Andries Wessels
Andries Wessels is professor en hoof van die Departement Engels aan die Universiteit van Pretoria.
E-pos: andries.wessels@up.ac.za

Intertekstualiteit en modernistiese kompleksiteit in Henriette Grové se Linda Joubert-romans

Intertextuality and modernist complexity in Henriette Grové's Linda Joubert novels.

Henriette Grové debuted in 1947 as an author of popular stories in women's magazines under the pseudonym Linda Joubert. *Meulenhof se mense* and *Die laat lente* appeared in the nineteen-fifties in *Sarie Marais* and were published in book form in the early nineteen-sixties. Although the author expressed her opposition to an evaluation of these popular romantic tales as part of her literary oeuvre, the two novels reveal a surprising complexity and density as regards both content and narrative structure which strongly link them in theme and technique to her recognized literary oeuvre, so that the two novels emerge as worthy literary texts in their own right after all, while they clearly function within the conventions of the genre of the romance novel. The novels also reveal an impressive range of sophisticated literary allusions which further characterize them as modernist. **Key words:** Afrikaans popular literature, Henriette Grové, intertextuality, modernism.

Die veelbekroonde Afrikaanse prosaïs en dramaturg, Henriette Grové, wat onder andere die Hertzogprys in albei hierdie kategorieë verwerf het – in 1981 vir drama en in 1984 vir prosa – het in 1947 onder die skuilnaam Linda Joubert as skrywer van populêre tydskrifverhale gedebuteer (Roos 1998: 48). Twee van die Linda Joubert-verhale wat in die vyftigerjare in die *Sarie Marais*-vrouetydskrif verskyn het, *Meulenhof se mense* (1956) en *Die laat lente* (1957), het in die vroeë sestigerjare in boekvorm verskyn. 'n Keur van die tydskrifkortverhale is ook onder die titel *Roosmaryn en wynruit* (1962) onder die naam Linda Joubert uitgegee. *Meulenhof se mense* is verder in die sestigerjare as radioverhaal uitgesaai en uiteindelik in 1980 deur Stephan Bouwer vir televisie verwerk (Van Niekerk 1999: 412). Die twee romans is in onderskeidelik 2008 en 2009 deur Human & Rousseau heruitgegee en is na vyftig jaar weer goed ontvang. Joan Hambidge (2008) prys byvoorbeeld *Meulenhof se mense* op *LitNet* en sê "dit bly 'n lofwaardige teks: beheerst geskryf en met subtiele toespelings op die konvensies van sowel die liefdes- as belydenisroman". Hambidge se kommentaar dui daarop dat ons hier met 'n gesofistikeerde toespeling op die liefdesverhaal te doen het, eerder as met bloot 'n konvensionele liefdesverhaal self, soos wat die Linda-Joubert-romans dikwels voorheen aangeslaan is (vgl. bv. Cilliers 2009).

Die volgehoue propagering van die twee tekste in hulle verskillende verwerkings onder die oorspronklike skuilnaam sedert *Meulenhof se mense* in 1956 as tydskrifverhaal verskyn het, het natuurlik 'n historiese basis maar dui ook op 'n keuse van die skrywer self om die werke nie as deel van haar veelbekroonde literêre oeuvre te ag nie, maar as newewerk van "mindere" literêre gehalte. In 'n gesprek met Elize Botha in 1973 verklaar Grové dat sy die verhale "louter om den brode" geskryf het en druk haar teenkanting daarteen uit dat daar oor die waarde en "plek" van hierdie verhale in haar oeuvre bespiegel word (Botha 1973: 61). In weerwil van die skrywer se eie voorbehoude wil ek egter voorstel dat wanneer die twee tekste van naderby beskou word hulle albei 'n verrassende kompleksiteit en digtheid beide ten opsigte van inhoud en narratiewe tegniek openbaar. Tematies en tegnies hou die romans nou verband met Grové se erkende literêre oeuvre en onderskei hulle as waardige literêre werke in eie reg al is dit dan binne die bepaalde genre-konvensies van die liefdesverhaal. Selfs in 1973 was daar steeds – veral in Afrikaans – 'n onoorbrugbare kloof tussen wat Elize Botha in die gesprek "hogere literatuur" (1973: 59) noem en populêre verhale en dit verklaar waarskynlik die skrywer se onwilligheid in daardie stadium om hierdie werke in dieselfde asem as haar veelbekroonde oeuvre te noem. Henriette Roos (1998) plaas Grové se hoofstroomwerk in 'n modernistiese raamwerk en konstateer: "beplande vormgewing en die verinnerliking van gebeure bepaal die verhaalstruktuur. Die veelvlakkige vertelperspektief, die verstrengelde- en bewussynsbeelding, die uiters hegte strukturering van herhalende beelde en motiewe waardeur die vertelling 'n besonder digte samehang en veelvlakkige betekenislaag vertoon, is tipies van haar styl" (69–70). Na my mening is hierdie kensketsing eweneens toepaslik op die twee Linda Joubert-romans as op Grové se meer bekende en bekroonde werk. Wat meer is, die romans getuig van 'n verrassende wye spektrum van literêre verwysings, 'n tegniek wat integraal is aan die modernistiese werkswyse, in sommige gevalle moontlik tong-in-die-kies toegepas, en in die besonder na beide literêre en populêre werke in die negentiende-eeuse en vroeë twintigste-eeuse Angel-Saksiese wêreldletterkunde. Die toespelings op klassieke en populêre Engelse letterkunde is van 'n besondere gesofistikeerde aard en dra grootliks by tot die literêre kompleksiteit van die tekste. Die eggo's van die romanskryfster-susters, Emily en Charlotte Brontë is besonder interessant en insiggewend. Piet Roodt verklaar na Grové se dood in 2009 teenoor *Beeld* dat Grové "die Duitse, Engelse en Amerikaanse letterkunde geken [het] en alles gelees [het] waarop sy haar hande kon lê" (Rademeyer 2009).

Meulenhof se mense (wat in 1961 in boekvorm verskyn het) is 'n briefroman. Dit is nie die eerste briefroman in Afrikaans nie. Die eerste belangrike voorbeeld is waarskynlik Langenhoven se *Skaduwees van Nasaret* (1927) (vgl. Botha 1987: 151–52), hoewel Kannemeyer (1965: 126) dit "nouliks … 'n roman" noem en eerder M. E. R. se novelle "Goedgeluk" wat ook in 1927 in haar eerste bundel *Onweershoogte en ander verhale* verskyn het, as "verreweg die belangrikste voorbeeld" uitsonder. Hy noem

ook *Sy kom met die sekelmaan* (1937) van Hettie Smit, *Aan Jannie* (1945) van die Hobson-broers, *Van Willem en San* (1947) deur Anna Heymans (skuilnaam vir Anna Neethling-Pohl en W. A. de Klerk), Mikro se novelle "Liewe (Beste) Maans" in *Die houtswaan* (1954), en inderdaad *Meulenhof se mense* as voorbeelde (1965: 126). Annie van Niekerk [later Schumann] se *Met liefde van Katinka* het verder in 1946 verskyn (Van Niekerk 1999: 355, 370). Hoewel die briefroman sy oorsprong reeds so vroeg as die 15de eeu het en as gesofistikeerde literêre vorm in die agtiende eeu sterk na vore getree het met beroemde voorbeelde deur onder andere Samuel Richardson in Engels, Jean-Jacques Rousseau in Frans en Johann Wolfgang von Goethe in Duits, herinner die aanslag in *Meulenhof se mense* eerder aan twee populêre briefromans wat in die vroeë twintigste eeu in Engels verskyn het, *Daddy-Long-Legs* (1912) van die Amerikaanse skryfster, Jean Webster (waarvan 'n Afrikaanse vertaling deur W. O. Kühne, *Vadertjie Langbeen*, in 1958 as deel van J. L. van Schaik se Libri-reeks verskyn het), en *Anne of Windy Willows* (1936) van die populêre Kanadese skryfster, L. M. Montgomery. In albei gevalle is die briefskryfsters jong meisies wat uit 'n nuwe omgewing briewe skryf waarin hulle hulle belewenis van hierdie omgewing (op 'n vermaaklike en taamlik lughartige wyse) weergee. Laasgenoemde omstandigheid is volgens Kannemeyer (1965: 127) en Botha (1987: 150) 'n tipiese gegewe vir die briefroman. Veral die verteller van *Anne of Windy Willows*, wat deel uitmaak van die *Anne of Green Gables*-reeks toon aansienlike ooreenkomste met die verteller, Annemarie Herbst, in *Meulenhof se mense*. Albei is jong onderwyseresse wat op 'n klein dorpie gaan skoolhou en by oujongnooidames of weduwees in groot wonings wat van vervloë glorie spreek, tuisgaan. Hoewel die Montgomery-teks deurgaans lughartig is en nie die gelade drama van *Meulenhof se mense* weerspieël nie, is dit nie slegs sekere stylooreenkomste wat die verwysing bevestig nie; daar is ook 'n direkte verwysing na die Kanadese teks in die Afrikaanse roman. Annemarie Herbst hef haar briewe aan haar verloofde, Jan, 'n teologiese student, gewoonlik aan met die begroeting "My liewe Jan" of "My liefste Jan" of net "My liefste". Op 28 Februarie 1904 begin sy egter 'n brief uit Meulenhof so:

> My seergeagte en toegeneë heer Marais,
>
> Aangesien ek deesdae gedurig besig is met die dinge wat lankal verby is, moet jy maar vir lief neem dat ek my brief so begin… Ek hou veral van die toegeneë. Die dametjie wat dertig jaar gelede haar brief so sou begin het, het natuurlik nog 'n stywe hoepelrok gedra, met sulke sypantoffeltjies en strikkies wat op allerhande plekke uitgesteek het. En hier sit ek nou in 'n vervelige boeselromp met oninteressante plathakskoene. Nee wat, Jan, die wêreld was darem veel meer romanties… (63).

En op 10 Oktober van omstreeks 1919, skryf die jong onderwyseres Anne Shirley wat haar verloofde, Gilbert Blythe, 'n mediese student, normaalweg aanspreek as "Gilbert Dear" of "Dearest" vanaf die huis Windy Willows op Prince Edward Island in Kanada:

> Honoured and Respected Sir,
> That is how a love-letter of Aunt Chatty's grandmother's began. Isn't it delicious? What a thrill of superiority it must have given the grandfather (Montgomery 1949: 24).

En op 5 Januarie hef sy 'n verdere brief so aan:

> My Esteemed Friend,
> This is't anything Aunt Chatty's grandmother wrote. It's only something she would have written if she'd thought of it (Montgomery 1949: 142).

Dit is duidelik dat Grové dieselfde komiese truuk van die verouderde aanspreekvorm as Montgomery gebruik, maar sy maak veel meer van die kwinkslag. Grové gebruik dié inleiding om Annemarie se emosionele betrokkenheid by die verlede en derhalwe die vroeëre dramatiese gebeure op Meulenhof te beklemtoon. Hierdie preokkupasie is een van die hoofredes vir die gedetailleerde briewe oor die uitpluising van die verlede op Meulenhof, wat die verteller aan haar verloofde skryf en wat die liggaam van die teks uitmaak. Daar is natuurlik ook 'n aantreklike ironie aan die feit dat die karakter Annemarie haar in die glans van die verlede teenoor haar eie alledaagse "moderne" bestaan in 1904 verlustig, terwyl die 1956- of 1961- (of 2008)-leser van *Meulenhof se mense* weer die verglinstering van die 1904-verlede met 'n hoogsverfynde al is dit bedreigde lewenstyl gekenmerk deur herehuise, balrokke en silwerware – waarop die skryfster baie doelbewus inspeel – eweneens as ouwêrelds en bekoorlik geniet.

Hoewel Grové volgens haar eie bekentenis die verhale vir 'n populêre leserspubliek geskryf het, funksioneer sommige van die literêre verwysings op klassieke modernistiese wyse om betekenis te verleen – vir daardie lesers wat die meer literêre verwysings in wat skyn om bloot 'n populêre liefdesverhaal te wees, wel identifiseer. In *Die laat lente* beskryf die jong dogter, Fleurette, wat 'n obsessie met haar oorlede ma en dié se skoonheid het, hoe sy haar courtisane-sangeres-ma gehelp het wanneer sy haar pragtig aangetrek het om mans te betower: "Ek het haar hare vir haar gekam voor sy hulle opgesteek het. In die donker het die borsel klein vonkies daaruit geslaan" (27). Gesien die konteks, is dit 'n baie waarskynlike verwysing na die Britse digter T. S. Eliot se ikoniese modernistiese gedig *The Waste Land* (1922):

> Under the firelight, under the brush, her hair,
> Spread out in fiery points
> Glowed into words, then would be savagely still (Eliot 1969: 64–65).

Die *Waste Land*-karakter waarna hier verwys word is die Belladonna-figuur in die tweede gedeelte, "A Game of Chess." Haar naam beteken "skone dame" in Italiaans, maar is ook die naam van 'n uiters giftige plant en albei hierdie betekenisse is toepaslik op die histeriese figuur in die versmorende, oorversierde milieu wat in die gedeelte

beskryf word. Eweneens is albei die betekenisse van skoonheid en vergifting verhelderend ten opsigte van Grové se Franse courtisane, Agnete Moir, in *Die laat lente*.

Origens is daar 'n belangrike intertekstuele toespeling op Charlotte Brontë se klassieke Victoriaanse roman, *Jane Eyre* (1847) in hierdie werk. Net soos Jean Rhys die ondergeskikte gegewe van die verhaal van Bertha Antoinette Mason, Rochester se eerste vrou in *Jane Eyre*, tot sentrale gegewe in haar 1966-roman, *Wild Sargasso Sea* (wat in eie reg 'n klassieke moderne werk geword het) verhef, neem Grové die nog kleiner gegewe van die verhaal van Céline Varens, Rochester se minnares en haar dogter van onbekende vaderskap, Adèle, wat in sy voogdyskap beland en bou daarop haar verhaal. (Let wel dat *Die laat lente* vóór *Wild Sargasso Sea* verskyn het en Grové dus nie deur Rhys se ontlening beïnvloed kon gewees het nie.) Aangesien sy die verhaal in 'n Afrikaanse milieu verplaas, word die karakters en omstandighede dienooreenkomstig getransformeer, maar die intertekstuele verwysings is onomwonde. Agnete Moir is kwansuis 'n sangeres soos Céline Varens 'n danseres is, maar in werklikheid is albei courtisanes wat hulle lewe maak uit die "borgskap" van onderskeie minnaars in Parys in Frankryk. Sy het 'n afhanklike dogtertjie, Fleurette, net soos Céline se dogtertjie, Adèle. Sy ontmoet 'n welgestelde landheer, Johannes van Brakel van die Kaapkolonie, net soos Céline Varens 'n welgestelde Engelse landheer, Edward Fairfax Rochester, ontmoet, en gaan onder sy "beskerming". Albei is ontrou aan hulle beskermhere en gaan voort om ander mans te vermaak. (Anders as Rochester in die permissiewe gemeenskap van die mid-negentiende-eeuse Parys, trou Johannes van Brakel in die meer behoudende gemeenskap van die eind-negentiende-eeuse leefwêreld van die Kaap, met Agnete. Getrou aan tradisionele persepsies van die metropool en die koloniale wêreld, is Johannes ook 'n meer onskuldige en naïewe karakter as die gesofistikeerde en ervare Rochester.) Albei vroue laat hulle kinders in die sorg van hul minnaars agter. In albei gevalle word 'n oënskynlik sobere en nie baie aansienlike goewernante (Jane Eyre in die gelyknamige roman en Lina Op't Hof in *Die laat lente*, albei weeskinders wat onder moeilike omstandighede grootgeword het) in diens geneem om die dogtertjie te versorg en ontwikkel daar 'n liefdesverhouding tussen die wewenaar en die goewernante wat onder die sobere uiterlike 'n uiters hartstogtelike innerlike verberg. Grové se Agnete weerspieël egter ook sekere aspekte van Rochester se waansinnige vrou, Bertha (wat later die hoofkarakter in Rhys se roman sou word) deurdat Grové 'n koloniale element aan Agnete se agtergrond verleen (deur die onheilspellende "geel" Fransprekende oppasster en bediende uit Noord-Afrika, Josephine) asook ten opsigte van die aspek dat dit die ontgogelde landheer se eggenote (eerder as sy minnares) is, wat hom baie ongelukkig gemaak het en wat 'n skadu oor die nuwe verhouding gooi. Op hierdie intertekstuele verwysing bou Grové haar eie verhaal met 'n eiesoortige dinamiek en vind die "vormgewing" en "verinnerliking van gebeure", die "uiters hegte struk-

turering van herhalende beelde en motiewe waardeur die vertelling 'n besonder digte samehang en veelvlakkige betekenislaag vertoon" plaas (kyk Roos 1998 hierbo). Soos altyd skep Grové 'n betekenisvolle sielkundige milieu en *Die laat lente* is veral 'n verhaal oor skuld en kwytskelding en oor die bevrydingsrol van die liefde binne hierdie konteks. Joan Hambidge (2008) noem dat *Meulenhof se mense* hom leen tot psigoanalitiese diskoerse weens die aanwesigheid van bekende simbole soos die maan, die spieël, die huis (eerder gevangenis)…", en al hierdie gegewens is eweneens toepaslik op die tweede Linda Joubert-roman, waar verder ook die ingewikkelde Freudiaanse vervlegtings van die gelade ouer-kind-verhouding (beide met verwysing na Fleurette en na Johannes van Brakel self) onder die loep geneem word.

Soos die titel aandui, is die seisoene een van die simbool-siklusse waarmee die skryfster in die roman werk. Dit sluit aan by verdere natuursimboolpatrone, wat veral voëls en blomme betrek, voorbeelde van herhalende "beelde en motiewe" wat die vertelling verryk en wat dit ook uitlig bo gewone verstrooiingsliteratuur. Kleding, vuur en storms, asook 'n komplekse spel met beeld en refleksie wat hoofsaaklik met skilderye en spieëls werk, vorm verdere simboolpatrone in *Die laat lente*.

Aanverwant aan die drogbeelde en weerspieëlings vorm die tema van waarheid en leuen, of "syn en skyn" soos Ena Jooste dit in haar verhandeling (1975) oor hierdie element in Grové se werk noem, 'n belangrike draad in *Die laat lente*. In Grové se erkende oeuvre staan die tema van waarheid en leuen byvoorbeeld sentraal tot die kortverhaal "Die Bethlehem-ster" (wat in dieselfde tydperk as die Linda Joubert-romans in 1957 as een van die verhale in *Kwartet* (saam met bydraes van M. E. R., Ina Rousseau en Elisabeth Eybers) verskyn het en later ook in *Jaarringe* [1966] opgeneem is), en die novelle *Die kêrel van die Pêrel* (1983) wat allerweë as een van Grové se belangrikste werke beskou word en waarvoor sy inderdaad die Hertzogprys verower het. Met verwysing na die waarheid- en leuen-tema in Grové se werk, verklaar Heilna du Plooy: "Hierdie bemoeienis met waarheid en leuen, die hele dilemma rondom die onversoenbaarheid en ononderskeibare gedaantes van syn en skyn bly dwarsdeur Grové se oeuvre prominent en die problematiese aard van etiese kwessies word algaande al hoe skerper gedefinieer" (Du Plooy 1998: 478). Henriette Roos skryf eweneens op 10 Desember 1989 in *Rapport* (na aanleiding van Grové se laaste roman *In die kamer was 'n kas*):

> Die spieël- en musiekmotiewe verbeeld nie net hóe die vertelling plaasvind nie, maar ook waaróm dit eintlik handel. Albei beelde impliseer die bestaan van 'n werklikheid vol paradoks en teenstelling, 'n bestaan waarin kontrasterende visies mekaar relativeer maar ook met mekaar vervloei (aangehaal in Van Niekerk 1999: 412).

In *Die laat lente* probeer Lina, wat as kind "nooit die waarheid verdraai [het] nie" (31), in die loop van die verhaal om die waarheid omtrent die geskiedenis van Johannes,

Agnete en Fleurette te peil: “Die waarheid, die moet tog ook hier op Schoonaanzicht wees, hier op die pragtige plaas wat so ruim tussen die rivier en die kranse van die berge agter lê” (69). Die meeste karakters klou egter vir hulle eie doeleindes of hulle eie of ander se beskerming aan droom- of drogbeelde vas, sodat die “waarheid” Lina – en die ander karakters – grotendeels bly ontwyk. Daar is verskeie verwysings na die probleem wat karakters soos Lina (79) en Mevrou Buitendacht, die vroedvrou (67), het om die waarheid teenoor hulle self te erken. Agnete word byvoorbeeld verder obsessief deur haar dogter verafgood as ’n beeldskone sangeres, ’n beeld wat Fleurette aan almal voorhou, maar deur ironiese ontboeseming in die styl van Jane Austen openbaar juis Fleurette haar ma as in werklikheid ’n gewetenlose jagter van mans wat haar minnaars uitbuit vir geld en juwele, maar hulle agter hulle rûe bespot (40–42).[1] Intussen bedryf Agnete haar eie verslaafde obsessie met die dobbelaar-gigolo en klaarblyklike psigopaat Pierre Garceau. Fleurette weier om hierdie verslawing van haar ma te erken en bewustelik te deurgrond, maar in ’n komplekse spel van ontkenning en bevestigende instink, van syn en skyn, gedryf deur haar obsessiewe jaloesie op haar ma, probeer sy Garceau uit die weg ruim, ’n daad wat ironies tot haar moeder se (vir haar) tragiese dood lei. Die plaas en herehuis se naam, “Schoonaanzicht”, speel ook in op die tema van waarheid en leuen: ’n skone en ordelike aansig verskuil die donker emosioneel-chaotiese en onderdrukte psigiese en historiese werklikheid (en waarheid) ten opsigte van die plaas se inwoners.

Soos Charlotte Brontë in *Jane Eyre*, maak Grové ook van ’n sterk Gotiese inslag gebruik om ’n gevoel van broeiende onheil vir die leser te skep. Gedurige voorgevoelens van onheil, plekbeskrywings gekenmerk deur donker en skadu (11), die dreigende teenwoordigheid van die enigmatiese Josephine wat geen ooghare of wenkbroue het nie (15), drogbeelde in die spieëls in die opstal (22-23) en grafbeskrywings (33) skep ’n dreigende Gotiese atmosfeer wat “donker en vol vrees” (37) is in uittreksels soos dié:

> Dan hoor sy iemand nader kom, en dit is vir haar of al die dinge waarvoor sy bang was op Schoonaanzicht: die lang skaduwees van die grafsteen, die vreemde glans van ’n portret, die skittering van ’n vrou se smaragde, ’n hele ongelukkige verlede een word met die voetstappe wat nader kom. Sy druk die papier teen haar bors en draai haar kop met groot wilsinspanning (109).

Ook feëverhaal-elemente, veral heksagtige figure soos Josephine (90) en die vroedvrou (64) dra by tot die atmosfeer van Gotiese onheil. Hoewel die tema van onheil relevant tot die verloop van die verhaal is ten opsigte van die verskuilde hartstogte en donker gebeure wat Lina moet ontsluit alvorens sy geluk by Johannes van Brakel sal kan vind, word dit ook – soos dikwels in die Gotiese tradisie – deur die skryfster gebruik bloot om die spanningslyn te versterk en ’n plesierige *frisson* van opwinding aan die leser te verskaf.

Kannemeyer vermeld *Rebecca* (1938), Daphne du Maurier se klassieke liefdesverhaal met 'n sterk Gotiese inslag, as 'n bron vir *Die laat lente* en noem laasgenoemde "'n roman wat meer as toevallige ooreenkomste toon met Du Maurier se *Rebecca*" (1983: 327). In albei gevalle word 'n wewenaar se eerste ongelukkige huwelik met 'n beeldskone, losbandige vrou inderdaad 'n bedreiging vir 'n volgende gelukkige verhouding met 'n minder verleidelike vrou met heelwat meer integriteit. Albei verhale speel in herehuise af waar die verlede onheilspellend inspeel op die hede. Kannemeyer meld egter nie die veel belangriker verwysing na *Jane Eyre* nie. *Jane Eyre* word wyd as 'n belangrike bron vir Du Maurier se *Rebecca* beskou (vgl. bv. Yardley 2004: C01). Dit is dus heel moontlik dat die Brontë-roman as oerteks vir albei die twintigste-eeuse tekste gedien het, sonder dat daar noodwendig onderlinge beïnvloeding is. Die afbrand van die herehuis Manderley aan die einde van *Rebecca* toon eerder ooreenkomste met gebeure in *Meulenhof se mense* as met *Die laat lente*.

Soos gemeld, ontleen die karakterisering van Lina Op 't Hof en Johannes van Brakel ook in 'n mate aan die karakters Jane Eyre en Edward Fairfax Rochester. Van Brakel gaan gebuk onder geweldige skuldgevoelens en het diep gely onder die gedrag van sy vrou, Agnete, net soos Rochester diep gely het uit die huwelik met die waansinnige Bertha waarin hy as jongeling deur die twee families verkul en verstrik is. Rochester voel dat sy verhouding met Jane Eyre as vergoeding vir sy lyding mag geld: "After a youth and manhood passed half in unutterable misery and half in dreary solitude, I have for the first time found what I can truly love – I have found *you*." (Brontë 2007: 312) en Van Brakel spreek soortgelyke gedagtes oor sy verhouding met sy eie vaal goewernante uit: "Weet jy wat het ek gedink die aand toe jy gekom het? Dat ek miskien nou lank genoeg geboet het, dat die skuld uitgewis is. Ek het gedink ek sou nuut kon begin, saam met jou" (78). Van Brakel noem Lina sy "klein, grys duifie" (127) en Rochester gebruik ook dikwels voëlbeelde om Jane te beskryf (bv. Brontë 2007: 251, 307, 309).

Meulenhof se mense is ongetwyfeld 'n meer komplekse roman as *Die laat lente*. Hoewel dit ook in gesprek tree met die negentiende-eeuse Engelse letterkunde is die interaksie meer kompleks en genuanseerd as in die tweede Linda Joubert-roman. So herinner die veelvlakkige narratiewe tegniek in *Meulenhof se mense* sterk aan Emily Brontë se narratiewe strategieë in *Wuthering Heights* (1847). Die hoofverteller in *Meulenhof se mense* is die jong onderwyseres wat die gebeure in briewe aan haar kêrel, Jan, 'n teologiese student op Stellenbosch, weergee. Hierdie primêre narratief loop vanaf 1 Februarie tot 15 Maart 1904, dus 'n relatief kort tydsverloop na aan die einde van die verhaal as sodanig. Die ooreenstemmende primêre narratief in *Wuthering Heights* is die dagboekvertelling van ene Lockwood, wat in 1801 as 'n huurder van die herehuis Thrushcross Grange in die betrokke buurt opdaag. Daardie primêre narratief strek van 1801 tot 1802, ook – in die bestek van die verloop van die verhaal oor meer as veertig jaar – 'n relatief kort tydjie, na aan die einde van die betrokke gebeure. Vir die

grootste deel van die boek word Lockwood se raamvertelling gevul deur 'n tweedevlak-narratief, dié van Nelly Dean, wat haar hele lewe by die Earnshaw-familie van Wuthering Heights en die Linton-familie van Thrushcross Grange betrokke was en in albei huise as huisbediende gewerk het. Sy verskaf dus die meer gedetailleerde gegewe oor 'n langer tydperk wat ook die grootste deel van die boek beslaan en kan dus in hierdie sin as die belangrikste verteller in *Wuthering Heights* gereken word. Sy gee op haar beurt egter ook stories weer wat sy eerstehands by Heathcliff, Isabella Linton, Catherine Earnshaw en die bediende Zillah hoor (dus derdevlak-narratiewe, vervat in Nelly se relaas en dan herververvat in Lockwood se raamnarratief). Die effek van hierdie vervlegting van narratiewe is dat die leser 'n (onrealisties-)gedetailleerde herbelewenis van die gebeure ervaar, grotendeels oorgedra deur aksie en dialoog, gekommunikeer deur persone ten nouste by die gebeure betrokke, met 'n gevoel van onmiddellikheid eerder as die belewenis van die tweede- of derdehandse oorvertelling wat die raamnarratief in werklikheid is.

Annemarie Herbst is dus Lockwood se eweknie; soos hy is sy 'n buitestander wat met groot nuuskierigheid die gebeure op Meulenhof tydens haar verblyf sowel as die vroeëre gebeure wat tot die spanninge tydens haar verblyf aanleiding gegee het, probeer peil. Annemarie se briewe vervul dieselfde rol as Lockwood se dagboek, maar weer eens is dit die basis vir 'n baie meer komplekse narratiewe struktuur: ingesluit in Annemarie se briewe is (tweedevlak-) narratiewe deur ander karakters soos die susters Pauline en Nellie Vermeulen (is die naam Nellie dalk 'n speelse leidraad?), die buurman Malan du Toit, die voormalige stalkneg Bill Potgieter en die dorp se skinderbek, mevrou Rachel van Staden (wat soms op hulle beurt oordra wat ander aan hulle vertel het, sodat daar ook implisiet derdevlaknarratiewe is). Soos die narratiewe in *Wuthering Heights* word die verhaal in groot deurleefde besonderheid oorgedra, sodat die leser al die gegewens asof eerstehands beleef. Kannemeyer maak beswaar teen Grové se narratiewe strategie in dié roman en verklaar dat "die onthullingstegniek die gevolg het dat haas elke karakter te gemaklik inligting verskaf en 'n prater word, terwyl die briefskryfster self met haar afluistery en uitvraery te veel 'n blote nuuskierige agie bly" (1983: 326). Hierdie kritiek sou egter ook op die klassieke *Wuthering Heights* toegepas kon word, waar Nelly Dean se besonder gedetailleerde vertelling juis deur Lockwood se nuuskierigheid ontlok word.

Soos in *Wuthering Heights*, is Grové se gebruik van chronologie en tyd in *Meulenhof se mense* eweneens kompleks. Annemarie vergelyk self haar narratiewe taak met die bou van 'n legkaart, met verwysing na 'n tyd toe sy as kind lank siek was:

> Daardie selfde middag het ek begin bou. Die gondelroeier was eerste. Dit was eers die kantstukkies, almal so langs mekaar op die skinkbord. En toe begin die groot gesoek na die res: die water en die boot en die bootman.
>
> En nou wil jy weet waarom ek oor 'n snipperprent keuwel. Ek was so lief daarvoor, Jan, en selfs vandag nog hou ek van die hapgesnyde vormpies wat so deurmekaar

> geskommel in hulle dose lê. Meulenhof en drie susters, 'n bruidsrok van vyftien jaar gelede en 'n groot man met 'n vlammende baard, 'n krygsgevangene uit Bermuda – vae aanduidings, skemerige verwysings! Wat sou dit alles beteken? Iewers moet daar dinge wees wat sluit. Jy moet maar geduldig soek en pak (34).

Op byna postmodernistiese wyse verskaf Grové dus 'n metafoor vir haar narratiewe tegniek en die struktuur van die roman. Die verhaal word nie chronologies vertel nie, maar brokkies inligting oor verskillende aspekte en uit verskillende fases van die gegewe word algaande ingevul terwyl die laaste fase van die verhaal van Februarie tot Maart 1904 voltrek word, totdat die leser 'n volledig prent aan die einde aanskou, soos 'n voltooide legkaart. Net soos Lina in *Die laat lente*, soek Annemarie Herbst ook na die waarheid, die historiese waarheid oor gebeure by Meulenhof, maar ook die sielkundige waarheid agter die karakters se optrede en besluite. Maar soos Lockwood in *Wuthering Heights* is sy 'n relatief onbetrokke verteller, hoofsaaklik gemotiveer deur nuuskierigheid oor die rare gebeure, eerder as 'n betrokke rolspeler in die intrige self. Interessant maak Kannemeyer ook beswaar teen die narratiewe tegniek in *Die laat lente* en verklaar: "Alhoewel die ontknoping vernuftig is, het 'n mens die gevoel dat die handeling te veel op die verlede gekonsentreer word en dat die geheel iets van 'n legkaart vertoon" (1983: 327). Hy beskou dus die komplekse en interessante "Brontësque" narratiewe struktuur (wat in albei die romans geld) asook die tema van die inwerking van die verlede op die hede as 'n swakheid in die tweede roman. Laasgenoemde tema is egter 'n besonder belangrike draad in Grové se erkende en bekroonde literêre oeuvre. Heilna du Plooy sê byvoorbeeld: "Die meeste van [Grové se] verhale en ook die dramas is sterk gemoeid met die verlede en die inwerking van die verlede op die hede" (1998: 483). In *Meulenhof se mense* sê Annemarie: "Ek sê jou mos: hier op Meulenhof is al wat tel die dinge wat verby is" (63). Ook in hierdie aspek sluit albei Grové se liefdesverhale by haar meer bekende literêre werk aan.

Net soos in *Die laat lente* vertoon *Meulenhof se mense* interessante simboolpatrone, ook 'n "uiters hegte strukturering van herhalende beelde en motiewe waardeur die vertelling 'n besonder digte samehang en veelvlakkige betekenislaag vertoon" (kyk Roos 1998, hierbo) en weer eens is natuursimbole baie belangrik. In die eerste brief, skryf Annemarie byvoorbeeld vir Jan dat die beeldskone, verbitterde oujongnooi, Sarah Vermeulen (wat vyftien jaar tevore haar verloofde Malan du Toit by die kansel verlaat het nadat sy uitgevind het hy het haar in 'n dobbelspel gewen) haar herinner aan 'n boom wat hulle saam in Julie by die ou pan gesien het:

> … al wat takke was, was klipsteen gevries. Dit was baie mooi, daardie gestolde boom, ysig mooi, asof daar nooit iets anders was as die rypstil leegte nie. Maar ek kon dit nie verdra nie. Ek het sommer die perd se kop omgepluk en die wydtes ingejaag, weg uit daardie koue, blink wêreld. En toe ons later die vuur gepak het vir die koffie, het ek my hande styf gevou om die keteltjie (9).

Later gebruik Sarah se suster, Nellie, dieselfde beeldpatroon om teenoor haar te protesteer oor die gedwonge maagdelikheid van die lewe op Meulenhof: "Van 'n boom wat nooit mag bot nie, moet jy geen vrug verwag nie" (17). Nellie wend haar weer tot die natuur se siklusse wanneer sy die emosionele vermorsing van die Vermeulen-susters se eensame lewe op Meulenhof onder die swaar hand van die verbitterde Sarah uitdruk:

> Laat sy die geld hou – vir Meulenhof. Dis al waaraan sy dink: mure en gewels en dekriet, nuwe ruite en politoer en belastings [...] En waarvoor? Die bome word groen, en dan kom die somer, as jy weer kyk, lê die vallei wit van die kapok. En intussen skimmel ons weg (27).

Nog later keer Nellie weer terug na die boombeeld om die verwringing van hulle lewens deur Sarah se ongenaakbaarheid uit te beeld: "Dit laat jou skeef groei, so 'n soort lewe, altyd met die oog op 'n ander mens. Dis nes 'n populierlat wat kleintyd gebuig word" (51). Uiteindelik keer Annemarie ook terug na die oorspronklike beeld wanneer Sarah ten spyte van haarself reageer op Du Toit se liefdesverklaring: "Sy kyk nou na hom. Dis of sy effens oorbuig, en haar gesig word sag. Haar lippe lag, en ek het gedink aan die ver Karoopan daardie Julie-oggend, so wit en klipsteen gevries, tot die son gekom het" (123). 'n Mens mag wel kritiseer dat Grové hier amper die simboliek vir die leser uitlê ingeval die leser die betekenis dalk sou mis, maar dieselfde kritiek geld dikwels vir Charles Dickens, wat ook vir 'n populêre gehoor geskryf het en wie se beroemde romans aanvanklik in tydskrifte as vervolgverhale verskyn het. Die verhaal boet aan aan subtiliteit, maar die fyn ontwikkeling van simboolpatrone deur die skrywer is wel 'n gegewe.

Net soos Grové haar narratiewe strategie as metafoor weergee in die beeld van die legkaart, objektiveer sy ook die Gotiese storielyn in *Meulenhof se mense* in Pauline Vermeulen se borduurwerk:

> As ek opkyk, sien ek Pauline se naald heen en weer beweeg. Dit is 'n paneelstuk om te raam. Die kasteel met die bruin krummelmure is byna klaar. Op die klein meertjie swem twee swane, en nou groei die minnaar met sy blou tuniek al uit die grysgeel materiaal. Die venster in die muur is nog 'n leë vierkant, maar juffrou Pauline het my al van haar vertel: die riddersvrou met haar bloedrooi roos wat daardeur gaan leun. Heerlik, Jan, om so 'n sprokieswêreld met jou naald te kan maak (28).

Die toespeling is duidelik. Die vrou(e), Sarah en Nellie, is gevange in die verbrokkelende kasteel van Meulenhof. Die minnaar(s), Malan du Toit en Herman de Coningh, beplan en wag vir die uiteindelike ineenstorting van die mure sodat hulle liefde in vervulling kan gaan. Die swane suggereer die romantiese aanslag. Die storielyn word dus deur middel van Pauline se borduurwerk as beeld in die storie geobjektiveer. (Marlene van Niekerk gebruik in 2004 'n soortgelyke tegniek in *Agaat* wanneer sy met

die doodskleed wat Agaat vir Milla borduur binne die roman ’n metafoor vir die roman self skep, deurdat Agaat in haar borduurwerk haar en Milla se verhaal op Grootmoedersdrift vasvang soos die skrywer dit in woordkuns in die roman gedoen het [vgl. Wessels 2006: 39].)

In hulle seminale feministiese vertolking van *Wuthering Heights* en *Jane Eyre* in die boek *The Madwoman in the Attic* (1979), noem Sandra Gilbert en Susan Gubar vir Nelly Dean, die sentrale verteller in *Wuthering Heights* die “kunstenaar-verteller” (*artist-narrator*) wat uit hoofde van haar kunstenaarskap ’n sterk oorlewingskrag het (Gilbert & Gubar 1984: 290) en ander karakters manipuleer (292). Pauline Vermeulen is die kunstenaarsfiguur in *Meulenhof se mense* en uit die uittreksel hierbo waarin die roman met haar borduurwerk vergelyk word, en uit Annemarie se versugting oor hoe “[h]eerlik” dit moet wees “om so ’n sprokieswêreld met jou naald te kan maak” (28), is ’n metafiksionele identifisering van die kunstenaar Pauline met die skrywer (Grové/Joubert) nie te vergesog nie. Die vreugde van kunstenaarskap word duidelik in haar karakterisering weergegee:

> Juffrou Pauline sit onder die lig; sy het haar borduurwerk by haar, en op haar skoot is die garing ’n bont mengeling van koraalrooi en koningsblou en die silwergrys van ’n ver wolk. Sy steek die naald in en uit en trek die garing gelyk, weer in en uit, en oor die saai geel van die gespanne sy groei ’n brug, ’n boom, ’n minnaar met sy luit, en juffrou Pauline lag sag (23).

Dit is dan ook die stil, innemende Pauline, die kunstenaar-skepper met die nodige oorlewingskrag, wat die ingrypende besluit neem om die huis af te brand sodat die verlede besweer en die susters bevry kan word uit die “kasteel met die bruin krummelmure” van Meulenhof waar hulle sielkundig en emosioneel gevange gehou word: “’n Gebou is ’n skamele ruil vir ’n vrou se lewe,” (96) is Pauline se opinie.

Die afbrand van Meulenhof en daarmee die susters se bevryding uit die verlammende, inperkende verlede bring ook eggo’s uit die Angel-Saksies letterkunde. Die ooreenstemmende afbrand van Manderley in *Rebecca* is reeds genoem. So brand die Ierse herehuis Danielstown ook af aan die einde van Elizabeth Bowen se bekende modernistiese roman *The Last September* (1929) en bevry so die inwoners van die verlammende las van die verlede, sodat hulle as individue eerder as eksponente van hulle klas- en rassegeskiedenis die lewe kan aanpak. Die oerteks is weer eens egter *Jane Eyre*. In hulle genoemde invloedryke vertolking van *Jane Eyre* in *The Madwoman in the Attic* verduidelik Gilbert en Gubar hoe Jane Eyre en Rochester vasgevang is in vele patrone soos man en vrou, baas en klaas en die prins en Aspoestertjie (1984: 368), m.a.w. in die Victoriaanse konvensies van klas en geslag. In *Meulenhof se mense* is die karakters ook onderworpe aan hierdie sosiale beperkings, en in albei romans word die swaar hand van die verlede en die sosiale strukture deur die huis – Thornfield Hall in *Jane Eyre* en Meulenhof in *Meulenhof se mense* – versinnebeeld. Gilbert en

Gubar (1984: 352–54) wys daarop dat Rochester en Jane Eyre inderwaarheid inherent gelykes is, en dat die attraksie tussen hulle op hierdie werklikheid berus (Rochester noem Jane "my equal and my likeness" [Brontë 2007: 252] as hy haar aanvanklik vra om te trou), maar dat die verhouding kritiek belemmer word deur die rolle waarin die samelewing hulle plaas, versinnebeeld deur die herehuis Thornfield met Rochester se waansinnige vrou op die solder (vgl. Gilbert & Gubar 1984: 337–71). Wanneer die huis afbrand en die waansinnige vrou wat die brand ook gestig het, sterf, word Rochester en Jane simbolies van die beperkings bevry. Hulle kan mekaar dan as gelykes in 'n nuwe lokaliteit, die minder indrukwekkende huis Ferndean, tegemoet gaan (vgl. Gilbert & Gubar 1984: 368).

In die Kaapkolonie van 1904 skep Grové ook 'n milieu wat gekenmerk word deur die hiërargiese verdelings van klas en geslag. Die dilemma van die Vermeulen-susters op die eens weelderige, nou verarmende landgoed Meulenhof, is veral die dilemma van ontmagtigde vroue in die laat-Victoriaanse of Edwardiaanse tyd. Manlike dominansie word aangedui in Sarah se narratief van die plaas se geskiedenis:

> "Honderd en vyftig jaar, " antwoord sy stroef. "1754 is die datum op die jaartalplaat. Dit was Ewert Vermeulen wat eerste sy wa hier langs die stroompie uitgespan het. Hy het die plaas aangelê. Hy het die opstal gebou, en van toe af het dit gegaan van vader na seun, van die een Vermeulen na die ander" (95).

In hierdie geslag is daar egter geen seun nie, en dit is die drie susters wat binne die onmoontlike beperkinge van die tyd oor wat behoorlik vir 'n beskaafde dame is om aan te pak, die plek aan die gang moet hou. As Nellie kla oor alles wat in hierdie stryd ingewerp word, is dit die ontoereikende aard van aktiwiteite wat as geskik vir dames beskou is, wat sy noem: "Van Januarie tot Desember is dit 'n blink stroom in 'n bodemlose put: oulappe en trippense en daalders, elke pennie wat ons inkry – jou borduurgeld, myne vir musiek" (27), en die dorpskinderbek voeg daaraan toe: "Die skoen knyp daar, hy knyp al lankal, van die tyd dat Pauline met die borduurlesse begin het en Nellie kamtig vir 'n paar dogtertjies begin help het met musiek" (19). Wanneer Andries Nordien aan Sarah die noodsaak van die verkoop van die ewe vername Nordienshalte aan die gehate Malan du Toit verduidelik, is daar weer 'n toespeling op die beperkings wat geslag op die Vermeulen-susters lê: "Jy verstaan nie, Sarah. Hy wil tweeduisend pond gee. Vrouens weet nie van sulke dinge nie" (44). In 'n artikel oor die neo-Gotiek op *Litnet* (2010) meld Hennie Aucamp dat verset teen paternalisme dié subgenre kenmerk, aangesien vroue hulle steeds in die moderne samelewing as gevangenes in hulle "kastele" (van sosiale norme) bevind.

Die geslagshiëragie tussen Malan du Toit en Sarah Vermeulen word (soos in *Jane Eyre*) versterk deur die meegaande ekonomiese hiërargie: met die geld wat hy in die diamantveld gemaak het, is hy die rykste man in die omgewing, terwyl die Vermeulens sukkel om liggaam en siel op 'n beskaafde wyse byeen te hou. Interessant keer Grové

egter die klassehiërargie om: Malan du Toit kom uit 'n nederige agtergrond en het hom self tot 'n ryk man opgewerk, terwyl die Vermeulen-susters van een van die oudste en mees gerespekteerde en gesofistikeerde families in die omgewing afstam. Die Vermeulen-susters se vader trek reeds die klasselyne wanneer Du Toit vir die eerste keer in die Stangwêreld aankom:

> "Dis 'n mooi wêreld, " het Vader gesê, "almal die ou familieplase en lank gevestig."
>
> "Ja, " het [Malan du Toit] geantwoord, "dis 'n mooi wêreld, maar na my smaak te klein en te vervelig, en dan die berge [...] Dis te nou, " en hy skud sy kop ongeduldig. "Daar waar ek vandaan kom... "
>
> "Ja, " waar jy vandaan kom [...] paddastoele is glo volop daar, veral ná 'n donderstorm" (31).

Du Toit word daarna in gesprekke met die Vermeulens herhaaldelik met 'n paddastoel vergelyk. Hy word ook deur Sarah Vermeulen "'n fortuinsoeker" en "agteraf delwer" (44) genoem. Du Toit noem later self "die tweehonderd jaar wat nog altyd tussen ons was, die slangkop self" (110). Afgesien van die klassespanning tussen die twee families, skep Grové hier 'n breër simboliese spanning tussen die hoogsontwikkelde, verfynde, maar dekadente lewenswêreld van die lank gevestigde Kaap teenoor die minder verfynde, maar gesonder lewenskragtigheid van die later gevestigde binneland. Dit kom neer op 'n toespeling deur Grové op die karakterisering, deur bv. die Amerikaanse romansiers Henry James en F. Scott Fitzgerald, van die lank gevestigde Ooskus van Amerika as beskaafd maar dekadent (met Europa, nog verder Oos, as die hoogtepunt van dekadensie), teenoor die Weste as nuut, robuus en lewenskragtig, 'n deurlopende tema in veral James se werk. Hierdie spanning word nog 'n patroon wat die skryfster fyn uitborduur in die loop van die roman. In antwoord op meneer Vermeulen se belediging antwoord Malan du Toit:

> Ons eet daar sommer uit blikborde, en as daar water naby is, maak ons 'n bakkie met ons hande; daar's nie tyd vir tierlantyntjies nie. Maar as ons iets wil hê, betaal ons daarvoor, sommer kontant, al ruik die munt na saalsak. En dis meer as wat die mense van die Stangwêreld kan sê (31).

Ten spyte van sy hoogmoed, erken ou meneer Vermeulen later self die verval van sy klas wanneer die Nordiens hulle gevestigde plaas aan Malan du Toit verkoop:

> "'Andries Nordien kan nie anders nie, hy's klaar. Die ou families van die Stangkom sal die een ná die ander gaan,' en hy kyk na Meulenhof en die lande. 'Die een na die ander'" (66).

Soos in *Jane Eyre* is dit egter duidelik dat Malan du Toit en Sarah Vermeulen as geskikte en gelyke vennote vir mekaar bedoel is. Dit is nie Sarah se stand wat Malan du Toit na haar aantrek nie, maar afgesien van haar skoonheid is dit juis haar trots, haar doelgerigte

vasberadenheid en hardgebaktheid, eienskappe wat sy met hom deel, wat haar vir hom onweerstaanbaar maak. Wanneer sy uiteindelik sy hofmakery haar laat welgeval – voor sy van die dobbelspel uitvind – fluister Du Toit teenoor haar: "Nie 'n delwer en 'n diamantgrawer nie, nè?' [...] "Nie 'n Kimberleyse transportryer nie, nè?"[...] "Maar jy gee nie om om hom te gebruik nie, nè, soos 'n mens 'n vloermat in die reënwater gebruik [...] Maar hierdie keer is jy verkeerd, Sarah." [...] "Dis soos dit hoort, my liefling," sê hy uiteindelik. "Dis wat jy gekry het" (92). Hy beklemtoon hier die onafwendbaarheid van hulle verhouding as gelyke vennote.

Die "slangkop" van klas bly egter 'n strydpunt en na Sarah uitgevind het dat Du Toit haar in 'n dobbelspel teen haar verloofde Nordien – sóós sy 'n lid van een van die ou Stangkom-families – gewen het, draai sy haar rug onverbiddelik teen die delwer. Sy wy haar toe aan Meulenhof, simbolies van die Vermeulens se aristokratiese verlede, en alles – ook haar en haar susters se kanse op persoonlike geluk – word ondergeskik gestel aan die instandhouding van hierdie glansryke monument. Wanneer Nellie verlief raak op Malan du Toit se Transvaalse nefie, Herman de Coningh, bly Sarah onverbiddelik teen so 'n alliansie gekant. Dit is tekenend dat wanneer Nellie vir Herman aan haar susters wil voorstel, dit die huis is wat haar afskrik: "Maar toe ons nader aan Meulenhof kom en ek die gewels en bome sien, was dit of ek lam geword het. Byna met trane in my oë het ek hom gevra om nie saam te kom nie" (53). In 'n kritieke konfrontasie oor die saak tussen Nellie, Sarah, Herman de Coningh en Malan du Toit is dit weer die huis wat deurslaggewend blyk, met Sarah as die doodsengel-bewaker van hierdie simbool van 'n elegante maar verstikkende verlede:

> "Ek kom nie weer terug nie, Nellie. " Dit was Herman. Ek het geweet dat dit die einde was, maar sy my suster, was so bleek en so alleen [...] en dan die huis [...] nes of dit gewag het (58).

Nellie is byna onmiddellik spyt oor haar inskiklikheid en word verbitterd teenoor beide Sarah en die huis: "Vandag nog kan ek nie die reuk van vars gekalkte mure verdra nie. Dis vir my nes daardie oggende in die stil, skoon huis" (58).

Dit is die kunstenaar Pauline wat die dodelike aard van die Meulenhof-kultus by Sarah insien en besluit om iets daaraan te doen, en dit is eers as Meulenhof totaal afbrand dat die Vermeulen-susters bevry kan word van hulle verlammende, glansryke verlede en Sarah as gelyke vennoot en minnaar Malan du Toit tegemoet kan gaan. Dit is betekenisvol dat albei die bevryde pare, Nellie en Herman de Coningh en Sarah en Malan du Toit, die ou, verfynde maar dekadente Kaapse vallei verlaat om 'n nuwe toekoms in die ongerepte Noorde te gaan vestig, Nellie in die huis met groot stoepe en selonsrose, lemoenbloeisels en vyebome op 'n tabakplantasie by Pietersburg waarna sy sedert haar eerste verhouding met Herman agt jaar vroeër hunker, terwyl Sarah in die asse van Meulenhof vir Malan sê dat hulle na die Onderveld toe moet gaan, "na jou wêreld toe, daar in die wye vlaktes" (127). Op hierdie wyse word beide die

tradisionele voorstelling van die herehuis as sinnebeeld van 'n belaste verlede in die tradisie van Brontë, Bowen en Du Maurier, sowel as die Jamesiaanse opposisie tussen dekadente ou wêreld jeens lewenskragtige nuwe, vernuftig deur die skryfster tot simboliese voltooiing gebring.

Die roman het grootliks 'n koorsagtige Gotiese intensiteit wat soms oorhel na melodrama en herinner in die opsig ook aan *Wuthering Heights* en dele van *Jane Eyre*. Die atmosfeer van onderdrukte emosie en erotiek in 'n gesin van vroue wat onder gedwonge geslagsonthouding lewe, herinner ook aan die Spaanse digter en dramaturg Federico García Lorca se toneelstuk *Die huis van Bernarda Alba* – in Spaans *La casa de Bernarda Alba* (1936) – wat in 1947 in Engels vertaal is. Veral Nellie se onderdrukte emosie wat haar met wit gesig en bewende hande (16) haar minnaar se naam laat sê en "soos 'n warrelwind" die gang laat afstorm (18), wat in histeriese lagbuie uitbars (24, 27) en huil en lag deurmekaar (46) herinner aan Adela, die hartstogtelike jongste dogter in die onderdrukte, swartgallige Alba-huishouding. Tog onderspeel die skryfster hierdie element van dramatiese intensiteit in die slot wanneer Sarah ná die drama van Meulenhof se brand op Malan du Toit se opmerking dat hulle nog ver het om te gaan, die roman met die amper verspotte woorde, "Ja, [...] oor die berg en ver, ver weg"[2] afsluit. Dit is 'n lughartige verwysing na 'n tradisionele Engelse volkswysie en die toon kom strydig voor met Sarah se karakter deur die loop van die roman. Dit is asof die skryfster met die slot aandui dat sy nie haar eie roman ernstig opneem nie. Dié indruk sluit dan ook aan by die beskrywing van haar alter ego in die verhaal, juffrou Pauline, wat saggies "lag" terwyl sy haar Gotiese tapisserie voltooi (23). Dit lyk asof die skryfster dit vir 'n oomblik laat deurskemer dat hierdie verhaal bloot vir die pret (en "om den brode" soos sy dit later sou uitdruk) geskryf is. Dit bring ons terug by die kwessie oor hóé ernstig hierdie twee Linda Joubert-romans dan literêr aangeslaan kan en behoort te word.

In haar gepreek met Elize Botha in 1973, het Henriette Grové toegegee dat die "gewraakte novelles"[3], *Meulenhof se mense* en *Die laat lente* "moontlikhede" gehad het (61), maar verduidelik dat die skrywer in die soort populêre liefdesverhale 'n soort "verraad" teenoor 'n verhaal pleeg wanneer die verhaal se eie dinamika en die inherente vereistes vir die afloop en ontknoping deur die skrywer geïgnoreer word omdat die populêre verhaal-konvensie eis dat die leser tevrede gestel moet word: "Jy sien wel dat daardie probleem of daardie situasie waaruit jy jou verhaal laat ontstaan, eintlik dwingend op 'n bepaalde manier opgelos moet word, maar dan pleeg jy verraad teenoor die wéét, en jy gee hom 'n romantiese draai" (Botha 1973: 62). Die verloop van die verhaal word dus 'n soort "leuen" teenoor die artistieke "waarheid" soos deur die betrokke skrywer ervaar. In *Die kêrel van die Pêrel*, wat tien jaar na die gesprek met Botha verskyn het, gaan dit soos vroeër vermeld juis omtrent die verhouding tussen waarheid en leuen. Die jong Elwiena het 'n behoefte aan 'n droomwêreld as 'n ontvlugting van 'n onaangename werklikheid, maar leer deur bittere ervaring dat die

verleiding van die leuen bedroewende gevolge kan hê. Daarna volg sy onverbiddelik die waarheid maar vind dat dit ook tot ongeluk lei en aan die einde van die verhaal besef sy dat 'n mens soms die leuen nodig het om die bittere waarheid van bestaan oorleefbaar te maak. Ek wil aanvoer dat wat Grové as die romantiese "leuen" in die twee romans beskou het, in dieselfde lig gesien kan word. Die verhaal is binne 'n sekere literêre konvensie gegiet en dit bring kompromieë mee. Hierdie kompromieë is egter dwingend in terme van die appèl van die gekose genre wat sy eie plek as ontvlugtingsletterkunde binne die breë raamwerk van die literatuur het. Sedert die negentigerjare is daar 'n groter openheid tot alternatiewe genres soos die speurverhaal en die liefdesverhaal en het die kloof tussen die literêre en die populêre vervaag, al het dit nie verdwyn nie. Wanneer 'n liefdesverhaal met soveel literêre vaardigheid, artistieke bedrewenheid en indrukwekkende verwysingsreikwydte geskryf word as wat dit met die twee Linda Joubert-romans die geval is, is dit na my mening – ten spyte van die skrywer se eie voorbehoude in die sewentigerjare – vandag wel gerade om die betrokke werke letterkundig te ondersoek en by die skrywer se oeuvre in te skat. Henriette Grové hoef haar geensins vir Linda Joubert te skaam nie.

Aantekeninge

1. In haar gesprek met Elize Botha noem Grové Jane Austen as een van die gunsteling-skrywers uit haar jeug: "My pa het 'n redelike goeie versameling boeke gehad, heelwat negentiende-eeuse Engelse romans – Jane Austen veral, en ek het haar werk met eindelose plesier oor en oor gelees" (Botha 1973: 67).
2. "Over the hills and far away", 'n volksliedjie waarvan een weergawe in John Gay se populêre *Beggar's Opera* (1728) opgeneem is.
3. Hoewel Botha die twee werke in haar gesprek met Grové "novelles" noem en Grové daarby inval, verwys die meeste kritici (bv. J. C. Kannemeyer, Heilna du Plooy, Annemarie van Niekerk) na die werke as "romans". Ek het by hierdie meer algemene gebruik gebly. Die verhale is ook elk as 'n "volledige roman" in die *Sarie Marais* aangebied, *Meulenhof se mense* in 'n enkele uitgawe (18 April 1956) en *Die laat lente* in twee opeenvolgende uitgawes (4 en 18 September 1957), en nie as vervolgverhale soos heelwat kritici meen nie.

Bronnelys

Aucamp, Hennie. 2010. Neo-Gotiek in die Afrikaanse letterkunde. *Litnet*. 12 Augustus. <www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=91178> Besoek September 2010.

Botha, Elize. 1973. Henriette Grové in gesprek met Elize Botha. *Gesprekke met Skrywers 3*. Kaapstad: Tafelberg.

Botha, Elize. 1987. *Prosakroniek*. Kaapstad: Tafelberg.

Bowen, Elizabeth. 1952 [1929]. *The Last September*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin.

Brontë, Emily. 1940 [1847]. *Wuthering Heights*. London: Classics Book Club.

Brontë, Charlotte. 2007 [1847]. *Jane Eyre*. Richmond, Surrey: Oneworld Classics.

Cilliers, Stoffel. 2009. Storielyn onwaarskynlikhede kelder verhaal. [Resensie: *Die laat lente* deur Linda Joubert]. *Die Volksblad*, 16 Junie. <http://152.111.11.6/argief/berigte/volksblad/2009/06/15/VB/8/bklaatlente.html> Besoek September 2010.

Du Maurier, Daphne. 1938. *Rebecca*. London: Gollancz.

Du Plooy, Heilna. 1998. Henriette Grové. In H. P. van Coller (red.). *Perspektief en profiel 1*. Pretoria: J. L. van Schaik, 475–88.

Eliot, T. S. 1969. *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*. London: Faber.

Grové, Henriette. 1966. *Jaarringe*. Kaapstad: Tafelberg.

_____. 1983. *Die kêrel van die Pêrel*. Kaapstad: Tafelberg.

_____. 1989. *In die kamer was 'n kas*. Kaapstad: Tafelberg.

Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan. 1984 [1979]. *The Madwoman in the Attic*. New Haven & London: Yale University Press.

Hambidge, Joan. 2008. *Meulenhof se mense* na jare steeds 'n lofwaardige teks. *Litnet*. 24 Okt. <www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&news_id=54763&cause_id=1270> Besoek September 2010.

Jooste, Ena. 1975. Syn en skyn as aspekte van die epiek van Henriette Grové en Chris Barnard. Ongepubliseerde M.A. verhandeling, Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys.

Joubert, Linda. 1962. *Roosmaryn en wynruit*. Pretoria: HAUM.

_____. 2008 [1961]. *Meulenhof se mense*. Kaapstad: Human & Rousseau.

_____. 2009 [1962]. *Die laat lente*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Kannemeyer, J. C. 1965. *Die stem in die literêre kunswerk*. Kaapstad: Nasou.

_____. 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse Literatuur II*. Pretoria: Academica.

Lorca, Federico García. 1980. *Die huis van Bernarda Alba*. Vert. Uys Krige. Kaapstad: Tafelberg.

M. E. R. 1927. *Onweershoogte en ander verhale*. Kaapstad: Nasionale Persboekhandel.

_____; Rousseau, Ina; Eybers, Elisabeth & Grové, Henriette. 1957. *Kwartet*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.

Montgomery, L. M. 1949 [1936]. *Anne of Windy Willows*. London: George G. Harrap.

Rademeyer, Alet. 2009. Skrywer Henriette Grové sterf, in *Beeld*, 16 Desember. <http://152.111.1.88/argief/berigte/beeld/2009/12/17/B1/3/targrove.html> Besoek September 2010.

Rhys, Jean. 2000 [1966]. *Wild Sargasso Sea*. Londen: Penguin.

Roos, Henriette. 1998. Perspektief op die Afrikaanse prosa van die twintigste eeu. In H. P. van Coller (red). *Perspektief en profiel 1*. Pretoria: J. L. van Schaik, 21–117.

Van Niekerk, Annemarié. 1999. Die Afrikaanse vroueskrywer – van egotekste tot postmodernisme (18de eeu – 1996), in *Perspektief en profiel 2*. In H. P. van Coller (red). Pretoria: J. L. van Schaik, 305–443.

Van Niekerk, Annie. 1946. *Met liefde van Katinka*. Kaapstad: Nasionale Persboekhandel.

Van Niekerk, Marlene. 2004. *Agaat*. Kaapstad: Tafelberg.

Webster, Jean. 1958. *Vadertjie Langbeen*. Vert. W. O. Kühne. Die Libri-reeks. Pretoria: J. L. van Schaik.

Wessels, Andries. 2006. Marlene van Niekerk se *Agaat* as inheemse Big House-roman, in *Tydskrif vir Letterkunde*, 43(2): 31–45.

Yardley, Jonathan. 2004. Du Maurier's *Rebecca*, a worthy 'Eyre' apparent. *Washington Post*, 16 March, C01.