word weer langs die vullisblik afgelaai (321). Gysbrecht keer terug na sy woonstel, maar hy voel vreemd in sy eie woning (326). Iets het in Gysbrecht verander tydens sy reis en die woorde op sy trui, "GO, MAN, GO!", pas nie in by die res van die "tuiste van die mugu nie" (326). Gysbrecht dink aan sy middelklasbestaan met "sekuriteit" en "volslae ekologiese aanpassing" (326). In sy gedagtes breek hy egter die koppie wat op die tafeltjie staan en besluit dat hy dringend die kaartjie by Mamma se kroegie moet gaan haal (327). Gysbrecht vind die loterykaartjie, dit wat sy reis aanvanklik aan die gang gesit het en wat die belofte van verandering, vryheid en opwinding inhou (364). Hy sê vir Mamma dat hy klaar besluit het wat hy met die geld gaan doen (366), maar sê nooit vir haar wat hierdie besluit is nie. Tog "brand" die letters "GO, MAN, GO!" op sy bors (366) en die vraag ontstaan of Gysbrecht gaan "GO" en uit sy saai bestaan ontsnap. Daar kan egter geargumenteer word dat selfs al besluit Gysbrecht om terug te keer na sy alledaagse bestaan, hy deur die tydelike ontsnapping daarvan en die avontuur wat hy meegemaak het, tot nuwe insigte gekom het omtrent die lewe.

Gysbrecht se reis is egter nog nie op 'n einde nie en hy loop weer in die "swart" ridders vas as hy Mamma se kroegie verlaat en deur die Terrible Kid omgery word (368). Gysbrecht bevind hom huilend in 'n patetiese houpie in die straat: "Hy huil oor homself, oor die hele wêreld, oor die aard van die menslike lot. Maar meesendeels huil hy oor die vernietiging van sy illusies" (368). Hy besef reeds voordat hy hom in bogenoemde posisie bevind dat daar geen helde is nie (356). Tog staan Gysbrecht op aan die einde van die roman, hervat sy reis en sê: "VIVA! VIVA! MUGU!" (368).

Alhoewel Gysbrecht sy reis voortsit as mugu en nie as die edele ridder nie, is dit tog die aksie van 'n held om nie moed op te gee nie en op te staan (368). Hierdie aksie van Gysbrecht word deur Van Coller (1999:51) beskryf as "dalk die grootste heldedaad van alles".

3.2 Pieter Francken

Pieter Francken speel af in postapartheid-Suid-Afrika met 'n demokrasie wat al vir ongeveer tien jaar bestaan. Die held, Pieter Francken, het egter grootgeword in die apartheidsera en daar kom verskeie verwysings na hierdie tyd voor (29–30, 35). Francken kan beskou word as 'n tipiese voorbeeld van iemand wat bevoordeel was deur apartheid en wat steeds in 'n posisie van mag is deurdat hy 'n bestuurder is by 'n maatskappy (49).

Soos in die geval van *Die mugu* begin die held se reis toevallig. Hierdeur toon Francken se reis dus ook 'n tipiese kenmerk van die tradisionele held se reis soos deur Campbell (1973:51) uitgewys. Francken is aanvanklik teensinnig om op sy reis te gaan, omdat dit beteken dat hy laat gaan wees vir 'n Vrydagaand se braaivleis met "langbroodjies" (10). Francken is verder ongelukkig met die idee van die reis, omdat hy nie omgee om "reënboë [te] span by die werk" nie, maar "ná werk wil 'n mens met jou eie mense meng" (11). Hy pak tog die reis aan om sy bruin kollega, Daniël Cupido, by Cupido se woning in Koningsdal op die Kaapse Vlakte te gaan soek as gevolg van sy "pligsbesef" (10). Francken raak ietwat meer geïnteresseerd in sy reis as hy dink dat dit goeie gespreksmateriaal rondom die braaivleisvuur gaan wees vir die aand; hy dink selfs daaraan dat die "uittogge nou 'n avontuur geword het" (12–3).

Francken vind Cupido se lyk in sy huis, bel die polisie en dink sy reis is nou op 'n einde en dat hy sy ridderlike plig nagekom het. As hy egter vir Eartha, die swanger meisie wat hy in Cupido se huis vind, weer raakloop, wil hy net wegkom en is hy "vies om betrokke te raak" (26). In hierdie stadium is hy as hedendaagse ridder beroof van sy perd, in die vorm van sy Mazda (24), en sy selfoon, waarvan die "leerhouertjie soos 'n leë swaardskede aan sy sy sit" (26). Dit is egter op hierdie oomblik dat Francken se avontuur werklik eers begin. Alhoewel *Die mugu* en *Pieter Francken* albei in die omgewing van die Kaap afspeel, is Gysbrecht redelik vertrouwd met die ruimte waarin hy beweeg, terwyl Francken hom as "enigste wit man" (34) in die vreemde omgewing van die Kaapse Vlakte bevind.

Francken gaan soek hulp om homself uit Koningsdal te kry en die verantwoordelikheid vir Eartha word op die teensinnige Francken afgedwing deur Dorothea, die maatskaplike werkster (52). Dit is Dorothea wat die rol van ridderlikheid op Francken plaas en sy kan daarom as die gids van die held beskou word. Francken probeer aanvanklik om sy verantwoordelikheid en vir Dorothea te ontwyk (92), maar tog word hy telkens teruggelei na Eartha en die baba en kan hy nie anders as om betrokke te raak nie (111). In die ruimte van Koningsdal beteken "die maatskappy-embleem op sy bors" niks nie en het hy haar raad nodig (49).

Soos Gysbrecht Edelhart in *Die mugu*, word ook Francken uitgebeeld as 'n karakter wat as 'n antiheld beskou kan word. Francken beskou homself as iemand wat "altyd apologeties en 'n bietjie dwaas sal voorkom" (6). Hy is 'n bestuurder by die maatskappy, maar het geen beheer oor sy kollegas nie. As hy vir James van Blerk, een van sy kollegas wat 'n laer posisie as hy beklee, vra om vir Cupido te gaan soek, sê Van Blerk bloot dat hy dit nie gaan doen nie, terwyl hy opstaan en 'n halwe kop langer as Francken staan (8). Francken se werklike posisie in die maatskappy word verder gesuggerer deurdat sy naam op sy lessenaar in kleinletters aangebring is (9).

Pieter Francken is nie die enigste karakter wat in terme van die ridder beskryf word nie. Cupido is die een wat aanvanklik na die swanger prinses, Eartha, omsien en ook sy lewe verloor as gevolg van sy betrokkenheid by haar (141). Henderson (1978:101) skryf oor die teorieë van Jung en wys daarop dat die argetipe van die held 'n universele patroon toon deurdat die held gewoonlik 'n wonderbaarlike en nederige geboorte het, vroeg reeds tekens van bomenslike krag vertoon, 'n snelle opkoms tot mag en prominensie het, teen die magte van die bose stry, en omkom óf deur iemand wat hom verraai óf deur 'n opoffering wat hom sy lewe kos. Cupido het 'n nederige geboorte en ook 'n nederige bestaan deurdat hy in die arm buurt van Koningsdal woon. Hy veg teen die magte van die bose deurdat hy teen die bendes baklei, en hy sterf deurdat hy 'n opoffering maak deur na Eartha om te sien. Die uitbeelding van Cupido hou ook verband met die edele uitbeeldings van ridders in die tradisionele ridderromans. Saam met Cupido sterf die beeld van die edele ridder uit die ou verhale en bly net die antiheld in die vorm van Francken oor. By die maatskappy is Francken baas oor Cupido, maar die rolle word omgeruil deurdat Cupido as meer van 'n ridder as Francken uitgebeeld word.

Die prinses in *Pieter Francken* is "jonk en bruin en mooi" (18) en hoogswanger met die kind van 'n "swart" ridder en dus nie die konvensionele prinses nie. Daar is ook reeds 'n legende in die gemeenskap rondom Eartha en haar kind: "Allerhande legendes word reeds rondom die kind vertel. As hy in Koningsdal gebore word, word hy die volgende leier van 'n plaaslike bende. As hy buite die buurt gebore word, sal sy ma se mense instaan vir 'n opvoeding aan 'n privaatskool onder die berg" (107).

Eartha se skoolprojek oor die geskiedenis van Jacques de Lalaing bring 'n verdere ridderfiguur na vore in *Pieter Francken*. Hy was 'n ridder uit die 15de eeu, wat veral bekend was vir sy sukses in die *pas d'armes* van daardie tyd. Tydens 'n *pas d'armes* het 'n ridder aangekondig dat hy 'n pad of brug teen enige teenstanders gaan beskerm. Dit het 'n gewilde sport geword waardeur ridders 'n goeie reputasie kon opbou (Hopkins 1990:165). Eartha plaas haar vertrouwe in Francken en gee die skoolprojek oor Jacques de Lalaing vir hom. Francken dink dat Jacques de Lalaing die "soort mens [was] vir wie [hy] skrikkerig is" (96).

Die gegewe van die ridderverhaal word verder weerspieël in die name van die woonbuurt, die bendes en die benedeledede. Hulle woon almal in Koningsdal, 'n naam wat 'n Middeleeuse sisteem van koninklikes en ridders oproep. Die koning van Koningsdal is King John, die leier van 'n berugte bende. Koningsdal se koning is dus iemand wat roof, moor en verkrag. Sy ridders is die Crusaders wat, anders as die kruisvaarders van ouds, nie op soek is na die heilige graal nie, maar bekend staan as "die opsigtelikste belhamels in Koningsdal, die inbrekers, die teisteraars, die aankopers van gesteelde goedere [en] die verspreiders van dwelmmiddels" (42). Hulle is dus die "swart" ridders van die verhaal.

Die verhouding tussen die gemeenskap en die bendes is egter kompleks. Dorothea as gids is die een wat aan Francken, wat reeds vroeg besef dat hy nie een van die "ingelyfdes" is by die sosiale omstandighede van Koningsdal nie (40), verduidelik dat die grens tussen goed en kwaad nie altyd duidelik is nie en dat hy naïef is om te dink dat slegs edele ridders, en nie "swart" ridders nie, 'n plek het in Koningsdal (138). Sy wys vir Francken daarop dat die bendes die huur betaal vir sommige gesinne. Hulle doen dit meestal omdat hulle 'n plek soek om hulle dwelms en wapens te stoor, "maar soms ook omdat hulle die community in ag neem" (138). King John het ook al sy benedeledede gestuur vir beenmurgtoetse toe een van die kinders van Koningsdal 'n beenmurgoorplanting nodig gehad het (138-9). As Francken geskok is dat niemand vir King John aangekla het nadat hy vir Eartha verkrag het nie, vertel Dorothea vir hom dat "die misdaad sit soos 'n tumour in hierdie community vasgegroe en jy kan dit nie uithaal sonder om skade aan te rig nie" (138). Die bendes word gevrees, maar die gemeenskap is ook afhanklik van hulle.

Die Crusaders se teenstanders is die Army of the Dark Moon. Hulle wil Eartha se baba steel en hom 'n lid van hulle bende maak. Die oorwinning vir hulle lê daarin dat die pa van die kind, King John, die leier van hulle vyande en die sterkste bende in Koningsdal is. Die Army of the Dark Moon dink dat as hulle die legendariese kind by hulle kan grootmaak, hulle die nuwe leiers van Koningsdal sal wees. Hierdeur word Eartha se baba dus die mitiese held wat deur die benedeledede as die uitkoms vir hulle probleme beskou word. Dit is net 'n hulpelose baba, maar vir hulle is hy die volgende held en verlosser wat hulle gaan lei.

Die ridder, Francken, het dus geen insig in die gemeenskap waarin hy beweeg nie en sy poging om held te speel op 'n aand wat deur die inwoners van Koningsdal beskryf word as "die verkeerdste aand van die jaar om op straat te wees" (47), kan ook bevraagteken word. Moet hy nie eerder die heldedade los vir mense soos Cupido of inspekteur Tansley wat hom ook dan daarop wys dat dit 'n "bruin kwessie" (67) is nie?

Francken word egter deur Dorothea aangewys as die ridder wat vir Eartha en die baba teen die Army of the Dark Moon moet beskerm. Alhoewel hy geen mag in Koningsdal het nie, weet Dorothea dat hy as wit man wel meer mag buite Koningsdal het en 'n beter kans het om vir Eartha uit die kliniek uit Koningsdal te kry, selfs al kan hy haar net tot by die provinsiale hospitaal neem (53). Francken se aksies gaan dus bepaal of die

kind 'n goeie ridder gaan word, soos Jacques de Lalaing, na wie die baba vernoem word, of 'n "swart" ridder wat deel van die bendes in Koningsdal gaan word. Die kind word egter in die kliniek in Koningsdal gebore en volgens die legende (107) beteken dit dat hy deel van die bendes gaan word. Pieter besef ook dat die kans dat die kind 'n goeie ridder gaan word, maar skraal is (142):

Hy kyk af na die boek op sy skoot, maar in stede van die kind in maliekolder, onder 'n tuniek met 'n kruis op sy bors, trots en regop, sien hy hom in toiings, kop omlaag, met slegte postuur, in gemene onderdanigheid, aan't grynslag met al die stom woede van die wêreld suid van die spoorlyn.

Die baba word na die hospitaal buite Koningsdal geneem as dit te gevaarlik raak vir hom in die kliniek. Weer eens is daar verwysings na die ridderverhaal deurdat die hospitaal beskryf word as 'n "Middelleeuse vesting" (164). Die Army of the Dark Moon volg egter vir Francken en Eartha en vind hulle weg tot in die hospitaal. Dit is hier waar Francken se ridderlikheid uiteindelik na vore kom. Hy raak betrokke in 'n geveg met een van die lede van die Army of the Dark Moon. Dit neem die vorm aan van 'n tweegeveg waarin hulle fietsspeke in plaas van swaarde gebruik (183) en Francken wen die geveg, red die baba en slaag tog in sy ridderlike plig.

Te midde van al die ridderlike beelde en name is daar 'n nar "in rooi en blou en wit en met 'n hooftoisel waaraan klokkies hang" en heers daar 'n "karnavalatmosfeer" op die aand wat Francken hom in Koningsdal bevind (64). Soos reeds genoem in die bespreking van *Die mugu*, wys Bakhtin (1984:5) op die manier waarop die nar die tradisionele riddergegewe parodieer. Daar word verder op die ironie van die naam Koningsdal gewys as die karakter van die nar 'n figuur naboots wat geskiet word (64): "Die oorwegende wit gesigverf en die grimmige donker gelaatstrekke wat aangebring is, dra by tot die illusie dat die figuur morsdood is" (64). Koningsdal word deur misdaad geteister en daar is nie edele ridders om die inwoners te beskerm nie – in Koningsdal is die "swart" ridders in beheer. Die teenstelling van die "wit gesigverf" op die nar se donker vel dui ook op rassekwessies in die Nuwe Suid-Afrika.

Die nar parodieer ook die held van die verhaal, Pieter Francken, as hy Pieter se vrou, Santie, ontmoet en Francken se "gunsteling wagtende liggaamshouding aan[neem], hande agter die rug, skouers vooroor, kop aan die beweeg soos hy rondkyk" (125). Daar is ook iets spottend in die nar se houding teenoor Francken as die nar by die kliniek aankom met 'n gesteelde bakkie en Francken vir hom vra om vir Eartha na die hospitaal te neem (157).

Pieter Francken kan beskou word as 'n antiheld wat probeer ridder speel in die verwronge koninkryk van Koningsdal. Hy behaal 'n klein oorwinning deurdat hy die baba red, maar die bendes is steeds dié wat oor die area regeer. Die baba se toekoms lyk ook duister en daar is 'n goeie kans dat hy, ten spyte van sy naam, by die "swart" ridders sal aansluit as hy ouer is.

Soos in die geval van Gysbrecht in *Die mugu*, lei ook Francken se avontuur daartoe dat hy tot sekere insigte omtrent sy lewe kom. Hy kry insig in die gemeenskap van Koningsdal en besef aan die einde van die aand dat "hy mense leer ken" het (113). Alhoewel hierdie insig gebaseer is op die ervaringe van een aand en dus beperk is, sien hy nie meer die inwoners van Koningsdal as die ander, die "hulle wat jou woonbuurte [gaan] begin betree" (11), nie. Terwyl dit nie duidelik is wat Gysbrecht in die toekoms gaan doen nie, vind Francken werklik sy roeping soos die tradisionele held wat deur Campbell (1973:51) beskryf word. Francken is al 'n geruime tyd ongelukkig met sy posisie as bestuurder en het al daaraan gedink om vir Neil vir 'n demosie te vra (12). Dit

is egter sy avontuur wat hom die moed gee om dit aan Santie te noem en ook vir haar te sê dat hy wil terugtrek Goodwood toe (87), na 'n kleiner huis sonder 'n swembad (119). Francken lig ook deur die loop van die aand vir Neil in van sy voornemens, en as Neil 'n ultimatum stel, óf hy behou sy posisie as bestuurder óf hy verlaat die maatskappy, kies Francken die opsie om die maatskappy te verlaat (119). Francken is dapper deurdat hy bereid is om die sekuriteit van sy werk en sy gemaklike lewe prys te gee om sy roeping in die lewe te volg. Francken beskou dit as sy roeping om 'n vreemde soort kollege te begin van sy huis af. Eartha se projek word as handboek gebruik in die kollege en saam met die verhaal van Jacques de Lalaing word die storie van Daniël Cupido behandel, en sodoende plaas Francken vir Cupido in die ridderklas (199).

Neil stem later in om vir Francken sy ou posisie terug te gee (196), maar Francken streef steeds na 'n onkonvensionele lewe en dink dat hy oor 'n jaar voltyds met sy kollege kan begin en sy werk kan los (202). Hierdie vooruitsig is vir Francken "soos om lucky te raak, as lucky raak jou ding is" (202).

Aan die einde van die roman vind ons die karakter Pieter Francken waar hy meer insig het in homself en meer tevrede is met sy lot. Dit is in teenstelling met die Francken van vroeër wat in "voortdurende despair" verkeer het "wat 'n mens tydelik kan besweer met dagtake, met die aanskoue van jou bankstaat, met die lyf van jou vrou, met die paar biere na muurbal saam met Neil" (162).

3.3 'n Vergelyking van die elemente van die ridderroman in Die mugu en Pieter Francken

In *Die mugu* en *Pieter Francken* vertoon die karakters van Gysbrecht en Francken beide kenmerke van die antiheld deurdat hulle vaal, middelklas mannetjies is. Hulle vertoon egter ook kenmerke van die tradisionele held deurdat hulle avontuur nie beplan is nie en hulle op hulle reis deur gidse gelei word. Gysbrecht is 'n mislukte ridder deurdat hy nie vir Lolita kan red nie en ook nie homself kan verdedig teen die "swart" ridders nie. Francken se geveg teen die "swart" ridders van Koningsdal is ietwat meer geslaagd as hy Eartha se baba red, maar hy doen nie veel om die situasie in Koningsdal te verander nie en die "swart" ridders beheer steeds die koninkryk. Albei se avonture is nie heeltemal tevergeefs nie, omdat hulle tydelik uit die saaiheid van hulle alledaagse bestaan ontsnap en dit daartoe lei dat hulle tot nuwe insigte omtrent die lewe kom. Gysbrecht vertoon dapperheid as hy nie moed opgee nie en sy reis hervat, al doen hy dit as mugu en nie as edele held nie. Francken besluit om sy lewe drasties te verander en sy kollege op die been te bring.

In beide romans is daar prinsesse wat in die nood is, en die helde probeer dan ook om hulle te red. Die prinsesse is egter onkonvensioneel deurdat *Die mugu* se prinses, Lolita, gebreklik is en *Pieter Francken* se prinses, Eartha, uit 'n arm gemeenskap kom en swanger is met die kind van 'n bendelid. Eartha is ook bruin en lyk anders as die tradisionele prinses met 'n melkwit vel. Eartha is 'n onskuldige skoolmeisie wat swanger is omdat King John haar verkrag het. Sy het geen beheer oor haar omstandighede nie en kan as 'n slagoffer, en dus werklik as 'n weerlose dame, beskou word. Alhoewel Lolita ook 'n slagoffer is, deurdat sy haar been vermink het in 'n ongeluk, is sy veel meer ervare as Eartha en weet sy hoe om ridders te verlei en te manipuleer om te kry wat sy wil hê. Sy word dan ook op meer as een plek in die roman in verband gebring met die bose karakters van sprokies en ridderverhale, die hekse en townenaresse.

Dorothea as gids is streng en ongeduldig met die held Francken. Sy beskik wel oor die wysheid om hom deur sy reis te begelei, aangesien Francken geen mag het in Koningsdal nie. Juliana wyk heeltemal af van die tradisionele beeld van die goeie fee en daar is nie eers sekerheid of sy wel 'n vrou is nie. Juliana bring haarself en ook die held wat sy moet lei, in gevaar (342) en stel glad nie vir Gysbrecht gerus nie (351). Sy kan egter as 'n gids beskou word deurdat sy daar is as Gysbrecht val en hom tog aanmoedig om voort te gaan met sy reis.

In *Die mugu* kan die eendsterte beskou word as die “swart” ridders en in *Pieter Francken* is dit die benedelede wat hierdie rol vervul. Die rol van die eendsterte van die vyftigerjare in Suid-Afrika het heelwat verskil van dié van die bendes in postapartheid-Suid-Afrika. Daar was twee tipes eendsterte, waarvan die een groep slegs die eendstert-mode nagevolg het deur die regte klere te dra. Die ander groep het hulle egter skuldig gemaak aan vandalisme, aanranding, diefstal en ander misdaad (Mooney 1998:754). Soos die bendes was sommige groepe eendsterte dus ook betrokke by onwettige aktiwiteite, maar hulle het dit gedoen uit verveling en om die samelewing te treiter, soos gesien word as hulle Gysbrecht ontvoer om hom as vermaak in te span (296). Mooney (1998:757) skryf dat alhoewel die eendsterte in verzet was teen die destydse gesag, hulle rassisme, homofobie en objektivering van vrouens heeltemal in pas was met die gemiddelde wit, manlike waardes van die tyd. Die eendsterte word in *Die mugu* beskryf as “kinders”, die “vakbond van die jeug” met “verbeeldinglose uniformpies” (274). Hierdeur word die beeld geskep van rebelse tieners wat deur 'n sekere fase van hulle lewe gaan.

Die bendes is ook 'n produk van hulle tyd, deurdat die opkoms van bendes een van die vorme van misdaad is wat tydens politieke oorgangsfases ontstaan, soos in die geval van Suid-Afrika ná 1994 (Kinnes 2000:1–2). Die bendes gaan egter nie slegs deur 'n rebelse fase soos die eendsterte nie, maar word in 'n spesifieke sosiale struktuur gebore. As jy in Koningsdal gebore word en grootword, is jou kans goed om 'n bendelid te word, soos wat Francken vrees met Eartha se baba gaan gebeur (142). 'n Ander verskil tussen die bendes en die eendsterte is dat die misdaad wat die bendes pleeg, nie slegs vir vermaak en in verzet is nie, maar die manier is waarop hulle 'n lewe maak. Die gemeenskap word deur die bendes getreiter, maar kan ook nie sonder hulle bestaan nie, deurdat sommige gesinne geldelike hulp van hulle kry (138). Die eendsterte, aan die ander kant, speel slegs 'n antagonistiese rol in die samelewing en dra op geen manier daartoe by nie. Die eendsterte kan beskou word as 'n rebelse groep van die vyftigerjare, terwyl die bendes se “mode” nie sommer verby sal gaan nie en ingebed is in die sosiale omstandighede van die gemeenskap.

Die uitbeelding van die “swart” ridders in Leroux en Fouché se werk dui dus alreeds op die kontekstuele verskille tussen hulle werk. *Die mugu* speel af in die apartheidsera en daar word verwys na protesaksies teen apartheid (276) en die ANC wat ongemerk rondry met 'n 1948-Ford (273). Ironies genoeg kom die motor uit die jaar waarin apartheid formeel ingestel is. Die vernederende wyse waarop 'n netjies-geklede swart Fort Hare-student deur 'n busbestuurder behandel word (280), beeld die destydse rassiediskriminasie uit, en so ook die verwysing na 'n “Blankes Alleen”-kennisgewing (334). Die rol van die polisie tydens apartheid kom ook ter sprake in die gedeelte waar Gysbrecht gearrester word nadat een van Juliana Doepels se publieke toesprake in chaos eindig (345). *Pieter Francken* speel af in die ruimte van die postapartheidsera. Die Nuwe Suid-Afrika is egter steeds 'n verdeelde land waar jy armoede en vooruitgang binne 'n paar kilometer van mekaar af vind en rassiediskriminasie steeds voorkom (57). In *Die mugu* is die rassekwessies egter net op die agtergrond, terwyl die karakters in *Pieter Francken* direk daarmee gekonfronteer word.

Ten spyte van die verskil in tye is daar ook ooreenkomste tussen die ruimtes waarin Leroux en Fouché se karakters beweeg. In beide Leroux en Fouché se werk word Suid-Afrika uitgebeeld as 'n land wat in 'n verbruikerskultuur verval het. In *Die mugu* is daar "advertensies vir vals borste, vals kuite en vals wimpers" (361). Die lewenstyl en produkte van die "saamgehoopte mensdom" (273) word goedkoop en afgesaag en bied slegs tydelike bevrediging, soos wat Gysbrecht agterkom as hy na Julius Johnson se massiewe advertensiebord kyk (275):

Al die kleure, die plastiese materiaal, die netwerk van meganiese vaardigheid prikkel sy belangstelling. Hy kyk lank daarna met die grootste bewondering – en meteens word dit saai; saaiër as enigiets wat hy nog gesien het; die gevoel van saaiheid wat jy kry by die aanskouing van bioskoopadvertensies, die aanhoor van reklameliedjies op Springbokradio, by die aanblik van daardie chromstoeltjies in 'n kafee, die blêrkaste, die koffiemasjiene, die netjies afgewerkte krulletjies en draaitjies ...

In *Pieter Francken* gaan hierdie verbruikerskultuur steeds voort deurdat Francken se werksomgewing een is waar daar "'n plastiekboom [is] wat blare verloor en 'n drukker wat in bystandmodus gons" (7). Selfs die armoede word 'n kommoditeit en deel van die verbruikerskultuur met *Tim en Tanya's suburban adventures* (63–4) en die mense wat die minder goeie bevolking van Suid-Afrika as "sights worth seeing" (127) beskou.

In *Pieter Francken* word die verbruikerskultuur ook uitgebeeld deur die kommersiële Filippa-tegniek wat as die oplossing vir jou probleme aangebied word (19). Burger (2005:13) het die volgende mening oor die Filippa-tegniek: "Die opvatting van ons samelewing, soos dat elkeen geluk kan vind (sommers by 'n franchise of deur die toepassing van 'n tegniek) sluit ook aan by die roman se kritiese blik op die moderne samelewing." Francken se samelewing word wel as "modern" deur Burger (2005:13) beskryf, maar dit kan eerder beskou word as postmodern. Francken is 'n tipiese karakter wat volgens die beginsels van die postmodernisme nie meer die metanarratiewe of mites van die moderne era aanvaar nie (Hutcheon 1988:6), maar sy eie "mite" skep om vir homself sin te maak in die lewe. Die Filippa-tegniek kan dan beskou word as net nog 'n metode, saam met talle ander, wat gebruik word om jou eie persoonlike geluk te probeer vind. Die Filippa-tegniek kan ook beskou word as 'n poging van die postmoderne mens om sin te probeer skep.

Francken se kollege, waar hy die geskiedenis van Jacques de Lalaing, 'n ridder uit die 15de eeu, saam met die storie van Francken se vermoorde kollega, Daniël Cupido, en die storie van Rosalind Franklin, "die X-stralkundige", en figure soos Emily Hobhouse en Olive Schreiner bestudeer (199), kan as 'n verdere kenmerk van die postmoderne samelewing beskou word. Bertens en D'haen (1988:93) toon aan dat in die verskynsel van die postmodernisme, geskiedskrywing nie meer as die weergee van feite beskou word nie, maar as interpretasie. Die leser is vry om uit die fragmente wat aan hom gegee word, sy eie verbande te trek en sy eie betekenis te skep (Bertens en D'haen 1988:121). Die kursus wat by Francken se kollege aangebied word, bestaan uit brokkies van die "geskiedenis" van mense uit verskillende tye. Die betekenis daarvan kan dus op verskeie maniere geïnterpreteer word. Waar die modernisme gesoek het na stabiele, universele waardes, aanvaar die postmodernisme nie meer die metanarratiewe in die vorm van mites nie (Hutcheon 1988:6). Die lyne tussen literêre genres en feit en fiksie, kuns en die werklikheid, vervaag ook (Hutcheon 1988:9–10). En dit is die uitgangspunt van Francken se kollege. Burger (2005:13) skryf dat Francken deur die stigting van die kollege "'n eie plig, 'n eie verantwoordelikheid, 'n eie moraliteit" skep. Daar bestaan dus nie meer 'n ewige waarheid nie, maar die postmoderne mens bevind hom in 'n posisie waar hy sy eie betekenis moet skep en sy eie "mite" moet vorm. Die

postmoderne mens se “mite” is dus nie universeel nie, maar eerder persoonlik. Volgens Viljoen (2005:4) gaan Francken en sy vrou, Santie, deur ’n individuasiëproses en kan dit gekoppel word aan die hedendaagse mens wat “hom uiteindelik versoen met die absurditeit van die lewe deur daaruit ’n bepaalde soort sin vir homself te kry”.

Francken se besluit om sy vonds, in die vorm van Eartha se projek, te kopieer en as boek uit te gee (94–5), hou ook verband met die postmodernisme: “The non-representational nature of postmodern culture is underscored by its technology (the computer, the television set and other ‘machines of reproduction rather than of production’ (Bertens 1997:107). Francken se massaproduksie van die boek wys daarop dat daar in die hedendaagse tyd nie meer ’n heilige graal is waarna gesoek word nie, maar slegs goedkoop namaaksels van ’n oorspronklike voorwerp. Hierdie gegewe kom ook voor in *Die mugu* deurdat jy “masjiengefabriseerde namaaksels van handgewerkte curio’s met allerhande Boesman- en ander inheemse motiewe daarop aangebring” (332) vir jou kan aanskaf.

Van Rensburg (1972:17) beskou Leroux se werk as “’n saga van die moderne tyd” en Van Coller (1990:19) toon ook aan dat die manier waarop Leroux in sy werk “gestalte” gee aan die teorieë van Jung, impliseer dat “daar vir die moderne mens tog ’n uitweg is, ’n moontlike terugkeer na die oorspronklike gevoel van eenheid met die lewe”. Van Coller (1990:19) beskryf dit as “’n terugkeer na die verlore paradys”. Die veronderstelling is dus dat daar sulke ewige simbole is en dat hulle een of ander tyd te voorskyn moet kom. Hierdeur word Leroux se werk in verband gebring met die soeke na die stabiele, universele waardes van die modernisme soos wat dit deur Hutcheon (1988:6) beskryf word. Hier bo is egter aangetoon dat Leroux se werk reeds kenmerke van die postmodernisme toon, en volgens Bertens (1997:117) is die onderskeid tussen die modernisme en die postmodernisme nie so duidelik nie. Brink (1997:484) wys ook daarop dat alhoewel die tekste in die tyd waarin Leroux geskryf het, oorwegend modernisties was, skrywers soos Leroux tog beïnvloed is deur skrywers soos Jorge Luis Borges, Saul Bellow en Vladimir Nabokov, en dat postmodernistiese praktyke wel in werke van hierdie tyd voorkom.

In *Die mugu* word daar wel telkens verwys na “die ware simbole” (342) en “die ewige mite” (255) wat gevind moet word. Die karakter Juliana Doepels neem die rol aan van die “nuwe profeet” en wys ook daarop dat die “vals orde vernietig” en die “ware simbole” gevind moet word (342). Hierdie simbole moet egter “herbore” word deur middel van ’n “skeppende proses” (342). In hierdie opsig kan dit in ’n mate vergelyk word met die poging van *Pieter Francken* se karakters om self nuwe betekenis (en mites) te skep. In *Pieter Francken* is die karakters egter bereid om iets so oppervlakkig soos die Filippa-tegniek of Francken se vreemde kursus te gebruik om vir hulleself betekenis te skep, terwyl Juliana tog na iets met waarde soek. Die waarheid waarna Juliana soek, is egter nie slegs ’n terugkeer na die ou mites soos deur Van Coller (1990:19) beskryf word nie, maar die skep van ’n nuwe waarheid. Volgens Juliana kan die mugu slegs vernietig word as die mens ’n ewige simbool of mite vind (255). As die mugu aan die einde van die roman opstaan, word dit duidelik dat die mugu altyd sal bestaan en daar dus nooit sulke ewige simbole of mites sal wees nie (368).

In beide *Die mugu* en *Pieter Francken* kan die karakters dus nie meer die ewige mites soos die ridders van ouds navolg nie. Die helde van *Pieter Francken* en *Die mugu* is albei op soek na sin in die lewe en moet dit self skep. Die karakter van Francken skep dit vir homself deur sy kollege te begin en gebruik die ou legendes van die ridders op tipiese postmoderne wyse deur hulle saam met ander figure uit die geskiedenis te behandel. In *Die mugu* besef Gysbrecht dat daar nie meer ewige waarhede bestaan nie en word sy

illusies vernietig (368). Sy reis is egter nog nie op 'n einde nie en hy staan op en aanvaar sy status as mugu (368).

4. Gevolgtrekking

Die ooreenkomste wat deur kritici uitgewys word tussen die werk van Leroux en Fouché vra as't ware vir 'n vergelykende studie van hulle werk. Deur gebruik te maak van Fokkema (1977:337), Van Coller (1999:42) en Tötösy de Zepetnek (1998:34) se uitgangspunte oor vergelykende literatuurstudie, is daar aangetoon dat die motief van die ridderroman en die vergelykbare literêre tipes egter nie buite die konteks van die sosiopolitiese konteks van die onderskeie romans bespreek kan word nie.

Bawarshi (2000:340) wys daarop dat bestaande genres aangepas word om op die eise van 'n nuwe situasie te reageer. In hierdie bespreking is gewys hoe beide Leroux en Fouché die genre van die ridderroman se konvensies aanpas en parodieer om by die onderskeie tye te pas waarin hulle skryf. In *Pieter Francken* en *Die mugu* is die hoofkarakters en helde van die verhale telkens antihelde, alhoewel hulle aan die einde van die romans persoonlike oorwinnings behaal. In die geval van *Pieter Francken* kan selfs die "swart" ridders in die vorm van die bendes op 'n manier as helde van hulle gemeenskap beskou word, en in die tyd waarin Fouché se werk verskyn, is die onderskeid tussen wie "swart" ridder is en wie edele held, nie so duidelik nie. In beide romans is ook die prinsesse en die gidse onkonvensioneel, en bevind die karakters hulle in 'n wêreld waar die ewige waarhede en mites van die tradisionele ridderromans nie meer bestaan nie.

Verwysings

Aldridge, A.O. 1969. *Comparative literature: Matter and method*. Urbana, Chicago, Londen: University of Illinois Press.

AskOxford. *Compact Oxford English Dictionary*. Lolita.

http://www.oxforddictionaries.com/view/entry/m_en_gb0479040#m_en_gb0479040 (16 September 2010 geraadpleeg).

Bakhtin, M. 1984. *Rabelais and his world*. (Vertaling deur Helene Iswolsky.) Bloomington: Indiana University Press.

Barber, R. 1995 (1970). *The knight and chivalry*. Woodbridge: The Boydell Press.

Barron, W.R.J. 1981. Knighthood on trial: The acid test of irony. In Jackson (red.) 1981.

—. 1987. *English medieval romance*. Londen en New York: Longman.

Bassnett, S. 1993. *Comparative literature. A critical introduction*. Oxford: Blackwell.

Bawarshi, A. 2000. The genre function. *College English*, 62(3):335–60.

Bertens, H. en T. D'haen. 1988. *Het postmodernisme in de literatuur*. Amsterdam: Synthese.

Bertens, H. en D.W. Fokkema (reds.). 1997. *International postmodernism: Theory and literary practice*. Amsterdam en Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

- Bertens, H. 1997. The sociology of postmodernity. In Bertens en Fokkema (reds.) 1997.
- Botha, W. 1987. Die pikareske grondpatroon in enkele werke van Etienne Leroux. Ongepubliseerde MA-verhandeling, Universiteit van die Oranje-Vrystaat.
- . 1989. Aspekte van die pikareske in enkele werke van Etienne Leroux. *Acta Academica*, 21(1):112-22.
- Brink, A. 1997. South Africa: Postmodernism in Afrikaans and English literature. In Bertens en Fokkema (reds.) 1997.
- Bronzwaer, W.J.M., D.W. Fokkema en E. Kunne-Ibsch (reds.). 1977. *Tekstboek algemene literatuurwetenskap*. Baarn: Ambo.
- Burger, W. 2005. Komies en krities. Middelklasbestaan bekyk. *Beeld*, 6 Junie, p. 13.
- Campbell, J. 1973 (1949). *The hero with a thousand faces*. Princeton: Princeton University Press.
- Cloete, T.T. (red.). 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Dubrow, H. 1982. *Genre*. Londen en New York: Methuen.
- Fellows, J. 1993. *Of love and chivalry: An anthology of Middle English romance*. Londen: JM Dent and Sons.
- Fokkema, D.W. 1977. Metode en programma van de vergelykende literatuurwetenskap. In Bronzwaer, Fokkema en Kunne-Ibsch (reds.) 1977.
- Fouché, J. 2005. *Die avonture van Pieter Francken*. Kaapstad: Tafelberg.
- Hatting, M. 1996. 'n Vernuftige debuut met speurverhaal. *Die Burger*, 26 Junie, p. 8.
- Henderson, J.L. 1978. Ancient myths and modern man. In Jung (red.) 1978.
- Hopkins, A. 1990. *Knights*. New York: Artabras.
- Hunt, T. 1981. The emergence of the knight in France and England 1000-1200. In Jackson (red.) 1981.
- Hutcheon, L. 1988. *A poetics of postmodernism: History, theory, fiction*. New York en Londen: Routledge.
- Jackson, W.H. red. 1981. *Knighthood in medieval literature*. Woodbridge, Suffolk: D.S. Brewer.
- Johl, J.H. 1992. Antiheld. In Cloete (red.) 1992.
- Jung, C.G. 1966 (1953). *Two essays on analytical psychology*. New York: Bollingen.
- . 1991 (1959). *The archetypes and the collective unconscious*. Londen: Routledge.
- Jung, C.G. (red.). 1978. *Man and his symbols*. Londen: Pan Books.
- Keen, M. 1987. *Chivalry*. New Haven en Londen: Yale University Press.

- Kinnes, I. 2000. *From urban street gangs to criminal empires: The changing face of gangs in the Western Cape*. Pretoria: Institute for Security Studies.
- Leroux, E. 1992 (1986). *Die eerste siklus*. Kaapstad, Pretoria en Durban: HAUM-Literêr.
- Mooney, K. 1998. "Ducktails, Flick-knives and Pugnacity": Subcultural and hegemonic masculinities in South Africa, 1948–1960. *Journal of Southern African Studies*, 24(4): 753–74.
- Prawer, S.S. 1973. *Comparative literary studies: An introduction*. Londen: Duckworth.
- Tötösy de Zepetnek, S. 1998. *Comparative Literature: Theory, method, application*. Amsterdam en Atlanta: Rodopi.
- Van Coller, H.P. 1980. Etienne Leroux as siklusbouer. Ongepubliseerde DLitt-proefskrif, Randse Afrikaanse Universiteit.
- . 1990. *Tussenkoms*. Pretoria: HAUM.
- . 1997. Fouché se natuurlike talent laat ook tweede boek met vlieënde vaandels slaag. *Die Volksblad*, 4 Augustus, p. 6.
- . 1999. Kultuurpessimisme in *Die mugu* (Etienne Leroux) en *Die ryk van die rawe* (Jaco Fouché). *Stilet*, 11(2):38–53.
- Van Gorp, H., R. Ghesquiere, D. Delabastita en J. Flamend. 1998. *Lexicon van literaire termen*. Groningen: Martinus Nijhoff Uitgevers.
- Van Gorp, H. 1977. Picareske vertelstructuren?. In Bronzwaer, Fokkema en Kunne-Ibsch (reds.) 1977.
- Van Rensburg, F.I.J. 1972. Etienne Leroux as siklusbouer. *Standpunte*, 25(6):13–26.
- Van Vuuren. H. 1992. Komparatisme: Sy terrein. In Cloete (red.) 1992.
- Viljoen, L. 1996. Jaco Fouché – *Die ryk van die rawe*. SAUK-resensie, Oktober.
- . 2005. Die wag was die moeite werd. *Rapport*, 1 Mei, p. 4.
- Wellek, R. 1970. *Discriminations: Further concepts of criticism*. New Haven en Londen: Yale University Press.