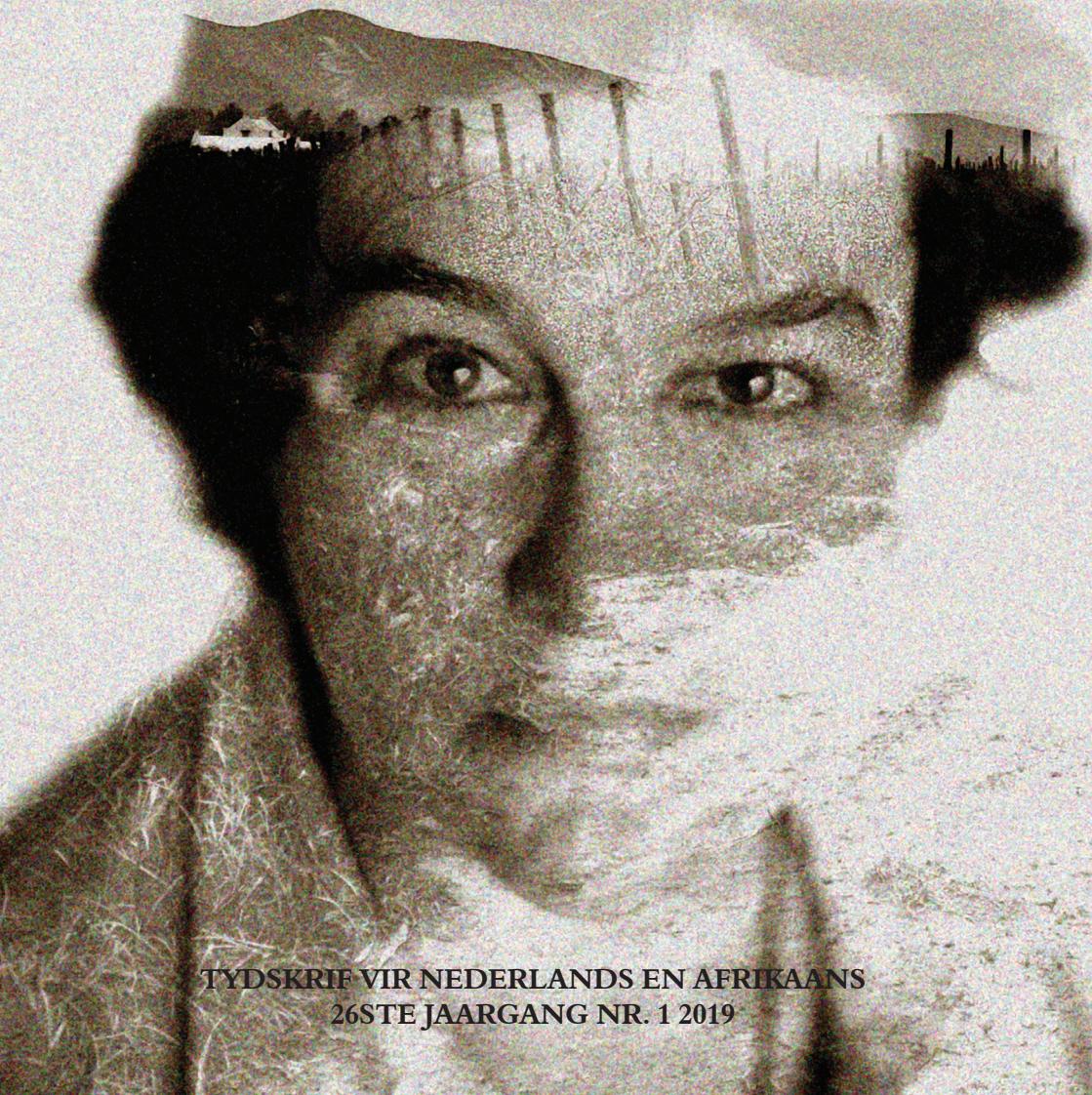


T.N&A



TYDSKRIF VIR NEDERLANDS EN AFRIKAANS
26STE JAARGANG NR. 1 2019



Redaksioneel Marius Swart en Ronel Foster	1
Die see Heilna du Plooy	6
“Is ze gelijk wij?” Witte en zwarte vrouwen in de Congoliteratuur van Vlaamse schrijfsters Geert Buelens	7
Enkele Nederlandse gedigte oor Bach en sy musiek Marius Crouse	31
“Paintings” en skilderye: Variasies op ensiklopediese ikonografie in <i>Triomf</i> (1994) en <i>Memorandum. ’n Vérhaal met skilderye</i> (2006) deur Marlene van Niekerk Sonja Loots	52
(Post)Apartheid Literature, (Meta)modernism, Modernity Rita Barnard	82
Ars moriendi: The experience of Van Niekerk and Van Zyl’s <i>Memorandum</i> Derek Attridge	103
“Weerkaatsings van natuurvorms in ’n rivier waaroor die wind swiep”: Ekfrase, Van Niekerk, Derrida en Verhelst Hein Viljoen	124
Op plotverloor se vlakte? Willie Burger	142
gerbrand/jan - ’n van niekerk-remix Keith Dietrich	166

Omslag: Ontwerp deur Christa van Zyl

T.N&A

TYDSKRIF VIR NEDERLANDS EN AFRIKAANS

Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans is 'n geakkrediteerde tydskrif en word uitgegee deur die Suider-Afrikaanse Vereniging vir Nederlandstiek. T.N&A wil die studie van die Nederlandse taal-, letterkunde en kultuur bevorder, ook in sy verhouding tot die Afrikaanse taal- en letterkunde. Daarbenewens wil die tydskrif die Afrikaanse taal- en letterkunde in Nederlandstalige gebiede bevorder. Die tydskrif verskyn twee keer per jaar.

Alhoewel die redaksie kopieregwessies kontroleer, lê die verantwoordelikheid en aanspreeklikheid in hierdie verband by die outeur(s).

Redaksie: Dr. M. Bonthuys

Gasredakteurs: Marius Swart en Ronel Foster

Uitleg: Christa van Zyl

Redigering: Willem de Vries, Jan-Hendrik Swanepoel en Gertie Veldman

Gedruk en gebind deur: V&R Drukkery, Pretoria, Tel: +27 (0)12 333 2462

Redaksie-sekretariaat: Departement Afrikaans/Nederlands, Universiteit van Wes-Kaapland, Privaatsak X17, Bellville, 7535. Tel.: 0219592213. E-pos: mbonthuys@uwc.ac.za.

Inskrywings en betalings:

Die ledegeld bedra:

- R150 per jaar vir binnelandse lede; en R200 per jaar vir buitelandse lede

Betaal u ledegeld **elektronies** in die bank of oor die internet in,

- naamlik op die volgende rekening:

Banknaam: ABSA

Bankrekeningnommer: 1190 154 676

Taknaam: Ben Swartstraat, Wonderboom-Suid

Takkode: 632005 (nie nodig vir elektroniese betalings nie)

Verwysingsnommer: U van en voorletters (baie belangrik)

- E-pos die bewys van u betaling saam met die vorm van lidmaatskap aan die SAVN se penningmeester, prof. Adri Breed by Adri.Breed@nwu.ac.za of kobic.dekamper@gmail.com.

Redaksieraad:

W.A.M. Carstens (Noordwes-Universiteit)

Y. T'Sjoen (Universiteit Gent)

J. Dewulf (University of California)

H.P. van Coller (Universiteit van die Oranje-Vrystaat,

M.E. Meijer Drees (Rijksuniversiteit Groningen)

Noordwes-Universiteit)

H.J.G. du Plooy (Noordwes-Universiteit)

J. van der Elst (Noordwes-Universiteit)

H. Ester (Radboud Universiteit Nijmegen)

W. van Zyl (Universiteit van Wes-Kaapland)

E. Jansen (Universiteit van Johannesburg,

R. Gouws (Universiteit Stellenbosch)

Universiteit van Amsterdam)

T. Colleman (Universiteit Gent)

R.S. Kirsner (University of California)

D. van Olmen (Lancaster University)

J. Koch (Adam Mickiewicz Universiteit)

Redaksioneel

Marius Swart en Ronel Foster

Hierdie uitgawe van *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, sowel as die vorige een, word opgedra aan proff. Louise Viljoen en Marlene van Niekerk, wat albei aan die einde van 2019 as uitgelese professore van die Departement Afrikaans en Nederlands aan die Universiteit Stellenbosch (US) uittree. Hierdie twee akademici was in hul voorgraadse jare klasmaats; daarna sou hul loopbane ander trajekte volg, totdat hulle in 2000 kollegas sou word; albei het later die Kanselierstoekenning vir hulle besondere bydraes ontvang. Vakgenote in en buite Suid-Afrika het tot hierdie twee uitgawes van *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* bygedra om hulle te huldig.

Marlene van Niekerk het in 1978 haar MA in Filosofie aan die US behaal en het ook in dié jaar die Kanseliersmedalje vir haar uitnemende akademiese prestasie oor die voorafgaande vyf jaar ontvang. Sy sit haar studies in die buitenland voort en handel in 1985 'n Drs. in Filosofie aan die Universiteit van Amsterdam af met 'n tesis waaraan 'n punt van 95% toegeken word. Hierna doseer sy aan die Universiteit van Zululand, UNISA en die Universiteit van Witwatersrand.

Marlene sluit in 2000 by die Departement Afrikaans en Nederlands aan die US as medeprofessor aan, word in 2007 tot professor bevorder en in 2017 tot uitgelese professor. Sy is ook inwonende skrywer van die Fakulteit Lettere en Sosiale Wetenskappe en koördineerde van die MA-graadkursus in Kreatiewe Skryfkunde. Uit hierdie program is reeds 16 tesisse gelewer, onder studieleiding van haar en haar kollega Willem Anker, wat haar eerste student aan die US was. Verskeie studente uit die MA-graadkursus het gevestigde skrywers geword en talle literêre prysse (waaronder meer as een Hertzogprys) verower, hetsy vir die manuskrip wat in die program voltooi is of vir daaropvolgende werk. In hierdie verband kan gedink word aan skrywers soos byvoorbeeld Anker, Deon Meyer, Tertius Kapp, Loftus Marais, Fanie (S.J.) Naudé, James Whyle, Bibi Slippers, Alettie van den Heever en wyle Harry Kalmer. Benewens studente wat die formele skryfkundeprogram voltooi, tree Marlene op as mentor vir verskeie ander studente en skrywers, waaronder nog etlike pryswenners tel, en as studieleier vir studente in Afrikaans en Nederlands, literêre vertaling en lewensbeskrywing.

Sy is 'n gewaardeerde en betrokke lid van haar tuisdepartement. Hierbenewens vul sy die Afrika-leerstoel aan die Universiteit van Utrecht by twee geleenthede en ontvang sy in 2009 'n eredoktorsgraad van die Universiteit van Tilburg. Haar verdere bedrywighede sluit talle openbare gesprekke, lesings en onderhoude, asook deelnames aan slypskole, paneelbesprekings en kollokwia in.

As skrywer onderskei Marlene haar met die publikasie van die digbundels *Sprokkelster*, *Groenstaar* en *Kaar*, die kortverhaalbundel *Die vrou wat haar verkyker vergeet het*, die romans *Triomf en Agaat*, *Memorandum*. 'n Verhaal met skilderye saam met die skilder Adriaan van Zyl, *Die Sneeuvelser*, 'n roman in vier dele, asook twee bundels ekfrastiese gedigte in Afrikaans en Nederlands, *Gesant van die mispels* en *In die stille agterkamer*. Sy word benoem vir die Man Booker Internationalprys, wen twee keer die Hertzogprys, een vir prosa en een vir poësie, en meer as 20 ander plaaslike en internasionale toekennings en prysse. Haar werk word in Engels, Nederlands, Frans, Duits, Sweeds, Noors en Italiaans vertaal en akademies nagevors in 6 doktorale proefskefte, meer as 25 meestersgraadtesisse en meer as 60 akademiese artikels.

Louise Viljoen (gebore Van Zyl) is in 1978 aangestel as lektor in die Departement Afrikaans en Nederlands aan die US – haar almal mater. Die volgende jaar behaal sy haar MA, en in 1988 haar DLitt met 'n proefskrif oor Breyten Breytenbach se gevangenisbundel ('yk'). In 1999 word sy bevorder tot professor en in 2014 tot uitgelese professor. Sy tree by verskeie universiteite in Suid-Afrika en die Lae Lande as gasdosent op. Vanaf September tot Desember 2019 is sy hoogleraar in die leerstoel Zuid-Afrika: Talen, literaturen, cultuur en maatschappij aan die Universiteit Gent in België. By haar tuisuniversiteit dien sy meermale as departementelege voorsitter. Van 1996 tot 2013 dien sy in die Letterkundekommissie van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns (as voorsitter van 2007-2013), en hiernaas ook in verskeie ander nasionale en internasionale komitees en rade.

Louise is die akademiese outeur wat wêreldwyd die meeste aangehaal word oor die Afrikaanse letterkunde. Haar navorsingsoevre bestryk al drie tradisionele terreine van die literatuurstudie, naamlik literêre kritiek, literatuurgeskiedenis en literêre teorie; dit omvat onderwerpe soos byvoorbeeld postkolonialisme, geslagtelikhed, identiteit, kosmopolitanisme en transnasionalisme. Sy het sowat 60 artikels in vaktydskrifie gepubliseer; 30 hoofstukke in boeke; en 250 resensies in koerante, tydskrifte en op literêre webwerwe. Verder lewer sy meer as 50 referate by nasionale en internasionale kongresse, en tree sy by tientalle ander geleenthede op. Sy is die skrywer van *Ons ongehoorde soort. Beskouings oor die werk van Antjie Krog* (2009), 'n kort biografie getitel *Ingrid Jonker* (Afrikaans in 2012 en Engels in 2013) en *Die mond vol vuur. Beskouings oor die werk van Breyten Breytenbach* (2014). Saam met Ronel Foster was sy samsteller van die bundel *Poskaarte. Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960* (1998) en saam met Hennie van Coller en Helize van Vuuren van *Afrikaans poems with English translations 2* (2018); sy het ook 'n keuse gemaak van gedigte uit die werk van Barend Toerien met die titel *Om te onthou* (2006).

Meer as 30 studente het hul MA-tesisse onder Louise se leiding voltooi, en 13 hul doktorale proefskrifte. Uit hierdie nagraadse studies het meer as 40 vakartikels voortgespruit – almal onder die studente se eie name.

In haar roemryke loopbaan van 41 jaar ontvang Louise verskillende beurse, pryse en toekenning, onder meer 'n navorsingstoekenning van die Nasionale Navorsingstigting (2000), die Rektorstoekenning vir Voortreflike Navorsing (2004), die HB en MJ Thom-beurs (2010 en 2017), die Gustav Preller-prys vir Literatuurwetenskap en Literêre Kritiek van die SA Akademie vir Wetenskap en Kuns (2016), en die ATKV-Suid-Afrikaanse Akademieprys vir die beste wetenskaplike artikel in Afrikaans (in 2012 en 2019).

Die "koue statistiek" van hierdie twee opsommings laat nie reg geskied aan die enorme impak van Marlene en Louise op die Afrikaanse letterkunde en literêre sisteem nie. Hulle invloed is langwerkend; hul roem strek wyd; hul intellektuele vermoëns is verstommend; hul persoonlikhede begeesterend.

Die akademiese bydraes in hierdie uitgawe word geraam deur twee kreatiewe bydraes, 'n gedig deur Heilna du Plooy as opening en 'n kunswerk gebaseer op 'n gedig uit *Kaar* en verbandhoudende argiefmateriaal deur Keith Dietrich as slot.

Die eerste van sewe akademiese artikels in hierdie uitgawe is deur Geert Buelens en dit betrek die aktuele kwessie van Vlaamse koloniale skrywers se uitbeelding van vroue- en swart karakters in die Kongoliteratuur. Dit blyk dat die werke van Vlaamse vroueskrywers in die koloniale era grootliks dieselfde rassistiese stereotipes herhaal as wat in hul manlike eweknieë se werk voorkom, hoewel daar sprake van 'n spel met tradisionele of verwagte verhoudings by sekere skrywers na vore tree.

Marius Crous ondersoek Nederlandse gedigte waarin met Bach en sy musiek gewerk word. Die artikel word aangebied as 'n transtekstuele reaksie op Marlene van Niekerk se gedig "By toccata en fuga in D mineur" uit haar debuutbundel en spoor 'n aantal gesprekke met die werk van Bach in etlike digters se werk na, waaronder Simon Vestdijk, Anna Enquist en andere. Die grootsheid van hierdie komponis en sy invloed op denkers, digters en die wêreld as sodanig word beklemtoon deur die wydlopende spore van sy komposisies in 'n verskeidenheid tekste na te speur. Net soos wat motiewe soos sterflukheid alomteenwoordig is in Bach se werk, is sy werk alomteenwoordig in die gedagtewêreld in die algemeen, en in hierdie gedigte spesifiek.

In die volgende artikel skryf Sonja Loots oor nog 'n terrein waar die gesprek tussen verskillende kunsvorme na vore kom, te wete die verwysings na skilderye in *Triomf* en *Memorandum*, hier beskryf as ensiklopediese romans, en wel as 'n vorm van ensiklopediese ikonografie. Die rol van sowel tekeninge en skilderye as die beskrywings van sodanige werke word ondersoek teen die agtergrond van

veral Barthes se werk oor ensiklopediese illustrasies, maar ook verbandhoudende insigte van Foucault en andere. Die artikel ondersoek die gelaagde ensiklopediese aard en onderbou van die betrokke romans, en die “kunstige alternatief” (of metafoer?) wat hulle vir die konvensionele wetenskaplike kennistradisies bied.

Rita Barnard se artikel ondersoek die ander Van Niekerk-roman, *Agaat*, saam met romans van Eben Venter en Ivan Vladislavic as tekenend van ’n gesofistikeerde poging by dié skrywers om die huidige tydsmoment te historiseer deur die modernistiese vormlike eksperimentering wat kenmerkend van die vroeë 20ste eeu was te herbekyk. Die posisie van Afrikaans as hoëfunksiaal en die gevolglike verbande wat die Afrikaanse literêre wêreld met die buitewêreld het, wat die skrywer beskryf as ’n duidelike teenvoeter vir die hedendaagse grootliks “anglocentric, confidently monolingual approaches to world literature, transnationalism, and the global novel”, word ondersoek. Die artikel herbekyk eweneens bepaalde terme soos “modernisme” en “moderniteit” teen die agtergrond van die postapartheidliteratuur in Suid-Afrika en die unieke manier waarop in ons konteks daarop gereageer word, hetsy literêr of literêr-wetenskaplik.

In Derek Attridge se artikel reageer hy op die uitdagings wat *Memorandum* aan die leser stel, sowel in Afrikaans as in die Engelse vertaling. Met die teoretiese vertrekpunt dat die literêre werk ’n gebeurtenis is wat in die leser se ervaring daarvan voltrek word, eerder as ’n blote objek of draer van bepaalde betekenis, word daar gevra hoe die leser reg kan laat geskied aan ’n teks wat uit verbale sowel as visuele elemente bestaan. Die roman bied kennelik verskillende, meestal nie-lineêre, leesmoontlikhede, en daarom eweneens ’n verskeidenheid gebeurtenisse vir ’n verskeidenheid lesers – oftewel, dit funksioneer as “ergodiese” teks.

Die visuele staan ook as belangrike gegewe in Hein Viljoen se artikel waarin die nosie van “ekfrase” ondersoek word soos dit voorkom in gedigte van Marlene van Niekerk en Peter Verhelst. Ekfrase konfronteer die leser met die gaping tussen lees en interpreteer; die artikel poog om hierdie gaping te oorbrug deur analities te werk met Derrida se nosies oor omraming en die verlies aan die poëtiese stem. Uit hierdie analise blyk uiteenlopende benaderings tot ekfrase met wesenlike implikasies vir ons nadenke daaroor as teoretiese benadering en as skeppende praktyk.

Die laaste artikel, deur Willie Burger, bied ’n lesing van John Miles se roman *Op ’n dag ’n hond* as ’n reaksie op vrae wat in onlangse jare geopper is oor die waarde van literêre fiksie in die algemeen en die roman in besonder. Wat is in ’n era van sogenaamde “realiteitshonger” en ’n herbesinning oor magsverhoudinge, en waarin literêre fiksie ’n klein en kleiner wordende deel van die groter kultuurproduksie uitmaak, die durende krag van die roman, indien enige? Hierdie aktuele saak sluit die akademiese bydraes af.

Met hierdie uitgawe van *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, sowel as die vorige een, wil ons Marlene van Niekerk en Louise Viljoen huldig: twee kollegas wat elk 'n unieke rol gespeel het in die Departement Afrikaans en Nederlands, en in die Afrikaanse letterkunde. Ons wens hulle alles van die beste toe vir die toekoms. As gasredakteurs spreek ons graag ons dank uit teenoor die redakteur, Marni Bonthuys, vir haar leiding en raad; die keurders, vir hulle gewaardeerde werk; die teksversorgers, Willem de Vries (Afrikaans), Jan-Hendrik Swanepoel (Engels) en Gertie Veldman (Nederlands), vir hul deeglike redigering; en die uitlegkunstenaar, Christa van Zyl, vir die omslagontwerp en tipografie.

Universiteit Stellenbosch

Die see

Heilna du Plooy

Die see is 'n wit geruis,
dit doof ander geluide uit.
Langs die see hoor jy net die see;
hoor jy hoe van oer tot nou, van heinde tot hier

die water in lengte en breedte en diepte en hoogte,
in wydte en weidsheid bly stuwe en stoot,
bly dein en bly bruis; hoor jy hoe die see
deur niks onberoerd gelaat word nie.

Die see se vingers tas
die landmassas tot teen die berge af.
Die see se stuif word mis en vogtige lug:
die see is eintlik die aarde se vel.

Die see se reëlmaat druis sigself tot stilte,
en in die stilte hoor ek die basisnote en die bowetone
waarsonder daar geen lewe is nie.

“Is ze gelijk wij?” Witte en zwarte vrouwen in de Congoliteratuur van Vlaamse schrijfsters

Geert Buelens

*“Is she like us?”¹ Black and white women in Flemish women’s Congo writing
Flemish colonial literature was a highly gendered affair. Canonized novels were written by male authors like Gerard Walschap and Jef Geeraerts and black people tended to be portrayed as highly sexualized, the women all too willing, the men as potential predators. In this article the colonial writings – (young adult) novels and poetry – of almost all female Flemish colonial authors are analyzed, focusing specifically on the way black and white female characters are presented. By and large Mariette Haugen, Silja de Furne, Leen Van Marcke and Daisy Ver Boven’s first novel repeat the racist tropes of their male colleagues. In her later novels Ver Boven increasingly focalizes through black women, whereas the white female protagonists of the youngest of this group, Mireille Cottenjé, are looking for the kind of sexual freedom usually reserved for men. Black female characters hardly aspire to, let alone enjoy the type of emancipation some white women demanded. Chronologically, decolonization and the second feminist wave partly overlapped, but in Flemish colonial literature the sisterhood had yet to become intersectional.*

1. Inleiding

“Een Kongoroman temeer. Van een vrouw!” schetterde *Het Brugsch Handelsblad* verrast in 1973 toen *Lava* verscheen van Mireille Cottenjé (Vanderschaeghe, 1973). Dat was geen loze kreet. Via auteurs als Frans Demers, Gerard Walschap, Albert Van Hoeck, Piet Van Aken, Raf Van de Linde, Paul Brondeel en vooral Jef Geeraerts was de Vlaamse koloniale literatuur altijd ervaren als een uitermate masculien genre. In 1938 had Sylva de Jonghe in de allereerste Vlaamse monografie over koloniale literatuur geponeerd dat de vrouw “niet alleen het brandpunt der koloniale geschriften, maar ook van de kolonisatie zelf” was (De Jonghe 1938: 26), maar in die literatuur zelf weerklonk haar stem zeer zelden.² De Jonghe lichtte zijn bewering niet explicet toe, maar wellicht bedoelde hij dat de vrouw als zinnebeeld van de christelijke beschaving het ideaal belichaamde van de “geestelijke orde” (De Jonghe 1938: 7) die de Europeaan in Afrika meende te moeten bewerkstelligen. Dat maakt het vrouwelijk perspectief op dat project extra interessant. In dit artikel zal geprobeerd worden dat perspectief te belichten, door een analyse van de manier waarop (via auteurscommentaar, dialogen en innerlijke monologen) relaties tussen witte en zwarte vrouwen worden beschreven in het werk van alle vrouwelijke auteurs die in de eindfase van de

kolonisatie of in de eerste decennia erna over de kolonie schreven.³ Hebben die auteurs het vrouwbeeld dat De Jonghe schetste geïnternaliseerd, genuanceerd of verworpen?

In hun *Geschiedenis van de Vlaams-Afrikaanse letterkunde* (1962) noemen Arthur Verthé en Bernard Henry meer dan tweehonderd auteurs, maar daaronder niet eens een handvol vrouwen. Wel vermeld aldaar: Mariette Haugen, de echtgenote overigens van Sylva de Jonghe (Ceuppens 2005: 162), Silja de Furne, medewerker van *Band*, het eerste in Belgisch Congo uitgegeven culturele tijdschrift waarvan haar man Odo Spitaels vanaf 1944 hoofdredacteur was, en Leen Van Marcke, de enige niet-koloniaal in dit gezelschap en de enige die zich op Rwanda-Burundi richtte, en ook een buitenbeentje wat betreft de genres (jeugdboeken en luisterspelen) waarin ze de inzichten en ervaringen verwerkte van haar bezoek in 1958 aan de Belgische kolonies. In de ‘boom’ die de Congoliteratuur meteen na de dekolonisatie doormakte zaten met Daisy Ver Boven en de genoemde Cottenham slechts twee vrouwen, conform de geringe zichtbaarheid van vrouwen in de hele Vlaamse literatuur toen. Beiden waren als kolonialen in Congo tot de zomer van 1960 en publiceerden in de jaren zestig en zeventig opgemerkte maar later snel vergeten romans die zich afspelen tijdens en kort na de Onafhankelijkheidsstrijd.⁴ Dat deze fase van de dekolonisatie samenviel met de tweede feministische golf geeft deze romans potentieel extra spanskraft. Hoewel de eindfase van de kolonisatie – de gewelddadige zomer van 1960 en de paniekerige vlucht uit Congo van het gros der Belgen – ook voor deze auteurs een traumatiserende ervaring was, dringt de vraag zich op of hun werk (hun vertellers, hun witte vrouwelijke personages) blijk geven van begrip en misschien zelfs sympathie voor de zwarte vrijheidsstrijd.

2. “[W]at heeft de koloniaal toch een mooie taak te vervullen” (Mariette Haugen)

Bij de eerste vrouwelijke Congo-auteurs is van emancipatie allerminst sprake. Het koloniale project werd door deze generatie met grote vanzelfsprekendheid geïnternaliseerd en de paternalistische, maar vaak ook racistische mentaliteit van deze kolonialen doordeweeks doorlopend hun discours.

Oerwoud bantoe en... een vrouw (1951) van Mariette Haugen (geen geboorte- of sterfdatum bekend) thematiseert tot in de titel hoe opmerkelijk het is dat deze zaak vanuit een vrouwelijk perspectief wordt belicht. Interessant is ook dat het zich grotendeels afspeelt in de jaren twintig.⁵ De Belgische staat heeft nog maar net, in 1908, onder grote internationale druk het commando overgenomen van

koning Leopold II. Haugens memoires/reisreportages laten zich bijgevolg ook lezen als avonturenverhalen over de verwoede pogingen om in een onmetelijk land de infrastructuur te verbeteren en een staatsbureaucratie op te zetten.

De inleiding – afgerond op 29 augustus 1949, de “72e verjaardag der aankomst van Stanley te Boma” (Haugen 1951: 13) – stelt het boek echter bovenal explicet in het licht van de als spectaculair gepresenteerde resultaten van de Westerse beschavingsmissie. In een kort historisch overzicht vanaf de Portugese missie die in 1482 voet aan de grond zette, wordt de westerse beschavingsdrang afgezet tegen de evenezer voorkomende “gewinzucht” en “uitbuiting” (Haugen 1951: 9), maar het is duidelijk wat voor de auteur de overhand heeft gehaald: “Waar één mensenleven geleden het kannibalisme nog hoogtij vierde, kleppen thans de missieklokjes, die de zwarten ter kerke roepen; snorren de Amerikaanse wagons langs de banen; snerpt de stoomfluit der treinen schril door de wonderlijke tropenavond; dreunen de stalen monsters der fabrieken.” (Haugen 1951: 12). Evangelisatie en modernisering die in katholieke kringen, zeker ook in het Vaticaan en in Vlaanderen, vaak als gevaarlijk tegenstrijdig werden gezien, lijken in het hart van Afrika samen te gaan. Zo eenduidig is het echter niet. Materiële vooruitgang gaat immers hand in hand met politieke bewustwording, een ontwikkeling die niet zonder gevaar is, volgens de auteur. Naast de steden van en voor de Belgen

hebben zich de steden der zwarte geëmancipeerden neergezet en vastgezogen, waar kranten worden gelezen, clubs worden gehouden, waar gepalaverd wordt over de rechten van de mens en over het zelfbeschikkingsrecht van alle volken, waar de wilden van weleer, wier ouders wellicht werden opgepeuzeld en die onder het beschavingsvernijje toch nog een wildenhart hebben zitten, ingewijd worden in de eeuwige slogans van het proletariaat en van de klassenhaat (Haugen 1951: 12).

De “geforceerde ontwikkeling op alle gebied” (Haugen 1951: 13), zo wordt hier aan het begin van de Koude Oorlog gesuggereerd, zou tot communistische agitatie en antikoloniaal activisme kunnen leiden in een volk dat “nog niet verder [staat] dan onze voorouders, de Oude Belgen van negentien eeuwen geleden” (Haugen, 1951: 13). De zogenaamde *evolués* dreigen dus het natuurlijke evenwicht in de kolonie te verstoren, onder meer omdat zij vatbaar blijken voor gevaarlijke idealen als de (overigens door Franklin Delano Roosevelt tijdens de Tweede Wereldoorlog bepleitte) autonomie van gekoloniseerde gebieden. Het exotisme van de auteur legt een merkwaardige spanning bloot: evangelisatie is uiteraard goed, maar voorts hoorde er bij voorkeur zo weinig mogelijk te veranderen. Het *eigenlijke* hart van Afrika, “het eeuwige, onvergankelijke gelaat

van het Kongolese binnenland, van de broesse [wildernis – G.B.], waar *goddank* nog de oude, schilderachtige en soms zo geheimzinnige gebruiken van Dark Afrika [sic] voortleven” was door de modernisering niet aangeraakt (Haugen, 1951: 13, cursivering G.B.). Een positie die het leven aldaar enigszins schizofreen moet hebben gemaakt: beschaven was een nastrevenswaardige missie maar de authenticiteit van het onbeschaafde Afrika werd er bij voorkeur minimaal door aangetast – een opvatting die Haugen overigens deelde met het gros van de kolonisatoren.

Haugens “broesse”-ervaringen in de jaren twintig staan centraal in de rest van het boek dat voorts ook antropologisch van aard is (met aandacht voor de taal, zeden, kosmologie en geschiedenis van de lokale bevolking) en dat daarnaast hoofdstukken bevat over expedities van vroege ontdekkingsreizigers en opstanden ten tijde van Congo Vrijstaat (1885-1908). De auteur toont zich geregeld bewust van haar relatieve positie in dit werelddeel. In de ogen van de Congolezen is zij “de Barbaarse met het witte gelaat”; haar exotiserend-romantiserende inborst is zelfs geneigd in de ogen van die lokale bevolking “het enigmatische gelaat der ware mensheid” te aanschouwen (Haugen 1951: 21). Wanneer ze het heeft over een “katoencampagne” van een Portugese *trader* die “de vrije man verknecht door hem de gewinzcucht in te prenten” (Haugen 1951: 21) steekt ze opnieuw niet weg dat het kolonialisme een vorm van exploitatie kan zijn, al laat ze symptomatisch in het midden wie dan eigenlijk die “vrije man” is; alsof (enkel) het kapitalisme van die Portugees corrumperend werkte op de zwarte bevolking die, ondanks de aanwezigheid van de kolonisator, in wezen vrij zou zijn.

De titel *Oerwoud, bantoe en ... een vrouw* suggereert een bijzondere verhouding tussen deze drie polen. Dat haar ervaring van Congo afwijkt van die van de mannelijke kolonisatoren hangt vooral samen met haar relatief vrije rol. Waar haar man als “chef de poste” (Haugen 1951: 63) een hele reeks administratieve taken te vervullen heeft, kan zij haar tijd min of meer vrij besteden. Haugen besluit de lokale cultuur te bestuderen, maar met frivool hobbyisme heeft die bezigheid nijs te maken: “ik wil mijn man met raad en daad ter zijde kunnen staan” (Haugen 1951: 40). Door haar man te ondersteunen, ondersteunt dus ook zij het koloniale project.

Die echtgenoot Sylva de Jonghe plaatste zoals gezegd in zijn korte studie uit 1938 de witte vrouw in het hart van dat project en de literatuur erover. Volgens hem was hooguit twintig procent van de witte vrouwen in de kolonie eerzaam (de overgrote meerderheid was dus “lichtekooi” of anderszins van lichte zeden (De Jonghe 1938: 26)), maar toch was het “[v]an kristelijk of van moreel standpunt uit” onverantwoord om de vrouw de toegang tot de kolonie te ontzeggen: “zij is immers de ware gezellin van den vermoeden, afgetobden man, dien ze met raad

en daad en aanmoediging moet ter zijde staan.” (De Jonghe 1938: 27). Mariette Haugen lijkt zich, blijkens haar eigen geschriften, in dat laatste patroon in te passen.

Ongelijkheid ervoer ze in dat opzicht niet. Westerse vrouwen zag ze, zoals in België toen gebruikelijk, als “de gezellin” van hun man; Congolezen daarentegen beschouwden de zwarte vrouw louter “als de slavin, als een lastdier” (Haugen 1951: 126). Het koloniale project leek daarin geen verandering te brengen. Dat een vrouw die geen dochters baart terug naar haar ouders wordt gestuurd beoordeelde de auteur als barbaars, maar aan de bruidschatgewoonte zag ze toch ook een belangrijk voordeel. Wie op zijn vrouw uitgekeken geraakte kon haar niet zomaar aan de kant zetten – daarvoor was er eenvoudigweg teveel voor haar betaald. Het huwelijk werd er dus door “bestendigt”, in de ogen van wie het huwelijk heilig en echtscheiding des duivels vond was dit geen detail, ook al bevestigde de praktijk volgens Haugen dat de vrouw in de Congolese cultuur geen enkele vorm van “zelfbeschikkingsrecht” genoot (Haugen 1951: 126).

Haugens’ overtuiging dat de Westerse cultuur superieur was sloot bedenkingen bij het kolonialisme niet helemaal uit. Wanneer ze in een afgelegen dorp een lied hoort zingen waarin zwarten hun droeve lot beschrijven en daarbij “de blanken met hun toverkunsten” (Haugen 1951: 80) niet worden gespaard (“Zij hebben gebrand, gedood, ons opperhoofd ontvoerd” (Haugen 1951: 81)) ligt ze er ’s nachts wakker van. In een volgend dorp wordt ze echter weer gerustgesteld:

hier ligt het bewijs voor de hand, dat de blanken niet alleen hebben ‘gebrand en gedood’, doch vooral betere sociale en hygiënische toestanden hebben geschapen, en Kongo gewekt hebben uit de dood door verwilderung, verbeesting en overdaad, die het reeds overvallen hadden (Haugen 1951: 82).

Vooral die laatste kwalificatie intrigeert: de onderontwikkelde Congolezen waren dus niet arm, maar decadent. Dankzij de kolonisatie – zij het in Haugens ogen eigenlijk enkel dankzij de missionarissen (Haugen 1951: 82) – was er beschaving en dus *mate* in het land gekomen. De *traders* wakkerden volgens haar, zoals we zagen, immers alleen maar geldzucht aan. En al te veel staatsambtenaren verloren zichzelf in de armen van zwarte vrouwen (Haugen 1951: 83).

De ideologische kern van Haugens wereldbeeld wordt misschien het scherpst gevat wanneer ze zich afvraagt waarom ze zondag na zondag wil teruggaan naar een bepaald dorp in de buurt. “Het is iets vreemds, dat ons verlokt. Wellicht is ’t het herderlijke, het patriarchale dat over zo’n broessedorpje ligt, dat er ons telkens weer naar toe lokt.” (Haugen 1951: 76). Een geordende samenleving waarin de macht duidelijk verdeeld is, mannen het vanzelfsprekend voor het zeggen

hebben en het patriarchale en bevoogdende niet alleen semantisch maar ook in de maatschappijstructuur in elkaar overlopen – dat lijkt het ideaal te zijn. Zwartes mochten dus wel bekeerd worden, maar niet geleerd. Dat zou hun alleen maar op rare ideeën brengen.⁶ Dat patriarchaal-herderlijke had een bevoogdende en een zorgende kant. Terwijl haar man belastingen int en palavers houdt, probeert Haugen de inlandse bevolking te helpen tijdens bevallingen en met ziekenzorg in het algemeen. De allerbelangrijkste bezigheid is echter hulp bij terminaal zieken. “Ligt er iemand te zielotgen, dan gebiedt mijn geloof me hem bij te staan en te dopen. Het zaligmakende water stroelt dan door mijn vingers op het hoofd van de gewezen kannibaal en ik doop hem in de Naam des Vaders en des Zoons en des Heiligen Geestes... Ja ja! Wat heeft de koloniaal toch een mooie taak te vervullen, indien er maar enigszins wil bij is. Maar willen is moeilijker dan bedillen en, eilaas, aan zo bitter weinig kolonialen gegeven!” (Haugen 1951: 169). Waarmee eens te meer een wezenskenmerk werd aangeduid van hoe Haugen de Westerse aanwezigheid in Afrika inschatte: de meeste kolonialen wilden macht uitoefenen, zich manifesteren; de ware en – voor de diepgelovige vrouw die ze was – blij makende opdracht van de kolonialen was echter zielen redden. Ondanks haar interesse voor de monotheïstische Congolese godsdiensten (Haugen 1951: 85) en de door haar gesigneerde overeenkomsten tussen Genesis en de inheemse verhalen was ze ervan overtuigd dat haar geloof het enige ware was. Maar dat ze het wilde delen met de zwarte bevolking kan ook te begrijpen zijn als een indicatie dat ze zich weliswaar cultuur superieur maar toch niet fundamenteel anders wilde zien dan de zwarte schepselen Gods. Wanneer ze zich gaat baden in een dorp waar men nog nooit een witte vrouw had gezien, staan de Congolese vrouwen zich luidop af te vragen “[i]s ze gelijk wij?” En dat is ze dus – “hun withuidige zuster” blijkt “juist gelijk wij” (Haugen 1951: 141).

Haugen schrijft het zo geamuseerd op dat ook deze anekdote toch weer de vraag oproept of zij haar zwarte zusters evenzeer als gelijken ziet. Ze is overtuigd van hun menselijkheid en de rijkdom van hun (orale) cultuur, maar ze heeft het ook over haar liefde voor “alle zwarten, die toch maar kleine kinderen gebleven zijn en van wie men met een aaitje meer kan bekomen dan met vloeken en schimpwoorden” (Haugen 1951: 238). Die laatste termen evoceren eufemistisch het geweld van de kolonisatie. De “enkelingen” (Haugen 1951: 220) die zich in de tijd van Congo Vrijstaat aan geweld en exploitatie hadden overgegeven karakteriseert de auteur mild als “schorre morrie” (Haugen 1951: 215). Verhalen over “afgehakte handen” waren “indien het niet allemaal uit de lucht was gegrepen [...] dan toch schromelijk overdreven” (Haugen 1951: 216). Wanneer ze helemaal op het eind van het boek evoeert hoe een kudde olifanten het kampement waar zij en haar man logeerden met de grond gelijk maakt, vergelijkt

ze dit met de Dag des Oordeels en geeft haar paniekerige smeekbede aan God als nog een revelerend inzicht in het bezwaarde Belgische koloniale geweten: “Wij hebben niets misdaan. Wij hebben geen zwarten gefolterd, wij hebben ze niet uitgezogen, uitgeperst gelijk een spons. Wij hebben het goede voorbeeld gegeven, het goede zaad ook onder uw minste schepselen uitgespreid. Ons hart is gelijk onze geest: rein, ootmoedig, kinderlijk. Daarom, o Heer, spaar ons uw toorn!” (Haugen 1951: 268, mijn cursivering). Waarom je eigen onschuld uitschreeuwen als je een schakel bent in een prachtproject? Allicht toch omdat je weet dat de beschuldigingen gegrond zijn in de realiteit. En ook dit is een veelzeggende contradictie: een goedmoedige Belg als haar man die, zoals ze eerder beschreef, mannelijke gekoloniseerden tot tien dagen per maand kon opeisen om te werken voor het openbaar nut (Haugen 1951: 186), deed dat met de beste bedoelingen. Alleen maar zuivere intenties hadden zij en haar man, zoals ook mag blijken uit die kwalificaties “rein, ootmoedig, kinderlijk”. Maar hoe zouden sommige schepselen Gods de meerdere en anderen de “minste” kunnen zijn? En hoe kon je jezelf als “kinderlijk” presenteren terwijl je de andere structureel benaderde alsof je hun ouders bent?

3. “[H]un vader” (Silja de Furne)

De schaarse literaire bijdragen van Silja de Furne (evenmin geboorte- of sterfdatum bekend) zijn vooral terug te vinden in de tijdschriften waarbij haar man betrokken was als (hoofd)redacteur, *Band* (1942-1960) en het kortstondige post-onafhankelijkheidsfusieblad *Band en Zuiderkruis* (1961-1963), dat korte tijd later zou worden opgevolgd door *Ambassadeur* (1963-1968), tijdschrift van de vereniging ‘België in de wereld’ waarvan haar man Afgevaardigd Beheerder was. Die naamsverandering zit vol betekenis. Waar *Band* uitdrukking probeerde te geven aan de verbondenheid van alle Nederlandstaligen waar ook ter wereld, werden de uitgeweken na de dekolonisatie niet meer gepresenteerd als kolonisten, maar als *expats* die als ware ambassadeurs hun land vertegenwoordigden in den vreemde.

In de koloniale periode zagen deze Vlaamse auteurs zichzelf echter bepaald niet als migranten. Zij voegden zich niet in de bestaande Afrikaanse samenlevingen in, maar namen die over om er vervolgens hun eigen normen op te leggen. Hoezeer De Furne in dat opzicht de vertolkster was van *His Master’s Voice* mag blijken uit het gedicht “Gewestbeheerder” dat in november 1961 werd opgenomen in het vierde lustrumnummer van *Band en Zuiderkruis*.

Rechtstaand

In smalle prauw,

Door wrede zon beschenen.

Op 't spoor
 Van mijn tranen
 Naar 't labyrinth
 Der Wilden
 En verstrengelde lianen.
 Kind en vrouw
 Uit je horizon
 Verdreven.

Je sprak hen toe,
 Balsemde
 Hun vuile wonderen.
 Hielp bij 't baren
 Van een kind.
 Na 't vonnis
 Sloeg de zweep
 Harde slagen.
 Al hun lief en leed
 Lag blind
 In je handen.
 Je was hun vader
 Meer dan van
 Eigen kind.

Het dorpje bloeide.
 De maniok groeide.
 De wegen lagen
 Glad.
 's Avonds
 Na zware dag
 Bij 't vuur gehurkt
 Hun blij gelach.

In felle koorts
 Je kind niet vol
 Gedragen
 Ligt bij de pioniers.
 Twee groeven
 Rond harde mond

Gegraven
 O Liefste
 Ga niet heen!
 Laat je kleine
 Boloko
 Niet alleen.

Mijn armen teder
 Losgemaakt:
 Niet wenen!
 Het hoge harde
 Broussegras
 Ontsloot zijn pad.
 Voor dag en dauw
 Is Hij verdwenen. (De Furne 1963: 34)

Die laatste hoofdletter vormt de apotheose van een gedicht dat in uiterst gecondenseerde vorm de patriarchaal-koloniale ideologie vat: de Gewestbeheerder is een heiland die zich offreert, hij is een vader die zijn eigen vrouw en gezin achterlaat voor het welzijn van de inheemse bevolking, onder meer om zwarte vrouwen te helpen bevallen. Het offer is groot, want de omstandigheden (op hem schijnt de “wrede zon”) zijn zwaar, de lokale bevolking zijn “wilden” die een “vader” nodig hebben en lijfstraffen (“Sloeg de zweep / Harde slagen”). Het offer draagt echter vruchten: na zijn doortocht heerst peis en vree, bloeit het dorp, is er volop voedsel, zijn de wegen “Glad” (dé trots van de koloniale administratie – symbool voor hoe volk en land onder controle zijn) en weerklinkt het “blij gelach” van de gekoloniseerden. De zwarten, ook de vrouwen, mogen zich geprivilegieerd voelen, overgeleverd als ze zijn aan de vaderlijke zorgen van de witte man.

4. “[N]iet zonder moeite” (Leen Van Marcke)

Jeugdschrijfster Leen Van Marcke (1902-1987) was, zoals gezegd, als enige auteur uit dit corpus niet zelf een koloniaal. In 1958 bezocht ze Congo en het zogenaamde trustschap Ruanda-Burundi (door België beheerd in naam van de Verenigde Naties), wellicht in het kader van door de Belgische overheid georganiseerde culturele reizen die in deze jaren onder meer ook schilder Floris Jespers, auteurs Gerard Walschap en Karel Jonckheere en het Brusselse toneelgezelschap KVS naar de kolonies bracht.⁸ Van Marcke zou op basis van die reis twee jeugdromans

schrijven en een reeks luisterspelen voor de NIR, de toenmalige naam van de Nederlandstalige publieke omroep in België. De romans *Benny Ntumba* (1959) en *Benny vindt Kabinda* (1960) vormen samen *Het boek van Benny*, twee op elkaar aansluitende verhalen over de ontwikkeling van de ambitieuze en getalenteerde jonge Rwandees Mulongu die, na zijn doopsel door pater Hubertinus, Benny genoemd wordt en na lange omzwervingen in Congo uiteindelijk als kunstenaar carrière kan maken in Leopoldstad.

Hets slotdeel eindigt met een zin die tegelijk een vaststelling en een aansporing wil zijn: “De wereld ligt nu ook voor een zwarte open, Benny...” (Van Marcke 1960: 181). Lees: de wereld is nu zo veranderd, ook zwarte Afrikanen kunnen nu hun kleine dorpjes in de wildernis verlaten en het niet alleen in de grote steden van het eigen continent maken, maar ook daarbuiten (“Misschien strijkt er voor jou ook nog eens zo’n witte vogel [een vliegtuig, G.B.] uit de lucht neer om je te voeren naar streken, waarvan je niet eens dromen kunt, omdat je ze niet eens vermoedt.”). In een roman die in 1960 verscheen en al helemaal wanneer die geschreven was door een auteur die bekend stond om haar “socialistisch-humanitaire geest” (Bouckaert-Ghesquière in *Lexicon van de jeugdliteratuur*) zou dit gelezen kunnen worden als de erkenning en misschien zelfs verwelkoming van de nieuwe postkoloniale werkelijkheid: niet langer waren de Congolezen ondergeschikt, ze konden nu meester zijn van hun eigen lot. Zo lijkt Van Marcke het echter niet te bedoelen. Als, zoals het ook in dat slot heet, “de poorten van de wereld open” zouden kunnen gaan voor Benny, dan zou dat niet het gevolg zijn van gewijzigde machtsverhoudingen maar van het lot (een “ogenblik [dat] gunstig” was, Van Marcke 1960: 181). En de ontwikkeling die Benny doormaakt heeft hij weliswaar ook aan zijn talent en doorzettingsvermogen te danken, maar cruciale zetjes krijgt hij toch vooral van koloniale Belgen. Als zwarte personages al *agency* hebben dan is dat opmerkelijk vaak om andere zwarten (van een andere stam, of sociaal anders gesitueerden) stokken in de wielen te steken. De roman is geheel en al doordewezen van de koloniale ideologie waarin zwarte mensen primitievelingen zijn die elke fundamentele verbetering van hun bestaan te danken hebben aan de kunde en generositeit van witte beschavers.⁹

Deze koloniale apologie verscheen in het jaar van de Congolese onafhankelijkheid, maar de strijd die hiertoe had geleid speelt in het boek geen enkele rol. Het verhaal speelt zich nochtans af tijdens de sleuteljaren in de mentale en politieke zelfbewustwording van de zwarte bevolking in Midden-Afrika, tussen het einde van de Tweede Wereldoorlog en de circa dertien jaren daarna.¹⁰

Hoewel Benny’s moeder centraal staat in de openingsbladzijden en hij

op het eind – vandaar ook de titel van het boek – het meisje Kabinda ontmoet dat de moeder van zijn kinderen zal worden, spelen mannen de hoofdrol in de roman. Toch reveleren de passages over vrouwen de ideologische positie van de auteur het sterkst. Het eerste voorbeeld zou in zekere zin nog als een kritiek op het koloniale systeem begrepen kunnen worden; de *boys* (knechten) die in elk koloniaal gezin koken, tuinieren en water en hout aandragen hebben de witte vrouw lui gemaakt, aldus de verteller. De oorlog noopte de kolonialen tot grote financiële voorzichtigheid en daar voer vooral de vrouw des huizes wel bij, blijkbaar, want zij werd weer helemaal in haar praktische, zorgende, huishoudelijke rol geduwd: “De blanke vrouw heeft plots haar zending terug gevonden en poetst, bakt, naait en kookt dat het een lieve lust is.” (Van Marcke 1960: 11). Het lijkt zo alsof de “zending” (levensvervulling) van de vrouw in de kolonie geofferd was aan de beschavingsmissie van de man. Deze passage krijgt op het eind van het boek een opmerkelijke echo, wanneer de auteur het leven van de verstedelijkende zwarte vrouwen bespreekt. Wisten ze in hun dorpen in het oerwoud altijd wat hun te doen stond, in de sloppenwijken van Stanley- of Leopoldstad was dat geheel anders. Terwijl hun mannen zich ontwikkelen in de kantoren en werkhuizen van de Belgen blijven zij letterlijk en figuurlijk achter; en wat het nog erger maakt is dat ze in de stad eigenlijk even weinig te doen hebben als de door boys verwende kolonistenvrouwen. “Moeder heeft zelf niet veel om handen. Er is geen land meer om te bewerken, geen maniok meer om te stampen, geen nieuwe hut om te bouwen.” (Van Marcke 1960: 153). Gemak heeft ze dus wel, net zoals de witte vrouwen, maar eigenlijk weet ze niet hoe zich nuttig dan wel aangenaam bezig te houden: “Hoe brengt ze dan haar dag door? Met praten.... voor een groot deel. Want de buurvrouw heeft net zo min veel werk. Zij hebben nog niet geleerd te naaien, te breien, te poetsen, te strijken.” (Van Marcke 1960: 153). Als ze dat wel had geleerd had ze dus een gelukkige huisvrouw kunnen zijn, maar helaas, de zwarte vrouw in de stad lijkt gedoemd een roddeltante te worden. Kabinda vormde echter een gelukkige uitzondering. Zij had in het zogenaamde “home”, “het sociaal tehuis” van witte vrouwen “begrippen van hygiëne en zuiverheid” geleerd (Van Marcke 1960: 159-160) en leek daarmee opgenomen in de moderniteit: een jonge vrouw die haar eigen kinderen “gezond” zou kunnen opvoeden en daarmee tegemoet kwam aan de droom die Benny’s moeder voor haar eigen kinderen had gekoesterd toen ze die naar de stad had gestuurd om “van de beschaving te kunnen genieten, die de blanken in hun land ingevoerd hadden.” (Van Marcke 1960: 167).

In het jaar 1960 – niet alleen het jaar van Congo’s onafhankelijkheid, maar ook van zestien andere Afrikaanse landen – werd zo door een als progressief geboekstaafde jeugdschrijfster een boek gepubliceerd waarin

het kolonisatiedenken vrijwel naadloos overloopt in het vaak niet minder paternalistische ontwikkelingsdiscours dat op de Onafhankelijkheid zou volgen: “[Benny] heeft zonder dat iemand het hem ooit voorgezegd heeft, uit zichzelf begrepen, dat zijn volk alleen iets kan worden als het in ontwikkeling even ver komt als de blanken.” (Van Marcke 1960: 170). En daarvoor moet het, zo lijkt de tekst te impliceren, afgelopen zijn met de luiheid die koloniale romans telkens opnieuw toeschrijven aan de Congolezen: “Beschaving krijg je niet toegeworpen, Benny, die moet je verwerven. En dat gaat niet zonder moeite.” (Van Marcke 1960: 170).

5. “[D]at ze mij niet meer ‘nodig’ hebben?” (Daisy Ver Boven)

Anne Nlandu in *De rode aarde die aan onze harten kleeft* (1962) van Daisy Ver Boven (1925-) lijkt op Kabinda: een jonge, verstedelijkte vrouw die “zowat de rechterhand van de [witte] sociale assistenten” in het Sociaal Centrum was geworden. Dat “zowat” relativeert haar plek misschien een beetje, maar getrouwde als ze was “met een klerk die op het Gouvernement-General werkte” en met wie ze, met haar vijf kinderen, woonde “in het modelhuisje [...] in een van de nieuwe wijken van de inlandse stad, was Anne de belichaming geworden van de geëvolueerde negervrouw.” (Ver Boven 1962: 18). Daarmee was, in een roman die verscheen in volle dekolonialisatie, ook wat de vrouwelijke personages betreft een belangrijke stap gezet in de Congoroman: vrouwen (ook de witte, overigens) hadden weliswaar een dienende rol, maar er was wel degelijk sprake van enige emancipatie.

In *La piste étroite*, het Franstalige debuut van Ver Boven dat twee jaar eerder verscheen, was daar volstrekt nog geen sprake van. Het hoofdpersonage Ingrid ambieert net als de vertelster in Haugens boek niet meer dan de perfecte ondersteuning te bieden voor haar man. Zwarte personages zijn er louter exotische decorstukken; nooit worden hun gedachten en ervaringen intern gefocaliseerd en de weinige keren dat ze aan het woord komen betreft het mannen in een dienende rol, als *boy* of als beveiliger van de kolonialen (een impliciete indicatie dat het Belgische gezag niet overal als vanzelfsprekend wordt aanvaard). Slechts één scène brengt Ingrid samen met zwarte vrouwen. Wanneer, kort na Ingrids bevalling van haar eerste kind, de jonge “concubine” van hun begeleider Motio een doodgeboren kind ter wereld brengt is ze ontsteld door de omstandigheden waarin Congolese vrouwen moeten bevallen. Volstrekte vervreemding overvalt haar: “entre elle et ces femmes, aucune entente, aucune collaboration n’était possible quant au soins à donner à la pauvre petite Banona!” [Ver Boven 1960: 282; tussen haar en deze vrouwen was waar het de zorgen die ze de arme kleine

Banona konden geven geen verstandhouding en geen samenwerking mogelijk; vertaling G.B.]. Sterke koffie met een scheut cognac toedienen aan Banona – dat is ongeveer de hulp die ze kan bieden. Wanneer de nageboorte op zich laat wachten, wil een vooraanstaande plaatselijke vrouw het proces op gang brengen door met een vliegenmepper het voorhoofd van Banona te beroeren en het instrument op haar hoofd te laten balanceren. En meteen komt de placenta los. Het had een moment kunnen zijn waarin de witte vrouw respect kreeg voor de onorthodoxe methoden waarmee de Congolese vrouwen zich uit de slag wisten te trekken, maar Ingrid verliest er bijna al haar beschavingsmoed door: “c'était le triomphe de la bêtise sur le bons sens!” (Ver Boven 1960: 284; de dwaasheid triomfeerde hier over het gezond verstand).

Dit tafereel typeert dit boek in hoge mate: er duiken twijfels op over het succes van de kolonialisatie, maar de kern ervan – door de Belgische kolonisten structureel ervaren als: primitieve mensen een beter leven schenken (Ver Boven 1960: 119, 251, 256, 264) – wordt niet ter discussie gesteld. Twee passages zijn in dit opzicht extra intrigerend, ook omdat ze gevoelens van de witte protagonisten op zo'n manier in het geding brengen dat ze, op zijn minst, enige nuance aanbrengen aan het beeld van de rationele westerling en de primitieve Afrikaan.

De eerste speelt zich af tijdens een avondlijke rituele dans – vaste prik in de koloniale literatuur. Ingrid weet niet wat ze ziet: wat een vitaliteit, wat een mysterie ook! Het tafereel brengt haar tot op de rand van de twijfel, niet zozeer aan het welslagen van de kolonialisatie, maar aan het nut ervan. Jagen en dans zijn de bestaansreden van deze zwarte mensen, waarom hun dan verplichten het land te bewerken in plaats van op jacht te gaan en waarom hun dansen inperken of soms zelfs, wanneer hij al te sensueel werd, verbieden?¹¹ Haar man Jacques begrijpt haar reserve, maar benadrukt toch dat het civiliseren van deze mensen ontregensprekelijk een goede zaak is (Ver Boven 1960: 119). Zijn volgende beschavingsdaad kan tellen: dat ze het vuur moeten doven en allemaal moeten gaan slapen. Zodra mannen en vrouwen samen gaan dansen is het hek immers van de dam, dan wordt de dans “sensuel et malsain” (Ver Boven 1960: 120; sensueel en ongezond) en kunnen de inheemsen hun eigen lusten niet meer bedwingen. Ingrid die eerst nog had aangedrongen om iedereen te laten dansen, sluit zich na het horen van Jacques' argumentatie snel aan bij de beslissing van haar man en ook de dorpsbewoners protesteren niet. Maar misschien had Jacques nog wel een hele andere reden om het dansfeest stil te leggen. “Rentr'ons vite maintenant, j'ai une envie folle de t'embrasser!” (Ver Boven 1960: 121; Laat ons snel naar huis gaan, ik barst van verlangen om je te kussen). Het heeft er alle schijn van dat de man zijn door de dans opgewekte lustgevoelens ook niet helemaal onder controle had.

De tweede scène speelt zich enige tijd na de geboorte van hun kind af, wanneer Jacques op dienstreis is en Ingrid in haar bed ligt te woelen terwijl de melancholische klanken van lokale muziek haar beroeren. Is ze bang? Nee, daar heeft ze geen enkele reden toe. En toch is ze op haar ongemak. Ze begint rusteloos in de kamer op en neer te lopen en haar gedachten dwalen af naar haar donkerste momenten in Afrika, naar de lokale tovenaars, naar al die glimlachende zwarte mannen die zich zomaar tegen het witte gezag zouden kunnen keren. Wat begrepen ze eigenlijk van dit land en zijn bewoners? Zouden die zwarten echt magische krachten bezitten? Om de beheksing te doorbreken neemt ze vervolgens de pyjama van haar afwezige echtgenoot mee naar bed, wikkelt de broek om haar hals en doet het vest aan over haar eigen nachthemd – als bezaten deze kledingstukken “un pouvoir mystérieux” (Ver Boven 1960: 263; een geheimzinnige kracht) – als betrof het, kortom, een fetisj. In deze twee passages worden de gebruiken en gevoeligheden van de beide bevolkingsgroepen op elkaar betrokken, zij het enkel vanuit het gezichtspunt van de Belgische personages.

De bekroning van *La piste étroite* met de Driejaarlijkse Prijs voor Koloniale Letterkunde illustreert precies waar het dit genre om ging: het weergeven van de kolonisatie-ervaring van de kolonisten. De slotpassage bewijst het eens te meer: wanneer Ingrid en Jacques – beproefd door de natuur, door ziekte, door de onwillige bevolking en niet het minst door de stugge Belgische koloniale bureaucratie – elkaars handen verstengelen, dan staat dat symbool “de leur amour, de leurs espoirs, d’un bonheur chèrement acquis”. (Ver Boven 1960: 293; voor hun liefde, hun hoop, hun dierbaar verworven geluk). Het smalle pad uit de titel gaat in letterlijke zin over de weg die de kolonisten zichzelf door de wildernis proberen te banen (Ver Boven 1960: 47, 85, 122, 130, 238, 259), maar het staat bovenal voor de zelfgekozen, moeizame weg naar het uiteindelijk zelf veroverde geluk van de witte hoofdpersonen. De minderwaardigheid van de gekoloniseerden bleek dus niet alleen uit hoe er over hen wordt gesproken door de personages, maar evenzeer uit het loutere feit dat deze boeken zelden of nooit gingen over wat volgens de koloniale propaganda toch een centrale kwestie van de kolonisatie heette te zijn: hoe verging het de gekoloniseerden?

In dat opzicht is het symptomatisch dat deze vraag wel en zelfs heel uitvoerig aan bod komt in de drie Nederlandstalige Congoromans die Ver Boven publiceerde tussen 1962 en 1980; wanneer de onhoudbaarheid van de kolonisatie is gebleken, met andere woorden. In de romans *De rode aarde die aan onze harten kleeft* (1962) en *Mayana* (1974) die zich rond de Dipenda/Congolese onafhankelijkheid afspelen en in het Zaïre-boek *Gevierendeeld* (1980) wordt het verhaal verteld door de ogen van zowel de witte als zwarte personages, mannen zowel als vrouwen. Telkens opnieuw ervaren de personages een enorme vervreemding. Ook wie heel graag

met zwarten wil samenwerken en -leven – en veelal betreft het dan Belgische vrouwen, de mannen lijken veel sceptischer of, anders gezegd, overtuigder van hun natuurlijke superioriteit – botsen ze op als ontwrichtend ervaren culturele verschillen.

In Dipendaverhalen is dat niet zo vreemd. De euforie van de onafhankelijkheidsfeesten werd immers bruut verstoord door het geweld jegens westerlingen dat voor het gros der kolonialen het einde betekende van hun Afrikaanse jaren. Deze episode verleent aan de verschillende romans die hierover handelen een bijzondere dramatische spankracht, maar bijna zeker betrof het ook een vorm van traumaverwerking.¹² De machtsomkering was zowel letterlijk als symbolisch disruptief en gewelddadig, waarbij het niet toevallig is dat in de verhalen van media en kolonialen hierover (inclusief welhaast zeker ook mythevorming en overdrijvingen) seksueel geweld op witte vrouwen centraal staat – een cynische bevestiging van het gelijk van De Jonghe in 1938 toen hij beweerde dat het kolonialisme over de witte vrouw ging; het verloren gaan van de kolonie wordt dan bovenal gesymboliseerd door de bewezen kwetsbaarheid van die witte vrouw. De racistische angst voor bezoedeling van de westerse vrouw gecombineerd met het hypergeseksualiseerde beeld van de zwarte bevolking en een ongekend aantal feitelijke verkrachtingen leidden tot de massale uittocht waarvan het trauma zestig jaar later nog altijd niet genezen blijkt.¹³ Aan de basis lag uiteraard de racistische obsessie met zwarte seksualiteit. Was dit eind jaren dertig nog een literaire topos die bovenal blijk gaf van witte paranoïa, dan werd dit na de rellen in Leopoldstad van januari 1959 en al helemaal in de zomer van 1960 een maatschappelijk en ook literair thema.

Ver Boven behandelt het met enige terughoudendheid, al laat het lot van de begin 1959 met stenen in haar vagina verminkte sociaal assistente Maria weinig aan de verbeelding over (Ver Boven 1965: 151).¹⁴ Ook wanneer ze opgehitste meutes ten tonele voert probeert ze enige psychologische logica in hun handelen te leggen. Als protagoniste Karin acuut in gevaar komt, suggereert de auteur dat het hier om wraakoefeningen ging, na decennialang seksueel machtsmisbruik door koloniale mannen: “‘Uitkleden, uitkleden!’ huilde de menigte. ‘Uitkleden! Wij willen hun vrouwen ook wel eens naakt zien!’” (Ver Boven 1965: 144). En wanneer witte vooroordelen over zwarte seksualiteit worden gedebiteerd, blijven ze niet zonder reactie. Het seksueel geweld zorgt uiteraard voor gevoelens van onderlinge solidariteit tussen de Belgische vrouwen (“ze rilde van afgrizzly tot in de diepste vezels van haar vrouw-zijn”, Ver Boven 1965: 152), maar wanneer het geweld zich op de zwarte vrouwen richtte en Karin dat wegrelateert, laat haar zwarte vriend Albert dat niet zomaar gebeuren:

'Ja, er zijn veel blanken die onze meisjes hebben verkracht.'

'Daar moesten ze vroeg voor opstaan', zei Karin schamper, 'om iedere blanke man zwerven die zwarte vrouwen als vliegen om de stroop.'

'Hier in de stad misschien. Maar dat is niet altijd zo geweest, Karin. Waarom willen jullie altijd laten voorkomen dat onze vrouwen slecht zijn? Als velen het hier zijn geworden, ligt de schuld hoofdzakelijk bij de blanken.' (Ver Boven 1965: 209).

Het slot van de roman, opnieuw een dialoog tussen Karin en Albert, biedt een treffende illustratie van de dubbelzinnigheid van het koloniale en daaropvolgende ontwikkelingsproject. Nadat Albert haar heeft aangemaand net als haar landgenoten Congo te verlaten omdat de zwarten haar niet meer willen, ervaart ze dat als een "kaakslag", een persoonlijke belediging. Even later komt ze erop terug:

'Albert, je hebt gezegd: De Kongolezen "willen" je niet meer hebben.... Bedoelde je daarmee ook dat ze mij niet meer "nodig" hebben?'

'O, Karin!' Ze zag zijn witte tanden schitteren in de ongelovige blijde lach die voor het eerst weer over zijn gezicht gleed: 'Hoe kun je zo iets vragen?' (Ver Boven 1965: 215)

Nog altijd waren de Congolezen hulpbehoevende kinderen. Karins vraag legt echter vooral bloot hoezeer deze hele episode om haar draaide: zij wilde nuttig zijn, zij wilde nodig zijn.

Speelt in *De rode aarde* de zwarte vrouw – in casu Alberts vrouw Anne – in de beslissende fase van de Dipenda geen noemenswaardige rol, dan is dat heel anders in *Mayana* (1974) waarin het gelijknamige titelpersonage er tijdens een rebellie in het binnenland – de zogenaamde tweede onafhankelijkheid – alles aan doet om haar witte ex-geliefde Bert Jacobs te redden. Ze is hoogzwanger, maar dat belet haar niet om de gewapende rebellen met vernuftige redeneringen te overtuigen de man aan haar over te dragen: "Ben ik geen partizaan? Zijn de vrouwen in de nieuwe onafhankelijkheid geen krijgers als de mannen?" (Ver Boven 1974: 305). In deze fase van het nieuwe Congo eiste Mayana een positie op die ze tijdens de koloniale periode niet eens had kunnen bedenken.

In 1989 kwam Ver Boven in een bijdrage over de zwarte vrouw in het door Julien Vermeulen samengestelde nummer "De Afrika-roman in Vlaanderen" van het tijdschrift *Vlaanderen* tot een scherp oordeel: "De slanke, heupwiegende, goedlachse negerin, zeer gegeerd als sexpartner, mag dan al door de meeste romans wandelen en bij het decor horen als de zon, het oerwoud en de palmen, maar weinigen hebben zich bekommert om haar denkpatroon en haar gevoelsleven." (Ver Boven 1989: 100). Duidelijk is dat de zwarte vrouw in het koloniale kader dubbel minderwaardig werd geacht: in de officiële economie en bestuurslagen

speelde ze geen enkele rol en de (seksuele) diensten die van haar gegeerd waren werd ze, gezien het structurele economische en machtsonevenwicht, veelal geacht gratis te leveren (of in ruil voor bescherming, voedsel of andere gunsten die de koloniale man weinig of niks kostten). Dat onevenwicht speelde ook in wat we vandaag de aandachtseconomie zouden noemen. Anders gezegd: buiten het bed interesseerde het leven van die zwarte vrouwen de mannen niet of nauwelijks. Of zoals Ver Boven het op basis van bijna vijftien jaar koloniale ervaring formuleerde: “Velen werden liever niet geconfronteerd met de familiale achtergronden, met de dorps- en clangebondenheid van hun ménagère (letterlijk huishoudster, naam die gegeven werd aan de bijzit van een blanke).” (Ver Boven 1989: 100).¹⁵ De mannelijke protagonisten van de hier beschreven literaire werken zijn in Congo als verloofden of echtgenoten van Belgische vrouwen, maar over het seksuele leven van witte mannelijke nevenpersonages wordt doorlopend, geschokt, afwijzend dan wel badinerend opgemerkt dat ze gebruik maken van deze ménagère-constructie.¹⁶ Niet altijd is duidelijk of die gevoelens van afschuw bij de Belgische vrouwen aangewakkerd worden door morele (christelijke) principes – vrijwel altijd betreft het immers seks buiten het huwelijk – of door een vorm van racisme die in die periode in Zuid-Afrika leidde tot de invoering van de zogenaamde Ontuchtswet die seksuele betrekkingen verbod tussen mensen van verschillende ‘rassen’. Tot empathie of gevoelens van solidariteit met de zwarte ménagères leidde dit alles bij de witte vrouwen in deze boeken in elk geval niet.

6. “De revolutie was volop aan de gang” (Mireille Cottenjé)

Mireille Cottenjé (1933-2006) werd volgens Ver Boven niet “geïnspireerd” door de “inlandse vrouw” (Ver Boven 1989: 105), maar indirect dragen de schaarse zwarte vrouwelijke personages niettemin bij aan de betekenis van haar twee in Congo gesitueerde romans, *Dagboek van Carla* (1968) en *Lava* (1973). Beide verhalen worden verteld vanuit het standpunt van een jonge, seksueel vrijgevochten Belgische vrouw die op zoek is naar een (witte) man die even intens kan beminnen als zij.

In het eerste boek – in essentie een verhaal over overspel en een vechtscheiding – probeert het titelpersonage in een afgelegen dorp in de wildernis lokale vrouwen op te leiden tot hulpverpleegsters; net als bij Van Marcke en Ver Boven kan een selecte groep Congolese vrouwen zo dezelfde ladder beklimmen die ook voor hun Belgische opleidsters vaak de bovengrens vormde in het beroepsleven: de zorgsector. In de aanloop naar de Onafhankelijkheid blijven de zwarte vrouwen echter plots weg: “Ze hadden het opeens niet meer nodig gevonden les te volgen bij een blanke, want binnen twee maanden, om precies te zijn: op 30 juni, zouden

ze zelf blank zijn en dus alles kennen, schatrijk zijn en alles mogen.” (Cottenjé 1968: 60). Anders gezegd: ook al lijken ze op ‘*evolués*’, ze zijn te goedgelovig voor woorden. Wanneer de vrouwen na een tijdsje weer terugkomen, blijken ze zich niet meer te wassen. “Hun dipenda had maar een kwalijk luchtje, vond ik, ik kreeg er hoofdpijn van.” (Cottenjé 1968: 61). De implicatie lijkt duidelijk: de beschavingswinst zou door de Onafhankelijkheid ongedaan gemaakt worden. En samen strijden voor vooruitgang zat er niet langer in. Hoewel het er op 30 juni zelf nog heel anders had uitgezien, betekende de Dipenda het einde van Carla’s eigen Congolese avontuur – bij de opstand vlucht ze met haar kinderen naar België, al hun bezittingen worden vernield, haar achtergebleven echtgenoot raakt zwaar verbrand – en uiteindelijk ook van haar huwelijks.

Het zich eveneens kort voor en na 30 juni 1960 afspelende *Lava* is in het hier geanalyseerde corpus het enige boek dat er blijft van geeft geschreven te zijn in het tijdperk van zowel de seksuele revolutie (c.q. tweede feministische golf) als de dekolonisatie. In deze korte roman rust zelfs de hele constructie van het verhaal op deze parallelle. An wordt, zoals het achterplaat het uitdrukt, “voor [haar man] Hans, die evenzeer zijn vrouw als de negers onderwerpt aan zijn machtswellust en wredeheid, een object”. De strijd tegen de ene onderdrukking gaat dan ook hand in hand met die tegen de andere.¹⁷ Cottenjé windt er geen doekjes om:

Jij mag mij als vrouw niet neerhalen, en evenmin mag je de negers behandelen zoals je doet.

De menselijke verhoudingen zijn niet meer te herleiden tot heersen en overheerst worden, gebruiken en gebruikt worden. Ieder menselijk wezen heeft recht op respect. De negers, en ook ik. (Cottenjé 1973: 30-31).

Tijdens een van hun ontwrichtende ruzies tart An Hans door enkele van hun kinderen over te laten aan een zwarte babysitter, iets waar hij “de zwarten veel te min” voor vond (Cottenjé 1973: 35); een manoeuvre vol symbolische betekenis waarbij haar negatie van zijn racisme tegelijk ook een losmaking van haar moederrol inhoudt. Cottenjé houdt de formulering doelbewust dubbelzinnig: “De revolutie was volop aan de gang: probeer jij haar nu nog tegen te houden! dacht ik strijdlustig.” (Cottenjé 1973: 35-36). Ditwoordgebruik kent later in de novelle een veelbetekenende echo wanneer An tegenover haar dichte vriend Jacques een hartstochtelijk pleidooi houdt voor tolerantie jegens homoseksualiteit en polygamie: “Ik wou dat er in die zin eens een ferme revolutie uitbrak”. (Cottenjé 1973: 77). De revolutie die uitbrak bleek echter van een geheel andere aard. Terwijl hun huwelijk degenerert tot een dodelijk frustrerend schaakmat en Hans bijna ten onder gaat aan een alcoholverslaving, komt de beslissende schok vanuit de groep van wie altijd werd gedacht dat ze de geschiedenis lijdzaam onderging:

En toen, plotseling, onverhoop en onverwacht, bracht een gebeurtenis van buitenuit een omwenteling teweeg. Congo schoot politiek wakker! Het woord ‘onafhankelijkheid’ verloor zijn onwezenlijke klank en evolueerde tot een begrip van tastbare vorm. Voor de Europeanen, voor de inlanders en ook voor mij. Weg, mijn apathie! Een onweerstaanbare scheppings(lévens) drang stuwde me het huis uit. (Cottenjé 1973: 88).

An begint als een bezetene te tekenen en schilderen – een vrouw die zelf werelden schept, als een onafhankelijkheidsverklaring in haar geknechte bestaan. Alsof de metafoor nog niet duidelijk genoeg is, komt Jacques haar erop wijzen hoe ze, via haar portret van een zwarte vrouw die tijdens een brand in het oerwoud haar benevelde man achter zich aan moet trekken, eigenlijk zichzelf heeft afgebeeld:

Het zijn geen negerinnenborsten, dacht ik verward en nu vestigde Jacques mijn aandacht op het gezicht van de vrouw, het was verwrongen van... ik weet niet precies waarvan.

– Triomf! Jacques. Die vrouw zegeviert! De ramp bevrijdt haar zoals de lava die St. Pierre van Martinique wegveegde, een eenzame gevangene uit zijn onderaardse kerker gered heeft. (Cottenjé 1973: 93-94).

Om binnen de beeldspraak te blijven staat de lava uit het citaat en uit de boektitel ook voor de explosie van geweld die volgt op de Congolese onafhankelijkheid. Jacques en An vluchten, maar dat maakt haar nog niet automatisch tot die eenzame gevangene die zich door het onheil plots bevrijd weet en met een nieuwe minnaar een nieuw leven zal opbouwen. Twee dagen later dwingt An Jacques met de helikopter terug te keren naar de plantage waar Hans was achtergebleven. Ze komen echter te laat. Volstrekt verminkt, gecastreerd, vastgebonden aan een cactus, vinden ze hem, halfdood. Wanneer hij even bijkomt beveelt hij haar met zijn ogen (“hij is nog steeds een meester!” (Cottenjé 1973: 115)) hem het genadeschot te geven. En dan krijgt de titel alsnog een andere dimensie: “Ik strek me naast hem uit voor een laatste kus. Zijn lippen branden. Ik proef as. Verse lava.” (Cottenjé 1973: 116). De dood bevrijdt hem en haar, maar tegelijk symboliseert de manier waarop dat gebeurt de verzengende passie waarvan zij altijd had gedroomd, en de “wilde triomf” (Cottenjé 1973: 115) die ze voelt wanneer Hans zich in zijn dood haar meester toont, lijkt een weinig feministische omkering van de triomf die Jacques in haar werk had menen te zien. Wie de lavametafoor nog verder wil doortrekken, ontkomt allicht niet aan de parallel dat de even vitale als bruuske bevrijding uiteindelijk de dood impliceert – onuitgesproken blijft of Congo zelf dan wel de Belgische beschavingsmissie verkoold achterblijft.

7. Conclusie: “de rest is gewoon ‘vrouw’”

De besproken vrouwelijke auteurs spreiden doorlopend een grote aandacht en zelfs liefde voor Congo en haar bevolking tentoon. Vrijwel altijd betreft het echter een paternalistische liefde. De bevoogding die de vrouwen in hun eigen relatie ervaren, zet hen er veelal niet toe aan om het paternalisme *as such* in vraag te stellen. De band die ze met hun man en/of de westerse cultuur ervaren is sterker dan die met hun zwarte seksegenoten. De ene keer dat Cottenjé’s Carla die verhouding lijkt om te keren (“weet je, ik ben niet zo’n echte blanke als de bwana hoor [ze doelt op haar man, G.B.]. Van mij is het alleen mijn huid. De rest... wel, de rest is gewoon ‘vrouw’” (Cottenjé 1968: 58)) bevestigt de daaropvolgende dialoog met haar lievelingsleerlinge Feza alleen maar hoe ongelijk hun verhouding is en hoe onbegrepen haar lessen. Ondanks de mooie wieg en de warme kleertjes die klaarstonden voor haar nieuwgeboren kind, vindt ze de zwarte boreling naakt naast moeder Feza op de grond. “Mijn zuster’ dacht ik erbij en er was een bittere smaak in mijn mond.” (Cottenjé 1968: 59).

Toch is Cottenjé de enige die, het diepgewortelde racisme van het gros van haar personages ten spijt, met de raciale en gender-stereotypen durft te spelen. Ondanks de geweldsexplosie waarmee de novelle eindigt draait ze in *Lava* het belangrijkste met seksueel geweld verknoopte Dipendaverhaal om. An wordt in dit boek niet door wraaklustige Congolezen verkracht, maar door haar eigen, alles behalve gecontroleerd-beschaafde echtgenoot: “het bloed dat al een hele tijd uit mijn neus had gedruppt, vloeide in mijn keel, ik moest steeds slikken, het smaakte zoet en wee en toen braakte hij de ongelooflijkste obsceniteiten uit.” (Cottenjé 1968: 38). In een interview (Jacobs, 1974) bevestigde Cottenjé dat ze dit type man in de kolonie vaak had ontmoet: “Die kolonialen daar waren net zoals de man in mijn boek. Ik zou zelfs zeggen dat het dekor “Kongo” de situatie nog extremer stelt, omdat de verdrukking er steeds schrijnender was.” Het gekoloniseerde Afrika vormt zo beschouwd de ultieme plek om te illustreren hoezeer de strijd voor vrijheid en respect zich in essentie keert tegen het patriarchaat.

Bibliografie

- Bogers, Koen. en Patrick Wymeersch.** 1987. *De Kongo in de Vlaamse fiktie- en reisverhalen*. Brussel: Centre d'étude et de documentation africaines.
- Bouckaert-Ghesquiere, R. en Leen van Marcke.** *Lexicon van de jeugdliteratuur*. https://www.dbl.org/tekst/coil001lexi01_01/lvdj01009.php#v016. Geraadpleegd 22 juli 2019.
- Brems, Hugo.** 2006. *Altijd weer vogels die nesten beginnen: Geschiedenis van de Nederlandse literatuur, 1945-2005*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Buelens, Geert.** 2008. *De jaren zestig. Een cultuurgeschiedenis*. Amsterdam: Ambo|Anthos.
- Ceuppens, Bambi.** 2004. *Congo made in Flanders? Koloniale Vlaamse visies op 'blank' en 'zwart' in Belgisch Congo*. Gent: Academia Press.
- Cottenjé, Mireille.** 1968. *Dagboek van Carla*. 's-Gravenhage/Rotterdam: Nijgh & Van Ditmar.
- Cottenjé, Mireille.** 1973. *Lava*. 's-Gravenhage/Rotterdam: Nijgh & Van Ditmar.
- De Furne, Silja.** 1961. Gewestbeheerder. *Band en Zuiderkruis* 22-23: 34.
- De Jonghe, Sylva.** 1938. *Het koloniale in de literatuur*. Turnhout: Van Mierlo-Proost.
- Florquin, Joos.** 1979. *Ten huize van ... 15*. Leuven: Davidsfonds.
- Haugen, Mariette.** 1951. *Oerwoud, Bantoe en ... een vrouw. Omzwervingen in Kongo's wildernissen*. Leuven: Davidsfonds.
- Jacobs, Frans.** 1974. Mireille Cottenjé over de vrouw en Zuid-Afrika. *De Roode Vaan* 7 februari 1974.
- Kumasamba Andzui, Évelyne.** 1996. À propos de l'image de la femme congolaise dans les représentations belges de l'époque coloniale. Un silence éloquent? In: Marc Quaghebeur, Philippe Nayer, Annick Vilain en Jean-Pierre Manuana Nseka (red.). *Papier blanc, encre noire. Cent ans de littérature au Zaïre. Regards croisés. Actes du colloque de Kinshasa (1er et 2 décembre 1995)*. Kinshasa: Centre Wallonie-Bruxelles.
- Lauro, Amandine.** 2005. *Coloniaux, ménagères et prostituées au Congo belge, 1885-1930*. Loverval: Labor.
- Lauro, Amandine.** 2011. "J'ai l'honneur de porter plainte contre ma femme". Litiges conjugaux et administration coloniale au Congo belge (1930-1960). *Clio. Femmes, genre, histoire*, 33: 65-84.
- Pauwels, Werner.** 1973. Mireille Cottenjé schreewt om vrijheid. *De Periscoop* april 1973.
- Renders, Luc.** 2002. Nikkerke en ikkerke. Nederlandstalig proza over Kongo. In: Theo D'haen (red.). *Europa buitenlands. Koloniale en postkoloniale literatuuren in Europese talen*. Amsterdam: Bert Bakker.

- Renders, Luc.** 2009. In black and white: A bird's eye overview of Flemish prose on the Congo. *Tydskrif vir Letterkunde* 46(1): 109-122.
- Renders, Luc.** 2019. *Koloniseren om te beschaven. Het Nederlandstalige Congoproza van 1596 tot 1960.* Hasselt: Gramadoelas.
- Roos, Henriëtte.** 2000. “Earthly Paradise” or “Scorched Earth”? Perspectives on the (Belgian) Congo in Women’s Writing. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* 7(2): 187–207.
- Vanderschaeghe, Paul.** 1973. Van boekenboei naar boeiend boek! Mireille Cottenjé, Lava. *Het Brugsch Handelsblad*, 10 november 1973.
- Van Hoeck, Albert.** 1989. Ontstaan van de post-koloniale roman in 1959-1970. *Vlaanderen* 38(2): 82-89.
- Van Marcke, Leen.** 1960. *Benny vindt Kabinda: Een verhaal uit Kongo en Ruanda-Urundi.* Antwerpen: De Branding.
- Ver Boven, Daisy.** 1960. *La piste étroite.* Brussel: Renaissance du livre.
- Ver Boven, Daisy.** 1965. *De rode aarde.* Utrecht: De Lanteern.
- Ver Boven, Daisy.** 1974. *Mayana.* Leuven: De Clauwaert.
- Ver Boven, Daisy.** 1980. *Gevierendeeld.* Leuven: De Clauwaert.
- Ver Boven, Daisy.** 1989. De zwarte vrouw in de Afrika-roman. *Vlaanderen* 38(2): 100-107.
- Verlinden, Peter.** 2002. *Weg uit Congo. Het drama van de kolonialen.* Leuven: Davidsfonds.
- Vermeulen, Julien.** 1986. Een kwarteeuw Afrika-literatuur in Vlaanderen (1960-1985). *Ons Erfdeel* 29(1): 77-85.
- Verthé, Arthur en Bernard Henry.** 1962. *Geschiedenis van de Vlaams-Afrikaanse letterkunde.* Leuven: Davidsfonds.
- Zana Aziza Etambala, Mathieu.** 2008. *De teloorgang van een modelkolonie: Belgisch Congo (1958-1960).* Leuven: Acco.

Noten

1. Titel ontleend aan een passage in Haugen (1951: 141).
2. Dit merkt voor de Franstalige koloniale literatuur ook Kumasamba Andzui op die bovendien de mythe van de witte vrouw overal in Afrika als een centraal element van de “situation coloniale” kenmerkt (1996: 184-185).
3. Werk van Lieve Joris die de kolonie enkel (lang na) de Onafhankelijkheid van Congo bezocht, blijft buiten beschouwing in dit artikel. De roman *Afscheid van Rumangabo* (1983) van Henriette Claessens die zich omstreeks de machtsoverdracht afspeelt in het militair kamp van Rumangabo wordt evenmin behandeld. Ver Boven omschreef het als een “wereld op zichzelf, om het al niet

een soort van ghetto te noemen” (Ver Boven 1989: 105) – zwarte vrouwen spelen in dit boek dus geen rol. Voor meer over deze roman, zie Roos (2000: 195-197). Evenezer buiten beschouwing blijven de jeugdboeken *Eenige bladzijden over Midden-Afrika en zijne inwoners, of beekjes worden stromen* (1877) van Maria Goutier-De Smet en *Blond Miesje ontdekt Afrika* (1940) van Hilda Casteels (zie hierover Renders 2019: 77-78 & 437); ze dateren van lang voor de dekolonialisatie.

4. De enige academische bijdrage over *De rode aarde* van Ver Boven en *Lava* van Cottenjé is Roos (2000). Ver Boven en Cottenjé worden kort besproken in Vermeulen (1986) en Van Hoeck (1989), maar niet in de overigens opmerkelijk korte paragraaf over “Kongo” in Brems (2006); Cottenjé wordt niet vermeld in de overzichtsartikelen Renders (2002 en 2009). De DBNL-pagina van Ver Boven is volstrekt leeg. Na voltooiing van dit artikel verscheen Renders (2019), met een passage over Haugen (315-317) waarin echter niet wordt ingegaan op de thematiek die in dit artikel centraal staat. Ook over Van Marcke schrijft Renders uitvoerig (441-444), maar hiervoor geldt hetzelfde, net als voor Wesseling (2009), een analyse van onder andere Van Marckes *Benny Ntumba* (1959), een prequel van de hier besproken jeugdroman.
5. *Oerwoud, bantoe en ... een vrouw* is de enige bekende boekpublicatie van Mariette Haugen. In de collectie van het Letterenhuis in Antwerpen bevinden zich nog twee typoscripten van dezelfde door haar geschreven koloniale roman, onder de titel *Congolese rhapsodie* (uit het archief van Filip De Pillecyn) en als *Negerzang in den tropennacht* (uit dat van Frans Demers). Deze werken blijven hier buiten beschouwing, evenals *Het zingende oerwoud* (ook uit 1951) van Demers (gepubliceerd als J.M. Elsing, de naam die hij na zijn veroordeling voor collaboratie gebruikte), waarvoor Haugen, de echtgenote van Demers’ beste vriend De Jonghe, het materiaal leverde, al is het – gezien hoe Demers/Elsing er later in een interview over sprak – niet geheel duidelijk of Haugen hier enkel werd ingezet omdat De Jonghe een publicatieverbod had of dat het ook echt om haar eigen tekst ging. Vergelijk Verthé & Henry (1962: 116), Florquin (1979: 121-122), Ceuppens (2004: 336) en Renders (2019: 375).
6. Haugen was uiteraard niet verantwoordelijk voor de politieke opvattingen van haar man, maar de overeenkomst met de Nieuwe Orde die De Jonghe als hoofdredacteur van de ‘gestolen’ krant *Het Laatste Nieuws* en als vast medewerker van het collaborerende tijdschrift *Laagland* aanhangt, is frappant; ook hier ging het erom een als natuurlijk gepresenteerde hiërarchie – die door de Verlichting en arbeidersbeweging in vraag was gesteld – te herstellen; voor een kritische analyse van de verheerlijking van het leven in de “wildernis” en de verwerving van de industrialisering van Congo in de door Haugen geïnspireerde roman die Demers/Elsing schreef (cf. noot 5), zie Ceuppens (2004: 337-338).
7. Vergelijk De Jonghe (1938: 20) en Haugen (1951: 40) en commentaar van Ceuppens over deze passages (2004: 304, 388-389); zie voorts over de neiging om Congolezen als kinderen te behandelen, Bogers & Wymeersch (1987: 63-65) en Ceuppens (2004: 162-163) en, algemeen, over deze praktijk tijdens het kolonialisme Wesseling (2009).
8. Biografische info over Leen van Marcke uit Verthé & Henry (1962: 109) en het lemma over haar door Rita Bouckaert-Ghesquiere in *Lexicon van de jeugdliteratuur*.

9. Een vergelijkbare analyse maakt Renders (2019: 443).
10. De openingspagina's van de roman spelen zich af terwijl de kolonie door de oorlog is afgesloten van Europa (Van Marcke, 1960: 10); op dat moment is Benny's broertje Mwakunyi bijna zeven jaar (Van Marcke 1960: 13); op het einde van de roman is hij "een opgeschoten kerel van om en nabij de twintig" (Van Marcke 1960: 167), wat de handeling situeert tussen grofweg 1944 en 1957.
11. Haugen beschrijft de manier waarop vrouwen dansen als "lascief" (wulps), "niets anders dan de mimering van de geslachtsdaad" en dus worden deze "obscene dansen" verboden (Haugen 1951: 205, 227); onduidelijk blijft hoe zij deze verboden dans zelf kunnen aanschouwen.
12. Zie onder meer deze uitspraak van Mireille Cottenjé (in Pauwels, 1973): "Kongo was een trauma. [...] Congo heeft dus wel een grote rol gespeeld. Het heeft in ieder geval mijn schrijfproces vervroegd." Tussen 7 juli en 17 oktober 1960 verlieten meer dan 27.000 Belgen Congo; het precieze aantal slachtoffers van verkrachting en moord is niet bekend. Officiële cijfers spreken over de verkrachting van 100 Belgische vrouwen, evenveel mishandeling van mannen en 5 dodelijke slachtoffers. Officieuze bronnen vermelden een veelvoud. Zie Verlinden (2002: 149-151). Vergelijk de verschillende ooggetuigenverslagen van Belgen en Congolezen in Zana Aziza Etambala (2008: 442-455). De in dit corpus besproken romans die zich in deze periode afspelen (de drie laatste van Ver Boven en de twee van Cottenjé) bevatten allemaal passages waarin Belgen in Congo worden verkracht, verminkt en/of vermoord.
13. Zie over de angstpsychose waarin overdreven verhalen over verkrachtingen werden verteld, Verlinden (2002: 192-194) en Zana Aziza Etambala (2008: 453). Vergelijk met de Zuid-Afrikaanse berichtgeving na Sharpeville, eerder datzelfde jaar, zie Buelens (2008: 72).
14. *De rode aarde die aan onze harten kleeft* wordt hier geciteerd naar de Nederlandse heruitgave *De rode aarde*.
15. Zie over deze praktijk in Belgisch Congo: Kumasamba Andzui (1996: 193-194) en Lauro (2005 & 2011).
16. Zie bijvoorbeeld Haugen (1951:83), Ver Boven (1960: 82-83, 235-237) en Cottenjé (1968:10, 20); de constructie bekeken vanuit het standpunt van de lokale bevolking staat centraal in Ver Boven (1974). Ook wie getrouwde was met een witte vrouw kon tussendoor lokale vrouwen gebruiken voor seks, zie Cottenjé (1973: 39, 74-75, 99). Na het koloniale tijdperk bleef de praktijk overigens bestaan, zie o.m. Ver Boven (1980: 35-37) over de seksuele relaties van een witte entomoloog met lokale meisjes in Zaïre.
17. Roos (2000: 194) wijst erop hoe relatief dit niettemin is in de praktijk van Ans leven: ze heeft geen echt contact of empathie met zwarte vrouwen, geen van deze vrouwen wordt bij naam genoemd.

Enkele Nederlandse gedigte oor Bach en sy musiek

Marius Crous

A few Dutch poems on Bach and his music

In this article a selection of poems engaging with Bach's music is examined. It was suggested as a transtextual response to Marlène van Niekerk's canonical poem called "By toccata en fuga in D mineur" (On toccata and fugue in D minor), based on this particular composition by Bach. Conversations with Bach are analysed, firstly, in Simon Vestdijk's poem based on the incomplete cycle of Bach's fugues, followed by Lars Gustafsson's utopian poem about a world deprived of Bach, followed by an analysis of poems by Anna Enquist and Rutger Kopland. Why do they use Bach's music as the central element of their respective poems? Interspersed with this are Nietzsche's observations about the alleged pietistic nature of Bach's music, as well as reference to other views on the virtuosity of his music, for instance in the writings of Albert Schweitzer.

Musiek is vir my besproeiing. Bach is ruisende oggendreën
en Nina Simone is Mississippi.

– Marlène van Niekerk

1. Inleiding

Een van die gekanoniseerde gedigte in Afrikaans is Marlène van Niekerk se "By toccata en fuga in D mineur" uit haar debuutbundel, *Sprokkelster* (1977):

vir die wonderwerk moes bach
met sy logge lyf en al
by die eerste springgety teenwoordig wees
toe God se mishorings
groot basuine in die chaos was
en goue suile uit sy vuurtorings
geswaii het
toe moes 'n groot wind
op sy breë bors gewaai het
en hy moes iets voel beur
teen die stug breekwaters van sy hart

die grootmoedigheid het God beloon
 deur sewe orreltypyke
 soos offerkerse op die see te giet
 die môrester het Hy in sy kop laat val
 dit daar laat dreun, dit vir die grap
 in duisend kontrapunte
 uitmekaar laat spat
 toe hy bykom het sebastian
 die klapwiek van 'n blinde seevoël die nag gehoor —
 hy moes toe weet:
 'n fratsgolf het deur hom gebreek

In haar breedvoerige bespreking van die gedig kom Helize van Vuuren (1999: 710) tot die slotsom dat die kerngegewe van die vers is dat “Bach iets van God se kreatiewe skeppingsvermoë meegekry het”. Op haar beurt verduidelik A.M. Engelbrecht (1996: 18) die titel en wys daarop dat “die fugastruktuur [...] ook die indruk [skep] dat die hoof tema deurgaans in verskillende stemme in dialoog verkeer tussen ‘vraag’ en ‘antwoord’ en dat die komponis uitgebeeld is asof hy in sy skeppingstaak vir God naboots.”

Die siening oor die goddelikheid van Bach se komposisies word aan Goethe toegedig wat van mening was dat wanneer daar na Bach se musiek geluister word, voel die toehoorders asof hulle teenwoordig is by God se skepping (“wie sich's etwa in Gottes Busen, kurz vor der Weltschöpfung” – aangehaal in Schwering, 2012: 32).

Dit is teen hierdie agtergrond wat ek 'n transtekstuele lesing doen van enkele Nederlandse gedigte wat oor Bach handel – as 'n ‘tipe’ gesprek met Van Niekerk se teks.¹ Naas die ooreenstemmende gebruik van Bach se musiek as titels of verwysings, word Van Niekerk se “klapwiek van 'n blinde seevoël” by Kopland die gesuis van “een onzichtbare gewichtloze vogel”. Gérard Genette het die begrip “transtekstualiteit” gemunt. Dit kom daarop neer dat tekste in 'n tipe verhouding teenoor mekaar gestel word, “whether obvious or concealed, with other texts” (Genette, 1997: 1). Breedweg verwys dit volgens Genette na alles wat die teks in 'n bepaalde verhouding teenoor ander tekste stel, “whether obvious or concealed”. Een van die tipes transtekstualiteit wat deur Genette geïdentifiseer word, is “hipertekstualiteit” en dit vorm die grondslag van hierdie ondersoek: “I can also trace in just about any work the local, fugitive, and partial echoes of any work, be it anterior or ulterior” (Genette, 1997: 9).

Eerstens word Bach se eiesoortige styl toegelig, waarna die onderskeie gedigte ondersoek sal word.

1.1 Bach se musiek: Te veel kru Christelikheid of tegniese meesterstukke?

In aforisme 149 in *The wanderer and his shadow* beskryf Nietzsche die musiek van Johann Sebastian Bach soos volg:

SEBASTIAN BACH. – In so far as we do not hear Bach’s music as perfect and experienced connoisseurs of counterpoint and all the varieties of the fugal style (and accordingly must dispense with real artistic enjoyment), we shall feel in listening to his music – in Goethe’s magnificent phrase – as if “we were present at God’s creation of the world.” In other words, we feel here that something great is in the making but not yet made – our mighty modern music, which by conquering nationalities, the Church, and counterpoint has conquered the world. In Bach there is still too much crude Christianity, crude Germanism, crude scholasticism. He stands on the threshold of modern European music, but turns from thence to look at the Middle Ages.²

Alhoewel hy Goethe se “magnificent phrase” (Nietzsche, 1880: 267) respekteer, skep Nietzsche die indruk dat hy vir Bach kwalik neem dat hy nie moderner komponeer nie, maar eerder vasgevang bly in alles wat hy as ideologies kru bestempel, naamlik Bach se Christenskap, sy Duitsheid en sy skolastisisme.

Hiereenoor teen John Eliot Gardiner (in Burton-Hill, 2014), ’n bekende dirigent van Bach se musiek en wat agnosties is, dat hy ’n byna mistiese ervaring beleef deur middel van die musiek van Bach:

“It’s irresistible in its persuasiveness,” he admits. “I cannot deny that even if my logical mind says ‘no’ – my soul, my spirit says, ‘This can only have come from somebody who has a totally credible and believable sense of godhead and the futility of human existence; [these are] the aspirations that are necessary to make sense of our lives...’

Die invloed van Bach se musiek op Nietzsche vorm die grondslag van sy filosofiese projek, soos Tuncel (2012: 8-11) te kenne gee: Musiek help hom om pyn en lyding te sublimer, met die musiek as ’n vorm van vertroosting en verlossing. In aansluiting hierby is die emosionele impak van musiek op Nietzsche van so ’n aard dat dit hom help om sy gevoelens te bemeester. Vir Nietzsche is musiek ’n estetiese belewing van die sublieme (“das Erhabene”); synde dit wat nie deur die verbeelding voorgestel kan word nie. Die ekstasiële inslag van musiek sluit aan by Nietzsche se vroeëre werk oor die Dionisiëse magte in die kuns. Musiek dien ook vir Nietzsche as ’n vorm van inspirasie. Musiek dien as die primordiaalste en primêrste wyse waarop uitdrukking gegee kan word aan die algehele kunswerk, maar is ook ’n vreugdevolle intuïtiewe bron vir selfrefleksie.

Benewens die feit dat Bach se musiek sterk gegrond is in die Lutherse kerktradisie is hy veral bekend vir die wiskundige presisie waarmee hy sy werk gekomponeer het. Dit word onder meer gekoppel aan sy gebruik van Bybelse numerologie (Rumsey, 2011: 148):

In terms of broad based Biblical mathematics we observe this in many examples of Bach's music. Whether representing gifts of the spirit, finality of finalities, or just deadly sins, the number 7 is found throughout *Orgelbüchlein*: there are seven preludes in the *Passion* section; also consistently seven pedal quavers in each phrase of 'Komm, Gott, Schöpfer, heiliger Geist' a Whitsunday work and therefore associated with the Holy Spirit. In the St. Matthew Passion we find the well-known chorus with eleven responses of 'Bin ich's?' ('Is it I?') to Christ's words 'Truly I say one of you will betray me'. Judas knew who it was – leaving eleven disciples who could validly ask the question. In the structure of the *Clavier Uebung III*, a collection dedicated to the Holy Trinity, we find 27 pieces (3 x 3 x 3). The internal division of this collection also shows many significant manifestations of the number 3: three themes in the Prelude with figures clearly representing Father, Son, and Holy Spirit; a triple fugue at the end; three manifestations of the one theme.

Wat Bach se tegniese vernuf betref, bewonder Hewett (2005) die moeilike tegniese improvisasies en tegnieke in die komponis se werk. Hy is van mening dat enige Barokkomponis 'n fuga kon komponeer, maar dat slegs Bach 'n unieke fuga kon skryf, "where, if you hold a mirror to the bottom of the music and play the reflection, it still makes musical sense." Volgens hom is slegs Bach daartoe in staat om 'n volledige stuk vir soloviool te komponeer, maar daarop uitbrei "[by wrapping] an entire orchestral fabric around it without changing a note of the original music (as he did with the first movement of the E major Violin Partita)."

Vir Delrue (2006: 31) kom die essensie van Bach se musiek neer op die feit dat dit "de allerdiepste emoties [oproeft] sonder enige vorm van pathos". Sou iemand gevul wees met oordrewe hartseer tydens die uitvoering van Bach se musiek, kom dit vir Delrue daarop neer dat jy "voel je dat het fout zit". Wat die piëciteit van Bach se musiek betref, merk Hewett (2005) op:

But the thing that really makes Bach remote is his deeply pious world view, which saw earthly life as a vale of tears, full of traps laid by Satan for the righteous. This rubs a lot of people up the wrong way. My old university professor much preferred Bach's great contemporary Handel, because 'Bach always sounds like he's on his knees'.

Volgens Pisk (1973: 13) word Bach se musiek beskou as 'n samevoeging van stilistiese elemente uit die Barokmusiek van Duitsland, Frankryk en Italië; Sint

Augustinus se siening van musiek as “laudatio Dei” (ter ere van God), asook die Middeleeuse opvatting dat musiek in staat is om die hart te regenereer. As komponis het Bach hierop voortgebou en die elemente van sy komposisies verfyn.

Die bekendste musikologiese studie oor die werk van Bach is dié van Albert Schweitzer. Hy begin sy *Volume 1* (1905) deur ’n onderskeid te maak tussen wat hy “subjektiewe” en “objektiewe” kunstenaars noem. Eersgenoemde se kunsbeoefening het as bron die kunstenaar se persoonlikheid, sy werk is onafhanlik van die epos waarin hy werk en hy staan dikwels in opposisie teenoor sy era (Schweitzer, 1905: 1). Vir Schweitzer is Richard Wagner eksemplaries van die subjektiewe kunstenaar.

Teenoor die subjektiewe kunstenaar staan die objektiewe kunstenaar met Bach as vernaamste verteenwoordiger. Objektiewe kunstenaars is heeltemal kinders van hul tyd en werk slegs met die vorms en idees wat hul tydvak aan hul bied. Hulle kritiseer nie die media van artistieke uitvoering nie en beskik oor geen inherente gedreweenhed om nuwe weë te verken nie. Vir Schweitzer (1905:1) impliseer dit dat ’n komponis soos Bach uiting wil gee aan wat hy beleef, maar hy doen dit op ’n perfekte en unieke wyse. In dié verband vergelyk Schweitzer vir Bach met Immanuel Kant en kom tot die slotsom dat albei die brein is waarin die idees en probleme van hul tyd krities ondersoek word.

Met dit in gedagte, gaan ek vervolgens op enkele gedigte fokus wat spesifiek handel oor Bach en sy musiek. In my bespreking gaan ek op enkele Nederlandse gedigte oor Bach konsentreer. As vertrekpunt neem ek Simon Vestdijk se gedig “De onvoltooide fuga” en fokus dan op meer resente gedigte. As oorgang tussen Vestdijk en die eietydse digters bespreek ek Lars Gustafsson se vertaalde gedig (deur Bernlef) waarin ’n kontrasterende blik op sy eiesortige Bach-obsessie verwoord word. Van Anna Enquist en Rutger Kopland bespreek ek onderskeidelik “Erbarme dich”, “Wo soll ich fliehen hin” en “Een koraal”. Zuiderent (1995: 253) se opmerking oor die aard van musiekgedigte is hier relevant:

Daarbij komt dat het in de meeste muziekgedichten helemaal niet om de technische kant van een bepaald muziekwerk gaat (zo min als het bij beeldgedichten om de technische kant van één of meer kunstwerken hoeft te gaan), maar om associaties, stemmingen, concrete situaties uit de biografie van een componist of de uitvoering van een muziekwerk [...] Een muziekgedicht is niet per se ingewikkelder dan een beeldgedicht.

Zuiderent se opmerking is beslis tersaaklik, aangesien die gedigte onder bespreking nie soseer handel oor die tegniese aspekte van Bach se musiek nie, maar eerder fokus op die grootsheid van Bach as komponis.

2. Simon Vestdijk – “t ongeschreven contrapunt”

De onvoltooide fuga

(Bach, *Die Kunst der Fuge*, fuga XV)

Dood, gij speelt al te woest: uw leerling smet
 Giganten uit hun baan, hij één van dezen.
 Dit was wat hem op 't sterfbed schreien deed:
 Zijn fuga niet tot 't eind toe saamgelezen
 Uit stemmen die na hopen, hunk'ren, vreezen,
 Voor God verkondigen wat niemand weet:
 Die diepste jubeling die naar haar wezen
 Golf van geluk is onder schuim van leed.
 Hardvocht'ge Dood, waarom ten einde niet
 Zijn werk gehoord dat God was opgedragen?
 Kent gij de noten die zijn oogen zagen?
 Of hebt gij 't ongeschreven contrapunt,
 Het juub'lende, de menschen niet gegund,
 Die vreugd in tranen slijten voor verdriet?

Maarten 't Hart (1979) wys op die belangrikheid van musiek in die lewe en werk van Vestdijk soos volg:

'In mijn persoonlijk leven,' aldus Vestdijk, 'heeft van jongsaaf aan de muziek een belangrijker rol gespeeld dan welk gebied der literatuur. Ik heb musicus willen worden, liever dan medicus'. Elders zegt hij: 'Ik werd liever door musici als "ontwikkelde leek" aanvaard dan door letterkundigen als hun gelijke' en Herman Passchier vertelt ons 'terwijl ik altijd met de letteren kwam aandragen, was hij, en bleef hij ook, degene, die nooit genoeg kreeg van een gesprek over muziek'.

Die sonnet onder bespreking is uit Vestdijk se bundel *Thanatos aan banden* (1948) en is opgeneem in sy *Verzamelde gedichten: Deel II* (1971: 362) en handel, soos die titel aandui, oor Bach se werk *Die Kunst der Fuge* (BWV 1080) en spesifiek die 15de fuga in die reeks. In sy reeks opstelle oor komponiste, *Keurtroepen van Euterpe* (1957), skryf Vestdijk (1957: 10) onder andere oor Bach ("Bach het onmeewarige geduld") en vergelyk hom met sy tydgenote soos volg:

Bach vertegenwoordigd voor ons het historische punt, waar de zekeringen nog net niet doorsloegen, die het gevoel beletten tot gevoeligheid te smelten, – tot de tranen van

Schumann, die overigens wel degelijk gesmolten metaal waren, en niet alleen maar zout water, tot de erotische dampen van Wagner, de kokende lava van Mahler. Niet dat Haydn, Mozart en Beethoven van deze zekeringen waren verstoken. Maar indien het waar is, dat het zorgvuldig bewerkstelligde klassieke evenwicht de klassicisten voor excessen behoedde, dan is het evenzeer waar, dat zij dit evenwicht ook danig behoeften. Bach had het niet nodig.

Wat *Die Kunst der Fuge* betref, meen Vestdijk (1957: 14) dat hy in sommige van die fugas die gevoel kry van iets wat vir goed “zijn weg naar de eeuwigheid schijnt te hebben gevonden zelfs als een gebrek”. Selfs aan Bach se skeppings moet daar helaas ook ’n einde kom. Hy assosieer hierdie komposisie van Bach met iets mistieks, maar is onseker of dit as Bach se belangrikste werk beskou kan word.

In aansluiting by die filosoof Stephen Davies beskou U. Golomb (2006: 64-73) Bach se *Die Kunst der Fuge* as die argetipiese voorbeeld van musiek wat nie soseer uitvoeringsgerig is nie, maar eerder as “Augenmusik” of “oogmusiek” beskou kan word. Hierdie werk word as Bach se laaste testament beskou, wat ook klaarblyklik verklaar hoekom dit so verwikkeld en enigmatis is.

Bach se fugas bestaan uit kontrapuntale bewegings wat op een enkele tema of variasies daarvan gegrond is. Golomb (2006: 67) meen dat dit moeilik is om die onderskeie bewegings chronologies weer te gee, want daar bestaan nie eenstemmigheid oor die volgorde nie en sommige musikoloë bevraagteken selfs of al die dele werlik in die komposisie hoort. Almal is dit egter eens dat dit ’n grootse werk is om op die klavier uit te voer, soos wat Black en Hazelrigg in 2008 ook gedoen het. As deel van dié opname het hulle die blog “The art of the fugue” begin en skryf oor dié komposisie, hoe hulle die vertolking benader, asook die struktuur daarvan. Net soos Golomb is hulle ook van mening dat Bach nie instruksies nagelaat het oor die volgorde van die onderskeie bewegings nie: “He also left us not knowing his intentions about the order of the movements. In fact, we do not know for sure that the existing movements are the only ones that Bach would have ended up writing.” (Black en Hazelrigg, 2008).

Volgens Van Vuuren (2014: 518) kan Bach se fugas presies met “permutasielogika” uitgewerk word, en dit is wat Sylvestre en Costa (2010: 179) illustreer in hul wiskundige ontleding:

An analysis of the bars of the pieces included in *The Art of Fugue*, reveals an architecture strongly based on the Fibonacci sequence. A phenomenon of self-similarity in the distribution of golden ratios can also be observed between more aggregate and more detailed levels of analysis [...]

En verder aan (Sylvestre en Costa, 2010: 194):

[W]e are led to conclude that Bach has intentionally adopted the Fibonacci numbers in *The Art of Fugue*. Fibonacci numbers are probably used in this context as an enigma, a mathematical puzzle in which used to convey some particular “secret” meaning. These enigmas were typical of Pythagorean philosophy, reflecting its view of knowledge as a search for concealed mathematical properties.

Wanneer 'n mens Vestdijk se gedig teen die agtergrond hiervan lees, speel die volgende aspekte 'n pertinente rol: Bach se groot fugastudie is onvoltooid; dit is sy laaste komposisie voor sy dood en die virtuositeit wat van die pianis gevverg word, word vooropgestel. Dié sonnet kom ook voor in die bundel *Thanatos aan banden* waarin die doodsdrif (Thanatos) sentraal staan en dit verklaar hoekom die dood die aangespokane is in die vers onder bespreking (“Dood, gij speelt al te woest [...]”).

Hierdie gedig kan gelees word as 'n vergestalting van die twee drifte wat die grondslag van Freud se *Beyond the pleasure principle* (1920) vorm. Volgens Freud kan menslike instinkte in twee groepe ingedeel word, naamlik lewensinstinkte (Eros) of doodsinstinkte (Thanatos). Kahn en Liefooghe (2013: 61) som die essensie van die doodsinstink op as “a drive towards an inorganic state, a state of nothingness or nirvana. This offers a contrast to the life drive, linked to sexual urges and desires for satisfaction.” Ná die bestudering van kritiek op Freud se idee van die doodsinstink, kom May (2013: 208) tot die gevolgtrekking dat sommige meen Freud het besef dat seksualiteit nie so 'n sentrale rol speel in die psige van die individu nie of dat hy die daemoniese aard van die seksuele met die doodsinstink verwarr het.

Die lewenslustige vitaliteit van Bach se musiek word in Vestdijk se gedig gestel teenoor die aanslag van die dood en die stilswye wat Bach opgelê word om te verhoed dat hy sy laaste groot werk kan voltooi. Die godvresende Bach wie se musiek aan “God was opgedragen” (Vestdijk) en wat altyd vreugde gevind het in die musiek wat voortgespruit het uit hierdie intieme relasie met die goddelike, is nou op sy sterfbed. Die dood word ook verkwalik dat hy nie Bach toegelaat het om sy grootse werk oor die fuga te voltooi nie, waarskynlik ook omdat die dood nie so 'n musikale genie is nie en nie die kompleksiteit van Bach se musiek kan deurgrond en waardeer nie. Vergelyk hier die vraag wat die spreker aan die dood stel: “Kent gij de noten die zijn oogen zagen?” Dit sluit aan by die beskrywing van Bach se komposisie as Augenmusik waarna vroeër verwys is.

Die dood word verkwalik omdat hy nie die mensdom gun om na Bach se musiek te mag luister nie. Vergelyk die volgende reëls in Vestdijk se aangehaalde gedig:

Of hebt gij 't ongeschreven contrapunt,
Het juub'lende, de menschen niet gegund,
Die vreugd in tranen slijten voor verdriet?

Die sentrale idee wat hierdie reëls rugsteun, naamlik dat die dood die mensdom beroof van 'n voltooide fuga en verdere Bach-komposisies, sluit aan by Gustafsson se gedig wat vervolgens bespreek word. In sy gedig word die gedagte aan 'n wêrelde sonder Bach verwoord.

3. Lars Gustafsson – “hoe zag die wereld heruit”?

Een van die Sweedse digter Gustafsson (1936-2016) se digbundels, *Världens tytnad före Bach*, is in 1982 in Nederlands vertaal deur J. Bernlef en as *Een wereld voor Bach* uitgegee. In die titelgedig van hierdie bundel besin die digter oor hoe die wêrelde daar uitgesien het voordat Bach sy musiek gekomponeer het:

Er moet een wereld bestaan hebben voor
de Triosonate in D, een wereld voor de partita in A mineur,
maar hoe zag die wereld eruit?
Een Europa van grote lege vertrekken zonder weerklank,
veral onwetende instrumenten
waar ‘Musikalisches Opfer’ en ‘Das Wohltemperierte Klavier’
nooit over een claviatuur waren gegaan.
Eenzaam gelegen kerken
waar de sopraanstem uit de Johannes Passion
zich nimmer in hulpeloze liefde slingerde
rond de mildere windingen van de fluit,
weidse zachtmoedige landschappen
waar alleen oude houthakkers met hun bijlen te horen zijn
het gezonde geluid van sterke honden in de winter
en – als een slingerklok – schaatsen klauwend in glansijs;
zwaluwen zwermend in zomerlucht
schelp waar het kind aan luistert
en nergens Bach, nergens Bach
schaatsstilte van de wereld voor Bach.

Gustafsson noem van Bach se bekendste werke in sy gedig (“Triosonate in D”, “partita in A mineur”, “Musikalisches Opfer”, “Das Wohltemperierte Klavier” en “Johannes Passion”) en vind dit onmoontlik om aan 'n wêreldbeeld te

dink waarin Bach afwesig is. Hierdie werke van Bach dien as tekens van sy grootsheid as komponis en word deurgaans gekontrasteer met 'n tipe agrariese bestaan ingestel op gewaarwordinge in die natuur en ontvlugting op "schaatsen klauwend in glansjs". Die geluide wat met hierdie Bach-lose wêreld geassosieer word, sluit die volgende in: die kap van hout, sterk honde wat blaf en skaatse op die ys. In teenstelling met hierdie skerp geluide, is die enigste troos die swiepende geluid van die somerswaels of die geluid in 'n skulp wat 'n kind teen die oor hou.

In "De stilte voor Bach" skryf Guus Middag (2007) oor Gustafsson se gedig en meen dat die "rare half gewijde gedicht" begin met 'n "onnozele vaststelling" dat daar eens op 'n tyd geen Bach-musiek bestaan het nie. Alhoewel baie mense 'n Bach-lose wêreld nie as vreemd sou beskou nie, meen Middag dat Gustafsson met behulp van sy gedig indirek kritiek lewer op kulturele verval.

Bach, wat volgens Middag (2007), "de huiscomponist van God" genoem kan word, het tot gevolg dat Gustafsson se gedig byna iets heiligs openbaar, ter awagting van iets groots, naamlik "het schema van een wereld in awachting van iets groots, de komst van de verlosser".

Op sy beurt meen Van Deel (1999) dat hierdie gedig Gustafsson se tweeledige doel daarmee ten toon stel: Enersyds is dit 'n denkoefening oor hoe die wêreld sou wees sonder Bach, maar andersyds is Bach die enigste komponis wat die distopiese stilte kom verbreek met sy musiek: "Het dubbelzinnige aan dit gedicht is dat die stille wereld van voor Bach ook als de natuurlijke en eigenlijke wereld wordt beschouwd."

'n Wêreld sonder Bach sal op alle vlakke van die samelewing armer wees: Die groot sale van Europa sal leeg en sonder weerklank wees; die kerke eensaam en afgesonderd en selfs die weivelde en "zachtmoedige landschappen" sal die tekens van afwesigheid dra. In die tweede laaste reël word die spreker se angstigheid oor 'n Bach-lose wêreld duidelik verwoord met "en nergens Bach, nergens Bach".

In hierdie gedig bevestig Gustafsson die primêre posisie van Bach as een van die groot komponiste van alle tye. In sy gedig eggo ook die Skeppingsverhaal deurdat die Aarde as woes en leeg bestempel word, alvorens Bach en sy musiek op die toneel verskyn het. Gustafsson se perspektief kan as distopies bestempel word.

Dit ter inleiding vir my ondersoek na twee bekende Nederlandse digters se Bach-gedigte, naamlik Enquist se "Erbarme dich" en twee gedigte uit Rutger Kopland se laaste bundel, *Een man in de tuin*, naamlik "Een koraal" en "Wo soll ich fliehen hin".

4. Anna Enquist – “Bach vult de ruimte”

Bach speel 'n sentrale rol in Enquist se oeuvre en ek gaan mettertyd fokus op die gedig “Erbarme dich” uit haar digbundel *Jachtscènes* (1992). Enquist se roman *Contrapunt* (2008) wat sy geskryf het om oor die dood van haar dogter te rou, handel pertinent oor Bach se *Goldberg*-variasies. Die hoofkarakter is besig om die musiek in te studeer om sodoende haar smart oor haar gestorwe kind te besweer. Op sy beurt het Bach hierdie variasies gekomponeer om sy gevoel van wanhoop ná die dood van sy seun Bernhard te oorkom. Die keuse van Bach se komplekse variasies dien, volgens Enquist (in Spel, 2009), om haar emosies te beteuel:

De mooiste muziek en de beste proza en poëzie zijn voor mij die waarin een hele grote heftigheid aan emoties in een heel strakke, knappe structuur zit gevangen. Een goede standaard om iets aan te beoordelen.

Volgens D.P. van Zyl (2008: 116) is Enquist se poësie “in dié sin vergelykbaar met die klassieke musiek waarna sy steeds in *Soldatenliederen* verwys, dat dit in haar beste gedigte 'n fyn aferonde struktuur daarstel, waarin telkens bepaalde temas (veral dié van afskeid en die gepaardgaande emosies) met variasie uitgewerk word.”

Ook H. van de Mheen (2015: 5) beklemtoon die sentrale posisie van Bach en sy musiek in Enquist se lewe:

Zij is klassiek geschoold, geeft af en toe pianoconcerten en trekt het land door met een pianist om zo haar poëzie in combinatie met muziek van Bach te presenteren. Lees je haar boeken, dan treed je binnen in de musikale wereld van Bach.

Die titel, “Erbarme dich” (Enquist, 2000: 115), is ontleen aan 'n gelyknamige aria uit Bach se *Mattheus Passion*, wat as “Wees ons genadig, o Here” vertaal kan word:

Met de dood in de auto door Vlaanderen, narcissen
zwaaien in koude wind, voor het eerst, voor het laatst.
Dat in zijn licht de dingen sublieme betekenis krijgen
blijkt nu niet waar, het Lam Gods legt het af. Het beste

is: staren in water, omgekeerd hangt de trillende
brug in de gracht. Zien hoe de Schelde met jeugdige
wanhoop over verloren schepen schuimt, resten van
Rome zeult onder zand in een tijdelijk, onrustig graf.

Wij kunnen zo tijdlous niet wiegen, wij hikken
van woede en zetten de zeilen bij om iedere grap,
iedere voetstap te bevechten op de grauwe leegte.

Bach vult de ruimte denderend. In de warme bloem
deinen we verdoofd door groen land. Rondom slaan
alle bomen uit, voor het laatst, voor het eerst.

Die komposisie “Erbarme dich” word in die *Mattheus Passion* gesing direk nadat Petrus vir Christus verloën het, en hierdie vyf reëls word herhaal om sodoende die smart van die oomblik te beklemtoon. N. Cumming (1997: 16) ondersoek die onderskeie subjekposisies in dié kantate en wys hoe die musiek Petrus se smart uitbeeld: “Its text (‘Erbarme dich, mein Gott’) motivated by a presumed identification of the present hearer with Peter’s grieved state, and the purpose of the music is to create the conditions for this emotional empathy.”

Ook Schweitzer (1905: 418) meen dat dié teks ’n voorbeeld is van een van Bach se sogenaamde “soul-states and inner experiences”, met droefheid as deurlopende tema.

Enquist situeer haar gedig in ’n motor waarin ’n rit deur Vlaandere onderneem word, wat in direkte kontras staan met die oorspronklike konteks van Bach se musiek. Tydens hierdie tog speel Bach se musiek oorverdowend hard (“denderend”). Die feitlik idilliese rit word versteur deur die aanwesigheid van die dood in die motor. Die spreker is orals bewus van die verlies van haar kind. Dus op persoonlike vlak is sy ook bewus van die dood in die kar, nie net die universele sterflikheid van alle dinge nie. Simbolies suggereer dit die alomteenwoordige aanwesigheid van sterflikheid waarmee die mens gekonfronteer word, en ten spyte van die omringende natuurskoon en die musiek, bly die spreker voortdurend bewus hiervan. Die natuur op sigself is ook besig om te sterf: die narsings swaai in die koue wind en knak heel waarskynlik af. Narsings word met die volgende simboolwaardes geassosieer: “De Arabische betekenis van narcis is dienaar. In de Griekse Mythologie staat de bloem voor zelfzuchtigheid en ijdelheid. In Oosterse landen is de narcis verbonden aan de droevige liefde; geliefden die van elkaar zijn gescheiden. De gele narcis is liefde, trouw en geluk.” (Stamboom Dalhuisen, 2013).

Eweneens is daar sprake van verval in die tweede strofe met die verwysing na gesonke skepe en die reste van die Romeinse beskawing wat onder die water “in een tijdelik, onrustig graf” terekgom.

Daar is egter sprake van relativering by die spreker in die gedig. Die verwysing na Christus as “Lam Gods” sluit aan by die titel en die kern van die *Mattheus Passion*. Die spreker suggereer dat die ligval op die water en die verestetiserende

blik wat sy het op die weerkaatsings in die water, alles gerelativeer word; byna soos wanneer die bloed van die Lam die mensdom reinig van hul sondes.

Selfs die oorverdowend harde musiek kan nie die alleenheid besweer nie. Die tydelike ontvlugting in die skoonheid van die rivertoneel word verbreek en daar is sprake van 'n "grauwe leegte". Dit staan in kontras met "groen land", 'n beskrywing van die soel oordadigheid van die natuur. In teenstelling met die doodsingesteldheid in die motor, groei die natuur uitbundig om die passasiers in sy swoelheid ("verdoof" en "de warme bloem"). Inversie van die tweede versreël kom ook in die slotreël voor: "voor het eerst, voor het laatst."(r. 2) en "voor het laast, voor het eerst" (r. 14). Die brose narsings word in die wind geknak en kom tot 'n einde, terwyl in die slotreël verwys word na die bome wat rondom die spreker uitslaan. Die indruk word geskep dat die natuur besig is om te vergaan, maar in die slotreël word die teendeel bewys. Vir die eerste keer groei die bome weer en is daar nuwe groei en nuwe vitaliteit in die landskap.

5. Rutger Kopland – "als een onzichtbare gewichtloze vogel"

Rutger Kopland het verskeie gedigte oor Bach en sy musiek geskryf. Ek fokus op "Een koraal" wat oorspronklik in sy bundel *Een man in de tuin* (2004) verskyn het.

Een koraal

Volgens zijn tijdgenoten was Johann Sebastian Bach
een virtuoos organist – hij speelde met
een onnavolgbare 'Leichtigkeit'

lichthandigheid zou je het kunnen noemen, maar dan zo
licht dat het was alsof het geen handen waren
die speelden

ik vermoed dat ik wel weet hoe het klonk
alsof ik hoor hoe hij het zelf is die daar boven
in deze kerk in die kleine machinekamer
muziek zit te maken

je hoort het eeuwenoude mechaniek, het gekreun
van scharnieren, het geklepper van toetsen
het gekraak van de vloer, het zuchten van wind
hoe er van lucht muziek wordt gemaakt

en er een koraal langzaam door de ruimte zweeft
als een onzichtbare gewichtloze vogel
Leichtigkeit
(*Verzamelde gedichten*, 2007: 431)

“Een koraal” verwys na ’n eenvoudige gesang in die Lutherse Kerk. Volgens die definisie op die webblad van die musiektydskrif *Preludium*, bestaan ’n koraal “uit drie delen: een openingszin, een herhaling daarvan, en een slotzin. Je kunt de vorm dus zo opschrijven: AAB. Er hoort een rijmende tekst bij; deze is meestal strofisch: je kunt meerdere ‘coupletten’ op dezelfde melodie zingen”.

Bach se korale word gekenmerk deur die vierstemmige aard daarvan en “de tekst van koralen betrekbaarheid zich meestal op een specifieke dag of periode in het kerkjaar, zoals advent, kerst- en passietijden. Soms is de melodie van een koraal afgeleid van een bestaand gregoriaans gezang.”

Die spreker in Kopland se vers neem ’n opmerking wat Bach se vriende oor hom en sy virtuose uitvoering van sy musiek gemaak het en dit aktiveer sy verbeelding, soveel so, dat hy hom verbeeld hy hoor Bach iewers op ’n orrel speel.

Kopland beeld in hierdie gedig hoofsaaklik vir Bach as “een virtuoos organist” uit en beskryf in besonderhede hoe dit geklink het as Bach “het eeuwenoude mechaniek” van die orrel in werking stel. Ten grondslag van Bach se musiek is, volgens Kopland, die konsep *Leichtigkeit*, wat hy in die tweede strofe “lichthandigheid” noem. Die indruk word geskep dat Bach se hande besonder lig oor die orrel beweeg het en dit deel was van sy unieke styl as virtuose komponis en orrelis.

In die spreker se verbeelding stel hy dit vir homself voor hoe dit sou geklink het as Bach daar bo in die “kleine machinekamer” besig was om musiek te maak. Opmerklik is die woordkeuse om die klanke in die kamer te beskryf: “gekreun”, “geklepper”, “gekraak” en selfs ook “zuchten”. Die veelstemmigheid van die koraal wat hy in sy verbeelding hoor, word hierdeur gesimboliseer.

Bach se koraal word vergelyk met “een onzichtbare gewichtloze vogel” wat deur die lug sweef en ook as ’n vorm van ligtheid (“Leichtigkeit”) beskou kan word. Ligtheid herinner myns insiens aan die titel van Milan Kundera se *De ondraaglijke lichtheid van het bestaan* (1984), waarin die twee sentrale karakters, Tomas en Tereza, met ligtheid worstel. Terwyl Tomas sorgvryer sy promiskuïteit kan uitleef, is dit vir Tereza moeiliker om haar te onderwerp aan hierdie ligtheid van die bestaan. In teenstelling met Kundera se beskrywing van sorgvrye ligtheid is hier sprake van die ligtheid wat geassosieer word met die bemeesterding van Bach se komplekse komposisies en die verwysing na ligtheid roep weer assosiasies op met die filosofie van Nietszche.

In aansluiting by die lichteid van bestaan, is Nietzsche hier ter sprake en spesifieker sy teks *Die fröhliche Wissenschaft* (1882) met sy dubbelsinnige Engelse titel, *The gay science* (sommige bronne vertaal dit as *The joyous wisdom*). Twee sentrale konsepte waaroor Nietzsche in hierdie teks skryf, is die aanvaarding van die eie lot (“amor fati”) en die idee van die ewige hervoorkoms of “Ewige Wiederkehr des Gleichens”. In Boek IV, Aforisme 341 van *The gay science/The joyous wisdom*, verduidelik Nietzsche dit soos volg:

The Heaviest Burden. What if a demon crept after you into your loneliest loneliness some day or night, and said to you: “This life, as you live it at present, and have lived it, you must live it once more, and also innumerable times; and there will be nothing new in it, but every pain and every joy and every thought and every sigh, and all the unspeakably small and great in thy life must come to you again, and all in the same series and sequence – and similarly this spider and this moonlight among the trees, and similarly this moment, and I myself. The eternal sand-glass of existence will ever be turned once more, and you with it, you speck of dust!” – Would you not throw yourself down and gnash your teeth, and curse the demon that so spoke? Or have you once experienced a tremendous moment in which you would answer him: “You are a God, and never did I hear anything so divine!” If that thought acquired power over you as you are, it would transform you, and perhaps crush you; the question with regard to all and everything: “Do you want this once more, and also for innumerable times?” would lie as the heaviest burden upon your activity! Or, how would you have to become favourably inclined to yourself and to life, so as to long for nothing more ardently than for this last eternal sanctioning and sealing?

Myns insiens verwoord Kopland beide hierdie konsepte, naamlik die aanvaarding van die eie lot (“amor fati”) en die idee van die ewige hervoorkoms, in die volgende gedig, deurdat hy die ligtheid van die bestaan en die onvermoë om te ontsnap aan die inperkende werklikheid en die durendheid daarvan beskryf. Eerder as om met die demoon te worstel, tree daar aanvaarding vir die eie lot in (Kopland, *Verzamelde gedichten*, 2007: 458):

Wo soll ich fliehen hin

Ik luister naar het koraal
Wo soll ich fliehen hin

als het eenmaal zover is en we moeten weg
waarheen dan
zullen we moeten gaan

ik kijk naar buiten: de tuin in de winter
 en even is het alsof alles zichtbaar
 alles werkelijk wordt – daar
 is het dus

dat alles is wat wij niet zijn
 een appelboom gras een paar merels

Die titel van hierdie gedig (in Afrikaans vertaal as ‘Waarheen sal ek vlug?’) is ontleen aan een van Bach se korale, BWV 5, en die woorde is aangehaal uit ’n gesang met sewe strofes wat Johann Heermann in 1630 geskryf het. Heermann word naas Martin Luther en Paul Gerhardt gereken as een van die belangrikste gesangskrywers in die Lutherse kerktradicie (Julian, 1907, aangehaal op die webwerf *Hymnary*).

Netsoos in die vorige gedig, gaan die spreker hier ook op ’n tipe verbeeldingsvlug wanneer hy na Bach luister. Opvallend is die tweede strofe waarin hy vra: “als het eenmaal zover is en we moeten weg / waarheen dan / zullen we moeten gaan?” As antwoord hierop wend hy hom tot die natuur en die winterlandskap en sy waarneming van die landskap gee hom ’n mate van berusting.

In plaas daarvan om soos die worstelende figuur in Bach se gesang te wil wegvlug, kom die spreker tot die berusting en versekering dat die winterlandskap met “een appelboom gras een paar merels” vir hom tot troos is. Die merel simboliseer “leven in de hemel”, dat wil zeggen een leven met hogere idealen, met verheven gedachten en spirituele intelligentie. De zwarte kleur van de merel symboliseert het oneindige potentieel van de mens” (Yoo.rs, 2017).

Die appelboom speel in die Griekse mitologie, die Christelike godsdiens, die Keltiese geloof en in die Chinese tradisie ’n sentrale rol. Die appel funksioneer veral in die Europese tradisie as simbool van die paradys; as simbool van versoeking en keuse (Cirlot, 1962: 14). As profane simbool word die appel met die ryksappel geassosieer wat die heerser saam met die rykstaf vashou, terwyl as erotiese simbool dit onder meer geassosieer word met vroueborste, terwyl ’n oopgesnyde appel die vulva suggereer. In ’n Bybelse konteks is die mens gewaarsku om nie die verbode vrug te eet nie, wat volgens oorlewering ’n appel was. Appels dien volgens Cirlot (1962: 14) as waarskuwing teen oormatige materialistiese begeertes.

Die tussenposisie van die spreker in die gedig deur in die appelboom te gaan skuil, is metonimies van wat Cirlot (1962: 14) soos volg omskryf: “The intellect, the thirst for knowledge, as Nietzsche realised – is only an intermediate zone between earthly desire and pure spirituality.”

Die spreker bevind hom in 'n liminale fase tussen aardse begeerte en verhewe spiritualiteit. Op figuurlike vlak suggereer dit dat hy sy verhewe ideale en spiritualiteit onderdruk wanneer hy na die musiek luister. Die beangstheid oorheers sy gevoelens en eers wanneer hy bewus raak van die natuur en die omgewing, kan hy vrede vind, te midde van die aardse versoekinge soos versinnebeeld deur die appels en die gras.

6. Slot

Elkeen van die onderskeie digters gebruik Bach se musiek as vertrekpunt vir hul gedigte, maar die funksie van die musiek in die gedig verskil. By Vestdijk word op elegiese wyse afskeid geneem van Bach en die dood bestraf omdat hy die wêreld verarm deur Bach te laat sterf alvorens hy sy grootse werk oor die fuga sou voltooi. In die geval van Gustaffson vorm dit die grondslag van sy ontologiese wêreldbeskouing. Vir Enquist dien die musiek as agtergrond en word dit gekontrasteer met die realiteit, terwyl by Kopland die musiek as inspirasiebron dien. Die beliggaming van Bach se musiek is byna magies van aard en besweer sy demone. Anders as die tradisionele sieming van Bach as 'n swaarwigtige gelowige, vind Kopland, aan die hand van die konsep van lighandigheid en ligtheid, waardering vir Bach se aanslag. Vir Enquist is Bach se musiek 'n alledaagse noodsaklikheid, en sy vind dit klaarblyklik ook nie te swaartillend soos wat Nietzsche beweer nie.

Nelson Mandela Universiteit

Bronnels

- Black, Gavin en Hazelrigg, George.** *The art of the fugue*. <http://theartofthefugue.com/work.htm>. (Datum van gebruik: 8 Oktober 2019).
- Burton-Hill, Clemency.** 2014. Can any composer equal Bach? BBC, 17 September. <http://www.bbc.com/culture/story/20140917-can-any-composer-equal-bach>. (Datum van gebruik: 1 Mei 2019).
- Cirlot, J.E.** 1962. *A dictionary of symbols*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Cumming, N.** 1997. The subjectivities of 'Erbarme Dich'. *Music Analysis*, 16(1) (Mar., 1997): 5-44.
- Delrue, M.** 2006. *Kunst en spiritualiteit*. Tielt: Lanoo.
- Engelbrecht, A.M.** 1996. Bevriending en bevremding in *Sprokkelster en Groenstaar* van Marlene van Niekerk. Magisterverhandeling. Universiteit Stellenbosch.
- Enquist, Anna.** 2000. *De gedichten: 1991-2000*. Amsterdam: De Arbeiderspers.

- Enquist, Anna.** 2008. *Contrapunt*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Freud, Sigmund.** 2010 (1920). *Beyond the pleasure principle*. New York: Bartleby.
- Genette, Gérard.** 1997 (1982). *Palimpsests: Literature in the second degree*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Golomb, U.** 2006. Johann Sebastian Bach's The Art of Fugue. *Goldberg Early Music Magazine* 48: 64-73.
- Gustafsson, L.** 2007. *De stilte van de wereld voor Bach*. Hoorn: Hoogland & Van Klaveren.
- 't Hart, Maarten.** 1979. Vestdijk en de muziek: De drie paradoxen. *Vestdijkkroniek* 26. *Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren*. https://www.dbln.org/tekst/_ves001197901_01/_ves001197901_01_0023.php. (Datum van gebruik: 20 Augustus 2019).
- Hewett, I.** 2005. Bach: The voice of God in human form. *The Telegraph*, 15 Desember. <https://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/3648747/Bach-the-voice-of-God-in-human-form.html>. (Datum van gebruik: 12 Mei 2019).
- Julian, John.** 1907. *Dictionary of hymnology*. <https://hymnary.org>. (Datum van gebruik: 17 Oktober 2019).
- Kahn, Susan en Liefooghe, Andreas.** 2013. Thanatos: Freudian manifestations of death at work. *Culture and Organization*, 20(1): 53-67.
- Kopland, Rutger.** 2007. *Verzamelde gedichten*. Amsterdam: Uitgeverij G.A. van Oorschot.
- Kundera, Milan.** 1984. *De ondraaglijke lichtheid van het bestaan*. Amsterdam: Ambo.
- Linde, Janien.** 2018. Relacionele performatisme: 'n Metamodernistiese benadering tot die resente werk van Marlene van Niekerk. Ongepubliseerde DLitt-proefskrif. Noordwes-Universiteit: Potchefstroomkampus.
- May, Ulrike.** 2013. Freud's "Beyond the pleasure principle": The end of psychoanalysis or its new beginning? *International Forum of Psychoanalysis*, 22(4): 208-216.
- Middag, Guus.** 2007. De stilte voor Bach. NRC. <https://www.nrc.nl/nieuws/2007/03/02/de-stilte-voor-bach-11285853-a508494>. (Datum van gebruik: 12 Mei 2019).
- Nietzsche, Friedrich.** 1878-1880. *Human, all too human*. Project Gutenberg.
- Nietzsche, Friedrich.** 1882. *The gay science*. Project Gutenberg.
- Pisk, P.A.** 1973. Bach in our time. *Bach*, 4(3): 13-17.
- Preludium.** 2019. Wat is een koraal? <https://www.preludium.nl/muziektermen/129-koraal.html>. (Datum van gebruik: 12 Mei 2019).
- Rumsey, David.** 2011. Bach and Numerology: 'dry mathematical stuff'? *The Sydney Society of Literature and Aesthetics*: 143-165. <https://openjournals.library.sydney.edu.au/index.php/LA/article/viewFile/5266/5972>. (Datum van gebruik: 12 Mei 2019).

- Schweitzer, Albert.** 1905. *J.S. Bach. Volume 1.* New York: MacMillan.
- Schowering, M.** 2012. Goethe und Bach. <https://www.kirche-koeln.de/markus-schowering-sprach-ueber-goethe-und-bach/>. (Datum van gebruik: 6 Mei 2019).
- Spel, M.** 2009. ‘De muziek mocht beslist niet gevoelig zijn.’ *NRC*. <https://www.nrc.nl/nieuws/2009/07/24/de-muziek-mocht-beslist-niet-gevoelig-zijn-11759219-a616984>. (Datum van gebruik: 19 Mei 2019).
- Stamboom Dalhuisen.** 2013. Bloemen symbolen. https://dalhuidj.home.xs4all.nl/HTML/symbolen_bloemen.htm. (Datum van gebruik: 19 Mei 2019).
- Sylvestre, Loïc en Costa, Marco.** 2010. The mathematical architecture of Bach’s “The art of the fugue”. *Il Saggiatoria Musicale* 17(2): 175-196.
- Tuncel, Yunus.** 2012. Nietzsche, music and silent suffering. Rede gelewer op 13 April 2012 in New York. https://www.nietzschemecircle.com/AGONIST/Agonist-Spring2012/Silent_Suffering.pdf. (Datum van gebruik: 19 Augustus 2019).
- Van de Mheen, H.** 2015. Bach, Freud en Feyenoord: Anna Enquists posture. Masterscriptie Nederlandse Taal en Cultuur. Faculteit Geesteswetenschappen. Universiteit Utrecht.
- Van Deel, T.** 1999. Een plotselinge pijn in het middenrif. <https://www.trouw.nl/cultuur/een-plotselinge-pijn-in-het-middenrif~a0b875c4/>. (Datum van gebruik: 19 Augustus 2019).
- Van der Mescht, Heinrich.** 2009. Marlene van Niekerk se idees oor musiek en die aanwending van verwysings daarna in Agaat. *LitNet Akademies* 6(2): 93-109. <https://www.litnet.co.za/marlene-van-niekerk-se-idees-oor-musiek-en-die-aanwending-van-verwysings-daarna-in-agaat/>. (Datum van gebruik: 23 Augustus 2019).
- Van Niekerk, Marlene.** 1977. *Sprokkelster*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Van Vuuren, Helize.** 1999. Marlene van Niekerk. In: Van Coller, H.P. (red). *Perspektief & profiel. Deel 2*. Pretoria: Van Schaik. 709-721.
- Van Vuuren, Helize.** 2014. Passacaglia van J.S. Bach en *Das Passagen-Werk* van Walter Benjamin – literêre montage as mosaïekwerk in *Memorandum. 'n Verhaal met skilderye* (2006). *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 54(3): 505-523.
- Van Zyl, Dorothea.** 2008. Grensoorskrydende passie in die poësie van Antjie Krog en Anna Enquist: vroueverskynsel, konvensie of vernuwing? *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* 15(1): 102-29.
- Vestdijk, Simon.** 1957. *Keurtroepen van Euterpe. Acht essays over componisten*. Meulenhoff: Amsterdam. *Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren*. https://www.dbl.nl/tekst/vest002keur01_01/index.php. (Datum van gebruik: 23 August 2019).

- Vestdijk, Simon.** 1971. *Verzamelde gedichten. Deel II.* Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep.
- Victor, M.** 2006. Die simbiose van kuns: Madri Victor gesels met Marlene van Niekerk. 28 November. *LitNet.* <https://www.litnet.co.za/die-simbiose-van-kuns-madri-victor-gesels-met-marlene-van-niekerk/>. (Datum van gebruik: 25 Oktober 2019).
- Yoo.rs.** 2017. De spirituele symboliek van de merel. <https://yoo.rs/de-spirituele-symboliek-van-de-merel-1488264270.html>. (Datum van gebruik: 23 Augustus 2019.)
- Zuiderent, Ad.** 1995. Beeld, abstractie en poëtische boventonen. Over beeldgedichten en muziekgedichten. *Voortgang*, Jaargang 15: 249-259.

Note

1. Hierdie artikel is geskryf ter huldiging van Marlene van Niekerk en die sentrale rol wat musiek, en in die besonder Bach se musiek, in haar werk speel. Volgens Linde (2018:20) word deurgaans in Van Niekerk se oeuvre “ander kunsvorms, soos musiek en skilderwerk, in woord en taal [...] ‘vertaal’”. Op sy beurt ondersoek Van der Mescht (2009) die verwysings na klassieke musiek in *Agaat* en kom tot die volgende slotsom:

Die verwysings na klassieke musiek, en ook die verskuilde, vertaalde aanhalings van versreëls uit getoontsette gedigte uit die Duitse kunsliedrepertorium, het ten doel om die karakters en die agtergrond van die roman te teken en sodende dieper insig aan die leser te verskaf. Musiek speel 'n bepalende rol in die totstandkomming van die milieu waarin die roman hom afspeel. Dit is opvallend hoe gepas die aanhalings en verwysings is en hoe hulle die betekenis van die teks verruim.

Ook in *Memorandum. 'n Verhaal met skilderye* (2006) poog Van Niekerk om “Bach se Passacaglia en fuga in C Mineur (BWV 582) (\pm 1715) te ‘vertaal’ in prosa”, en die teks volgens die kenmerke van die fuga te konstrueer (Van Vuuren, 2014: 506).

Die slotwoord behoort aan Marlene van Niekerk self. In 'n onderhou met Madri Victor (2006) merk sy soos volg op:

Ek luister altyd na musiek as ek skryf – of luister is dalk die verkeerde woord – ek “groove” by elke stuk skryfwerk op die spesifieke stuk musiek wat my emosioneel voed en inlig ten opsigte van wat ek geskryf probeer kry. Ek soek deur al my CD's tot ek iets kry wat my in 'n sekere rigting inlig. Dikwels luister ek “namens” die karakter na musiek ten einde uit te vind wat emosioneel in hom of haar gaande is. Watter musiek watter effek op 'n karakter het, is vir my 'n lakmoectoets om vas te stel of en hoe die karakter werk. Miskien

is dit ook nie die hele waarheid nie. miskien is die musickluistery maar my manier om my in 'n soort trance van vereenselwiging te bring.

2. Ek maak hier gebruik van Project Gutenberg se Engelse vertaling van die teks, wat 'n gedigitaliseerde publikasie uit 1913 is.

“Paintings” en skilderye: Variasies op ensiklopediese ikonografie in *Triomf* (1994) en *Memorandum*. ’n Verhaal met skilderye (2006) deur Marlene van Niekerk

Sonja Loots

Paintings as variations on encyclopedic iconography in Triomf (1994) and Memorandum. ’n Verhaal met skilderye (2006) by Marlene van Niekerk

This article analyses paintings and descriptions of paintings in encyclopedic novels by Marlene van Niekerk as variations on encyclopedic iconography. *Triomf* (1994) and *Memorandum*. ’n Verhaal met skilderye (2006) are discussed as novels with a shared interest in reference works, academic sources and incorporating specialized knowledge. The article focuses on the role of paintings and drawings, or descriptions of them in these novels. It illustrates how theories outlined by Roland Barthes in the article “Les Planches de l’Encyclopédie de Diderot et d’Alembert” (“The plates of the Encyclopedia”, 1982) can be linked with Lambert Benade’s mural and Treppie’s comments about encyclopaedias in *Triomf*. *Memorandum*’s paintings are discussed with reference to Barthes. The article argues that the paintings function as variations of encyclopedic iconography. By drawing parallels between Barthes’s theorizing of encyclopedic iconography and the novels’ paintings, the article aims to contribute to the analysis of encyclopedic elements in Van Niekerk’s oeuvre.

1. Inleiding

In hierdie artikel word verwys na twee ensiklopediese romans van Marlene van Niekerk, naamlik *Triomf* (1994) en *Memorandum*. ’n Verhaal met skilderye (2006).¹ Die terme “ensiklopediese fiksie”, “fiksionele ensiklopedisme”, “ensiklopediese narratief” en “ensiklopediese roman” verwys sedert die laat 1970’s in literêr-teoretiese ondersoeke na romans waarin op groot skaal feitelike materiaal geïnkorporeer en verwerk is, gewoonlik as ’n manier om te bespiegel oor kennisoorvloed en gedoemde pogings tot allesomvattende kennisverwerwing. Frye se bespreking van “ensiklopediese vorme” in *Anatomy of Criticism* (1957) en Mendelson (1976a en 1976b) se artikels oor Thomas Pynchon se *Gravity’s Rainbow* word as toonaangewend beskou. In die Franstalige tradisie is Foucault se teoretiserings oor die ensiklopedie in *Les mots et les choses* (in Engels vertaal as *The Order of Things*, 1970), sy studie oor die mensdom se pogings om deur verskillende begripsmodelle ’n greep op die wêreld te kry, relevant. In *La Dissémination* (in Engels vertaal as *Dissemination*, 1981) analiseer hy ook Derrida

se ensiklopediese ideale. Frye, Mendelson, Foucault en Derrida se insigte word in hierdie artikel gelees saam met Barthes se teoretisering oor ensiklopediese illustrasies in sy artikel “Les Planches de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert” (“The plates of the *Encyclopedia*”, 1982). Die strekking van Barthes se artikel, die vernaamste teoretiese raamwerk vir my interpretasie van skilderye in *Triomf* en *Memorandum* as variasies op ensiklopediese ikonografie, word in die volgende afdeling vollediger bespreek.

Frye en Mendelson bespreek slegs ensiklopediese romans wat in groot wêreldtale geskryf is, maar my interpretasie van Van Niekerk se oorspronklike Afrikaanse romans as ensiklopediese romans berus op ruimer definisies van die genre in meer tydgenootlike teoretiserings deur spilfigure soos Attell (2003), Clark (1990 en 1992) en Moretti (1996). In teoretiserings wat sedert die vroeë 1990's deel uitmaak van 'n herleefde belangstelling in ensiklopediese romans word toenemend aandag geskenk aan die maniere waarop die genre oopstaan vir lokale aanpassings. Hierby hoort byvoorbeeld studies oor die romans van skrywers soos Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa en Gabriel García Márquez wat die term “novela totalizadore” (“roman van totaliteit”) as sinoniem vir “ensiklopediese roman” gebruik (sien Anderson, 2003: 60-62). In Afrikaans is Olivier (2011) se analise van die “ensiklopediese impuls” in *Agaat*, Nel (2009) se metatekstuele lesing van *Memorandum* as “intertekstuele ensiklopedie” en Loots (2016) se navorsing oor ensiklopediese fiksie in die oeuvre van Van Niekerk tersaaklike voorgangerstudies.

Teen die breë agtergrond van ensiklopediese romans word in hierdie artikel op die ensiklopediese aard van skilderye en tekeninge in *Triomf* en *Memorandum* gefokus. Ondersoek word ingestel na die verskillende maniere waarop Barthes (1982) se teoretisering oor ensiklopediese illustrasies van toepassing gemaak kan word op die rol, betekenis en funksie van skilderye en tekeninge in hierdie romans. Eerstens word gefokus op die belang van Barthes se analise vir die karakter Lambert Benade se muurskildery(e) in *Triomf*; en vir die karakter Treppie se kommentaar oor ensiklopedieë en naslaanwerke in dié roman. In die tweede helfte van die artikel word ondersoek ingestel na raakpunte tussen ensiklopediese illustrasies en die skilderye in *Memorandum*.

In hierdie artikel word gepoog om aan te toon hoe Lambert se “painting” in *Triomf* en die skilderye deur Adriaan van Zyl in *Memorandum* as variasies van ensiklopediese ikonografie gelees kan word. Dit illustreer hoe Treppie se opmerkings in *Triomf* oor die naslaanwerke in die Newlands-biblioteek eweneens in die teken staan van Barthes se kritiese denke oor Verligtingsera-ensiklopedisme. Die romans se implisiële kommentaar op sekere ensiklopediese strategieë – byvoorbeeld fragmentering, klassifisering en benoeming – word met

verwysing na die skilderye en ‘paintings’ bespreek. Hoewel Barthes se artikel “The plates of the *Encyclopedia*” as vernamaanse invalshoek gebruik word, word ook verwys na Brewer (1989), Werner (1993), Cartwright (1995) en Stalnaker (2010) se besprekings van ensiklopediese illustrasies.

Deur Barthes se teoretisering oor ensiklopediese ikonografie met die skilderye in Van Niekerk se romans in verband te bring, word met hierdie artikel ten doel gestel om ’n bydrae te lewer tot die analise van ensiklopediese elemente in Van Niekerk se roman-oeuvre. Hiervoor word aangesluit by en uitgebrei op bestaande navorsing oor hierdie onderwerp.

2. Teoretiese raamwerk: Roland Barthes oor ensiklopediese ikonografie

Barthes se belangstelling in die ensiklopedie toon talle raakpunte met dié van Foucault. In sy artikel getiteld “La Bibliotheque Fantastique” (in Engels vertaal as “The Fantasia of the Library”), bespreek Foucault (1977) Flaubert se roman *La Tentation de Saint Antoine* (*The Temptation of St Anthony*) as fiksie wat kennis op ensiklopediese wyse wil argiveer, maar terselfdertyd feitelike materiaal kreatief verwerk. In *The Order of Things* keer Foucault terug na die konsep van die ensiklopedie. Hy assosieer die ensiklopedie met die ordeskeppende intellektuele aktiwiteite waardeur moderniteit gekenmerk word: “[...] all the ordered surfaces and all the planes with which we are accustomed to tame the wild profusion of existing things” (Foucault, 1970: xv). Foucault bespreek die ensiklopedie en ensiklopediese fiksie met verwysing na die periode van intellektuele ontwaking en innovering wat as die Europese Verligting bekendstaan. Foucault meen dat die ideaal van ’n allesomvattende representering van die wêreld in sy geheel in ’n oorsigtelike opper-ensiklopedie gedurende hierdie tyd ontstaan het. Hy maan dat die ideaal van só ’n absolute ensiklopedie altyd onhaalbaar sal bly, aangesien alle ensiklopedieë ’n beperkte omvang het.

Soos Foucault, neem Barthes se belangstelling in ensiklopedisme as agtergrond die vroeë “kennisontploffing” (“information explosion”) of “kennisoorlading” (“information overload”, Decoster, 2012; Rosenberg, 2003; Yeo, 2001; Blair, 2003 en 2010) in Europa in die 16de en 17de eeu; en die publikasie van ensiklopedieë wat gepositioneer is as opsommings van alle beskikbare kennis. Hy meen die ensiklopediese roman het die bemoeienisse van die Verligtingsera-ensiklopedie – die strewe na allesomvattendheid, die onhaalbaarheid van hierdie ideaal en die spanning tussen chaos en kennisordening – oorgeneem. In sy artikel “The plates of the *Encyclopedia*” verwys Barthes na die bekendste en invloedrykste ensiklopedie van die Europese Verligtingsera: die *Encyclopédie*, gerедigeer deur Denis Diderot

(1713-84) en Jean Le Rond D'Alembert (1717-1783), wat van 1751 tot 1776 in 28 volumes in Frankryk verskyn het. Barthes is veral geïnteresseerd in die 3 000 volbladillustrasies wat deel gevorm het van Diderot en D'Alembert se ensiklopedie. Dié illustrasies is afsonderlik van die teks gepubliseer en het 11 van die altesame 28 volumes beslaan. Dit word "plate" ("les planches" in Frans) genoem omdat die drukproses destyds behels het dat illustrasies op staalplate gegraveer is en dan met ink bestryk is voordat dit op die papierbladsye afgedruk is.

Barthes karakteriseer die *Encyclopédie* as tekenend van die 18de-eeuse poging om deur kennispraktyke soos fragmentering, benoeming en klassifisering 'n greep op die wêreld en alles daarin te probeer kry. Hy eggo dus Foucault (1970: 85) se siening dat met die ensiklopedie gestreef word na allesomvattende reprentering: "the totality of what is representable". Barthes se interpretasie strook ook met die latere interpretasie van Derrida (1981: 35-40), wat die ensiklopediese ideaal beskou as die strewe na 'n boek waarin alle kennis volledig vervat en georden word.

Barthes beroep hom op die Bybelse gelykenis van Noag se ark en vergelyk die ensiklopediese projek, oftewel die manier waarop ensiklopedieë die wêreld fragmenteer en broksgewys klassifiseer as deel van 'n kennisbeheersingsgebaar, met die manier waarop alle dierspesies voor die groot vloed deur die mens benoem, in spesies opgedeel en getem is. Barthes meen voorwerpe in ensiklopediese plate word georden en benoem soos die diere van die ark om te voorkom dat hul talrykheid en/of vreemdheid die mens oorweldig.

Hy let op dat in die *Encyclopédie* ruimtes en landskappe nie in 'n ongerepte staat uitgebeeld is nie, maar met mense teenwoordig en besig om hul invloed te laat geld: "The plates of the *Encyclopedia* are always populated" (Barthes, 1982: 223). Die ensiklopediese plate illustreer hoe die mens grondstowwe en produkte verwerk deur die gebruik van masjiene en instrumente. Dit is volgens hom veronderstel om te beklemtoon dat die mens in beheer is, en hoe die mens deur middel van kennis en tegnologie vooruitgang bewerkstellig. Ensiklopediese illustrasies is daarop gemik dat die voorwerpe en materiale wat uitgebeeld word, as vertroud en vriendelik beleef word. Ensiklopediese benoemingstrategieë en ikonografie wil dus gerusstellend wees: "What is striking in the entire *Encyclopedia* (and especially in its images) is that it proposes a world without fear" (223).

Behalwe binnings oor hul didaktiese doel en die kennistradisies waarvan hulle deel uitgemaak het, bespreek Barthes ook die verhalende, metaforiese en droomagtige kwaliteite van ensiklopediese illustrasies. Hy noem die illustrasie van 'n koringmeul en gepaardgaande vinjette as voorbeeld van 'n verhalende of epiese illustrasie omdat dit "stories" bevat oor hoe koring deur die mens en die meul in meel verander word (Barthes, 1982: 227). Hy meen die letterlike, opvoedkundige betekenisse van die illustrasies word aangevul deur ander, meer

poëtiese betekenisse omdat lezers die illustrasies met stories en verbeeldingswêrelde assosieer en die illustrasies só droomagtige kwaliteite verkry. As voorbeeld beskryf hy hoe die illustrasie van 'n poskoets die gedagtes laat dwaal na: "[...] memories of the imagination: stories of bandits, kidnappings, ransoms, nocturnal transfers of mysterious prisoners, and even closer to us, Westerns" (Barthes, 1982: 229). Die diepgang van ensiklopediese illustrasies en die feit dat elke ensiklopediese voorwerp gehul word in oneindige betekenisvibrasies ("vibrations of meaning"), lei tot wat Barthes die "Poëтика van die Ensiklopediese beeld" ("the Poetics of the Encyclopedic image", 1982: 230) noem. Met hierdie uitdrukking verwys hy na die feit dat ensiklopediese voorwerpe nie slegs letterlike betekenisse het nie, maar ook "metaforiese vibrasies", waardeur dit as "ensiklopediese ikonografie" funksioneer.

3.1 Triomf as ensiklopediese roman en Lambert Benade se "painting sonder einde" as ensiklopediese projek

Mendelson (1976a: 1268) se siening dat ensiklopediese romans in tydperke van magstryd, politieke oorgang en kulturele verontrusting ontstaan, en die totstandkoming van 'n nuwe politieke bestel uitbeeld, is van toepassing op *Triomf*, wat enkele maande ná Suid-Afrika se eerste demokratiese verkiesing gepubliseer is. Die oorgang van een politieke bestel na 'n ander word eksplisiet in die verhaal beskryf, met die romankarakters wat hulle vir die grootste gedeelte van die roman staal vir die moontlikheid dat die land op Verkiesingsdag in duie sal stort.

Triomf se gebruik van Bybelse konsepte soos "skepping", "apokalips", "hemel" en "hel" is tipies van die ensiklopediese romangenre se geneigdheid om die aanbreek van 'n nuwe era uit te beeld as 'n manier om die Nuwe Testament na te boots (Mendelson, 1976a: 1271). Ensiklopediese romans streef volgens Frye na die wydrekendheid en siklisiteit van die Bybel, die Westerse kultuur se bekendste voorbeeld van 'n ensiklopediese werk, en "a giant cycle from creation to apocalypse" (Frye, 1957: 316). Ook Clark (1990: 22) beskou die Bybel as 'n model vir ensiklopediese projekte se gemoeidheid met siklisiteit: "The Old and New Testaments, bounded by the Creation and the Apocalypse, possess a circularity or completion motivating the encyclopaedic project in general". Verbande tussen die Bybel, ensiklopediese wydrekendheid en siklisiteit manifesteer in *Triomf* deur die koppeling van talle verwysings aan Bybelse ontstaansmites (die skepping van die heelal, die sondeval, die gelykenis van Noag se ark) met 'n tematiese fokus op politieke en persoonlike oorspronge. Verwysings na die Bybelverhaal oor Adam en Eva in die paradys oorvleuel byvoorbeeld met politieke volksplantingmites wanneer die romankarakters Pop en Mol Benade raai dat 'n ou eikeboom in die woonbuurt Triomf óf uit Adam se tyd óf uit Jan van Riebeeck s'n kom

(Van Niekerk, 1994: 13).² Die Bybelverhaal uit Genesis word van toepassing gemaak op die geboorte van Lambert, die produk van bloedskandelike seksuele verhoudings tussen Mol en haar broers, Pop en Treppie. Treppie beskuldig Mol daarvan dat sy Lambert nie wou aborteer nie omdat sy en Pop gedink het hulle “speel in Genesis” (111). Treppie meen dat Pop en Mol aan hulself dink as “vars uit die Paradys geskop” en tydens Mol se swangerskap gebied hy spottend: “Vermeerder dus en vul die aarde” (296 en 164). As teenpool vir skeppingsverhale en oorsprongmities word romankarakters se vrees dat die land ná die verkiesing in duie sal stort, gegronde op Bybelse voorspellings oor die einde van die wêreld. Vir Mol klink selfs die honde wat in *Triomf* begin blaaf “soos die einde van alle tye” (4). Sy visualiseer die fiasco waarop Verkiesingsdag en Lambert se verjaarsdag (sy verjaarsdag val op Verkiesingsdag) kan uitloop, soos volg: “Dan breek die hel los en die graftes sink in gate gate gate” (328). Soos Mol, word Lambert diep ontstel deur gedagtes oor die einde van die wêreld. Die eerste epileptiese aanval wat in die roman beskryf word, volg op ’n voorlesing uit Openbaring deur Jehovasgetuij. Nog ’n aanval dreig by die munisipale stortingsterrein wanneer hy meen die brullende vullislorries klink “soos bose geeste uit die hel uit” (208).

Anders as Treppie en Mol, wat die Bybel as apokaliptiese teks lees, beklemtoon Treppie se interpretasies van “hemel” en “hel” eerder die belang van siklisiteit as romantema en struktuurbeginsel. Hy meen die gesin bevind hulle reeds in die “hell-hole”, “deep end” en “pokput” (359), want “Marthastraat is die hel” (154).³ In ’n driftige repliek op die Jehovasgetuij wat predik dat die einde van die wêreld naby is, meen Treppie “die Einde” het reeds aangebreek (168-169). Boonop is dit volgens Treppie deel van ’n herhalende siklus van “goeters wat oor en oor gebeur” (118). Hy gebruik die manier waarop yskaste se verkoelingsistema werk om die Benades se lewe te verbeeld as ’n futiele kringloop, ofwel ’n “never-ending storie van verdamping en verdigting, liquids, gasses en solids, ’n automatic cycle” (400). Treppie se siening seëvier op verhaalvlak wanneer die klimaktiese einde waartoe die roman opgebou het, nie realiseer soos verwag nie. Op Verkiesingsdag klink “die karre wat so jaag en crash en al die sirenes en goed” aanvanklik vir Treppie soos ’n “geween en gekners van tandé”,⁴ maar die apokaliptiese beeld word gou verdring deur ’n beskrywing van twee jong politici wat paradyslike elemente oproep: “Sy’t margarine-sonnetjies in haar ore en hy’t ’n vyebaar vir ’n das aan in NP-kleure en sy maag stoot-stoot so onder dit soos ’n witwalpampoen (421). Oor hierdie soort antiklimaktiese momente in ensiklopediese romans merk Attell (2003: 48) op: “The revelation that the modern encyclopedic novel proposes is not the bang of the world ending, but of it changing”. Attell se argument kan met vrug van toepassing gemaak word op die uitbeelding van politieke verandering in die laaste bladsye van *Triomf*, asook op die dood van Pop, wat ontvou as die

teenoorgestelde van wat Treppie smalend bestempel as die soort “verdomde storie” wat “met kake en derms en ’n rokende loop” eindig (420). “No bang, just a puff,” sê Treppie oor Pop se dood (446).

Die sikliese struktuur van *Triomf* en die tematiese verkenning van die Benades se lewe as deel van ’n futiele kringloop, gaan gepaard met Treppie se besinnings oor die eindeloze hersirkulering van feite, stories, ideologieë en idees. Oor die Nasionale Party se aandrang dat hulle nuwe idees verkondig, verklaar hy afwysend: “Dis nie nuut nie, dis dieselfde gemors, gerecycle onder dieselfde naam” (307). Hy hou op om boeke te lees omdat hy meen “as jy tien Afrikaanse boeke gelees het, het jy almal gelees” (38). Die nuuswaarde van koerante interesseer hom ook nie, want “dis dieselfde goed wat oor en oor gebeur” (15). Treppie se opmerkings is tipies van talle ensiklopediese romans waaruit ’n kritiese houding jeens die hersirkulering van tweedehandse kennis af te lees is. Clark (1992: 105) noem Flaubert, Joyce, Sollers en Pynchon as voorbeeld van ensiklopediese romansiers met só ’n pessimistiese perspektief; en Burn (2010: 162-163) noem Gaddis se uitbeelding van die geneigdheid van kennis om op futiele wyse te bly (her)sirkuleer: “Gaddis introduces the tendency of information to circulate futilely [and] to be pointlessly recycled”. Teenoor hersirkulering, wat negatief uitgebeeld word as onkreatief, bevoorgrond *Triomf* die werkwyse van fragmentering, wat met ensiklopedieë geassosieer word, as ’n manier om kennis op kunstige wyse te hergebruik. Die roman bevat etlike metafiksionele verwysings na die kreatiewe prosesse waardeur dit self tot stand gekom het. Treppie se gewoonte om koerantberigte op te skeur en as inspirasie te gebruik wanneer hy begin “rym” (oftewel dig), versinnebeeld die skryfproses waardeur *Triomf* ontstaan het. Die roman se bronmateriaal, byvoorbeeld die voorstadromans waarop dit deels gemodelleer is, word slegs in gefragmenteerde en gewysigde vorm daarin teruggevind.⁵

Benewens die strukturele en tematiese genremarkers wat hierbo genoem is, versinnebeeld *Triomf* ook Mendelson se waarneming dat in ensiklopediese romans die konvensies van talle ander genres geïnkorporeer word omdat dit ’n “ensiklopedie van narratief” (“an encyclopedia of narrative”; Mendelson, 1976a: 1270) daarstel. *Triomf* bewerkstellig presies die soort intergeneriese versmeltings wat Mendelson as uitstaande kenmerk van ensiklopediese romans identifiseer. Vergelyk byvoorbeeld Viljoen (1994) se stelling dat die roman “melodrama, sentiment, swart komedie, rou tragedie, absurde drama en maatskaplike realisme” kombineer. Vir Buxbaum (2013: 85) is *Triomf* satire of donker komedie, vir Shear (2006: 83) ’n donker parodie en vir De Kock (2010: 23) ’n donker, komiese roman. Van Coller (2003) herken boonop eggo’s van die voorstadroman en intertekstuele eggo’s uit die werk van C.M. van den Heever, terwyl Olivier (2012) en De Kock (2009) let op die wyses waarop in *Triomf* die Afrikaanse plaasroman herskryf is.

Die roman se verwysingswerke, akademiese bronne, handleidings en kennisruimtes is opvallend, en tipies van ensiklopediese romans se belangstelling in feitelike kennis. Die karakters besoek graag die Newlands-biblioteek, onder meer om die *Encyclopaedia Britannica* en akademiese bronne oor menslike anatomie te raadpleeg. In die teks word herhaaldelik verwys na die Bybel, Lambert se geskiedenishandboek en Treppie se handleiding oor die werking en herstel van yskaste. Materiaal uit al hierdie bronne word deel van die fiktiewe teks. Die romanmotto kom uit 'n handleiding oor yskasmeganika, tegniese inligting oor yskaste se verkoelingssisteme funksioneer prominent in Treppie se sienings oor die Benades se lewe as 'n futiele kringloop, en die yskashandleiding speel 'n belangrike rol in tonele waarin oor die belang van oorgelewerde kennis besin word.⁶ Die neerslag van kennis in die roman is boonop nie beperk tot materiaal uit die bronne wat eksplisiet benoem word nie. Die voorkoms van talte Afrikaanse spreekwoorde en sêgoed, volkslirieke en aanhalings uit literêre bronne (soms verwerk of verbloem) getuig van 'n ensiklopediese neiging tot optekening en argivering. Die verwysingsdigtheid van die roman is verder gesetel in die filosofiese onderbou van Treppie se taalskepsis en volgehoue spel met assosiatiewe betekenisse, waarin die akademiese diskokers van onder andere Nietzsche, Derrida en Lévi-Strauss weerklink.

In 'n roman wat soveel ensiklopediese trekke vertoon, is Lambert, die jongste lid van die Benade-gesin, maklik herkenbaar as 'n karakter wat hom met gedoemde pogings tot kennisordeing en kennisbeheersing besig hou. Sy muurskildery, waaraan hy dekades lank bly werk en wat hy combineer met verskeie ander ensiklopediese praktyke (soos versameling, sortering, benoeming, katalogisering, numerering, die opstel van lyste en fragmentering), is hiervan die vernaamste voorbeeld. Lambert teken een middag, kort nadat hy op 16 jaar uit die skool geskop word, 'n kaart van Suid-Afrika uit sy geskiedenishandboek op die kamermuur bo sy bed (152). Dat sy skildery huis met 'n kaart begin, is betekenisvol in die lig van die eueoue verwantskap tussen kaarte, atlassse en ensiklopedieë. Yeo (2001: 71) wys daarop dat vroegmoderne ensiklopedieë gepositioneer is as die kartering van kennis. Burke (2000: 111) noem in hierdie verband D'Alembert se beskrywing van die *Encyclopédie* as 'n "wêreldkaart". Ook Anderson (1983: 184 en 173) bespreek kaarte as pogings tot totaliserende kennisbeheersing. Behalwe dat dit 'n poging tot kennisbeheersing is, is Lambert se kaart terselfdertyd 'n voorbeeld van die soort "kognitiewe kartering" wat Jameson (1988; 1990: 51-54, 127-129 en 158) beskryf as die proses waardeur die verhouding tussen die subjek en die kontemporêre wêreldsisteem uitgepluis word. Lambert se fokus op die Suid-Afrikaanse geskiedenis in 'n tyd van politieke omwenteling is opvallend en gaan gepaard met aanduidings van 'n subjekposisie wat in die aangesig van

politieke omwenteling onseker voel oor die toekoms. Lambert teken byvoorbeeld “dik, swart pyle” om historiese migrasies van swart en wit mense uit te beeld, maar ook “swart en geel pyle” om te wys hoe die Benades na die Noorde van Afrika gaan vlug indien die nuwe politieke regime op ’n bloedbad uitloop (153).

Dit is van meet af aan duidelik dat Lambert met sy skildery na omvattendheid streef. Lambert teken eers net vir Suid-Afrika, maar begin weldra die res van die kontinent “byteken” (153). Die praktiese beperkings waarmee alle ensiklopediese projekte gekonfronteer word, ’n belangrike tema in ensiklopediese romans, manifesteer in die vorm van Lambert se worsteling met beperkte ruimte aan die muur (153): “Maar hy’t Suid-Afrika te groot gemaak onder en toe’s daar te min plek vir Afrika. Toe moet hy alles kleiner en kleiner teken om uit te kom op die muur”. Lambert voel oorweldig deur die magdom inligting wat hy wil inkorporeer, maar kry ’n “brainwave” en besluit om voorwerpe bo-oor mekaar te teken (152). Die proses van toevoeging en uitbreiding is nimmereindig omdat daar “aanmekaar nuwe goed gebeur” (153), maar hy voel ’n dwingende begeerte om sy projek deur te voer: “Toe hy eers die buitelyn gehad het, *kon* hy aangaan. En hy *moes* aangaan” (152). Nadat Lambert die buitelyne van Suid-Afrika getrek het, met berge en riviere daarbinne, voeg hy tekeninge by van onder meer die Benades se huis en motor, homself, sy familielede, ’n yskas en ’n grassnyer, motoronderdele, historiese figure soos Jan van Riebeeck en Harry die Strandloper, en ’n meermin. Dit alles geskied in ooreenstemming met Barthes se waarneming dat ensiklopediese illustrasies landskappe nie in ’n ongerepte staat uitbeeld nie, maar altyd met die mens en menslike voorwerpe teenwoordig, sodat dit duidelik is hoe die mens sy invloed in die wêreld laat geld: “[I]n the Encyclopedic landscape, we are never alone, [...] there is always a fraternal product of man; the object is the world’s human signature” (Barthes, 1982: 219-220).

Barthes wys uit dat ensiklopediese illustrasies dikwels voorwerpe in dwarsprofiel of as ’n deursnit uitbeeld, sekere gedeeltes van die voorwerp afsny of amputeer, bewegende voorwerpe bewegingloos voorstel of klein voorwerpe vergroot. Omdat ensiklopediese illustrasies ’n ongewone perspektief op voorwerpe bied deur die uitbeelding van “the wrong side of things” (234), is hulle dikwels onverstaanbaar, enigmatis of surrealisties. Barthes noem as voorbeeld ’n anatomiese tekening van die netwerk van die menslike liggaam en beskryf die verbassing wat dit ontlok soos volg: “What is it? What name to give it? How give a name? A thousand names rise up, dislodging each other” (Barthes, 1982: 230). Soos die illustrasies wat Barthes beskryf, is dit nie altyd duidelik wat Lambert se tekeninge voorstel nie: “Wat’s dié?” het Treppie gevra toe hy die painting sien” (153). Selfs wanneer Lambert Treppie se vrae oor wat hy geteken het probeer

antwoord, ontlok dit nóg vrae: "Maar dis nie wat Treppie wou weet nie. Hy wou weet watse pyle is dit dan dié" (153). Die prostituut wat Lambert in sy kamer besoek, wil ook weet: "So tell me, Michelangelo, what's all this here supposed to be?" (384). Die verwarring ontstaan onder andere omdat Lambert se illustrasies, byvoorbeeld van "yskasbinnegoed en mensbinnegoed" (38), 'n ensiklopediese gemoeidheid met ongewone aansigte vertoon. Mol verklaar prontuit dat Lambert niks op 'n herkenbare wyse voorstel nie: "Sy ma het kom sê lat dit lyk g'n soos Afrika nie, lat níks wat hy paint, lyk na enigets nie" (153). Die reaksies wat Lambert se muurskildery ontlok, illustreer Barthes se insig dat ensiklopediese illustrasies die wêreld verduidelik deur die skep van 'n nuwe wêreld wat ook verduidelik moet word. Die verduideliking van ensiklopediese illustrasies geskied volgens Barthes by uitstek deur die benoeming van voorwerpe. Ook Lambert beroep hom op sy manier op ensiklopediese nomenklatur. In reaksie op sy ma se kritiek dat sy geen van die voorwerpe wat hy uitbeeld, herken nie, besluit hy dat hy sy tekeninge van byskrifte sal voorsien: "Toe sê hy okay. Dan sal hy byskrifte in hoofletters bysisit" (153). Van hierdie punt af hang die betekenis van woord en beeld vir Lambert saam. Sy ma kan voortaan "haar oë oopmaak en lees wat dit is" (153). Dat sy tekeninge se betekenis in samehang met hierdie byskrifte uitgepluis moet word, blyk ook uit sy geïrriteerde reaksie wanneer die prostituut Mary hom uitvra wat sekere voorwerpe voorstel: "You can mos read, man, read it" (384).

Volgens Barthes kom ensiklopediese benoeming neer op appropriasie. Dit maak van elke voorwerp 'n "vertroude besitting" ("familiar possession") en die mens gebruik die ensiklopedie om rekord te hou van alles waaroor hy eienaarskap en beheer uitoefen: "The *Encyclopedia* is a huge ledger of ownership" (1982: 222). In Lambert se geval is die beslaglegging pure wensdenkery, soos met die insluiting en benoeming van "sy" meisie, kompleet met die byskrif "GIRL", in sy visuele inventaris: "Bo-op die silwer sakke sit sy GIRL. Sy is kaal met blonde hare" (155). Later sê hy vir die prostituut wat hom op sy verjaarsdag besoek: "And this is you on the car here, Mary. I dreamed of you, long before you even knew me" (376). Lambert se erkentenis dat sy muurskildery met 'n droomwêreld verband hou, strook met Barthes se oortuiging dat ensiklopediese illustrasies nie net 'n didaktiese doel het nie, maar ook droomagtige ("oneiric"; Barthes, 1982: 218) kwaliteite vertoon. Soms bied ensiklopediese illustrasies weerstand teen die maklike ontsyfering van betekenis, want waar voorwerpe uitgebeeld word as deel van tablo's en/of vinjette, moet laasgenoemde soos 'n raaisel ontsyfer word: "The vignette, charged with a disseminated meaning, always presents itself a little like a riddle, we must decipher it" (Barthes, 1982: 225). Lambert se skildery van die naakte, swart man wat Treppie se binnegoed verslind, is só 'n raaiselagtige illustrasie. Treppie weet volgens Lambert nie die tekening is van hóm nie. Dit

kos dinkwerk om uit te pluis dat die woord wat Lambert langsaan geskryf het, 'n verkeerde spelling van “pâté de fois gras” is (155):

Treppie lê oopgesny oor die skouer van Afrika, maar hy weet nie dis hy nie. Sy binnegoed hang uit. Eenkant in die vlak brandertjies van die ATLANTIESE OSEAAN staan 'n groot, kaal kaffer met 'n moerse lang, swart piel wat tot in die water hang. Hy vreet Treppie se lewer. “PATYDEFWAGRAS” sê die kaffer.

Lambert verf dié “painting” kort nadat Treppie hom “doodbang” maak met die wolhaarstorie dat oorkruipers “epileppe se breins deur die oorgate eet” (145). Met sy muurtekening wil Lambert 'n wêreld skep waarin Treppie se binnegoed, en nie sýne nie, verslind word. In dié wêreld het Lambert “sy” meisie by hom, sit hy glimlaggend in sy motor, en het alles 'n naam. Dit is 'n poging om vrees te besweer deur die skep van 'n geordende kennisruimte: “What is striking in the entire *Encyclopedia* (and especially in its images) is that it proposes a world without fear” (Barthes, 1982: 223). Lambert se pogings om vrees in toom te hou deur 'n geordende kennisruimte te skep, verloop egter nie altyd volgens plan nie. Sy skildery ontaard gaandeweg in 'n warboel. In die laaste maande voor sy 40ste verjaarsdag, meer as twee dekades nadat hy aanvanklik besluit het om “party goed bo-oor ander goed” te verf, let Mol op dat nie net sommige voorwerpe nie, maar “alles” bo-oor mekaar geverf is; en dat Lambert die skildery steeds voortdurend bly uitbrei: “Hy paint heelyd by” (38). Treppie bestempel die skildery fronsend as “deurmefokkingkáár” (53). Lambert wend in die maande voor sy verjaarsdag 'n hernieuide poging aan tot groter orde en beroep hom op wat Barthes “bevenstering” (“fenestration”) noem: Die ensiklopediese gebruik om die wêreld in brokstukke op te deel en elkeen van daardie brokstukke afsonderlik te raam. Fragmentasie en die plasing van fragmente in rame of vensters is volgens Barthes (1982: 223) 'n tegniek waarmee veelheid ingeperk word: “[R]duced, tamed, familiarized, because it is divided” (223). Die wending kom wanneer Lambert kalenders wat teen sy kamermuur gehang het, verwyder. Die oop spasies waar hulle gehang het, lyk vir hom na 'n manier om 'n “netjiese” alternatief op die “deurmekaar” skildery te skep (158):

Lambert staan terug en bekijk die ry oop kolle teen die muur waar die kalenders afgekom het. Hulle is baie skoner as die res van die muur. Sulke netjiese, vaalwit vierkante. Hy smile. Dis nou luck. Nou't hy sommer frames ok. Nou kan hy netjies in die frames paint en al die goed wat werk, kan dieselfde size wees.

Lambert se besluit om 'n “hele gallery” te verf, lei tot selfs groter ambisies van allesomvattendheid as voorheen. Hy besluit om “die wêreld” te teken, maar

besluit gou “die aarde” wat hy geverf het, kort ook ‘n “hemel” (159). Wanneer die prostitueer hom in die kamer besoek, is hy vas van plan om deur middel van sy skildery ‘n ensiklopediese greep op die ganse uitspansel te kry: “So on the ceiling I will go on with heaven, all the stars and things, some dead, some alive, the black holes and the time warps and the sundogs and the rim of the dark moon [...]” (385). Pop dink: “Dit lyk of Lambert alles gelyk wou verf” (228); en Treppie meen Lambert wil alles “van Genesis tot Openbaring” in sy galery representeer (412). Lambert se benadering herinner aan Frye (1957: 318) se stelling dat ensiklopediese projekte die wydrekendheid van die Bybel wil naboots deur die aandurf van ‘n breë tematiese terrein wat strek “from heaven to the underworld”.

Terwyl Lambert skilderye maak in die vierkante waar die kalenders vroeër gehang het, hang hy ook rommel wat hy in die tuin opgrawe, teen sy mure: “Hy vat die bene en blikke en goed, tot ou vaal albasters en kieries met koppe, en hy hang hulle op tussen sy paintings op sy mure in sy den in” (5). Hy sien die voorwerpe wat hy teen sy mure hang, egter as deel van “sy museum” en glo “die nageslagte sal nog bly wees iemand het dit bewaar” (5). Die versameling is ‘n “kennismodus” (“a mode of knowledge”), herinner Stewart (1993: 162). Dit toon ooreenkoms met die ensiklopedie, want as “tuigemaakte heelal” (“homemade universe”, Stewart, 1993: 162) wil dit die hele wêrld verteenwoordig. Lambert se rommelversameling maak dus sy ensiklopediese verlangens duidelik en onderstreep sy behoefté aan orde. Alles wat volgens Lambert nie in sy museum hoort nie, word buite op ‘n “helse hoop” gegooi. Die selektering en rangskikking van sekere voorwerpe as “museumstukke” is ‘n ordeskeppende daad en herinner aan Clark (1992: 99) se stelling dat ensiklopedisme gerig is op die ordening van materiaal wat andersins net ‘n “deurmekaar hoop fragmente en onbenullighede” (“a dishevelled heap of fragments and odd facts”) sou wees.

Behalwe sy “museumvoorwerpe” voeg Lambert ‘n lys by sy “neverending painting”. In ‘n artikel oor die funksie van lyste in fiksie, wys Tankard (2006) daarop dat lyste sorteringsmeganismes is en dus outhouerlikeit en totalisering oproep. Lambert se lys is vir hom sinoniem met “mooi kophou” en “houvas kry” (196). Daar is nêrens ‘n leë spasie op sy muur nie, met die gevolg dat sy lys as’t ware deel van die muurskildery raak wanneer hy dit nooggedwonge bo-oor ‘n tekening van ‘n Jood maak: “Hy wil nou sy lys opskryf. Hy sal dit bo-oor die Jood skryf” (196). Lambert probeer rekening hou met die uitgestrektheid van die materiaal wat hy met sy lys wil orden: “Hy begin hoërig solat hy genoeg plek het. Want hy weet lyste is goed sonder einde” (197). Soos wat dikwels met karakters in ensiklopediese romans gebeur, raak hy egter verbouereerd oor die talrykheid van gegewens wat hy met sy ordeskeppende poging in bedwang probeer hou. Hy

besef byvoorbeeld daar is “te veel stukkende goed” vir sy lys van stukkende goed wat reggemaak moet word (196). Mol let op dat die lys net al hoe langer raak: “So ver sy kan agterkom, las Lambert goed onderaan sy lys vinniger as wat hy hulle bo afmerk” (276). Op die ou end, die dag voor sy verjaarsdag, maak hy noodgedwonge “n kort lys van sy lang lys” omdat die oorspronklike lys al langer geword het “totlat sy oë oormekaar gekyk het” (347).

Al Lambert se ensiklopediese kennisprojekte is gedoem. Sy “museum” eindig in volslae mislukking, want aan die einde van die roman besluit werknemers van die firma wat die Benades se huis kom uitverf dat die gesin “niks van enige waarde” het nie (339-442). Treppie dryf genadeloos die spot met Lambert se vroeëre drome oor sy museum as hy sê dat die Benades “nie museum pieces” is nie, maar eerder “collected works of wear and tear”, en dat die huis ‘n “monument vir fokol” is (306 en 412). Die stryd wat Lambert gevoer het om orde en waarde te skep, eindig met die hoop rommel wat buite die huis oorgebly het, skynbaar as ’n fisiese vergestalting van die “ongeordende hoop dooie bene” (“disordered heap of dead bones”) wat Hegel beskou as die teenoorgestelde van bespiegelende denke (aangehaal in Derrida, 1981: 42). Nadat Lambert ontdek dat hy die produk is van ’n bloedskandelike verhouding tussen Mol en haar broers, skiet hy uit ontstrelenis sy lys van die muur af: “Lambert skiet sy lys van die agterste muur af met sy gun. Item een tot en met tien skiet moeilik af, maar hoe verder ondertoe, hoe beter, want die pleister is sag van ’n voos kol in die muur” (417). Sy galery bly ook in die slag, want hy gebruik van die koeëls vir die “paintings” wat hy in die kalenders se rame geverf het: “Hy tel sy koeëls. Hy werk uit. Hy het drie vir elkeen van sy gallery se paintings en dan’s daar nog een oor” (417). Hy gebruik ’n sweisvlam om “hemel” en “aarde” uit te wis (417). Met die laaste koeël skiet hy na sy selfportret (418). Lambert wou graag glo dat sy galery ewigheidswaarde het. Oor die skilderye wat hy in die rame gemaak het, het hy teenoor die prostitueet Mary gespog: “But these things here, they’ll last forever” (385). Alles wat hy oor dekades heen op sy mure geverf het, word egter volledig uitgewis. Aan die einde van die roman is hy rolstoelgebonde, gebruik hy medikasie wat hom “rustig” hou, leef hy in ’n huis waarvan die mure wit oorgeverf is, en wend hy geen poging meer aan om te skilder of te teken nie: “Vanlat Wonder Wall sy painting doodgeverf het en vanlat hy in die rolstoel is, paint hy mos nie meer nie. En sy gat grawe hy ok nie meer nie. Nou kyk hy net TV” (448). Met sy “neverending painting”, asook die lys en museum wat hy tesame met die skilderye aangepak het, het hy hom vasgeloop in die onhaalbaarheid van sy strewe na ensiklopediese allesomvattendheid, op dieselfde wyse as wat ensiklopediste en skrywers van ensiklopediese romans dit reeds eeue lank doen.

3.2 Triomf: *Die Encyclopaedia Britannica en die anatomieboeke as implisiete kritiek op ensiklopediese ambisies*

Die Benades van Triomf besoek Newlands se biblioteek sodat Lambert se ma liefdesverhale kan uitneem. Lambert en sy oom Treppie “staan daar rond en blaai in goed, meestal in die boeke ’net vir volwassenes’ waarvoor jy moet teken in ’n swart boek” (170). Mol meen hulle kan netsowel na prentjies in die pornotydskrif *Scope* kyk, maar Treppie sê (171):

[...] daar’s nie Britannicas in keffies nie, hy wil nie net aanmekaar prentjies kyk nie, hy wil iets leer ok en dieselfde met Lambert, hy kan mos ok nie van brood alleen wil lewe nie, en of sy wat Mol is dan nie ook wil hê Lambert moet sy horisonne verbreed nie.

Treppie gebruik in bostaande aanhaling twee metafore wat sedert die vroegmoderneiteit in feitelike ensiklopedieë en ensiklopediese romans opklink: kennis as voedsel of drank waarna die mens honger of dors het, en kennisverwerwing as ’n intellektuele ontdekingsreis. Hoewel dit aanvanklik klink of hy goedkeurend na hierdie ensiklopediese kennismetafore verwys, verwoord hy ná die biblioteekbesoek skeptisme oor ensiklopediese werkwysses en strewes. Hy doen dit met verwysing na die naslaanboek “net vir volwassenes” wat hy bestudeer het, en die artikel oor wolke en bygaande illustrasies in die *Encyclopaedia Britannica* waarna Lambert gekyk het. Die besware wat Treppie aan die hand van die anatomieboek verwoord, handel oor benoemingstrategieë, asook die fragmentering en dekonstualisering van kennis. In die boek wat Treppie raadpleeg, “wemel dit van ‘skaamdele’” (173). Dat hierdie geslagsdelle benoem word met Latynse “geleerde name” pleks van met die platvloerse woorde wat hý daarvoor gebruik, irriteer hom. Hy kla ook oor “skaamdele wat van so naby beskryf is lat jy heeltemal jou perspektief op die geheel verloor” (173). Die geslagsorgane word as “dele” bestudeer, waarby die “geheel” verlore gaan (173). Die wyse waarop die pornotydskrif *Scope* ’n blik op geslagsdelle as deel van ’n groter geheel bied, lyk vir hom verkieslik, want “ten minste is daar dan lywe met gesigte by lat mens kan sien wat gaan vir wat en wie is wie” (173). Treppie se klagtes dat die wetenskaplike aanslag van die anatomieboek die werklikheid dekonstualiseer en fragmenteer, klink baie soos dié van Barthes (1982: 234) wanneer hy let op die dekonstekstualisering van voorwerpe in ensiklopediese illustrasies (“isolating the elements from their practical context”). Treppie se vermoede dat die navorsing geslagsdelle “van onder af en bo af” en “deur ’n vergrootglas” bestudeer het, kan boonop gelees word as ’n herverwoording van Barthes (1982:234) se stelling dat die ensiklopedie ’n

geboeidheid met “verkeerde” of “verkeerdom” aansigte en invalshoek vertoon en dikwels deur vergroting die skaal daarvan verander.

In die daaropvolgende gesprek oor wat Lambert in die *Encyclopaedia Britannica* gesien het, eggo Treppie nogmaals etlike van Barthes se sienings. Hy verwys voorts na die intellektuele klimaat waarbinne die *Encyclopaedia Britannica* tot stand gekom het. Die ensiklopedie in die Newlands-biblioteek se “Britannikas” (172) het naamlik tot aan die einde van die 20ste eeu, toe dit deur die aanlyn ensiklopedie *Wikipedia* ontstroon is, die septer geswaai as waarskynlik die wêreld se bekendste ensiklopedie. Platt (2009: 107) noem dit “a text exemplifying the very idea of the encyclopedia”. Die *Encyclopaedia Britannica* het kort op die hakke van die Franstalige *Encyclopédie* van Diderot en D'Alembert gevolg.⁷ Luidens die voorwoord van die eerste uitgawe, was dié ensiklopedie daarop gemik om alle bestaande kennis binne bereik van lesers uit verskillende “klasse” te bring: “[T]o bring all extant knowledge within the reach of every class of readers” (aangehaal in Platt, 2009: 108).

Die ensiklopediese ideaal van vrye toegang tot kennis vir almal kom reeds aan die begin van die Benades se biblioteekbesoek ter sprake wanneer Treppie woedend raak omdat een van die snobistiese bibliotekareses 'n katterige opmerking maak oor die Benades, mense wat volgens haar van 'n laer “klas” is as sy: “Toe dop die vrou haar oë boontoe en sy sê 'n bibliotekaresse het ok maar 'n hondelewé in plekke soos Newlands met sulke klas mense. [Mol] kon sien hoe strip Treppie se moer net daar” (171). Lambert vryf onbedoeld sout in Treppie se wonde met sy vertelling dat wolke “nes mense” verdeel kan word “in klasse”, naamlik “hoë wolke en lae wolke en middel-wolke” (173). Treppie se reaksie op Lambert se beskrywing van die verskil tussen hoë wolke en lae wolke maak dit duidelik dat Lambert (en die res van die Benades) soortgelyk is aan die “lae wolke” (173):

Nee, sê Lambert, [...] hulle kom in klasse, nes mense, hoë wolke en lae wolke en middel-wolke. En die hoës maak die halo om die son en die laes is donderwolke met koppe wat lyk soos aambeelde.

Ja, sê Treppie toe, en wat is daai klas lae donderwolk van jou se geleerde naam?

Treppie se vraag bring benoemingstrategieë ter sprake. Wanneer Lambert beken dat hy nie een van die geleerde name vir die wolke kan onthou nie, moedig Treppie hom aan om sy eie name uit te dink eerder as om vir lief te neem met die “grand name” wat deur ander uitgedink is (174):

Want as die lae klasse nuwe wêrelde kan ontdek en hul hande in onskuld kan was, dan is hy doodtevrede en hy skat dis meer as wat die hoës van hulself kan sê wat met stralekranse om hulle koppe in kerke en universiteite sit en dink die son skyn uit hulle gatte uit net oor hulle grand name het vir gewone goed.

Treppie gebruik dus die klassifisering van wolke om die draak te steek met die onderskeid tussen verskillende klasse mense, naamlik “die lae klasse” (soos die Benades) en “die hoës” (soos akademici en kerkleiers). Hy satiriseer die idealisme waarmee die ensiklopediste deur kennis klasse-onderskeide wou oorbrug. Sy reaksie getuig ook van ’n kritiese ingesteldheid teenoor die kennistradisies van benoeming en klassifisering, ’n tema wat herhaaldelik in *Triomf* aangeraak word. In nóg ’n toneel waarin die *Encyclopaedia Britannica* sy verskyning maak, slaan Treppie byvoorbeeld die naam “Sophia” van “Sophiatown” in die ensiklopedie na. Dit lei hom na ’n inskrywing oor die “Holy Sophia” (die Hagia Sophia) in Turkye en laat hom opnuut besef dat “elke ding mos ’n naam het wat eintlik ’n ander ding se naam is” (308). Die besef dat elke naam deel uitmaak van ’n oneindige netwerk van assosiasies en verwysings, word soos volg deur Treppie verwoord (309): “Die hele wêreld is net name en nikis is wat dit is nie en alles is wat dit nié is nie, it’s all in the mind! En die mind is ’n bottomless pit.”

Treppie beleef eerstehands die verraderlikheid van die benoemde wêreld waaroor Barthes (1986: 234) waarsku: “The named world is never certain”. Barthes se gebruik van die Bybelse gelykenis oor Noag se ark as metafoor van kennisbeheersing deur fragmentering, klassifisering en benoeming, word deur Treppie op sy kop gedraai. Kort nadat hy ’n koerantberig gelees het oor ’n bruidegom wat hom aan bestialiteit met ’n hond skuldig maak, dink Treppie soos volg oor die ark (299):

Want so gaan dit maar in die wêreld. In-uit, aan-af, hier-daar, vuil-skoon, hond-hond. Twee-twee van elke soort in die ark. Een aanmekaar two-stroke activity. En so neuk almal maar aan, living it up, killing time. Van die Israeliete se tyd af al.

Die woorde wat hy met koppeltekens saamvoeg, is oënskynlik teenoorgesteldes. Die woordpaar “hond-hond” wyk egter af van hierdie patroon. Omdat dit voorafgegaan is deur die verhaal oor die bruidegom en die boerboel, gaan dit moontlik hier nie net oor die paring van honde nie, maar ook van mens en hond. Woodward (2001), Libin (2009) en Jackson (2011) wys uit dat die identiteite van honde en mense ook in ander tonele in *Triomf* oorvleuel en versmelt. Woodward (2001: 123) gebruik die term “intersubjektiewe verhoudings” (“intersubjective relationships”), Libin (2009: 43) praat van die Benades as “hibriede subjekte”

(“hybrid subjects”) en “diere-in-wording” (“becoming-animals”) en Jackson (2011: 351) sê dat die oorvleueling van mens en hond in *Triomf* tegelykertyd menswees tot dierlikheid reduseer én die dierlikheid van honde destabiliseer.

In die ark wat Treppie visualiseer, is daar boonop plek vir verbasterde diere van die verbeelding, soos byvoorbeeld ’n “rooikat-ratel-aardvark” (309). Die wyse waarop Treppie konvensionele indelings omverwerp en vertroude woordbetekenisse destabiliseer wanneer hy aan die ark dink, is kenmerkend van hom. “Alles moet altyd dubbeld onderstebo voor hy tevrede is,” sê Lambert (154). Die beeld van die geordende ark, wat volgens Barthes die ensiklopediese ideale versinnebeeld, word in Treppie se gedagtes vervang deur ’n chaotiese “losgemaal” van “goed” wat nie deur benoeming in toom gehou kan word nie (309):

Legio soos die varke van Gadara is die name van goed, en hulle moer by die troppe aanmekaar bo-op mekaar af in daai put. ’n Losgemaal in die dieptes. Nic die asem werd wat hulle mee gesê word nie, never mind die papier waarop hulle geskryf is!

Dit wil dus voorkom of ensiklopedieë en ensiklopediese projekte in *Triomf* funksioneer as kommentaar op die feit dat die Benades se wêreld, ’n wildernis van verskuiwende betekenisse en identiteite, weerstand bied teen ensiklopediese klassifiserings- en benoemingstrategieë. Dit geld vir Lambert se muurskildery, die anatomieboek vol “skaamdele” en die *Encyclopaedia Britannica* in die Newlands-biblioteek. Soos die “doodmak” Lambert wat altyd weer “wild” en “woes” raak (8, 372 en 441), word niks in *Triomf* vir lank in bedwang gebring nie, allerminds deur sortering of benoeming.

4.1 Memorandum as ensiklopediese roman en die skilderye as deel van ’n ensiklopediese wisselwerking tussen teks en beeld

Memorandum vertoon die swaarste feitelike lading van Van Niekerk se drie romans, met ’n enorme hoeveelheid inligting uit bronstekste uit talle kennisvelde wat in die fiktiewe teks opgeneem word. Die wyse waarop die roman kennis oor byvoorbeeld musiek, filosofie, kunsgeskiedenis, literêre teorie en argitektuur versamel, getuig van Frye (1957: 311) se waarneming dat ensiklopediese fiksie gekenmerk word deur “a magpie instinct to collect facts”. Die boekstawing van feite word gekoppel aan die ensiklopediese genre se kenmerkende gemoeidheid met kennisruimtes, met groot gedeeltes van die verhaal wat afspeel in Parow se openbare biblioteek. Die hoofkarakter, Frederikus Wiid, hou hom besig met die tradisionele funksies van die museum en ensiklopedie: kennisordening en kennisbewaring. Soos so dikwels in ensiklopediese romans, lei dit tot ’n

konfrontasie met die labirintiese uitgestrektheid van kennis. Wiid laat daar mettertyd sy obsessie met ordelikheid en volledigheid. Hy omarm die gedagte aan oopheid en voorlopigheid, asook die kreatiewe herverwerking van kennis. Laasgenoemde behels dat kennis gefragmenteer, anders georden, in nuwe kombinasies saamgevoeg, herskryf, vertaal en op ander maniere gewysig word. Die proses waardeur Wiid leer hoe om kennis op kreatiewe wyse te hergebruik, vorm deel van die roman se besinning oor temas tipies aan die ensiklopediese genre, soos die spanning tussen chaos en kennisordening, kennisveelheid en die ensiklopediese gemoeidheid met allesomvattendheid.

Behalwe tematiese raakpunte, vertoon die narratiewe struktuur van *Memorandum* groot ooreenkoms met die ensiklopedie. Deur die gebruik van strategieë wat tradisioneel met die ensiklopedie en ensiklopediese roman geassosieer word, soos voetnote, kruisverwysings en 'n woordelys, word gefragmenteerheid in die hand gewerk. Veral Van Niekerk se gebruik van kruisverwysings om 'n vergelykende leesproses in die hand te werk, kom ooreen met die wyse waarop ensiklopediste kruisverwysings ontplooï. Volgens Anderson (1986: 922) is dit sedert die Verligtingsera 'n manier om lesers te motiveer om aktief en krities met kennis om te gaan:

Encyclopedic cross-referencing motivates the reader to turn back to past paragraphs, to reconstruct implicit arguments, to rearrange the ideas, to correct, to compare, in other words to think out for himself answers to the questions the discussion raises.

Omdat *Memorandum* se struktuur inherent ensiklopedies is, is dit nie verbasend nie dat bekende metafore vir die ensiklopedie – die labirint, netwerk en risoom – gebruik word om die roman te beskryf (sien byvoorbeeld Rossman, 2014, en Van Vuuren, 2014). In *Memorandum* word trouens self ook hierdie metafore gebruik om sigself te verbeeld. Dat die teks as labirint en netwerk vorm kry, sluit aan by bekende konvensies van die ensiklopediese romangenre, naamlik die geneigdheid om netwerke en labirintiese kenniswêrelde as model te neem. “The writer’s exploration of the labyrinth of the world leads him to create a mirroring labyrinth – the work of art,” meen Faris (1988: 167).

Die indruk van gefragmenteerheid wat die teks wek, word versterk deur die plasing van skilderye in die teks. Die versnyding van die teks met skilderye veroorsaak verdere intervalle in die reeds verstoorde narratiewe vloeï. Hoewel daar nooit regstreeks in die teks na die skilderye verwys word nie, raak dit gaandeweg duidelik dat lesers nie net verskillende teksfragmente met mekaar in verband moet bring om die verhaal uit te pluis nie, maar ook rekening moet hou met die “intertekstuele verhouding” (Crous, 2011) of “semiotiese wisselwerking” (Roux,

2009) tussen Van Niekerk se woordteks en die 16 Van Zyl-skilderye wat as deel van die teks verskyn.

In *Blueprint. A Study of Diderot and the Encyclopédie Plates* argumenteer Werner (1993: 4) dat die volle betekenis van Diderot en D'Alembert se beroemde ensiklopedie slegs begryp kan word deur bestudering van die plate as onmisbaar deel van die totale projek. Die Van Zyl-skilderye is eweneens van sentrale belang. Dit spreek reeds uit die titel *Memorandum. 'n Verhaal met skilderye*, waarin beklemtoon word dat dit nie net om 'n verhaal gaan nie, maar baie bepaald om 'n verhaal én skilderye, of 'n verhaal saám met die skilderye. Die skilder se naam verskyn saam met Van Niekerk s'n as mede-outeur. Dat die skilderye skering en inslag van die oorspronklike Afrikaanse teks vorm, word ook deur Van Niekerk uitgespel in 'n skrywersnota agterin die Nederlandse vertaling, wat in 2007 onder die druknaam van Querido-uitgewers verskyn het. Opvallenderwys verskyn die skilder se naam nié as mede-outeur van die Nederlandse uitgawe nie, is die verwysing na die skilderye in die oorspronklike Afrikaanse titel nie deur die Nederlandse vertaler behou nie en bevat die Nederlandse uitgawe slegs enkele van die skilderye wat in die oorspronklike Afrikaanse uitgawe verskyn het. Dat die verminderde rol van die skilderye op 'n enorme betekenisverlies neerkom, raak duidelik by die lees van Van Niekerk se kommentaar hierop. Die skrywer "bedank" oënskynlik haar Nederlandse uitgewershuis dat hulle bereid was om ses skilderye in te sluit (uit die 16 in die oorspronklike Afrikaanse uitgawe). Die "bedanking" lees egter soos 'n verwyt, aangesien Van Niekerk (2007: 200) daarin verduidelik dat die skilderye, by implikasie ook dié wat weggleat is, "een wezenlijke dimensie vormen van de betekenis van het boek". Sy beskryf "Hospitaalreeks 2004-2006", waarvan die individuele skilderye onderafdelings is, as die oorsprong van "een bijzonder intense wisselwerking tussen woord en beeld" en stel dit onomwonde dat nie só nie, maar die skilder die projek in die geheel gekonseptualiseer het (Van Niekerk, 2007: 200): "De inmiddels overleden schilder was niet alleen verantwoordelijk voor het concept, de vormgeving en het formaat van de eerste editie, maar was ook de initiatiefnemer van het project."

Van Niekerk se siening van die teks as 'n "wisselwerking tussen woord en beeld" verwys na die leesstrategieë wat op *Memorandum* toe te pas is. Sy gebruik die term "verspringende roete" vir hoe lesers "vorentoe en agtertoe [...] spring" terwyl hulle lees (Van Niekerk in Britz, 2007: 22). Haar uitgesproke doelwit dat lesers heen en weer in die teks moet beweeg om verbale en visuele fragmente met mekaar in verband te bring, kom nou ooreen met Diderot se benadering. Hoewel die plate afsonderlik gebundel is en dus nie saám met die teks verskyn het nie, was sy bedoeling nietemin dat lesers woord en beeld met mekaar in verband moes bring in 'n kruisverwysende proses van betekenisskepping. Juis daarom,

skryf Stalnaker (2010: 114), het Diderot in sy *Prospectus*⁸ soveel klem geplaas op “the epistemological complexity of the process of moving back and forth between plates and description, which for Diderot was essential to interpreting the plates”. Ook Cartwright (1995: 49) stem saam dat die voorkoms van die plate in die *Encyclopédie* aandagspronge van teks na beeld en van beeld na teks in die hand gewerk het.

In *Memorandum* is die kruisverwysings tussen teks en skilderye talryk en gevareerd. Die oorkoepelende tema van Van Zyl se “Hospitaalreeks” is die omgewing wat as agtergrond dien vir die verhaal. Dit beeld die hospitaalruimtes, -toerusting, -implemente, -meublement en -argitektuur uit wat in die teks *Memorandum* op ensiklopediese wyse gelys en benoem word. Voorbeeld hiervan is “die stywe groen lakens” (11) in skildery 3, die middelste paneel van skildery 4 en die linkerkantste paneel van skildery 5 en 15; die “hoë bed” (11) in skildery 14; “al die beddens en trollies op hulle voorlopige haltes in sale en gange en hysbakke” (44) in skildery 3 en 14, die middelste paneel van 4 en die linkerkantste paneel van 15; die “bedkassie” (11, sien ook 43) in skildery 3 en die linkerkantste paneel van skildery 5; die “toegetrekte gordyne” (14) in die middelste paneel van skildery 4 en die linkerkantste panele van skildery 5 en 15; die “leeslamp” (14) of “bedlig” (32 en 43) in skildery 3 en linkerkantste paneel van skildery 5; die “ruiker fynbos” (18) in skildery 3; die “baksteen” (97) en “bakstene” (42) in die middelste paneel van skildery 1; die “kontakproppe vir driepuntstekers” (39) in skildery 3, 8, 11 en 13; die “falanks [...] naalde” (43) in skildery 12; die “ronde loervensters” (32) of “patrysspoorte” (32) in die deure in skildery 6, 7 en 10; die “vierkantige notisies” (32) in skildery 6, 7 en 10; die “glaskaste” (46) in skildery 6, 9, 10, 11 en 13; die “papier en plastiekverpaknings” (115) in skildery 6, 9, 10, 11, 12 en 13; die voorwerpe van “emalje en staal” (115) in skildery 9, 10, 11, 12 en 13; die “trolliewieleltjes” (115) in die middelste paneel van skildery 4 en linkerkantste paneel van skildery 15; die “apparate” (78) in skildery 10, 11, 12 en 13; en die “monitors” (109), “meters” (39) en “masjinerie” (78) in skildery 7, 8 en 11.

Deur bogenoemde inventaris van (sommige van die) voorwerpe wat in die skilderye voorkom en in die teks benoem word, word die aandag gevestig op onder meer die skilderye en teks se gedeelde belangstelling in die formaat van die katalogus, lys en fragment. Etlike van die skilderye maak naamlik gebruik van dip- of triptiekformate en/of vlakverdelings deurdat aansigte en uitsigte opgesny word in vierkante en reghoeke (vensters, deure, mure, lugverkoelingspanele, pilare, gange, luuke, geboue, kaste, laaie en rakke). Ook individuele panele word in kleiner fragmente verdeel deurdat hulle fokus op ruimtes waarin rakke, laaie en ander reglynige vorms prominent staan. Deur binne die onderverdeelde rame op die ordening van kleiner objekte te fokus, toon die skilderye by herhaling

visuele enumerasie en die maak van visuele lyste: vensters, stoele en sputnaalde tel onder die voorwerpe wat in rye of as reekse in die skilderye verskyn.

Soos Van Zyl se skilderye, wat volgens Van Niekerk die oog laat “spring” tussen verskillende rame en vlakke (in Britz, 2007: 22), was die plate van die *Encyclopédie* onderverdeel in wat Barthes (1982: 29), in die taal van strukturele linguistiek, “betekenigseenhede” (“signifying units”) noem. Die boonste gedeelte van die plaat is gewoonlik ’n vinjet terwyl die onderste gedeelte lyntekeninge en analitiese detail van implemente, werktuie, instrumente, masjinerie, voorwerpe of geboue bevat. Die leser, meen Barthes (1982: 29-30), moes op ’n sintagmatiese én paradigmatische as beweeg om die betekenis in die verskillende eenhede van die plate te ontsyfer. Barthes se opmerking herinner aan Van Niekerk se stelling dat sy teksstrategieë bedink het om lesers kruis en dwars tussen verskillende fragmente te laat beweeg “op dieselfde wyse” as wat die skilderye die kyker se oog tussen rye, vlakke en oppervlaktes laat “spring” (Van Niekerk, aangehaal in Britz, 2007: 22).

Van Niekerk gee te kenne dat sy die werkwyse van die Van Zyl-skilderye wou naboots. Die kruisverwysende gefragmenteerdeheid en die gebruik van ensiklopediese middele soos lyste en katalogusse is dus daarop gemik om die gefragmenteerdeheid en ensiklopediese aanslag van die skilderye te simuleer. Die gebruik van tabelle om bladspieëls in kleiner vensters of rame te onderverdeel, is nog ’n manier waarop die teks se struktuur die skilderye naboots. Dit geskied as variasies op die gebruik van nie-verbale kunswerke as modelle vir die narratiewe struktuur; en op die feit dat *Memorandum* ’n tekstuele variant of hibriede versmelting van kunsvorme is.⁹

4.2 Memorandum: Die skilderye se ensiklopediese metaforiek

Die wisselwerking tussen teks en skilderye in *Memorandum* behels nie net die kruisverwysende leesproses en strukturele intermedialiteit waaraan tot dusver aandag gegee is nie, maar ’n gesamentlike verkenning van temas wat met argitektuur, kuns en letterkunde verband hou. ’n Nuttige beginpunt is die kritiese beskrywings in die teks van die soort argitektuur en ruimtes wat in die skilderye uitgebeeld word. Die karakter Y, een van Wiid se twee belese medepasiénte, meen die Tygerberg-hospitaalsale is “onsoet” en “onverfрааibaar” en dat dit die menslike behoefté aan troos misken (38 en 43). Sy vriend, die karakter X, stem saam dat die hospitaal nie ’n “koesterende” omgewing is nie (38). Deur hul oë raak ook Wiid geleidelik bewus van die effek van vervreemding en verwarring wat die hospitaalomgewing op hom het. Sy verwoording van hierdie emosies wentel om die beddens, trollies, sale, gange en glaskaste wat prominent in die skilderye figureer (45-46):

Het ek dit self opgelet sonder dat ek betekenis daaraan geheg het? Dat wat vas is in 'n huis weggewiel kon word in 'n hospitaal? En dat al die beddens en trollies op hulle voorlopige haltes in sale en gange en hysbakke 'n mens laat voel het soos 'n los naaf in plaas van 'n willende persoon? Dat die sigbaarheid van vreemde pypies en knypers in glaskaste alleen hulle onkenbaarheid beklemtoon het? Dat hoe intensiewer jy versorg is, hoe meer uit voeling het jy geraak met jouself as 'niek mens?

Nie net die interieur en inkleding van die hospitaal nie, maar ook die “fascistiese fabriekfasades”, soos gesien in skilderye 1 en 4, kom onder skoot (41). Wiid besef dat die “institusionele argitektuur” van die Tygerberg-staatshospitaal hom ná elke besoek “terneergedruk” laat voel (42). Deur sy navorsing raak hy oortuig dat koesterende gasvryheid, wat in antieke tye deel van siekesorg gevorm het, in moderne hospitale ontbreek: “In hierdie institusies is daar min oor van die oorspronklike gasvryheid” (59).

Wiid se beskrywing van die Tygerberg-hospitaal as 'n “geelgrou ark van bakstene” (42) kan in verband gebring word met Barthes (1982: 222) se beeld van die ark vir 'n ordelike, gekompartementaliseerde kenniswêreld. Vir Wiid versinnebeeld die hospitaal met sy baie “afgeskermde ruimtes” (58) die wetenskaplike indelings wat lei tot die “uitmekaarsplyting” (61) van dinge wat verwant is. Dit kan gelees word as implisiële kritiek op die kennistradisie wat “dinge en hul dele isoleer ten einde hulle te deurvors” (58). Dat hierdie kritiek gepaard gaan met die formulering van 'n ars poetica word beklemtoon wanneer Wiid verklaar dat 'n skrywer “se werk daaruit bestaan om bloed in 'n baksteen te kry” (97). Sy stelling kan gelees word as metafiksionale kommentaar op *Memorandum*, wat vra dat lesers verskeie mediums en dissiplines “saamlees”, en wat as intermediale kunsform 'n versmelting bewerkstellig van die “aparte dele” en “aparte tale, tegnieke en sisteme” (61). Dit verwys terselfdertyd na die soort kunsgebaar wat die skilderye is. Hoewel “onkoesterende” argitektuur in die verhaalopset gelyk is aan die afwesigheid van kuns, word dit deur die skilderye tot kuns omvorm, op dieselfde wyse as wat die skrywer met teks dokumentêre detail en droë feite in 'n roman omskep. Soos die skrywer, probeer die skilder bloed (kuns) in klip (die siellose geboue en institusionele argitektuur wat dit as onderwerp neem) tap.

Die insigte wat die verhaalkarakters oor “onkoesterende” (40) argitektuur verwoord, betrek die Van Zyl-skilderye in 'n netwerk van verweefde betekenisse. Wanneer die kykerleser sáam met die teks aan die skilderye oorweging sken, raak dit moontlik om die skilderye te interpreteer as implisiële kritiek op die kilheid van institusionele argitektuur. Hierdie vertolking beteken dat die skilderye afwyk van die geïdealiseerde ruimtelike uitbeeldings wat histories met ensiklopediese

illustrasies geassosieer word. In sy analise van die plate van die *Encyclopédie* skryf Marcel Proust byvoorbeeld dat die visuele uitbeelding van werkswinkels niks “vertel” van die uitbuiting, uitputting, pyn, vrees en ongemak van werkers nie (aangehaal in Stalnaker, 2010: 114): “They don’t ‘tell’ the misery and exploitation, the fatigue, the pain, the violence, the fear, the herds of men, women and children crowded into uncomfortable, dark, smoky workshops and factories.”

Ook Sheridan (2007: 153), wie se navorsing oor die spanning tussen utopiese en distopiese elemente in die plate van die *Encyclopédie* handel, meen die illustrasies van werkswinkels was idealisties. Nogtans kon die illustrasies volgens haar nie daarin slaag om alle tekens van die werkers se swaarkry uit te wis nie. Sy argumenteer dat die teenwoordigheid van sekere voorwerpe in die plate die werkers se pyn en swaarkry op evokatiewe wyse suggereer, hoewel dit deur die kyker afgelei moet word en onbedoeld was (Sheridan, 2007: 154):

Thus we have seen how representations of stoves spewing out noxious fumes are captured within images which purport to represent modern, pristine workspaces; how the boiling cauldron for dissolving the sericin of silk cocoons betrays the unspoken/unspeakable pain suffered by the young silk-winder. And how could the ubiquitous presence of child labor be anything other than a signifier of human suffering and exploitation to the modern observer [...]? Despite Diderot’s clearly utopian intentions, elements of a dystopian world where the person is reduced to the level of instrument, where human needs are ignored or exploited, assert their presence.

Sheridan se analise kan van toepassing gemaak word op Van Zyl se skilderye. In skrille kontras met die ensiklopediese plate wat volgens Barthes (1982: 28) altyd menslike figure bevat, word Van Zyl se skilderye juis gekenmerk deur ’n afwesigheid van mense. Die pyn, vrees en ongemak van siek en sterwende pasiënte word nie eksplisiet uitgebeeld nie, maar anders as in Proust se analise van die ensiklopediese plate, beteken dit nie dat hierdie aspekte onverteld gelaat word nie. Die liggaaamlike pyn en lyding van die afwesige pasiënte kan onder meer afgelei word uit die stille teenwoordigheid van ’n houer vol mediese afval, ’n skér, spuitnaalde en die groot verskeidenheid mediese toerusting en instrumente (in skildery 9, 10, 11 en 13). Hierdie voorwerpe funksioneer soos die distopiese betekenaars in die plate wat Sheridan analyseer. Die prominensie van monitors en masjinerie (in skildery 7, 8 en 11) en die herhaalde voorkoms van kragproppe herinner voorts aan Y se klakte dat hy en X in die hospitaal niks meer is nie as “kontakproppe vir driepuntstekers” (39); en aan Wiid se gewaarwording dat die hospitaal die pasiënt “op ’n skerm as ’n blyp” registreer (80). Die redusering van pasiënte “to the level of instrument” (sien die Sheridan-aanhaling hierbo) word sodoende aangespreek. In samehang

met die teks toon Van Zyl se uitbeelding van kliniese ruimtes die wyse waarop hospitaalargitektuur “die mens se eie maat en stand misken” (Y se woorde oor die effek van sale in die staatshospitaal se hoësorgenheid, 43).

Barthes (1982: 29) voer aan dat voorwerpe in ensiklopediese plate georden en benoem is “to familiarize the world of objects”. Ook Brewer (1989: 31) meen die visuele representasie van ensiklopediese voorwerpe in die plate van die *Encyclopédie* “serves to construct a world that can be controlled and made to work”. Hier teenoor wil die ensiklopediese oorvloed aan mediese instrumente, apparate en toerusting in Van Zyl se skilderye “alleen hulle onkenbaarheid beklemtoon” (Wiid se woorde oor die sigbaarheid van hospitaalkaste se inhoud, 46). Dit dien om vervreemdende funksionaliteit bo beskermende versorging te beklemtoon. Die benadering van die skilderye is dus heeltemal anders as dié van die ensiklopediese plate, waarin dit volgens Barthes (1982: 28) huis gegaan het om uitbeeldings van ‘n wêreld sonder vrees. Volgens Van Niekerk wil dit ‘n “terapie van ontrugtering” en ‘n “kuur teen maklike waahrrede” (aangehaal in Britz, 2007: 11) wees. Sheridan (2007) se analyse van die spanning tussen utopiese en distopiese elemente in die ensiklopediese plate is ook hier relevant. Sy meen die ensiklopediese plate is skokkend huis omdat hul didaktiese aanbieding op skreiende wyse kontrasteer met inligting wat die kunstenaars op toevallige wyse daarin gekodeer het (Sheridan, 2007: 156): “We are shocked by many of the images in the *Encyclopédie* precisely because their detached, didactic presentation jars so unexpectedly with the information encoded incidentally by the artist.”

In Van Zyl se skilderye gaan dit nie om die dekodering van inligting wat “toevallig” of “per ongeluk” voorkom nie (Sheridan het dit oor die insluiting van elemente wat die kunstenaars se utopiese bedoeling ondermyn). Dit is egter wel so dat die emosionele trefkrag van die skilderye setel in wat Barthes “metaforiese betekenisvibrasies” noem. ’n Treffende voorbeeld van die skilderye se metaforiese lading is die gebruik van skeepsbeelde om te verwys na die dood. Die seetonele in skildery 1, 2 en 15 (naas uitbeeldings van kliniese hospitaalruimtes) hou naamlik verband met die feit dat die hoësorgenheid Wiid van meet af aan laat dink aan ’n skeepskajuit (19):

Dit het gevoel asof ek die nag binnegaan in die suisende kajuit van ‘n boot, met my medepassasiers slapend weerskante van my. Dit was asof ek alleen sou waak tydens die reis en daarom ‘n glas sou nodig hé om aan te teug terwyl ek deur die patryspoort tuur na die eindeloze oseaan.

In aansluiting hierby beskryf Meneer X sy omswerwinge in die hospitaalgange as ‘n “rondvaart”, en die ronde vensters in die hospitaal se swaaideure as

“patryspoorte” (32). Wiid onthou ook later dat die monitors wat aan X en Y gekoppel was, “soos skeepsradar gepiep het” (109). Wanneer X voorstel dat hy en Y oor hul blyplek “anderkant die Styx” moet droom, beskryf hy Wiid as “ons stille bootsman in die middel hier” (120). In die teks, en by implikasie die skilderye, word doodgaan vergelyk met die oorsteek van ’n rivier na die onderwêreld. Met die hospitaal as die skip of boot waarin siele na die doderyk reis, suggereer die leë stoele en beddens in skildery 1, 3, 4, 5, 14, 15, 16 die afwesigheid van afgestorwenes, soos in die paragraaf waar Wiid skrik en enorme verlies ervaar by aanskoue van die leë beddens waarin X en Y vroeër gelê het (23-24): “Elke keer as ek my oë oopgemaak het, het ek opnuut geskrik vir die onbesette bed links en die ewe leë een reg”.

Soos die ensiklopediese illustrasies wat volgens Barthes ook oor metaforiese en poëtiese betekenisse beskik, kan die Van Zyl-skilderye begryp word as ’n besinning oor menslike broosheid, die dood, die noodsaak van kuns en die waarde van verbeelding. Die skilderye word belig deur die fiktiewe verhaal, maar word ook “gelees” in die lig van die werklike vriendskap tussen die skrywer Van Niekerk en die skilder wyle Van Zyl. Die effek is onthutsend. Die dialogiese en wederkerige betekeningsprosesse konfronteer die leser op onverbiddelike wyse met onherbergzaamheid en vervlietendheid, oftewel met “die teenpool van die haard en herberg” (Van Niekerk, aangehaal in Britz, 2007: 11).

5. Gevolgtrekking

Die insluiting van 16 Van Zyl-skilderye as deel van *Memorandum. 'n Verhaal met skilderye* kom ooreen met Diderot se gebruik van ensiklopediese illustrasies as onmisbaar deel van die *Encyclopédie* se tekstuue netwerk. Die gefragmenteertheid van die Van Zyl-skilderye kan vergelyk word met die gefragmenteertheid van ensiklopediese illustrasies, en die plasing van die skilderye in die teks haal lesers oor tot dieselfde soort nie-lineêre leesstrategie wat met ensiklopedieë geassosieer word. Soos die ensiklopediese illustrasies wat Barthes analyseer, het die Van Zyl-skilderye metaforiese en poëtiese betekenisse. Die semantiese wisselwerking tussen teks en skilderye het egter tot gevolg dat die skilderye anders funksioneer as die ensiklopediese illustrasies waарoor Barthes dit het. Anders as die illustrasies in die *Encyclopédie*, wat volgens Barthes vrees wil uitskakel, is die skilderye doelbewus ontstellend. Omdat die skilderye nie verhelderend of gerusstellend is nie, word voorwerpe nie benoem soos in ensiklopediese illustrasies nie. Eerder as die immerteenwoordigheid van mense wat Barthes uitlig in sy analise van ensiklopediese illustrasies, word die skilderye juis gekenmerk deur die afwesigheid van mense.

Behalwe 'n besinning oor die dood en die ongasvryheid van hospitaalargitektuur, funksioneer die Van Zyl-skilderye, in samehang met Van Niekerk se teks, as 'n kunstige alternatief vir wetenskaplike kennistradisies soos fragmentering, klassifikasie en sortering. In hierdie opsig sluit *Memorandum* aan by die implisiële kritiek op ensiklopediese kennisambisies wat in *Triomf* verwoord word. Veral die karakter Treppie dien as mondstuk vir insigte oor die onbetroubaarheid van ensiklopediese nomenklatuur om die onvoorspelbare en oorweldigende chaos van die wêreld in bedwang te probeer bring. Sy kommentaar oor die anatomieboek wat hy in die biblioteek raadpleeg, en die *Encyclopaedia Britannica* wat Lambert lees, eggo talle van Barthes se voorbehoude oor die ensiklopediese fragmentering en dekontekstualisering van kennis. Soos in *Memorandum*, verwys Treppie onder meer na Barthes se gebruik van Noag se ark as 'n beeld van ensiklopediese ordeningsprosesse.

Treppie se skeptiese agterdog oor ensiklopediese kennistradisies word ondersteep deur Lambert se gedoeerde poging om sy muurskildery as ensiklopediese projek aan te pak. Soos die illustrasies wat Barthes ontleed, bevat Lambert se skildery 'n magdom feitelike inligting en voorwerpe wat met byskrifte benoem word. Sy skildery toon raakpunte met die raaiselagtige, droomagtige tablo's en vinjette wat Barthes bespreek. In sy strewe na allesomvattendheid, maak Lambert ook gebruik van baie van die tegnieke wat Barthes as tipies van ensiklopediese pogings tot kennisbeheersing bespreek. Nogtans raak Lambert aan die einde van die roman deel van die ensiklopediese roman se lang tradisie van karakters wat enorme hoeveelhede energie verkwis op mislukte pogings om hul werklikheid te beskryf, te orden en te etiketteer. Flaubert se uitbeelding van die absurde strewe na volledige kennis in *Bouvard et Pécuchet* weerklink volgens Burn (2007: 60) in die werk van alle hedendaagse ensiklopediese skrywers wat die ensiklopediese vorm gebruik om die beperkings van die ensiklopediese drang te dramatiseer: "to use the encyclopedic form to dramatize [...] the limitations of the encyclopedic urge".

Dit blyk dat die tonele in *Triomf* en *Memorandum* wat na Barthes se konseptualisering van ensiklopediese ikonografie verwys, ensiklopediese ambisies as futil of oneffektief ontmasker. Dit geskied onder meer deurdat Lambert se "neverending painting" in *Triomf* en Van Zyl se skilderye in *Memorandum* gepositioneer word as variasies op ensiklopediese ikonografie. Die ooreenkomsste én die verskille met die illustrasies van die *Encyclopédie* is ewe relevant vir die besinnings oor kennis en kuns waarom dit in beide romans gaan.

Bronnelys

- Anderson, B.** 1983. *Imagined communities*. Londen: Verso.
- Anderson, M.** 2003. A reappraisal of the “total” novel: Totality and communicative systems in Carlos Fuentes’s *Terra Nostra*. *Symposium* (Sommer): 59-79.
- Anderson, W.** 1986. Encyclopedic topologies. *Modern Language Notes* 101(4): 912-929.
- Attell, K.** 2003. Encyclopedic modernisms. Historical reflection and modern narrative form. Ongepubliseerde doktorale proefskerif. Berkeley: University of California.
- Barthes, R.** 1982. The plates of the *Encyclopedia*. In: Sontag, S. (red.), *A Barthes reader*. New York: Hill and Wang.
- Blair, Ann.** 2003. Reading strategies for coping with information overload ca. 1550-1700. *Journal of the History of Ideas* 64(1): 11-28.
- Blair, Ann.** 2010. *Too much to know. Managing scholarly information before the modern age*. New Haven: Yale UP.
- Brewer, D.** 1989. 1751. Ordering knowledge. In: Hollier, D. (red.) *A new history of French literature*. Cambridge: Harvard UP.
- Britz, E.C.** 2007. Marlene van Niekerk. Memorandum. ’n Verhaal met skilderye. ’n Handleiding vir *Insig*. Kaapstad: New Media Uitgewers.
- Burke, P.** 2000. *A social history of knowledge. From Gutenberg to Diderot*. Cambridge: Polity Press.
- Burn, S.** 2007. The collapse of everything: William Gaddis and the Encyclopedic Novel. In: Tabbi, Joseph en Shavers, Rone (reds.), *Paper Empire: William Gaddis and the World System*. Tuscaloosa: University of Alabama Press. 46-62.
- Burn, S.** 2010. After Gaddis: Data storage and the novel. In: Alberts, Crystal, Leise, Christopher en Vanwesenbeeck, Birger (eds.), *William Gaddis. “The last of something” – Critical Essays*. New York: McFarland. 160-170.
- Buxbaum, L.** 2013. Remembering the self: Fragmented bodies, fragmented narratives in Marlene van Niekerk’s *Triomf* and *Agaat*. *Journal of Literary Studies* 29(2): 82-100.
- Cartwright, M.** 1995. Bodily perception: A reading strategy for the articles “Anatomie” and “Chirurgie” of the *Encyclopédia*. *Diderot Studies* 26: 47-69.
- Clark, H.** 1990. *The fictional encyclopedia*. New York: Garland.
- Clark, H.** 1992. Encyclopedic discourse. *SubStance* 21(1): 95-110.
- Crous, M.** 2011. Adriaan van Zyl: *Memorandum*: Marlene van Niekerk. *South African Journal of Art History* 26(3): 27-34.
- Decoster, S.** 2012. Information overload: La Mothe le Vayer and the digital age. *The International Journal of the Book* 9(3): 67-77.

- De Kock, L.** 2009. Cracking the code: Translation and transgression in *Triomf*. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap* 25(3): 16-38.
- De Kock, L.** 2010. The call of the wild: Speculations on a white counterlife in South Africa. *English in Africa* 37(1): 15-39.
- Derrida, J.** 1981. *Dissemination*. Londen: Continuum.
- Faris, W.** 1988. *Labyrinths of language. Symbolic, landscape and narrative design in modern fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Foucault, M.** 1972. *The archaeology of knowledge*. Londen: Tavistock.
- Foucault, M.** 1977. *Language, counter-memory, practice*. Ithaca, New York: Cornell UP.
- Foucault, M.** 1994 (1970). *The order of things. An archaeology of the human sciences*. New York: Random Books.
- Frye, N.** 1957. *The anatomy of criticism*. Princeton: Princeton UP.
- Jackson, J.** 2011. Going to the dogs: Enduring isolation in Marlene van Niekerk's *Triomf*. *Studies in the Novel* 43(3): 343-362.
- Jameson, F.** 1990. *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*. Durham NS: Duke UP.
- Jameson, F.** 1998. Cognitive mapping. In: *Marxism and the interpretation of culture*. Urbana: University of Illinois Press: 347-360.
- Libin, M.** 2009. Dog-Angels in wolf time: Locating the place of the human in Marlene van Niekerk's *Triomf*. *Journal of Postcolonial Writing* 45(1): 37-48.
- Loots, S.** 2016. Ensiklopediese fiksie in die oeuvre van Marlene van Niekerk. Ongepubliseerde PhD-verhandeling. Universiteit Stellenbosch.
- Loots, S.** 2017. Die eensame buiteveld, ver van die magsentrum van die Afro-Nasionale Staat: spanning tussen die lokale en globale in Marlene van Niekerk se *Memorandum*. *Stilet* 29(2): 53-72.
- Mendelson, E.** 1976a. Encyclopedic narrative: From Dante to Pynchon. *Modern Language Notes* 91(6): 1267-1275.
- Mendelson, E.** 1976b. Gravity's Encyclopedia. In: Levine, George en Leverenz, David (reds.). *Mindful Pleasures. Essays on Thomas Pynchon*. Boston & Toronto: Little, Brown and Company.
- Moretti, F.** 1996. *Modern epic: The world system from Goethe to Garcia Marquez*. New York: Verso.
- Nel, A.** 2009. Sewe M-bleme vir Marlene (Van Niekerk) en Marlene (Dumas): 'n metatekstuele lesing van *Memorandum*: 'n Verhaal met skilderye. *LitNet Akademies* 6(3), Desember: 110-131.
- Olivier, G.** 2011. Die 'einde' van die romantiese kunstenaar? Gedagtes by die interpretasie van Marlene van Niekerk se *Agaat* (2004). *Stilet* XXXIII(2): 167-186.

- Olivier, G.** 2012. The Dertigers and the plaasroman: Two brief perspectives on Afrikaans literature. In: Attwell, D. en Derek Attridge (eds.) *The Cambridge History of South African literature*. Cambridge: Cambridge University Press. 308-324.
- Platt, L.** 2009. Unfallable encyclicing: *Finnegans Wake* and the *Encyclopedia Britannica*. *James Joyce Quarterly* 47(1):107-118.
- Rosenberg, D.** 2003. Early modern information overload. *Journal of the History of Ideas* 64(1): 1-9.
- Roszman, J.** 2014. Orion, ram's-horn and labyrinth: Quest and creativity in Marlene van Niekerk's *Triomf, Agaat* and *Memorandum*. Ongepubliseerde PhD-verhandeling: Universiteit van KwaZulu-Natal.
- Roux, A.P.** 2009. Artis bene moriendi, voorskrifte & tekeninge vir 'n goeie dood – *Memorandum: 'n verhaal met skilderye*. MA-dissertasie, Noordwes Universiteit.
- Shear, J.** 2006. Haunted house, haunted nation: *Triomf* and the South African postcolonial gothic. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap* 22(1/2): 70-95.
- Sheridan, G.** 2007. Technological Utopia/Dystopia in the plates of the *Encyclopédie*. In: Griffin, M. en Moyland, Tom (eds.). *Exploring the Utopian Impulse: Essays on Utopian Thought and Practice*. Bern, Switzerland: Peter Lang.
- Stalnaker, J.** 2010. *The unfinished enlightenment. Description in the age of the encyclopedia*. Cornell: Cornell UP.
- Stewart, S.** 1993. *On longing. Narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*. Durham en Londen: Duke UP.
- Tankard, P.** 2006. Reading lists. *Prose Studies* 28(3): 337-360.
- Van Coller, H.** 2003. Die gesprek tussen C.M. van den Heever se werk en enkele moderne Suid-Afrikaanse romans. *Literator* 24(1): 49-70.
- Van Niekerk, M.** 1994. *Triomf*. Kaapstad: Quellerie.
- Van Niekerk, M. en Van Zyl, A.** 2006. *Memorandum. 'n Verhaal met skilderye*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Van Niekerk, M.** 2007. *Memorandum*. Vert. deur Riet de Jong-Goossens. Amsterdam: Querido.
- Van Vuuren, H.** 2014. *Passacaglia van J.S. Bach en Das Passagen-Werk* van Walter Benjamin – literêre montage as mosaïekwerk in *Memorandum. 'n Verhaal met skilderye* (2006). *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 54(3): 505-523.
- Viljoen, L.** 1994. Resensie: Marlene van Niekerk, *Triomf. Die Suid-Afrikaan* (49): Mei.
- Werner, S.** 1993. *Blueprint. A study of Diderot and the Encyclopédie plates*. Birmingham: Summa Publications.

- Woodward, W.** 2001. Dog stars and dog souls: The lives of dogs in *Triomf* by Marlene van Niekerk and *Disgrace* by J.M. Coetzee. *Journal of Literary Studies* 17(3-4): 90-119.
- Yeo, R.** 2001. *Encyclopaedic visions. Scientific dictionaries and enlightenment culture*. Cambridge: Cambridge UP.
- Yeo, R.** 2003. A Solution to the multitude of books: Ephraim Chambers's "Cyclopaedia" (1728) as "The Best Book in the Universe". *Journal of the History of Ideas* 64(1): 61-72.

Note

1. Gerieflikheidshalwe word die roman hierna slegs *Memorandum* genoem.
2. Gerieflikheidshalwe bevat verwysings na hierdie bron voortaan slegs die bladsynommer.
3. Marthastraat is die straat in Triomf waar die Benade-gesin woon.
4. Die "geween en gekners van tandé" wat Treppie dink hy hoor, is 'n verwysing na 'n Bybelse beskrywing van die verdoemenis wat ná die Wederkoms op sondaars wag: "Daar sal geween wees en gekners van die tandé,wanneer julle Abraham en Isak en Jakob en al die profete in die koninkryk van God sal sien, maar julle self uitgedryf buitentoe" (Lukas 13: 28).
5. Sien Van Coller (2003) vir meer oor die intertekstuele gesprek tussen *Triomf* en C.M. van den Heever se voorstadsromans. Sien ook Buxbaum (2013) vir 'n vollediger bespreking van hoe narratiewe fragmentasie in die roman beklemtoon word deur beskrywings van die karakters se liggame wat dreig om te disintegreer.
6. Sien Loots (2017: 56-57) vir meer hieroor.
7. Die eerste van 15 uitgawes het tussen 1768 en 1771 in drie volumes verskyn.
8. Werner (1993: 5) verduidelik dat Diderot die belang van die plate, en sy bedoelings daarmee, uitgestippel het in die *Prospectus*. Laasgenoemde was 'n advertensiedokument wat nie saam met die *Encyclopédie* gebundel is nie.
9. Van Vuuren (2014: 507) wys daarop dat dit neerkom op 'n poging om Bach se *Passacaglia en fuga in C Mineur* in prosa te "vertaal". Op soortgelyke wyse wil die narratiewe struktuur sekere argitektoniese modelle herskep.

(Post)Apartheid Literature, (Meta)modernism, Modernity

Rita Barnard

(Post)Apartheid Literature, (Meta)modernism, Modernity

This essay meditates on the key terms in its title in order to bring Afrikaans literature and literary studies into conversation with current debates in the US on the new modernist studies and world literature. While recognising the polemical desires behind the use of the term ‘metamodernism’ by South African critics, for whom it often signifies a new, post-postmodernist cultural dominant, this essay retains the usual semantic associations of the term ‘meta’: ‘metamodernist’ fiction is, in other words, about modernism. The essay offers readings of Eben Venter’s Horrelpoot (Trencherman) (2006), Ivan Vladislavic’s “Propaganda by Monuments” (1996) and Marlene van Niekerk’s Agaat (2004), noting their connections to contemporary trends: apocalyptic fiction, ‘born-translated’ fiction, and postcolonial historical fiction. But it also sees these works as sophisticated attempts to historicise the present by casting a backward glance at the modernist formal experiments of the early 20th century.

1. Introduction

The recent expansion of the term “modernism” has been hugely enabling in the US literary academy, but the field of South African literary studies has perhaps not benefited from it quite as much. Let me support the second claim first. Though it includes a section entitled “Modernism and Transnational Culture” and a single chapter on “Refracted Modernisms,” the mammoth *Cambridge History of South African Literature* somewhat downplays the term, seeming to favor, towards the end, the phrase “the experimental line” (Green, 2012: 779). The *Oxford Handbook of Global Modernities* includes only one chapter on South Africa, a dense piece by a US-based anthropologist on cinema and the Sophiatown renaissance deploying lots of Frankfurt School theory (as though its applicability confirms the moment’s modernity) (Morris, 2012). There is nothing in the collection on any of our major literary figures, whether it be the Afrikaans writers of the Dertigers or Sestigers movements, or the world-renowned English writers, Gordimer, Fugard or Coetzee – all of whom could clearly be relevant. A few years ago, my seminars on global modernities and the new modernist studies at the Stellenbosch University’s English department were met with some interest, but also with persistent skeptical questions about why I would want to use these terms: valid questions, really, about whether “modernism” was just a trendy US buzzword, deserving of some import restrictions.

In the field of Afrikaans literature, where European and especially Dutch connections have long nurtured an interest in theory and where an attraction to periodising hypotheses seems marked, modernist studies has been more influential. This is evident in the work of established scholars like Louise Viljoen (2017) and Andries Visagie (2016), as well as younger ones like Joanne van der Merwe (2017) and Janien Linde (2018). Visagie has even observed, in an agenda-setting inaugural lecture, that, while finer periodising distinctions can be put forward, Afrikaans literature can be viewed as modernist in its entirety (2016: 4). Lacking the pre-modern phases of older national literatures, Afrikaans, after all, arises from those simultaneously exploitative and productive colonial encounters without which global modernity is unimaginable.¹ These scholars have also rightly emphasised that the specific experience of modernity in South Africa – with its exploitative intensity, its institutionalised racial divisions, and its particularly cruel structures of urbanization – will necessarily give a distinctive quality to any literary response to it.

The purpose of this essay is to ponder, refine and apply the terms in my title. I would like to assess their heuristic potential (for they are, in the end, interpretive hypotheses) and articulate, without resolving, some of the differences I see in North American and South African emphases. I do so not in a spirit of correction, but of conversation, sustained by the recognition that the world has many sites of knowledge production. I am also mindful here of Robert Greig's (2017) observation, during the debates about the abolition of Afrikaans as instructional medium at Stellenbosch, that the language provides a privileged connection to certain strains of European thought, which are largely unavailable in English. Even though I may quibble with some propositions, the perspectives on modernism and modernity yielded by Afrikaans literary studies clearly present a counter to anglocentric, confidently monolingual approaches to world literature, transnationalism, and the global novel.² The new readings of Venter, Vladislavic and Van Niekerk I will offer at the end of this essay are generated by both the commonalities and disjunctions I will point to in my opening comparative observations.

Let me start by reviewing some of the critical gestures behind the expansion of modernist studies in the US. At stake, most fundamentally, is a reconceptualisation of the term “modernism” as relational rather than fixed. This move involves a recognition of modernity as a manifestation of the “new” and the “now” that may occur at different places at different times and may spark a wide array of aesthetic responses to that newness or rupture (Friedman, 2006: 433). This definition implies a radical re-conception of the place and time of modernism –

no longer seen as (roughly) the 1890s to the 1940s in Europe. It also adjusts an older understanding of the diffusion of literary forms and literary influence – of the directionality of world literature. Many of the essays in the *Oxford Handbook* register this adjustment in so far as they seem intent not only on proving aesthetic connections on a planetary scale, but also on denying the primacy of Western models and the presumed imitativeness of third-world creativity. At stake in all this, as Susan Stanford Friedman (2006: 428) has insisted, is a more inclusive conception of modernism's vaunted internationalism – a trait that has often been noted, but in a geographically limited fashion. Another effect of modernism's new global extensiveness has been to make the term “postcolonial” (never an easy fit in South Africa) feel somewhat obsolescent – as obsolescent, I am tempted to say, as ‘postmodernism’.³ For what need is there to speak of the ‘postcolonial’ if one could speak of the ongoing, uneven global project of modernity and modernisation, of which the struggles for aesthetic and political (including anti-colonial) transformation are part?

It is easy to see, in sum, why the expanded conception of modernism could be enabling to South African literature studies. But it is not thereby unproblematic. The temporal expansion, for example, makes it rather difficult to say what exactly modernist form might entail – and that was always difficult enough. For what really yoked Kafka and Pound, Proust and Hemingway, Faulkner and Beckett, or, for that matter, Van Wyk Louw and Etienne Leroux, other than a phenomenon of difficult reading? A critic could claim almost infinite leeway in deciding which cultural product he or she might call “modernist”, as long as it responds, somehow, to conditions of newness. The problem has become even trickier in the wake of the new debates about “peripheral realisms”, which have shaken up the relationship between modernism and realism (Esty & Lye, 2012). Far from regarding these two modes as stable opposites, some US-based scholars now argue that realism is (or was) the first incarnation of modernism (Jameson, 2012: 476) and that the two terms cannot be seen as marking successive ‘periods’ – especially in colonial and postcolonial contexts.

But the most fundamental problem is that the relational definition proposed by Friedman can become all too diffuse and unwieldy. This is especially true when we note that not only aesthetic modernism, but also modernity – the set of social phenomena to which modernism responds – can be described in very different ways. The point holds even if we bracket off the possibility of “alternative modernities” – something James Ferguson has made us rightly wary of in its African applications – and consider only a single, uneven, planetary condition.⁴

2. Versions of South African Modernity

To demonstrate the problem, let me briefly sketch out three divergent, perhaps incommensurate, accounts of modernity in South Africa and their literary implications. The first is the version offered by Deborah Posel (2011) in her impressive contribution to the *Cambridge History of South Africa*. She describes apartheid as a modern or modernising project – a move that might surprise some readers, given the archaic, globally out-of-sync aspects of the regime (such as its formalised racism, repressive gender relations and religiosity). The apartheid project, she notes, had both a temporal and a spatial dimension. It was, on the one hand, a narrative of progress, not only in its own self-conception, but also in several observable material aspects, such as its elaborate bureaucracy, often housed in new international style buildings (think of those 1970s Pretoria high-rises). It involved also vision of the nation's position on a geopolitical map. The apartheid regime considered itself an agent for the promulgation of Western culture and technology and – pariah state though it became – it was clearly associated with a post-1948 enthusiasm for planning and dreams of broad statist command. The regime thus associated itself with what we might term high modernist ideas of order and the cultural and geographical reference point was always Europe (and, to a lesser extent, the US in its Great Society incarnation) rather than Africa. Apartheid, in other words, was a grand future-oriented project with professionalised managerial structures and systems of information gathering – not least in the domain of what was called “Bantu Administration”. Posel (2011: 345) does point out, in no uncertain terms, that this modernity was more a matter of ideology than achievement: there was something delusional about what she calls apartheid’s “modernist dementia”. But ideas of the modern were, nevertheless, a significant aspect of the nationalist regime’s statecraft.

While Posel herself does not speculate here on the creative responses this quasi-Weberian bureaucratised modernity generated, we could give her account an aesthetic dimension by revisiting Neil Lazarus’s pioneering essay, “Modernism and Modernity: TW Adorno and Contemporary White South African Literature” (1986). Adopting an Adornian lens, Lazarus views the oeuvre of Brink, Breytenbach and Coetzee as modernist, not in a formalist way – their styles are quite divergent, after all – but in terms of a shared oppositional cogency. In the face of a total administration of life, of a project of reification and racist rationalisation, of conformity and inflexibility, these writers offered not so much defiance, or even commitment, as an essential gesture of negation. Their modernism, which is to say the aesthetic irreducibility of their work, is both generated by and stands firmly

against apartheid's modernity: those grand organisational schemes and delusions so well evoked by Posel.

A different account of South African modernity is offered in David Attwell's 2005 book, *Rewriting Modernity: Studies in Black South African Literary History*.⁶ The difference may lie in the fact that the work focusses on the black experience and literary tradition, rather than on apartheid's mode of governmentality and dissident white writers' response to it. For Attwell (2005: 4), modernity is associated with book learning, knowledge, science and, even more signally, ideas about personhood: autonomy, rights, citizenship and the like. Modernity has to do, in sum, with "what it means to be a subject of history" (2005: 3). These universalising, if originally European ideas, or so the book's broad argument goes, are subjected in the course of black South African intellectual history to a process of rewriting – and *writing*, which is to say print culture, literacy and authorship, is crucial here. The struggle to become a modern self, in Attwell's narrative, has to do with things like school, church, journalism and political organisation. What inspires him above all else – and this marks his book as responsive to the moment of the peaceful transition of the early 1990s rather than the moment of its publication – is the promise the new democracy holds for "reconnect[ing] the nation-state with a culture of rights" (2005: 7). At stake, in other words, is a revivification of the highest ideals of the Enlightenment: an actualisation and localisation, in Attwell's terms, of an often-compromised universality.

His inclination to read such acts of translation not as belated, but as original and vital (an inclination often echoed in the *Oxford Handbook*) is most striking in his comments on Nelson Mandela's reclamation and redeployment of liberal political traditions. But it also operates as a methodological principle in the approach to the writers discussed in each chapter. Whatever the precise literary shape of their encounters with, say, the apartheid city or the pass laws (experiments with lyric form, for instance, or stream-of-consciousness narration, or even realism), its effects and meanings are not the same as those of comparable writing elsewhere. Thus, Serote's reference to the lamentation of cattle taken to slaughter in his poem "Yakhal'inkomo" does not harken back to traditional oral poetry; rather, Attwell (2005: 146–67) argues, it works by applying a resonant, localised auditory image to evoke contemporary suffering in ways that are quite familiar to readers of modern poetry. Many of Serote's poems are, in fact, imagist in form, but that form is innovatively redeployed. What Attwell (2005: 149), in keeping with his view of modernity, calls the "distillation of agency to the human subject" is resituated, often in quite startling and shocking ways, to black urban life.⁷

What this all amounts to is not exactly an "alternative modernity", though Attwell seems to like and at times uses the term. While conceding that certain

Enlightenment values may exist in other times and places independently of the Western paradigm, he insists throughout (and here his scholarship precedes that of the Afrikaans critics cited above) that the process of modernisation in South Africa was so aggressive and so closely tied to the experience of colonialism and apartheid that a separately evolving political or literary practice is in the end unimaginable: “There is no escape clause from the encounter with modernity,” he declares (note the singular here), “unless one is to accept isolation and eccentricity” (2005: 4).

The third relevant account of South African modernity, and therefore of modernism, is, I suppose, my own (as formulated in an essay for *Modernist Cultures*) (Barnard, 2011). Against Attwell’s rather high-minded story of a localised acculturation of the Enlightenment narrative, I describe a version of modernity that is inseparable from a culture of consumption, with its rich new dimensions for self-expression, communication and display. It is a version of modernity that takes account of the novel object world, the seductive promises and the affective dimensions of the modern: of the whole sensorium of new experiences that underpinned modernist literary expression. My thinking here is linked to a number of revisionist studies of modernism in which the ostensibly oppositional relationship of high culture and mass culture is revised. I think of the work of Jennifer Wicke (1988), Michael North (1995) and Jonathan Goldman (2011), among others – indeed, any work of literary scholarship that investigates the embrace of modernist writing with new expressive media like cinema, advertising, fashion and the like. When applied to the South African context, such a conception of modernity requires a re-periodisation of the sort that Friedman invites: for apartheid so drastically curtailed black South Africans’ participation in commodity culture that one really needs to speak of a “postapartheid modernism”: a very late modernism indeed. It is under this rubric that I have discussed contemporary works that foreground a hitherto only dreamt of array of objects, codes, styles and desires and perhaps even new deadly sins (of which greed, so graphically represented in Eben Venter’s figure of the obese Kurt Spies in *Horrelpoot*, is foremost).

I put forward, in sum, a description of a consumerist modernity that excludes apartheid – in fact views the old racist regime as staving off the advent of the modern.

3. New Notes on Metamodernism

To do so, of course, is to suppress Posel’s cogent account, one that has the virtue of not shifting the received time frame of modernity and modernism in South Africa as radically as my hypothesis does. Perhaps, then, there is a need for a moment of self-critique – at least in light of the move I would now like to make

towards “metamodernism”. This term has accrued some currency in recent Afrikaans literary criticism. I think it is worth acknowledging the force of a 2014 intervention in *PMLA* entitled “Metamodernism: Narratives of Continuity and Revolution” in which David James and Urmila Seshagiri challenge the all-too-expansive new applications of the term of modernism. They note, quite astutely, that new and far-flung modernisms often become visible on the scholarly radar because of formal qualities reminiscent of European modernism – so that, for example, the Indian poet Kabir can be described as a modernist because his fifteenth-century verses conjure the rhythms of twentieth-century jazz (James and Seshagiri, 2014: 91). We are caught at moments like this in something of a ‘scholarly loop’: “modernism, ostensibly present across centuries of modernity, tends still to be recognized through its affinities for twentieth-century art” (2014: 91).

As a corrective, then, James and Seshagiri argue for a return to a more stable periodisation. For without a temporally bounded and formally precise understanding of what modernism does and means in any cultural moment, they declare, the ability to make other aesthetic and historical claims about its contemporary reactivation suffers. What they are against, really, is a fuzzy view of contemporary literature that results from considering it as a branch of modernist studies rather than a new domain whose aesthetic, historical and political particulars merit their own forms of intellectual inquiry. In other words, viewing aesthetic responses to and confrontations with the “new” through an already established optic may prevent us from properly reading and writing the “now”.

It is for this reason that James and Seshagiri (2014: 89) introduce the term “metamodernism”. In their definition, the word designates “narratives of modernism” in two senses: it refers, on one hand, to experimental fiction shaped by “an aesthetics of discontinuity, nonlinearity, interiority, and chronological play.” On the other hand, it describes fictions that – overtly experimental or otherwise – are “plotted around the very creation and reception of modern art and letters” (2014: 89). They cite as examples Michael Cunningham’s *The Hours* (1998) (about Virginia Woolf and *Mrs Dalloway*), Colm Tóibín’s *The Master* (2004) (about Henry James), Bruce Duffy’s *The World as I Found It* (1987) (about Wittgenstein at Cambridge) and Pat Barker’s *Life Class* (2007) (about students at the Slade School of Fine Art in 1914): works that are in explicit conversation with their early twentieth-century Euro-modernist ancestors (2014: 89). If we were to see books like these as simply more modernism, the argument goes, we would miss the self-conscious periodising gestures implicit in these works, which deliberately incorporate, reactivate, adapt and complicate the aesthetic and sociopolitical urgencies of an earlier cultural moment.⁸

Now: it is interesting to note that this definition of metamodernism (the only one that has had any traction whatsoever in the US literary academy) differs from the definition that has been at play in Afrikaans literary criticism. Scholars like Visagie (2016), Van der Merwe (2017) and Linde (2018) have used the term in a much broader way, not as designating a certain body of contemporary writing, but as a name for an emerging sensibility or structure of feeling (“*gevoelstruktuur*”) (Visagie, 2016: 11). At times, in their work, the “metamodern” almost sounds like a new period or cultural dominant, one that supersedes the postmodern, but recalls some of the lessons, or strategies, especially the affective seriousness of high modernism. The inspiration here may ultimately be Linda Hutcheon (2002: 165–166), who once declared that “post-postmodernism needs a new label of its own” and has extended “a challenge to readers to find it and name it for the twenty-first century”. But the more direct source the Afrikaans scholars largely rely on is the work of two Dutch critics, Vermeulen and Van den Akker, especially their lively provocation entitled “Notes on Metamodernism”.⁹ At stake in their work, and also that of the Afrikaans critics, is really a desire to theorise the postmillennial cultural moment in ways that might illuminate the work of such writers as Ingrid Winterbach, Willem Anker, Ruth Ozeki and Marlon James and the later work of Marlene van Niekerk. The cardinal distinction does not lie between the modern and the contemporary, as with James and Seshagiri (2014), but between the postmodern and, well, something new and emergent: so that, to my thinking, the admittedly clunky term, “post-postmodernism” might be more apt.¹⁰ There is actually little engagement with modernist studies here, whether in old or new guise, though another Dutch critic, Thomas Vaessens, is often a useful touchstone (see Visagie, 2016: 3). The reason for the definitional slippage I detect here is readily identified: it lies in Vermeulen and Van den Akker’s (2010: 2) somewhat eccentric gloss of the meaning of the prefix ‘meta’. For them “meta” refers to such notions as “with”, “between” and “beyond”: so that that “metamodernism should be situated epistemologically *with* (post) modernism, ontologically *between* (post) modernism, and historically *beyond* (post) modernism” (2010: 2). It may be a productive slippage, but, for most academic readers, at least on this side of the Atlantic, the prefix “meta” denotes referentiality or reflexivity: so, just as the “metacinematic” refers to moments in a film that refer to the art of cinema, so would “metamodernism” refer to the aesthetics and history of modernism. Or, to reiterate James and Seshagiri’s (2014: 89) definition, metamodernism designates those contemporary novels that offer “narratives of the modern” – an important period subgenre, then, rather than a cultural paradigm.¹¹

Now: I am not entirely ready to give up on the potentiality of thinking about the very real ruptures of South African history and literature in the late

twentieth century under the rubric of modernism and I do think that, given the unevenness of global modernity (however difficult that is to describe), it makes sense that modernism's temporal coordinates should change. Moreover, I think that what is missing is not so much the firmer literary periodisation James and Seshagiri (2014: 89) call for, but a richer historicisation: in other words, a more nuanced account of the particular shape and experience of modernity – and therefore of modernism too – in different sociopolitical or geopolitical contexts. Nevertheless, James and Seshagiri's (2014: 89) questions are worth teasing out and thinking through in relation to multiple examples, for, interestingly, there have been several South African works that are indeed “narratives of the modern” – metamodernist, in other words, in the narrower definition I am advocating. In fact, we have had a spate of them. We could think of Michiel Heyns's *The Typewriter's Tale* (about Henry James's amanuensis), Damon Galgut's *Arctic Summer* (about E.M. Forster in Egypt and India), Nadine Gordimer's short stories “Gregor” (2008) and “Letter from his Father” (1983) (which remembers Franz Kafka) and even Jane Taylor's play *Ubu and the Truth Commission* (1997) (which rewrites Jarry's absurdist *Ubu Roi*). To these we might add J.M. Coetzee's *Youth* (2002), an example cited by James and Seshagiri (2014), in which the focal character's fealty to a harsh version of aesthetic modernism and its prescriptive Euro-internationalism is wryly satirised and in which the discovery of Beckett's prose is a transformative incident. We could even go as far back as Athol Fugard's *Boesman and Lena* (1969), that moving localised, re-politicised version of *Waiting for Godot* (1952), or forward to, say, Marlène van Niekerk's *Memorandum* (2006), which takes considerable inspiration from Walter Benjamin's *Passagenwerk* (1982) – or, for that matter, to S.J. Naudé's story “The Noise Machine” (2014), which circles around the theft of such a modern device: the contemporary relic of the decayed Futurist fantasy of mechanical art.

4. Historicising the Present: Venter, Vladislavic, Van Niekerk

In what remains of this essay, I would like to investigate to what extent the narrower definition of metamodernism can refine our readings of a triad of South African texts: Eben Venter's *Horrelpoot (Trencherman)* (2006), Ivan Vladislavic's “Propaganda by Monuments” (1996) and Marlène van Niekerk's *Agaat* (2004). This is not to dismiss the work done by Afrikaans critics (who, while using the same word, have actually applied a somewhat different heuristic lens), but to sharpen our sense of aesthetic continuities and discontinuities, both in terms of these works' redeployment of earlier modernisms and in their relation to contemporary generic formations. These three texts may seem almost too diverse

to compare (and their variety is partly what informed my choice). It might be useful, however, to see their differences as informed by modernist inventions. Both miniaturisation (the fragment) and gigantism (the encyclopaedic novel), for example, are actually aspects of modernist experimentation: distortions of scale in early twentieth-century literature challenged established conventions of the wholeness, shapeliness and totality of the work of art. It therefore makes a certain sense to consider Vladislavic's fractured collage-like short story alongside Van Niekerk's massive "multi-modal montage" (Forter, 2018: 14). More importantly, however, is the fact that my three texts share an explicit concern with transition or sociopolitical change. Each work is therefore concerned with what we might call the historicity of the present: it is in order to foster such an understanding that each writer very consciously imports modernist forms and ethico-political imperatives, which are then transformed and "recalibrated", as James and Seshagiri (2014: 92) put it, "in the context of new social or philosophical concerns". In addition, we should note a tension generated by each text's presentism. Alongside the strands of literary historical allusion and appropriation, there are also narrative strands that mark each of these three works as related to contemporary genres: dystopian or apocalyptic fiction in the case of *Horrelpoot*, global, "born-translated" fiction, as defined by Walkowitz (2015), in the case of Vladislavic and postcolonial historical fiction, as defined by Forter (2018: 14), in the case of Van Niekerk's *Agaat*.

Let us start with Venter's *Horrelpoot*, the most obviously metamodern of my three examples, despite its futuristic time frame. Though Venter has noted that his novel can be put into conversation with the work of contemporary post-apocalyptic writers like Cormac McCarthy, Jeanette Winterson, Margaret Atwood, and Carlos Fuentes (see the interview with Charles Malan from 2008), his most intimate interlocutor is clearly an earlier one: Joseph Conrad. Not only does *Horrelpoot* imitate the broad narrative arc of *Heart of Darkness*'s (1902) journey from civilisation outward and back, but it even sequentially echoes the incidents that make up the earlier novel's plot. The reader comes to anticipate Venter's recasting of familiar episodes with a certain dark curiosity. *Horrelpoot* also incorporates quotations from *Heart of Darkness* as sinister epigraphs to each chapter: a literary archival collage effect, designed to invite intertextual comparison. The narration is occasionally retrospective, but, for the most part, the reader is plunged into an intense stream-of-consciousness narrative in the present tense, along with an all-too-immediate and repugnant imagistic sensorium. Any charge of formal derivativeness is rendered absurd, since it is precisely in *Horrelpoot*'s ostentatious belatedness and apparent mimicry that its originality, paradoxically, lies. The novel's literary historical engagements are as defamiliarising as its futuristic imaginings: Marlow's (and

Conrad's) cognitive maps of the world are strikingly reconfigured, replaced by wholly different waterways – different modes of travel, different circuits of communication (and their breakdown) and different sites and signifiers of greed and privilege. Brussels is replaced by Melbourne and the Congo with an almost unrecognisably fallen South Africa. The prized commodity is no longer ivory, but meat, and the ivory piano keys, treated so ironically in the final scene of *Heart of Darkness*, are replaced with a beautifully done steak with porcini mushrooms, consumed in a shiny, white, upscale Australian restaurant. While reminding us, through these literary references, of the original brutalities of colonial exploitation and extraction of the era of King Leopold's misrule (the scandal of his treating the Congo as his own *magnifique gâteau*), Venter offers something of an environmental novel – and a meditation on the bare hunger and vicious greed of postapartheid South Africa's “belly politics” (Bayart, 2009). By staging his vision of a collapsed South Africa on a narrative platform provided by Conrad, Venter forces us to compare two historical moments: the moment of colonial modernity and its imperial drive (we might note that the novel renders moments of waiting, of suspended progress, as scandalous) and a moment of a “decomposed modernity”, to borrow James Ferguson's (2006: 176–93) term – of progress once promised by now forestalled. Venter's metamodernism, in sum, has precisely the function of encouraging historical awareness through backward- and forward-looking perspectives.

Ivan Vladislavic's brilliant story “Propaganda by Monuments” (1996) might, at first glance, be described as postmodern, given its humorous foregrounding of language and textual play. The story is framed by sections set in Moscow and Pretoria in the early 1990s: a moment of radical transition in both locations. The focus of interest in each case is a very odd correspondence, which we read, as it were, over the shoulders of the characters: Pavel Grekov, a bored, but imaginative junior translator in the Administration for Everyday Services at the Kremlin and Boniface Khumalo, an up-and-coming shebeen owner in Attridgeville Township. The first letter, which Grekov, we are told, rereads for the umpteenth time, is an enthusiastic and eccentric missive from Khumalo to the Kremlin (complete with Grishkov's mistaken translations and baffled queries), asking whether a surplus statue of Lenin might be available for his shebeen; the second document, read by Khumalo, is the ministry's positive formal response to his inquiry (complete again, with the translator's impertinent and delightfully unidiomatic interpolations). To call the story postmodern *tout court*, or to see it as joking about bad English as the new global Esperanto, is to miss the meaning of its central section, which features yet another interspersed document. It is a fragment from a history book about Lenin and his Education Commissar, Anatoly Lunacharsky,

about an aspect of the early Soviet experiment in proletarian art: a call to all artists (even modernists, anarchists and futurists) for the erection of statues celebrating the Russian revolution. The effect, as I noted earlier, is collage-like: the Lenin-Lunacharski “offcut” (1996: 25) even has its own pagination and page format, so that Vladislavic’s story, suddenly and jarringly, assumes the function of a kind of textual repository or archive. It assumes, in other words, a historical dimension. This is true despite the fact that the story does not have much by way of narrative progression: it hovers, seemingly, at a moment of transition. All that happens is that Grishkov witnesses how a very large statue of the head of Lenin is removed by workers from its pedestal, while Khumalo observes how an equally hideous and oversized bronze head of the apartheid leader, J.G. Strydom, comes to assume a less menacing aspect. Indeed, it seems suddenly to take on an expression of “stupefied terror” (1996: 36) in the face of the demise of the regime it so aggressively symbolised.

However, the story’s suitably fragmentary reminder of the defunct dreams of a much earlier moment of revolutionary change gives it precisely that sense of the historicity of the present I discussed earlier. The last sentence is enigmatic, yet somehow reassuring: “After a while [Khumalo] began to see how, but not necessarily why, the impossible came to pass” (1996: 38). While the “why” remains elusive, the line’s meaning is clearly deepened by the story’s deliberate return to early twentieth-century Russian modernism. “Propaganda by Monuments”, one might say, is a kind of metamodernist fable about novelty and obsolescence and about disjunction and connection – both historical and geographic – between different sites and different moments of political transformation. But the story’s verve and humor sustain a sense of optimism and innovation, despite (or because of) its interest in historical detritus and fragments. Even as it conveys the dire message that newness is destructive and revolutions cannot last, the very brio of the prose – the story’s implicit celebration of its linguistic medium, flaws and all – revivifies the modernist ethos of inventiveness, of making it new, that may outlast changes in the political domain. Vladislavic, in sum, gives a kind of rebirth to avant-gardist possibilities, even as he also underscores the inevitability of historical and political upheaval.

For a final example and in the spirit of this celebratory special issue, I would like to turn to the work of Marlene van Niekerk, who is surely the boldest of all South African novelists in her devotion to formal experimentation. If we were to apply the term “metamodern” to her work, as has already been done in a very different way by Janien Linde (2018), it would not be in the sense of explicit references to modernist predecessors (as was the case with Venter and Vladislavic). Van Niekerk’s major novels would rather constitute

a narrative of modernism in the looser or more formal sense: they deploy “an aesthetics of discontinuity, nonlinearity, interiority, and chronological play, (James and Seshagiri, 2014: 89)” and in such a way that these formal features are deliberately foregrounded and significantly repurposed.

I will briefly redescribe *Agaat*, Van Niekerk’s great masterpiece, although the novel is probably familiar to the present readership. One may call it a kind of *As I Lay Dying*¹² novel in which a moribund Afrikaner woman, a farmer of renown in the Overberg district, lies paralysed in the final stages of Lou Gehrig’s disease during the waning years of the apartheid regime. She is watched over by the formidable Agaat, her adopted daughter, whom she cruelly demoted to maid when she reached the age of twelve. The work is a brilliant exercise in stream-of-consciousness narration, allusion, symbol and linguistic play, with a beautiful chiastic structure in which the initially mute Agaat’s process of language acquisition is crossed with the story of her mistress’s loss of all communicative ability. The question that animates the work is that key postcolonial one: “Can the subaltern be said to speak?” (see Morris, 2010) – or, more specifically: “Can the subaltern be said to speak if the only language and knowledge that she has was given to her by her mistress?” The work’s treatment of this question is complex: indeed, paradoxical. The art of embroidery, in which the mistress trains the maid, for example, is in one sense an expression of domestic servility and subjection, but it is equally an expression of freedom, of self-making. It is beautifully described in the text, in a passage that Van Niekerk herself flagged to a seminar at the University of Pennsylvania as metatextual – a poetic evocation of her own laborious and excessive artistic practice:

You fetch it and stretch it and tie it together, Agaat explains, you said, you prod it and prick it, you slip it and snip it, you slide it in cotton-thread frames, you hold it and fold it, you pleat it and ply it, you bleach it and dye it and unravel again, you stitch on the stipple, you struggle with pattern, you deck it and speck it in rows and ranks, in steps and in stripes and arches and bridges, and crosses and jambs of doors and of dams, you trace it and track it and fill it and span it and just see what’s come of the cloth, a story, a rhyme, a picture for the pillow, for the spread on the bed, for the band round the cuff, for the cloth on the table, for the fourth dress of woman [the shroud]. (2010: 541)

While Agaat, the character, gets her stitches from a craft compendium intended for Afrikaner *volksmoeders* (mothers of the nation), it is clear that Van Niekerk gets her licks from the transnational modernist canon. In other words, the novel stages the problem of colonial mimicry at the level of the text as a whole: the servant absorbs all the knowledges, skills and languages her mistress imposes

on her, but with an attitude of “anything you can do I can do better”, and that attitude is restaged and reperformed by the novelist. Van Niekerk has absorbed all that the modernists can offer: Joyce’s wordplay, Faulkner’s experiments with temporality and Coetzee’s interest in the silence of the oppressed, and she is saying to them: “Guys, I know every stitch in your book.” Yet, this is no blasé pastiche, but rather an impossibly virtuosic and untimely experimental work, metamodernist, if you will, in that it is hyper-aware of its belatedness, eccentricity and marginality (especially that of the Afrikaans language), but eager to compete with, trouble, subvert and supersede the literary canons that it ambitiously devours. Thus, we may see in the outrageously ambitious performance of this novel, a residual element of local pride: this, again paradoxically, in a work that energetically clangs the death knell of ethno-nationalist forms like the *plaasroman* (farm novel).

There are several ways of articulating *Agaat*’s relationship to earlier modernisms. Let us start, since I touched on it earlier, with the matter of scale: the novel’s enormous heft and almost tautological degree of inclusiveness. A key line for me in the novel is when Agaat declares that she is “volleerd” [her learning is replete]: she has memorised the exhaustive *Handbook for Farmers* in its entirety (2004: 244). To say that *Agaat* is encyclopaedic is today nothing new; however, the work’s relationship to the modernist encyclopaedic novels like James Joyce’s *Ulysses* (1922), Ford Maddox Ford’s *Parade’s End* (1924) and Robert Musil’s *Man Without Qualities* (1943) has not been assessed in any thoughtful detail. In his study of these encompassing works from the interwar period, Paul Saint-Amour (2015: 317) has argued, very convincingly, that their scale has particular historical determinants. Written in the wake of a devastating total war and in anxious expectation of the next one, these novels reveal an urgent impulse to provide an alternative totality; both their gigantic size and their desperately inventive “formal turbulence” are symptoms of this affective-temporal condition (2015: 317). As Saint-Amour (2015: 189, 190-198) argues, the encyclopaedia was (from its originary moment at the eve of the French Revolution onward) an effort to construct a comprehensive archive in the face of catastrophe, a project animated, paradoxically, by the threatened loss of its own legibility. *Agaat* shares that impulse. But – and this is the key point – the imagined futures are not the same. Van Niekerk’s novel confronts not the threat of total war, but rather the demise of Afrikaner nationalism, of certain modes of rural life and of racial relationships of dominance and submission: it is a future to be welcomed, more than dreaded. *Agaat* revives the modernist encyclopaedic novel’s ambitious scale and deploys it for quite different political purposes. The comparison that Van Niekerk’s metamodernist self-consciousness

initiates allows us to register not just a sense of future loss and catastrophe, but something utopian as well. If her novel creates a counter-totality, it is one that strives to undermine, even as it assembles, the culture that sustained apartheid. It is also an imagined alternative to the totalising presence of global capitalism and its all too assimilable cultural commodities. At stake in Van Niekerk's encyclopaedic efforts is an affirmation and revivification of a minority language in all its registers, from the archaic to the demotic, as a possible alternative to contemporary transnational cultural hegemonies. It is a tricky act, because Van Niekerk (2008: 116-17) refuses to reactivate a defunct ethno-nationalism, yet the novel nevertheless registers the desire for a mode of contemporary literature that is resistant to the homogenising formulae and *de facto* monolingualism threatened by what has been called "World Bank Literature" (Kumar: 2003) or "World Lite" (N+1, 2013).¹³

I cannot make this claim without returning to another respect in which Van Niekerk's work needs to be understood in relation to modernist formal experimentation. It is important to note, along with Greg Forter (2018: 3), in his excellent recent meditations on *Agaat*, that the possibility of utopian recovery is by no means presented naively. *Agaat* deploys various features of modernist stylistic experimentation, but the defamiliarising density of the work must be understood as having a specifically post- or anticolonial meaning. To be sure, the novel's verbal inventiveness, polyglossia and weirdly wonderful forms of estrangement may recall modernist strategies for making the medium visible, but the aim here is not the subversion of traditional forms of expression for the sake of formal innovation *per se*. It is rather, as Forter has made clear, a problematising of language in order to register something of a political impasse. In the context of unequal colonial power relationships, in the intimate world of master and slave, or mistress and maid, there can be no liberation without the virtually impossible task of utterly remaking the languages that have encoded that world. At stake, then, is an even more urgent, even more ethically charged project of making it new. To read *Agaat* as metamodern, in sum, helps us perceive both continuity and difference; it deepens our sense of the historicity of the South African transition and its cultural expression – not least if the novel now seems to speak to the moment of 1996, even as it foretells something about the intractability of inequality in our current "post-transition" predicament.

A final note: Van Niekerk's recent critical interventions suggests something of a retreat from any writing that could serve a utilitarian or overtly political purpose. She seems, for example, in an extended reading of J.M. Coetzee's hunger-artist novel, *Life and Times of Michael K* (1983), to endorse the work's radical inassimilability and abstemiousness. We may well ask, then, if she is

tempted by the posture of pure refusal I evoked earlier on, in the discussion of Neil Lazarus's Adornian take on Breytenbach, Brink and Coetzee (1986). My inclination is to think that a utopia of pure negation is too anorexic an option for Van Niekerk: that she will continue to seek and find, whether in the literatures of the past, or in music, or in painting (as suggested by her late experimental novels and verse) fulsome resources for the radical imagination. Such an imagination, in her case, will surely remain excessive, eccentric and incantatory, rather than spare and abstemious.

5. Coda

This paper has meditated on a set of key terms “modernism”, “modernity” and “metamodernism” – in order to bring Afrikaans literature and literary study in conversation with US debates on world literature and the new modernist studies. The meanings of these terms are not fixed: one might call them “translation terms” in the sense once defined by James Clifford,¹⁴ but they are appropriate and productive: for their very mutability encourages us to see world literature not as a container, but as a set of shifting transnational practices and agendas, which retain their local determinants and exemplary expressions. While recognising the polemical desires behind the use of the term metamodernism in the South African academy, I proposed that we experiment with using it in a narrower sense, along the lines suggested by David James and Urmila Seshagiri (2014). In this essay the prefix “meta” therefore retained its usual semantic associations of reflexivity: metamodernist fiction, in other words, is *about* modernism. The formal variety of recent South African works that can productively be seen under this rubric – fictions by Venter, Vladislavic and Van Niekerk – reveals not only the sophistication and inventiveness of these writers, I would argue, but their intense ethicopolitical engagement with the “now”. In various ways, these works are “narratives of modernism” which historicise the present by means of backward glances to the artistic practices of the early twentieth century. The present essay, in a similar spirit, aims to sharpen our understanding of the continuities and discontinuities of contemporary critical practice; it has drawn definitional lines in order to foster transnational connections and ongoing intellectual conversations.

References

- Attwell, David.** 2005. *Rewriting Modernity: Studies in Black South African Literary History*. Scottsville: University of KwaZulu-Natal Press.
- Barnard, Rita.** 2011. Post-Apartheid Modernism and Consumer Culture. *Modernist Cultures* 6(2): 215-244.
- Bayart, Jean-François.** 2009. *The State in Africa: The Politics of the Belly*. Cambridge: Polity Press.
- Clifford, James.** 1997. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Esty, Jed and Lye, Colleen.** 2012. Introduction: Peripheral Realisms Now. *Modern Language Quarterly* 73(3): 269-288.
- Ferguson, James.** 2006. *Global Shadows: Africa in the Neoliberal World Order*. Durham, NC: Duke University Press.
- Forster, Greg.** 2018. *Critique and Utopia in Postcolonial Historical Fiction: Atlantic and Other Worlds*. New York: Oxford University Press.
- Friedman, Susan Stanford.** 2006. Periodizing Modernism: Postcolonial Modernities and the Space/Time Borders of Modernist Studies. *Modernism/Modernity* 13(3): 425-443.
- Goldman, Jonathan.** 2011. *Modernism is the Culture of Celebrity*. Austin: University of Texas Press.
- Green, Michael.** 2012. The Experimental Line in Fiction. In Attwell, D. and Attridge, D. (Eds.). *The Cambridge History of South African Literature*. Cambridge: Cambridge University Press. 779-799.
- Greig, Robert.** 2017. The Future of Stellenbosch and Pretoria Universities. *LitNet*. <https://www.litnet.co.za/robert-greig-on-the-language-debate-at-stellenbosch-university/> [Date accessed: 1 December 2019].
- Hutcheon, Linda.** 2002. *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge.
- James, David and Seshagiri, Urmila.** 2014. Metamodernism: Narratives of Continuity and Revolution. *PMLA* 129(1): 87.
- Jameson, Fredric.** 2012. Antinomies of the Realism-Modernism Debate. *Modern Language Quarterly* 73(3): 475-485.
- Kumar, Amitava** (ed). 2003. *World Bank Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lazarus, Neil.** 1986. Modernism and Modernity: T.W. Adorno and Contemporary White South African Literature. *Cultural Critique* 5(Winter): 131-55.
- Linde, Janien.** 2018. Relasionele performatisme: 'n Metamodernistiese benadering tot die resente werk van Marlene van Niekerk. Unpublished doctoral dissertation. Potchefstroom: North-West University.

- Morris, Rosalind C.** (ed.). 2010. *Can the Subaltern Speak: Reflections of the History of an Idea*. New York: Columbia University Press.
- Morris, Rosalind C.** 2012. Vernacular Modernism and South African Cinema: Capitalism, Crime, and Styles of Desire. In: Wollaeger, M. and Eatough, M. (eds.). *The Oxford Handbook of Global Modernisms*. New York: Oxford University Press.
- North, Michael.** 1995. *Reading 1922: A Return to the Scene of the Modern*. New York: Oxford University Press.
- Nuttall, Sarah.** 2009. City Forms and Writing the 'now' in South Africa. *Journal of Southern African Studies* 30(4): 731-748.
- N+1 Editors.** 2013. World Lite: What is Global Literature? N+1. 17: Fall. <https://nplusonemag.com/issue-17/the-intellectual-situation/world-lite/> [Date accessed: 1 December 2019].
- Posel, Deborah.** 2003. A Matter of Life and Death: Revisiting 'Modernity' from the Vantage Point of the 'new' South Africa. Unpublished paper delivered at the Bio-politics, States of Exception and the Politics of Sovereignty Workshop. 6-7 February, Johannesburg.
- Posel, Deborah.** 2010. Races to consume: Revisiting South Africa's history of race, consumption and the struggle for freedom. *Ethnic and Racial Studies* 33(2): 157-175.
- Posel, Deborah.** 2011. The Apartheid Project: 1948-1970. In: Ross, R., Mager, A.K. and Nasson, B. (eds.). *The Cambridge History of South Africa, Volume II*. Cambridge: Cambridge University Press. 319-368.
- Ramazani, Jahan.** 2009. *A Transnational Poetics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Saint-Amour, Paul K.** 2015. *Tense Future: Modernism, Total War, Encyclopedic Form*. New York: Oxford University Press.
- Szeman, Imre.** 2007. Poetics and Politics of Globalization. *Studies in Canadian Literature–Études en Littérature Canadienne* 32(2): 148-161.
- Vaessens, T.** 2013. *Geschiedenis van de moderne Nederlandse literatuur*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt.
- Van der Merwe, Joanette.** 2017. Notes towards a metamodernist aesthetic with reference to post-millennial literary works. Unpublished doctoral dissertation. North-West University, Potchefstroom.
- Van Niekerk, Marlene.** 2004. *Agaat*. Cape Town: Tafelberg.
- Van Niekerk, Marlene.** 2006. *Agaat*. Michiel Heyns (tr.). Cape Town: Jonathan Ball.
- Van Niekerk, Marlene.** 2008. Die kind in die agterkamer as die sjamaan van die familie. In: Jansen, E., De Jong-Goossens, R. and Olivier, G. (eds.). *My ma se ma se ma: Zuid-Afrikaanse families in verhalen*. Amsterdam: Suid-Afrikaanse Instituut.

- Van Niekerk, Marlene.** 2010. *Agaat*. Michiel Heyns (tr.). Portland, Oregon: Tin House Books.
- Van Niekerk, Marlene.** 2013. The Literary Text in Turbulent Times: an Instrument of Social Cohesion or an Eruption of ‘critical’ Bliss: Notes on J.M. Coetzee’s *Life and Times of Michael K.* *Acta Academica* 45(4): 1-39.
- Venter, Eben.** 2006. *Horrelpoot*. Cape Town: Tafelberg.
- Venter, Eben.** 2008. Interview with Charles Malan. *LitNet*. http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&news_id=54356&cause_id=1270 [Date accessed: 1 December 2019].
- Venter, Eben.** 2008. *Trencherman*. Luke Stubbs (Tr.). Cape Town: Tafelberg.
- Venuti, Lawrence.** 2016. Hijacking Translation: How Comp Lit Continues to Suppress Translated Texts. *Boundary 2* 43(2): 179-204.
- Vermeulen, Timotheus and Van den Akker, Robin.** 2010. Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics and Culture* 2: 1-14.
- Viljoen, Louise.** 2017. “n Postkoloniale Umweltkas”: Die vraag na ’n transnasionale poëтика in Afrikaans aan die hand van Marlene van Niekerk se *Kaar*. *LitNet Akademies* 14:3: 133-165. <https://www.litnet.co.za/n-postkoloniale-umweltkas> [Date accessed: 1 December 2019].
- Visagie, Andries.** 2016. Moderniteit en die Afrikaanse Literatuur. Inaugural Lecture. Stellenbosch University. <https://www.sun.ac.za/english/Inaugurallectures/Inaugural%20lectures/InauguralLectureProfAndriesVisagie.pdf> [Date accessed: 1 December 2019].
- Vladislavic, Ivan.** 1996. *Propaganda by Monuments and Other Stories*. Cape Town: David Philip.
- Walkowitz, Rebecca L.** 2015. *Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature*. New York: Columbia University Press.
- Wicke, Jennifer.** 1988. *Advertising Fictions: Literature, Advertisement, and Social Reading*. New York: Columbia University Press.

Notes

1. If I am right about Afrikaans literary scholarship’s affinity for periodisation, this may be attributable also to a modernising tendency towards renewal and obsolescence, an attraction to beginnings and endings.
2. The translation theorist Lawrence Venuti (2016: 183-84) has singled out the work of Rebecca L. Walkowitz (2015) and Jahan Ramazani (2009) as particularly culpable of the Anglocentrism and “aggressive monolingualism of the US academy”.
3. I am particularly persuaded here by Imre Szeman, who has argued that “globalization” has really

fully taken over and expanded on the once-fashionable, but far too exclusively cultural and literary term “postmodernism” (2007: 150-53).

4. To summarise briskly, Ferguson argues in *Global Shadows* that Africans, eager for the benefits of modernisation, which have assumed the aspect of a future once promised but derailed, often find the reassurance that they already have their own eccentric version of the modern to be disparaging and exoticising; an avoidance of the very real problem of ongoing global inequity (2006: 31-33).
5. I should note here that Posel has also reflected brilliantly on a different modernity in postapartheid South Africa. Her work clearly registers a kind of affective-temporal as well as political rupture. It was with the end of apartheid, she notes, that the country finally and fully joined Western modernity, albeit in ways that were placed under tremendous strain by the emerging AIDS pandemic (Posel, 2003). She also recognises vividly the importance of consumption in postapartheid South Africa (Posel, 2010), something to which I will shortly turn. Suffice it to say here that my thinking is very much indebted to her oeuvre as a whole.
6. I am reiterating here my discussion of Attwell’s book, first published in my essay, “(Post) apartheid Modernism and Consumer Culture”. I apologise for indulging in the shortcut of self-quotation and assure readers we will soon enter new terrain.
7. South Africans of a certain generation will remember the stunning sense of newness that attached to Soweto poetry when it first emerged.
8. I am of course deliberately citing here Sarah Nuttall’s (2009) provocative phrase “Writing the ‘now’”, which has inspired a broad array of meditations on the cultural ramifications of South African transition.
9. Hutcheon (2002: 165-166) also reminds us, salubriously, that “literary historical categories like modernism and postmodernism are, after all, only heuristic labels that we create in our attempts to chart cultural changes and continuities”. To speak then of “epochs” or of “early metamodernism” is a bit incautious: I detect in this that tendency to periodise in a manner that insufficiently recognises the propositional character of our terminology.
10. Compare here the terminological discussion proposed by Van der Merwe (2017: 5 fn1).
11. The OED online gives the following definition: “meta” as adjective means self-referring or referring to the conventions of the genre; self-referential. “The enterprise is inherently ‘meta,’ since it doesn’t review movies, for example, it reviews the reviewers who review movies.”
12. This novel by William Faulkner was published in 1930.
13. Van Niekerk’s late thinking seems to be to accord with the skeptical positions recorded in these two provocations. See, for instance, her essay “The Literary Text in Turbulent Times” in which she turns to *Life and Times of Michael K* as an example of the kind of work that refuses “co-optation in an imagined hegemony fostered by city festivals in the context of the Culture Capital initiative of the EU Culture Programme” (Van Niekerk, 2013: 3). Elsewhere she asks (a real question not a rhetorical one): “Watter soort kunstenaar kan effekief wees in ’n wêreld waarin die ryk noorde (die meesters) die sistematiese armoede en geweld in die suide (die

agterkamerkinders) help in stand hou” [What kind of artist can be effective in a world with which the rich north (the masters) help to sustain the systematic poverty and violence of the south (the backroom children)] (2008: 116). The term “backroom children” applies to the marginalised and powerless, yet disruptively creative figures like Agaat.

14. Clifford (1997: 39) defines the useful idea of the “translation term” as follows: “a word of apparently general application used for comparison in a strategic and contingent way [...] All translation terms used in global comparisons—terms like ‘culture,’ ‘art,’ ‘society,’ ‘peasant,’ ‘mode of production,’ ‘man,’ ‘woman,’ ‘modernity,’ ‘ethnography’—get us some distance *and* fall apart.”

Ars moriendi: The Experience of Van Niekerk and Van Zyl's Memorandum

Derek Attridge

Ars moriendi: The Experience of Van Niekerk and Van Zyl's Memorandum

*This article is a response to the challenges of reading Marlene van Niekerk and Adriaan van Zyl's extraordinary work *Memorandum* (2006) in its Afrikaans original and in Michiel Heyns's translation. Building on a theory of the literary work as an event realised in the reader's experience rather than an object or the bearer of a message, it asks what it would mean to do justice to the work's combination of verbal and visual texts, its unusual formal structure, and its powerful ethical charge. Various reading strategies are considered – treating the work as a puzzle, following the four narrative strands, relating the paintings to the verbal text – and the reader's freedom to choose, and capacity to follow several threads at once, are emphasised. Each reading, it is argued, produces a new experience and thus a new work.*

1. Responding to *Memorandum*

What kind of reading is invited by Marlene van Niekerk and Adriaan van Zyl's *Memorandum: 'n Verhaal met skilderye*, translated into English by Michiel Heyns as *Memorandum: A Story with Paintings* (Van Niekerk & Van Zyl, 2006a, 2006b)? I mean this less as an issue of description – how actual readers have gone about meeting the novel's challenges, a question that might be answered by a survey – than as an issue of readerly responsibility: what would it mean to do full justice to this extraordinary work? I have been interested for some time in the question of the reader's experience of literary works, building on the tradition of phenomenology, the “reader response theory” of the 1960s and 1970s and, drawing on the philosophical thought of Emmanuel Levinas and Jacques Derrida, the related question of responsibility to the work as other.¹ I have argued that the literary work has its being not as an object but as an *event* and that reading a work as literature (rather than as a historical document, say, or a biographical revelation, or a moral treatise) involves approaching it with a combination of the application of acquired skills and an openness to being surprised and changed. *Memorandum*, therefore, with its highly original use of textual and visual materials, its unusual formal structure, and its powerful ethical charge, offers itself as a rich example for analysis. I have also argued that a responsible response to a work of literature involves doing justice to its singularity, inventiveness, and alterity, as experienced

in the event of reading. The article that follows is an attempt to do this, in a response to Van Niekerk and Van Zyl's remarkable work.

The book, beautifully produced by Human & Rousseau in both the original and the translated versions, presents challenges to the reader from the very start. It opens with a triptych of paintings by Van Zyl and continues with "Memorandum 3", identified at its head, as in an official document, as being by one J.F. Wiid, the "Director of Parks & Playgrounds, Sanitation and Maintenance (1988–2004)",² living at 17 Mimosa Flats in Parow (a somewhat cheerless Cape Town suburb³). Even the exact time is noted: "11 April 2006 19:20" (2006 being the year of publication of both the original and the translation). These meticulous details are followed by a heading in bold: "**To whom it may concern**" (6). This bureaucratic formalism at the outset of the work puts the reader on notice that generic expectations associated with the novel are not going to be fulfilled, as does the stilted, self-deprecatory tone with which Wiid begins his account, far from the vitality and vividness we might expect from a first-person narrator telling his story to an imagined audience.⁴

We quickly learn that the words we are reading are being written – within Van Niekerk's fiction – on the eve of Wiid's admission to Tygerberg Hospital (situated on the edge of Parow, and described by Van Niekerk as a "sort of culmination of the Parow-esque" [Britz, 2007: 23]) for a last attempt to save his life following the failure of both chemotherapy and radiotherapy to manage the cancer that has spread from his liver to his colon. Wiid, in his Parow flat with his suitcase packed, has decided to recount the events of his previous stay at Tygerberg a little over six months earlier, a single night with repercussions that have had a huge effect on his life and outlook. We also learn that Memoranda 1 and 2, which we can consult as "Addenda" at the back of the book, are in tabular rather than discursive form and that the account he is now writing is intended as an expansive explanation of these terse texts should the following day's intervention prove fatal – an outcome that is not unlikely. Memorandum 1 is a list of unusual words, both common and proper nouns, notated phonetically and then researched since the last hospital visit when he heard them spoken; Memorandum 2 consists of two tables setting out the conceivable futures that await Wiid the following day and beyond, the first assuming the operation will be the planned resectioning of the colon and the second that it will involve a colostomy – both of these futures holding out the hope of recovery as well as the possibility of death. The black humour that emerges in a few places in Memorandum 2 is all the more painfully funny in the context of the dry lists of facts entered under the headings "Time", "Place", "Action", "Agent", "Outcome positive" and "Outcome negative". In Table A, for example, the administering of anaesthetic produces as a positive outcome "J.F.W. passive

operational unit" whereas the negative outcome is given as "Hey, old Wiid. They beckon from the grave!" (Table A, 08:10). And there is the joking exclamation "Humbaba!" in the cell describing the "lower stomach incision" (Table A, 08:35) – Wiid's triumphant exploitation of his recently acquired knowledge of the Mesopotamian god of the entrails. The last item in the book (other than a list of Van Zyl's paintings) is a letter from Wiid to the Superintendent of Public Libraries in the Western Cape dated two months after the earlier hospital visit.

The main body of the text – Memorandum 3 – consists of Wiid's account, written between 20:00 on 11 April and 07:15 the following morning, of his experiences on that October night in 2005.⁵ It is presented as a memorial reconstruction, the only notes taken at the time (that is, on the following morning) being the aforementioned list of words.⁶ Memorandum 3 also includes details of the research undertaken later in an attempt to make sense of the events of that night. Scholarly notes and references are added in footnotes, further complicating the reading process.⁷ The memorandum ends with a short lyrical conclusion headed "Passacaglia (for JSB)". The experiences recounted in this memorandum – the Latin meaning of the term, "[a thing] to be remembered", is not far away – are largely a report on the conversation of the two equally bedridden patients between whom Wiid found himself situated on that night, men whom he refers to as X and Y and whose erudite vocabulary and wide-ranging knowledge have produced the list of words. X is a passionate birdwatcher whose feet are amputated and Y is a cynic, enthralled by cities and buildings, who has lost his eyes. Wiid calls them a "fanatical poet without feet, who chattered about birds and birds' nests" and a "blind mocker, who delivered one speech after another on antique building methods, the foundations of cities and on hospitals" (23). Van Zyl's paintings are interspersed throughout Wiid's text, which makes no specific reference to them.⁸

2. An ergodic text

Most works of fiction demand a linear reading from title to last word and, although the codex form of the modern book allows for easier checking backwards and forwards than the papyrus roll it supplanted and the e-book adds to this facility the capacity for searching by means of words or phrases, the basic assumption that governs the processing of fictional prose is that the text unfolds continuously from start to finish. However, from early in the novel's history there have been complications of this straightforward reading procedure, most obviously with the introduction of illustrations. Readers of European novels from the eighteenth to the early twentieth century (which were often first published in serial form) expected them to be illustrated, thus breaking the

continuous flow by inviting the reader to divert attention from text to image. If, as was often the case, the illustrations were on separate pages, this movement from one set of signs to another occurred at a moment determined not by the author or illustrator but by the reader. Although in the twentieth century the illustrated novel became associated with children's and young adult literature, various types of graphic supplement to novel texts continued to appear, such as W.G. Sebald's frequent use of photographs in *Austerlitz* (2001) and other works, Jennifer Egan's PowerPoint chapter in *A Visit from the Goon Squad* (2010) and, in a different mode, the collaboration between the novelist Ivan Vladislavić and the photographer David Goldblatt in *TJ/Double Negative* (2010). And, of course, in the graphic novel, the visual dimension often plays a more important role in the reader's experience than the verbal.

Another type of separate formal element is the footnote or endnote, ranging across Issy's contributions to the "Nightlessons" chapter of James Joyce's *Finnegans Wake* (1939), Samuel Beckett's devastating use of the footnote in *Watt* (1953), Flann O'Brien's mock scholarly apparatus in *The Third Policeman* (1967), David Foster Wallace's exploitation of the endnote in *Infinite Jest* (1996), and Mike McCormack's use of serial footnotes in *Notes from a Coma* (2005). B.S. Johnson uses side notes as running commentary in one section of *Albert Angelo* and a further development of visually simultaneous narrative threads occurs in J.M. Coetzee's *Diary of a Bad Year* (2007), in which most pages are divided horizontally into three sections. An intriguing recent example of the use of a scholarly apparatus in a novel is Kirsty Gunn's *Caroline's Bikini* (2018), with its many footnotes referring the reader to sections at the back of the book on such topics as narrative technique, the personal history of the (fictional) writer of the novel, and literary background and context. Perhaps the fullest exploitation of the text-plus-notes format is Nabokov's *Pale Fire* (1962), which offers a number of different reading experiences, depending on what route is chosen between the poem and its lengthy apparatus. The prize for the most extravagant play with visual layout, however, should probably go to Mark Z. Danielewski's *House of Leaves* (2000), with its dizzying array of typefaces and spatial arrangements, footnotes and footnotes to footnotes, index, diagrams and photographs. And when we leave the category of the printed book for electronic media, we find a new universe of multiple plots, readerly choice and visual effects.

If a technical term is required to categorise all these modes of nonlinear reading, we may turn to Espen J. Aarseth (1997: 2), who, in a discussion of cybertexts, coined the term "ergodic literature" for texts, material or electronic, in which "nontrivial effort is required to allow the reader to traverse the text". By contrast, traditional texts on paper or electronic texts which mimic paper, and which therefore require only "eye movement and the periodic or arbitrary

turning of pages”, are “non-ergodic” (Aarseth, 1997: 1). In other words, in ergodic texts the reader is given a certain degree of freedom in negotiating the work, making explicit what is already implicit in all literary reading: that each reading is a unique experience. *Memorandum* offers no guidance on how to read it – or perhaps it offers too many suggestions.⁹ Do we proceed page by page as in a conventional novel, enjoying the paintings when we reach them, taking in the footnotes when appropriate and only reading the list of words, the table, the letter to the Superintendent of Libraries, and the titles of the paintings when we reach the end? Or do we start with Memoranda 1 and 2, and then proceed to the explanatory Memorandum 3? Do we pass over the footnotes on a first reading, and only come back to them later? And how do we read the paintings themselves, both intimately connected to the text and yet ignored by it?¹⁰

3. Reading as puzzle-solving

One way of reading this book is to treat it like a crossword puzzle, following Wiid’s own investigation of the enigmatic utterances he heard from X and Y, using the footnotes and the explanations of difficult words and phrases in Memorandum 1 to develop an account of the contrasting views of buildings and living spaces held by the two interlocutors.¹¹ If we choose to read the snatches of hermetic knowledge provided in the wordlist of Memorandum 1 in order, we find ourselves travelling erratically across the known universe; there is no apparent logic to the sequence, but the items are often entertaining and sometimes moving.¹² In each case, Wiid has written down a purely phonetic representation of what he heard, and only in consultation with the librarian in the Parow Public Library has he been able to track down the actual word. Thus, he notes down Y’s reference to “*wiele-rooi en bog*” (to give the Afrikaans original), later to identify the phrase as “Villeroy & Boch”, the glass and ceramics manufacturer.¹³ And he adds, “Vaguely I remember a little glass bowl of my mother’s, perhaps it’s still in my chest, must have a look” (Van Niekerk, 2007: 135).¹⁴ Wiid risks a lewd joke in investigating what he has written down as “*aars moer-antie*”: “Elizabeth Taylor”, he writes, before explicating it as, not quite correctly, “*artis bene moriendi*” (2007: 134).¹⁵ (Heyns does well to find a translation with its own suggestion of indecency: “*arse moo-randy*”.) The investigative reader is even given one item to track: Wiid has heard “*boo-requipoo*” (2007: 96) but has been unable to work out what the word was, even with the librarian’s help. “Something to do with knotting of strings or embroidery” is all he can find (2007: 136). Further research suggests that Y’s phrase was “*boerequipu*” – embroidery as the Afrikaners’ equivalent of the knotted cords used by the Incas to record numbers.¹⁶

We are alerted early on to two key texts in the contrast between the outlooks of X and Y, the books by the two bed-sides, namely Gaston Bachelard's *Poetics of Space* (1957) and Joseph Rykwert's *The Idea of a Town: The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy and the Ancient World* (1964), the former appealing to X's poetic appreciation of natural spaces (birds' nests in particular), the latter to Y's interest in the built environment. Wiid himself, of course, as Director of Parks & Playgrounds, Sanitation and Maintenance ("Direkteur Stadsverfraaiing, -reiniging en -instandhouding" in the original), is invested in these questions from a practical point of view. Numerous further references both to published works and to historical, literary, archaeological and ethnographic details augment the twin approaches to space and habitation. Although most of the references are authentic, Van Niekerk is not above the invention of convincing-sounding texts complete with spurious editors and publishers: specifically, Afrikaans translations of Homer's *Odyssey* (2006b: 55, note 16) and Bach's chorales (2006b: 69, note 19). In both cases, she takes the opportunity to satirise current Afrikaner concerns about the growing power of "the Afro-National State" and "Afro-centrists".

This scholarly approach, though it has its rewards, taps into only a small part of the book's offerings. There is no escaping from the feeling that all this expert knowledge is being presented with a smile and that the tracking down of obscure references does not, in the end, count for much against the realities of love and death that run through the novel. These realities emerge from the story of Wiid's discovery of new meanings and values in his life – not from the accumulation of learning, that is, but from narrative sequences.

4. Reading for narrative (1)

In opting to concentrate on narrative, however, the reader faces a challenge, as there are four interwoven stories to follow. Three of these are textual and all three reveal the manner in which Wiid's eyes have been opened to the limitations of his existence and the richness and beauty to which he has been blind.¹⁷

We may consider first the story of the night of 5 October 2005 in the Tygerberg Hospital Intensive Care Unit, from 17:00 when X and Y are brought in after surgery to the utterances of what are presumably their last words at some point during the night. (When Wiid wakes up in the morning, both beds are empty.) For all his bafflement at their abstruse and arcane utterances, Wiid is profoundly affected by the exchanges between his two roommates, as their physical conditions deteriorate. To start with, he is merely puzzled, and racks his brain to make sense of their words. They are constantly at loggerheads

with one another over issues of habitation, nature, the built environment and modes of perceiving and understanding the world. Furthermore, their style of utterance – at least as remembered by Wiid – is anything but colloquial. For example:

Without thinking of nests I cannot dream of habitation, X mumbled, space is in a tree, amongst reeds, in the grass, like honey in a comb. That is the thing above all with which poets and dreamers refresh themselves. Thoughts can meander at will.

Thereupon Mr Y chanted with shuddering breath: *This ward, my friend, is intensely unsweet and unrefreshing, it's time for criticism, not for bucolic nostalgia, and in any case, I can sharpen up your poetic intuition with pure mathematics.* (38)

Wiid wonders if they have been “booked into the wrong institution. And whether there was such a thing as a shared insanity” (2006b: 33).¹⁸ Later he finds himself trying to make up his own sentences with the scattered words he hears (2006b: 61). Soon he is admitting, angrily, that they are “saddling an accidental listener for the rest of his life with impossible questions and unnecessary doubts” – laying a “cuckoo’s egg” in his nest for which he has to take responsibility (2006b: 63). A little later he hears them singing the Bach chorale “O Haupt voll Blut und Wunden” and wishes he could sing along and, later, when a recording is lent to him, he is not able to listen to it for too long, “so terribly sad it made [him] and so much it made [him] miss X and Y, if miss is the right word” (2006b: 69). He finds that his passive listening is allowing him to absorb knowledge: at one point, he describes his companions as

[a] pair of binoculars through which I could see that the universe is a peacock constantly displaying, that one glowing point on those wondrous plumes is a winking fractal of our earth, with inside it the crystals, the clouds, the drops, the snowflakes and the pinecone, the stipple on the guineafowl and the quills of the porcupine repeating the big pattern on a smaller scale all the way to the minuscule. (2006b: 94-96)

Wiid’s positive response to the exchanges is not consistent – at one point he thinks, “What a lot of gush! Two old spoonbills!” (2006b: 110) – but his reaction to what might be the final moments of their lives is extremely moving:

Wake up, I prayed, wake up and feed me, speak your nourishing sentences to each other so I can rejoice in you.

And in the dark it truly came again, a soft fluttering in which I could distinguish single words. *Feather*, said one. *Stone*, said the other. *Breast*, the one. *Hand*, the other. (2006b: 115)

These final, barely heard words are followed by a long exchange that is not presented as being actually spoken at this moment but as Wiid's own gathering up "in a last cascade" the differing views on habitation held by X and Y, moving towards a concluding unity as they imagine living together in a reed hut like the Dioscuri.¹⁹ We can take this final dialogue as Wiid's summing up of the understanding he reached that night, a dream of a "home beyond the Styx" (2006b: 117), as he recalls X putting it, that is both house and nest.

5. Reading for narrative (2)

A second narrative strand is the story of Wiid and Joop Buytendagh, the chief librarian of the Parow Public Library. It is a love story of sorts,²⁰ which begins when Wiid visits the library in December 2005 to carry out some research into the words he has written down after the night of X and Y's conversation. His initial response on encountering Buytendagh is spelt out in the letter that forms Addendum 3 (2006b: 138-140), in which he complains to the Superintendent about the loud Italian opera being played, the "dirty teacups and half-eaten sandwiches on the issue desk", the cartoons in the men's toilet, the skewed, gaudy hangings and above all the unprepossessing figure of the librarian himself. Buytendagh is "barefoot, clad in a faded T-shirt and low-slung jeans, with a ragged beard, unwashed hair in a ponytail, three shark's teeth on a thong around his neck, a match between his teeth, a collection of silver rings around his ankles, and not overly fresh as regards personal hygiene" (2006b: 139). A figure more distant from the correct, tidy civil servant could hardly be imagined and, yet, Wiid has to admit, he is "very well informed on his subject" and is able immediately to lay his hands on the desired facts (2006b: 140). (The letter was apparently not sent [2006b: 25].)

The respect that glimmers through the irritation in this letter grows as Wiid keeps returning to the library. Much of the information provided in the book is the product of Buytendagh's research, but the librarian's assistance goes well beyond providing information; his hearty, generous, loud personality – diametrically opposed to Wiid's – works on the shy visitor to continue the unsettling of the latter's fixed ideas and habits that had begun during the night spent between X and Y. We learn early on that he has lent Wiid a CD – Bach's *Passacaglia in C Minor* – and that this was not the first time he has provided something from his personal collection (2006b: 8). One important function the librarian performs in Wiid's progress is introducing music into his life: there is always music playing in the library (once, memorably for Wiid, Keith Jarrett's Cologne concert (2006b: 98),²¹ and when Buytendagh lends Wiid a CD of Schubert lieder so he can recapture

the experience of Y's singing, the latter learns "Du bist die Ruh" and, touchingly, sings it while doing the dishes (2006b: 105). Although a teetotaller, Wiid starts drinking one of the bottles of sweet wine Buytendagh has given him while writing his memorandum, which no doubt has much to do with the increasing boldness and lyricism of his text.

A significant stage in the relationship is reached when Wiid suffers a three-day slump after receiving the news that he might have to live with a colostomy bag. He is brought out of it by a phone call from Buytendagh offering new information and the opportunity to sample some raisins from Upington. (Wiid seems unaware that this gesture is almost certainly a sign of Buytendagh's concern during the three-day absence.) The raisins are "[s]o sweet and so crackling" that Wiid is "undone emotionally" and has to retire to the toilet to recover himself (2006b: 49).²²

After a number of visits to the library, Wiid realises that the librarian revels in the research he is doing for him – in this case, finding poems in Bachelard's *Poetics of Space* that deal with wardrobes and cupboards (2006b: 50).²³ When Buytendagh suggests that he call him "Joop", he is filled with a "peculiar feeling of belonging" (2006b: 52).²⁴ Another moment of intimacy occurs when Buytendagh rests his hand on Wiid's shoulder on hearing the latter talk of dying; Wiid regards this as "[e]xtremely forward", but has to go home "because after that [he] could not concentrate any more" (2006b: 90). Buytendagh's solicitude becomes evident again when he offers Wiid "Rooibos without milk", because of Wiid's comment the day before that the tannin in the Five Roses – strong black tea – the librarian had been providing was bad for him (2006b: 103). Writing his memorandum, he finds he has no desire to sleep, and at 03:40 the rather extraordinary thought occurs to him: "Perhaps I should phone Joop". However, this is quickly qualified: "Not that I've ever had the thought of phoning anybody. Least of all quarter to four in the morning" (2006b: 91).

On a later visit, Wiid relates a dream to Buytendagh – a dream X had told Y – as if it were his own. The feelings bubbling under the surface almost emerge when Buytendagh declares that it sounds like a dream of yearning, explaining to an *almost* comprehending Wiid that the yearning in question was that encapsulated in the Old Dutch fragment, "hebban olla vogala nestas ..." – "All birds have started building nests except you and me, why are we waiting?" (2006b: 104). Buytendagh, for the first time, shows some embarrassment at his own veiled confession. The culmination of the growing intimacy may not seem much, but for a man like Wiid it is a great deal: he writes a three-page Postscript in which he visualises going to the library the following day to pick up the Rykwerk book, accepting, as usual, Buytendagh's invitation to have tea (Rooibos for him) in the

little kitchen, and then, boldly, imagines inviting Buytendagh over one evening for a meal. The whole passage is shot through with Wiid's cautious and tentative – but also thrilling – admission to himself of what, in the context, we can only call love. Here, for instance, he moves from thoughts of the meal he would provide to his need for support after the efforts of the night, during which the writing of his memorandum has been more excruciating than an incision in the abdomen by the surgeon Snyman:

Perhaps a green-fig preserve for his dessert. A man with a sweet tooth. He will certainly get more from my memorandum than the little Snyman chap. Would be able to provide better aftercare after tonight's operation – worse than a laparotomy! On a Remington! (2006b: 122)

Wiid's dream of affectionate closeness is all the more moving for its minimal nature.

6. Reading for narrative (3)

The conclusion of this narrative is also the conclusion of the third narrative, upon which the first two are woven: the story of the night of writing, as Wiid recounts on paper, by means of his Remington typewriter, the experiences of the earlier night and the subsequent research, as well as memories of his past triggered by those experiences, all the while facing the possibility that he will not live beyond the next day. Wiid starts by describing his preparations, including the composition of the two tables of Memorandum 2 and the annotation of the word list of Memorandum 1, then moves on to the main business: the composition of Memorandum 3. His stated intention is to bring “music” into the description of the night of 5 October 2005, unlike the dry earlier memoranda: he would like to create “a piece of music, of which beginning and ending would open and close like the gates of paradise” (2006b: 9). (In a gesture we soon learn is typical, Wiid adds, “Not that I have ever beheld such gates in my dreams or think that heaven consists of cascades of organ music.”) To help him in this endeavour – and, as he admits, to put off starting – he has listened to Bach's *Passacaglia in C minor* sixteen times.²⁵ He marks the start of the memorandum proper with the time, 20:00, and, as his writing progresses, scrupulously notes the time at varying intervals thereafter.

The writing proceeds steadily as Wiid reports on his admission to Tygerberg and his two strange fellow sufferers, summarising too his visits to Parow Public Library in consequence of that night. Just before 21:50 he opens one of the bottles Buytendagh had given him and at 23:05 he pours himself a second glass.²⁶

At this later time, and recalling X and Y's debates about architecture and nesting, he begins to reassess his own living quarters, "this bare, unembellished bachelor home, a refreshment station for a pen-pushers, twenty-four years of backup copies of minutes in files" (2006b: 48). At 00:15 he undergoes a small crisis – "The mere thought, dear reader, that this business is robbing me for a second time of a night's important sleep, makes me want to tear my hair" (2006b: 63) – and has to rinse his face in the bathroom, and then open a window and stand before it. Back at his typewriter he composes a sentence that, as he says, he would never have written had it not been for "that first strange night": "The shabby stone pine with lengths of lamp post, a portion of pavement, lights of Cape Town and southern stars in its branches, the furniture of its dream" (2006b: 64).²⁷ What follows is even more unlike Wiid the pen-pushers and hints at a potential that, until now, had remained unfulfilled: allusions to Jesus in Gethsemane, memories of his parents putting a stop to his storytelling as a child, and reflections on the early death of his twin brother and his father. In the middle of these thoughts he pours himself a jug of water, has a shower and renews the udder ointment on his hands.

At 02:30 Wiid writes a short paragraph about his parents, including a moving reference to his father's singing a second voice to his mother's lullaby: "He's singing for my departed brother, I thought then, and held tight to my part of the melody" (2006b: 74). Once more, there is the sense that Wiid's late discovery of the arts is not entirely without precedent in his life. Spurred on by his recollections of X and Y's poetic utterances, his writing becomes less and less that of the memorandum compiler; soon he can write a passage as flamboyant as the following:

Must I play the necromancer to revive them?²⁸ With my little glass of Welgevonden? Flutter up! Ravens from the churchyard gates! Shall I draw a skull on my countenance, with Brylcreem and briquettes, shall I wiggle-waggle here on my table until they emerge from their holes and give me a hand? Hey, old Wiid, let's snuggle our knucklebones in between your fingers and honky-tonk it further! (2006b: 77)

After a crisis during which Wiid considers throwing himself from his balcony, he returns to the writing of lively prose: "Crack a whip crack a whip cancer man, write me a book as quick as you can. Ting goes the bell. Zirrr goes the carriage. Line by line I plough the furrow on the white paper" (2006b: 91).²⁹ At 04:20 he returns from a walk round a few blocks, at the conclusion of which he had looked up at his flat and pondered its future without him. At 05:15 he hears "the last of the night sounds" and records a memory of his parents' unexpected softness. Six o'clock (06:00) brings despair and more suicidal thoughts, but he goes on writing, culminating in the (invented?) dialogue between X and Y mentioned above.

The 06:40 Postscript, written as the morning light makes itself felt,³⁰ records a decision that arises from the process of thinking, remembering and writing of the previous ten hours. “One has to write”, as Wiid says, “to discover what has to be written” (2006b: 120). He will not go back to the hospital; he will permanently cancel the operation. There follows the account of his plans for the day to come, during which he will visit the library and, perhaps, invite Buytendagh to join him for a simple meal. He will then give Buytendagh the memorandum. The final entry is made at 07:15, which, thinking again no doubt of Bach’s organ music, he calls a “voluntary” (2006b: 123). (The original “naspel” [2006a: 124] is more precise, since a voluntary can be played before or during a service as well as after it.) In the Afrikaans original, his words are “Snel daag die lig!” (2006a: 124). Heyns chooses to quote from the hymn “Abide with me”: “Heaven’s morning breaks!” (2006b: 123).³¹

The memorandum closes with the extraordinary page-long “Passacaglia” imagining a walk through Parow (Wiid has discovered that the musical term comes from “passer”, “to walk”, and “calle”, “street” [2006b: 8]),³² written in a rhythmic, heightened style as far removed as possible from bureaucratic prose.³³ This passage serves as a conclusion to all three of the textual narrative strands: the debates about housing and care, the broadening of sympathies through the relationship with Buytendagh, and the many hours of writing and thought that have produced the memorandum. It is headed “(for JSB)” and it is not clear whether the ambiguity (does it refer to Johann Sebastian Bach or Jeroen Sterrenberg Buytendagh?) is Wiid’s or only Van Niekerk’s. Wiid, the erstwhile city planner, promises himself that he will walk his city’s streets, drinking in all the details he sees, consecrating the boulevards, sanctifying the barbed wire and grey cement and unmaking in his heart what is inhospitable. With Mania, the goddess of the dead, and X and Y, he will traverse the squares and walkways of Parow until nightfall. The passage ends with an assertion of the hospitality that has been at the centre of much of the preceding book, Wiid’s utilitarian home has now become a nest, its name conflated with that of the “sensitive plant”, the Mimosa tree, and the urban/natural opposition collapsed:

And if I should by chance see a lonely tramp, before the last circuit, who like me has need of comfort, I shall be his friend and hospice and take him to Mimosa, to my nest already prepared for him as bequest, and to the end with him abide. (2006b: 124)

The idea of “comfort”, “troos”, plays a central role in the work’s concern with buildings, nests, the function of the hospital and the importance of hospitality. (Wiid had realised earlier that his home of thirty years is “troosteloos”).³⁴ The

final reference to the hymn “Abide with me” (2006b: 124) in Heyns’s translation adds a dimension to the simpler original, “tot die einde by hom bly” (2006a: 125) – a clause which echoes Wiid’s own hope, expressed on the previous page, that after dinner Buytendagh will stay with him (“by my bly” [2006a: 124]).

7. Reading the paintings

Then there are the sixteen paintings telling their own story, which the reader is invited to relate in some way to the other narratives.³⁵ They lead us from hospital entrance to waiting room, then from “The Night Before” to the anaesthesia room and on to the operating theatre, and from there to the recovery room.³⁶ (The titles are given in the list at the back of the book.) The series ends with another waiting room, as if the process is going to begin again.³⁷ The paintings provide us with stark images of hospital architecture, décor and equipment. In their utilitarian sparseness, muted colours and lack of human presences, the paintings speak of the kind of functional but cold environment for living beings opposed both by X in his discourses on nests and by the retired urban administrator Wiid at the end of his days. Wiid’s description of the interior of the hospital chimes closely with these images: “To one side in another wing of the building there were a few green-lit windows, closer by the plastic bubbles filled with liquids, on which the light from the passage reflected, and further the lights of the instrument panels casting red glows on the railings of the beds” (2006b: 114). The formal, almost photorealist,³⁸ style in which walls, beds, cupboards and instruments are represented contributes to the atmosphere of efficiency and detachment, while the presence of mysterious objects behind glass doors adds to the sense of unfathomable processes. Wiid’s text, without being an interpretation of the paintings, is greatly enhanced by these depictions of chilly, inscrutable hospital spaces; Van Niekerk’s own suggestion about its relation to the images is that it is like the piano accompaniment in a Schubert song: it should not only mediate, but provoke, foretell, desire and even impede.³⁹ She remarks that for her what was most important was to preserve the enigmatic quality of the paintings and therefore to let Wiid write something that bewilders him to the end, both as regards the content and the writing process (Britz, 2007: 21). In another interview, she provides a somewhat different account of the relationship: “[T]he story consoles the paintings with intimations of friendship, care and sympathy, while the paintings remind the story of the grim and lonely business of bodily pain and suffering, the loneliness of facing death” (Steyn, 2016).

This story is complicated, however, by three of the paintings: two diptychs and a triptych in which hospital scenes are conjoined with outdoor scenes. Two of

these, “Hospital Triptych II” and “Hospital Diptych III”, show images of the sea, picking up the colours of the adjoining hospital images – brownish grey in the first case and leaden green in the second – to create a startling contrast of mood and atmosphere. Next to the rigid lines and angles of the hospital buildings, the wind-blown sea suggests liberty of movement and escape from confines; and next to the ward’s stilled machinery of linen and metal, the rising swell speaks of the endless shifting of watery expanses. These marine images might be representations of dying patients’ dreams of escape from the confines of hospital or of their memories of lost physical freedom; there is no way of closing down interpretation. The third outdoor image is of a nondescript urban landscape (Parow?) seen from a height at dawn or dusk, the sky’s orange glow echoing the glow of the single lamp above the hospital bed in its partner painting. We may be looking through a hospital window on an upper floor (there is a suggestion of light falling on a window pane), a view that, unlike the artificial time of the ward, permits diurnal changes to be seen and felt. In every painting, the immense care that has been lavished on the objects depicted – an attentiveness inherited from the long tradition of the still life – suggests that, despite the lack of a human presence, they are humanly of great importance, whether as instruments of recovery or focal points of fear.

We might guess, and a little research will confirm, that the paintings are of Tygerberg Hospital, based on photographs made when Van Zyl was being treated for cancer in that very hospital not long before his untimely death. There is perhaps a clue within the text, in the picture book Wiid likes to look at when he visits Parow Public Library: a gathering of Manet’s last sixteen paintings (the number is significant), still lives made when his life was ending. Manet, like Van Zyl, died at the age of 49; the latter in 2006, the same year as the publication of the book.⁴⁰

8. The experience of *Memorandum*

To return to my opening question, how are we to read these multiple interwoven narratives and the large amount of scholarly detail that buttresses them in an attempt to do justice to the composite work? The answer must be that there is no optimal approach. A reading which proceeds from page 1 to page 140, taking in the footnotes when they occur, is feasible, allowing the paintings to come as a series of surprises as the pages are turned, and ending with the wordlist, the tables and, as something of an anticlimax, Wiid’s letter to the Superintendent of Libraries.⁴¹ More likely, the mention of Memoranda 1 and 2 at the start will prompt the reader to check them out at once, though at that stage they are likely

to be more puzzling than revealing and will need to be returned to frequently. (That Memorandum 2 precedes Memorandum 1 adds to the complication of the process.) A reading that follows this pattern will end, satisfactorily, at the “Passacaglia”. Similarly, each time a word in bold comes up in the text, the temptation is to turn to the list for elucidation. There is also much to be said for enjoying the series of paintings as a separate encounter – though here again, the reader may want to flip to the list of titles at the back from time to time. (The paintings and the list of titles are the only elements in the book not to form part of the fiction – unless we imagine Joop Buytendagh splicing them into Wiid’s text for publication.) Each of these multiple possibilities will produce a different reading experience or, to put it more strongly, will bring into being a different literary work.⁴² As with any ergodic work, *Memorandum* reminds us that all texts are nothing but inert sets of signs until the reader turns them into works of literature and that each reading – even of the most linear, non-ergodic, text – produces a new experience and thus a new work.

Readers of literary works are capable of immensely complex feats of comprehension. Although I have separated out the scholarly details and the four narrative strands in this work, we are capable of holding them all in mind as we read, emphasising now one, now another.⁴³ They do, of course, relate closely to one another: to trace the importance of birds, for instance, one would be alert to all the references to the “janfrederik” or Cape robin, which shares its name with Johannes Frederikus Wiid (whose parents called him “Polly”) and is to be heard at dusk and dawn outside Mimosa Flats, to the repeated evocation of ornithological detail in the conversations of X and Y, to Buytendagh’s provision of Afrikaans poems on birds and berries, and to Wiid’s memory of his parents’ concern for the chicks of a white-browed coucal. Similar networks could be traced in relation to buildings and to music, and of course these three topics closely connect with one another to create a complex web.

Van Niekerk’s other two novels, *Triomf* (1994) and *Agaat* (2004), have received a great deal of critical attention, but *Memorandum* has, by contrast, been the subject of only a handful of essays. Part of the reason for this relative lack of critical attention may be its appearance as a forbidding, even byzantine, text, replete with academic trappings like footnotes and addenda, teeming with fragments of arcane knowledge, and for most of its length written in a style that eschews poetic richness and lyrical grace. There is also the task of relating the paintings to the text. Yet, it is an immensely rewarding and moving book, even if its rewards only become fully evident with rereading, or better, many rereadings, each of which brings into being a different, and differently challenging and fulfilling, work. Its singularity as a unique configuration of inherited cultural materials is not in doubt – there is no

other work like it – and its alterity is registered in its resistance to easy assimilation. As for inventiveness, the third of the three terms that have been central to my thinking about the literary, I would argue that *Memorandum* is truly inventive in the way it introduces into the cultural field an unprecedented verbal-visual form that opens up new possibilities for the writers and painters of the future.

*Stellenbosch Institute for Advanced Study (STIAS),
Wallenberg Research Centre at Stellenbosch University;
University of York, UK*

References

- Aarseth, Espen J.** 1997. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Attridge, Derek.** 2010. *Reading and Responsibility: Deconstruction's Traces*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Attridge, Derek.** 2017a (2004). *The Singularity of Literature*. Abingdon: Routledge.
- Attridge, Derek.** 2017b. *The Work of Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Attridge, Derek.** 2019. *The Experience of Poetry: From Homer's Listeners to Shakespeare's Readers*. Oxford: Oxford University Press.
- Britz, Etienne.** 2007. "Marlene van Niekerk, *Memorandum*: 'n verhaal met skilderye: 'n handleiding vir *Insig* se boekklub". Online. No longer available.
- Burger, Willie.** 2009. "So-hede wat die tong uit die mond jaag agter benoeming aan, elke keer weer, tot in ewigheid: Marlene van Niekerk oor haar skryfwerk". *Journal of Literary Studies/Tydskrif vir Literatuurwetenskap* 2(3): 152-56.
- Buxbaum, Lara.** 2011. "Embodying Space": The Search for a Nurturing Environment in Marlene van Niekerk's *Triomf*, *Agaat* and *Memorandum*. *English in Africa* 38(2): 29-44.
- Crous, Marius.** 2011. Adriaan Van Zyl: *Memorandum*: Marlene Van Niekerk. *South African Journal of Art History* 26. <http://hdl.handle.net/2263/20068>. (Accessed: 10 March 2020).
- Hambidge, Joan.** 2007. *Memorandum: 'n verhaal met skilderye: Kanttekeninge*. LitNet Akademies. <https://www.litnet.co.za/memorandum-n-verhaal-met-skilderye-kanttekeninge-deur-joan-hambidge/>. (Accessed: 10 March 2020.)
- Loots, Sonja.** 2017. "Die eensame buitevelde, ver van die magsentrumms van die Afro-Nasionale Staat": Spanning tussen die lokale en globale in Marlene van Niekerk se *Memorandum* (2006). *Stilet*, 29(2): 53-72.
- Nel, Adéle.** 2009. Sewe M-bleme vir Marlene (van Niekerk) en Marlene (Dumas): 'n Metatekstuele lesing van *Memorandum: 'n verhaal met skilderye*.

- LitNet Akademies* 6 (3): 110-131. <https://www.litnet.co.za/sewe-m-bleme-vir-marlene-van-niekerk-en-marlene-dumas-n-metatekstuele-lesing-van/>. (Accessed: 10 March 2020.)
- Roszman, Jean.** 2014. Dionysian Dreaming: (Re)Creating Community in Marlene van Niekerk's *Memorandum*. *English in Africa* 41(3): 57-78.
- Roux, Alwyn Petrus.** 2009. Artis bene moriendi, voorskritte & tekeninge vir 'n goeie dood: *Memorandum: 'n verhaal met skilderye*. Unpublished master's thesis. North West: North-West University. <https://repository.nwu.ac.za/handle/10394/2555>. (Accessed: 10 March 2020.)
- Sanders, Mark.** 2009. Mimesis, Memory, *Memorandum*. *Journal of Literary Studies* 25(3): 106-123.
- Steyn, Jan.** 2016. Interview with Marlene van Niekerk. *The White Review*. <http://www.thewhitereview.org/feature/interview-with-marlene-van-niekerk/>. (Accessed 10/03/2020.)
- Van Heerden, Etienne.** 2008. *30 nagte in Amsterdam*. Cape Town: Tafelberg.
- Van Niekerk, Marlene, and Van Zyl, Adriaan.** 2006a. *Memorandum: 'n Verhaal met skilderye*. Cape Town: Human & Rousseau.
- Van Niekerk, Marlene, and Van Zyl, Adriaan.** 2006b. *Memorandum: A Story with Paintings*. Tr. Michiel Heyns. Cape Town: Human & Rousseau.
- Van Vuuren, Helize.** 2014. Passacaglia van J.S. Bach en *Das Passagen-Werk* van Walter Benjamin – literêre montage as mosaïekwerk in *Memorandum*. *'n verhaal met skilderye* (2006). *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 54(3): 505-23.

Notes

1. See, for instance, Attridge, 2010, 2017a and b, and, for a historical account, Attridge, 2019. I don't draw directly on these theoretical sources in this essay, but they form the background of my thinking about the literary.
2. Van Niekerk and Van Zyl (2006b: 6). I quote from Heyns's translation, referring to the Afrikaans original where appropriate. Further references will be given in the text. The pagination of the translation follows that of the original quite closely, usually no more than one page different.
3. Van Niekerk, in an interview with Etienne Britz, refers to the "troosteloze boustyle" ("comfortless building styles") of Parow (Britz, 2007: 23).
4. Van Niekerk speaks of a "verdunning" ("attenuating") of language in Wiid's style (in contrast to the "verryking" ("enriching") of her second novel, *Agaat*, and the "vervuiling" ("dirtying") of her first novel, *Triomf*) (Burger, 2009: 154).
5. Van Vuuren (2014: 518), in an essay that makes strenuous claims for the work's intertextual references to Walter Benjamin, puzzlingly suggests that the time indications refer to the night in hospital, even though the text makes it clear that they refer to the sleepless night during

which “Memorandum 3” is written. This is not to deny the possibility that the time span of writing corresponds to the time span being described – the entry written at 03:20, for instance, includes a mention of the fact that the time being referred to was “long after three o’clock in the morning” (2006b: 87).

6. Wiid is very proud of his highly trained memory, though no amount of training could make it possible for someone in his position to recall these elaborate, reference-strewn and often technical speeches verbatim. As Joan Hambidge (2007: n.p.) says, the reader’s “suspension of disbelief” is tested to the limit. We have to take the reproduction of the speeches as a given – call it magic realism, if you like.
7. Not all quotations are acknowledged, however; for instance, Goethe’s “Wandrers Nachtlied II” is quoted, with slight amendments (either as translated by Y or as recalled by Wiid) (2007b: 47). Van Niekerk, in a conversation with Britz (2007: 25) (in Afrikaans), said that she would have liked the book to have large white spaces at the foot of each page for readers to enter further notes and thus make the text endless.
8. Van Niekerk explains that she and Van Zyl decided from the beginning that the text would not comment on or interpret the paintings and that the paintings would not function as illustrations of the text (Britz, 2007: 21).
9. Roux (2009: 22) suggests that the reader proceeds both horizontally – following the narrative of Wiid’s composition of Memorandum 3 – and vertically, relating the narrative text to the several other texts it points to.
10. To say the text “ignores” the paintings is to assume they are primary; this is in fact true of the process by which the book came into being, Van Zyl having proposed to Van Niekerk that she write a text to accompany his hospital paintings (Britz, 2007: 12) – though I also mean it to suggest that at no point does the text acknowledge that it is being interrupted by images. But perhaps the number of times Wiid listens to the Bach Passacaglia – sixteen (why is he counting?) – alludes to the sixteen paintings.
11. The content of the bizarre exchanges between X and Y has received relatively little comment by critics and reviewers in comparison with Wiid’s own account of his experiences, no doubt because of their obscurity. Van Niekerk makes no attempt to create a realistic representation of conversation, which is larded with allusions and rhetorical flourishes.
12. Loots (2017) discusses this global inheritance that Wiid discovers in the hospital and notes that it forms a departure from the question of local inheritances so significant in Van Niekerk’s *Triomf* and *Agaat*.
13. Heyns “translates” the phonetic transcription as “*Veal-roy and bock*” (2006b: 135).
14. Heyns refrains from duplicating the many abbreviations in Wiid’s notes, rendering them less note-like but more readable; thus, in this example, “van my ma” is written as “v. my ma” in the original. In the explanation of “Fillotaksis” the original includes the intriguing speculation that “Musikale fillotaksis = d. rangskikking v. note om d. beste voordeel uit d. stilte te trek?” (2006a: 134); in the translation, “phyllotaxis” gives rise to the thought, “Musical phyllotaxis =

- arrangement of notes to derive best benefit from the silence?” (2006b: 134).
15. Y has referred to “the age-old *ars moriendi*” (2006b: 134), that is, art of dying. The longer form comes from the title of the medieval work, “*Tractatus artis bene moriendi*”, “Tractate on the art of dying well”. Wiid’s pedantry is catching.
 16. See van Vuuren (2014: 507-508).
 17. Interestingly, another highly inventive Afrikaans novel about the awakening of an inhibited, buttoned-up administrator when exposed to the wider world of cultural and human experience was published two years later: Etienne van Heerden’s *30 nage in Amsterdam* (2008).
 18. Van Niekerk (2006a: 34) writes “tweekoppige waansin”, a somewhat more colourful expression.
 19. Van Niekerk refers to this sequence as a fantasy of Wiid’s, a dream of both twinhood and dwelling representing the achievement of an intimacy he lacks (Britz, 2007: 24). It is possible to mark the two (imagined) speakers in this sequence, but the absence of such markers on the page suggests that each might well have spoken what the other did.
 20. Van Niekerk herself observes that it is “perhaps” a love story (Britz, 2007: 24). Sanders (2009: 118-19) treats this topic with tact and insight.
 21. The misspelling of “Jarrett” as “Jarret” is no doubt Wiid’s. At one point he spells “Rimbaud” “Rimbou” (5), noting that his spelling is under correction.
 22. “So soet en so krakerig” (2006a: 50): the second word seems an odd description for raisins. Perhaps “crunchy” would be a more accurate translation.
 23. Buytendagh has found a copy of the English translation of Bachelard’s book, so the poems – one by Breton (unacknowledged in the text) and one by Rimbaud – are in English and have been translated by him into Afrikaans. This, of course, poses a translation problem for Heyns, who provides his own re-translation into English of the Afrikaans translation of the primary English translation of the original French. An entire article could be written on the challenges *Memorandum* poses for the translator.
 24. Loots (2017: 62-63) makes the interesting argument that Buytendagh, along with X and Y, form for Wiid an alternative family to his own. Buxbaum (2011: 39-41) relates Wiid’s discovery of human connection to his new sense of place.
 25. Van Niekerk herself discloses that she listened “over and over and over” to this piece to achieve the right emotional openness (Britz, 2007: 22).
 26. As Rossman (2014: 62) notes, in pursuing the importance of the Dionysiac dimension of the work, “Joop not only stimulates in Wiid a drive to intellectual and spiritual knowledge, but is also responsible for Wiid’s initiation into sensual pleasures, particularly those related to the god of wine and ecstasy”.
 27. “Die verweerde kroonden met lengtes lamppaal, ‘n stuk sypaadjie, Kaapse ligte en suidersterre in sy takke asof dit sy eie droom se huisraad is” (2006a: 66).
 28. “Moet ek glasie speel om hulle op te wek?” (2006a: 78). There is no way the translation can keep the connection between spirit communication on a Ouija board (“glasie speel”) and the glass of port Wiid is drinking.

29. Van Niekerk (2006a: 92) has Wiid recite an Afrikaans rhyme, “Al wicker al wakker al oor die akker, die dooies hou die lewende wakker”, and adds, “Of is dit andersom?”. Heyns does not attempt to translate the rhyme but substitutes what I take to be his own little ditty.
30. Sunrise in the Western Cape on 12 April 2006 was at 07:03.
31. Heyns introduces the idea of Wiid’s familiarity with this hymn at the very start of the novel; where the Afrikaans is “terwyl die skemer reeds begin te daal” (2006a: 6), the English is the quotation, “as darkness deepens” (2006b: 6).
32. He is not quite right: the Spanish word from which the first part of the Italian *passacaglia* derives is “pasar”, “pass”.
33. Van Vuuren demonstrates the regular alternating rhythm of much of the writing of the “Passacaglia” (2014: 514). Heyns preserves the rhythmic regularity in his translation.
34. Heyns translates this word as “cheerless”, though “comfortless” would have the advantage of looking forward to the ending of the “Passacaglia”. See the comment by Van Niekerk on the “troosteloze” building styles of Parow in note 3 above.
35. For discussion of the relationship between the paintings and the verbal text, see Crous (2011) and the MA thesis by Roux (2009).
36. Who arranged the paintings in this order? Van Niekerk states that they were placed in a narrative order by the painter (Britz, 2007: 21). Yet, the fact that “Hospital Triptych II” begins the series and “Hospital Triptych I” occurs as the fourth painting suggests that Van Zyl envisaged a different order – or the numbering may simply reflect the order in which they were painted. The numbering of the other paintings is consistently sequential.
37. Van Niekerk makes this point in her conversation with Britz (2007: 22).
38. For a discussion of Van Zyl’s use of photorealist techniques, see Sanders (2009: 111-114). Sanders (2009: 114) makes the interesting suggestion that Wiid’s memorial reconstructions evoke the technique of photorealism.
39. “[D]it moes ‘n begeleiding wees wat die ‘lied’ van die skilderye terselfdertyd moes bemiddel en ‘belemmer’, wat dit moes ‘uitlok’ en ‘voorspel’ en ‘begeer’” (Britz, 2007: 21). Sanders (2009: 107-108) relates this to Wiid’s own discovery that “the art lies in impediment” (“belemmering”) (2006b: 97).
40. Van Vuuren (2014: 505).
41. A question from Britz about the placing of this letter elicits from Van Niekerk what amounts to a brilliant short essay on the task of the writer and the role of the reader (Britz, 2007: 25-26). She begins by noting her dislike of neat beginnings and endings and her desire to problematise these in *Memorandum*: the text ends with something that is pointed to at the beginning (Wiid’s original discomfort with the librarian) and if we read it at the end we do so after the “passacaglia to Buylendagh”, which tells a very different story. Both writer and reader find themselves following a circular movement, with beginning and ending muddled (“deurmekaar”). What is more, this refusal of a “rounding off” chimes with the last painting, which is both an unfinished work and a depiction of a waiting room. Van Niekerk ends this disquisition with some reflections on

the unfathomable nature of the world and of the writing process that attempts to capture that unfathomability: a making clear that is also a making dark – “n Verheldering te skryf wat ook ‘n verduistering is” (26).

42. Van Nickerk’s own intention was to achieve an “adequate parallel” to the many-faceted quality of the paintings, the reader’s eye being made to leap from place to place in the text as it does from painting to painting (notably in the diptychs and triptychs) and across the many levels of meaning within each painting (Britz, 2007: 22).
43. Van Nickerk refers to the “dynamic reading experience” demanded by *Memorandum* (Steyn, 2016).

“Weerkaatsings van natuurvorms in ’n rivier waaroor die wind swiep”: Ekfrase, Van Niekerk, Derrida en Verhelst

Hein Viljoen

“Reflections of natural forms on a river, oscillated by a breeze”: Ekphrasis, Van Niekerk, Derrida and Verhelst

*In this article¹ I explore the idea of ekphrasis, first theoretically and then in the case of poems from Marlène van Niekerk’s collections *Gesant van die mispels* [Emissary of the Meddlars, 2017] and *In die stille agterkamer* [In the Quiet Back Room, also 2017] and from Peter Verhelst’s collection *Zoo van het denken* [The Zoo of Thought, 2011]. I focus on van Niekerk’s poem based on Jan Mankes’ painting *Kraai op berkenboom* [Crow on a Birch Tree, 1913] and on two of Verhelst’s poems referring to Rogier van der Weyden’s *Kruisafneming* [Descent from the Cross, ca. 1435]. Since ekphrasis deals with translating visual signs into verbal signs, it confronts the reader with the gap between reading and interpretation. Verhelst’s poems are highly enigmatic in this regard. I try to bridge this gap by means of Derrida’s views on the framing (“parerga”) of texts and his essay “The time before first” as well as his ideas about traces, the status of the epigraph and the loss of the poetic voice. The analysis yields two radically different approaches to ekphrasis (or even its negation).*

1. Ekfrase

Dat digters voorwerpe en veral dan skilderye of visuele kunswerke met woorde beskryf, dit wil sê om dit te vertaal van een medium of semiotiese stelsel in ’n ander, is ’n baie ou verskynsel. As ’n term vir ’n beskrywende toespraak wat die betrokke ding aanskoulik voor die oë stel, gaan die begrip “ekfrase” terug tot by retoriqa-handboeke uit die tweede tot vierde eeu ná Christus. Die doel daarvan was om emosie op te wek, herinnering te stimuleer en die gehoor te bekoor met ’n styl wat by die onderwerp pas. Cicero en Quintilianus het ook die voordele van “aanskoulike spraak” besing (Zeitlin, 2013: 18). Die beskrywing van Achilles se skild in *Die Ilias* (Boek 18.483-6), is beskou as ’n kisvoorbeeld van ekfrase. En al beskryf dit nie ’n werklike skild nie, beliggaam dit wel die tipiese eienskappe van ekfrase (Zeitlin, 2013: 17), naamlik: “enargeia” (aanskoulikheid), “saphenia” (helderheid) en “phantasia” (mentale beeld of indruk). Hierdie eienskappe word oënskynlik vasgevang in van die bekendste klassieke uitsprake oor ekfrase, naamlik Simonides se siening dat ’n skildery ’n

stom gedig en 'n gedig 'n sprekende skildery is, en Horatius se siening in *Ars Poetica* (reël 361) "ut pictura poesis" ("soos 'n skildery is, só is poësie"). Hier word aan gedigte en skilderye stem en spraak toegeeldig, waardeur, soos Derrida (1987: 22) uitwys, alle kunsuitings aan die gesag van spraak en die diskursiewe kunste onderwerp word.

'n Digter staan voor 'n skildery maar baie soos voor 'n werklike glasbottel, gebou, aarbeiplant, kar, persoon of landskap: Sy moet kies watter woorde sy gaan gebruik, waarop sy die fokus gaan laat val, hoe sy die gegewe wil beskryf (byvoorbeeld realisties of impressionisties) en ook in watter diskokers sy die gegewe gaan inbed. Sy moet besluit hoe om die gegewe aanskoulik, helder en meesleurend voor die leser se (geestes)oog op te roep. Heffernan (1991: 299) beperk ekfrase egter tot "the verbal representation of graphic representation". Daardeur skakel hy die beskrywing van voorwerpe uit en gee erkenning aan die algemene gebruik van die term.

Ook in Afrikaans is die skryf van ekfrastiese gedigte "n goed gevestigde tradisie", soos wat 'n lys op *Versindaba* ("Die Beeldgedig in Afrikaans", 2009) getuig. In hierdie gedigte word veronderstel dat 'n skildery of 'n visuele kunswerk wel in woorde weergegee kan word. Hoe geslaag, oortuigend of getrou die verskillende weergawes is, is egter 'n ander kwessie.

Dit spreek natuurlik nie vanself dat visuele kunswerke in woorde weergegee kan word nie. Soos Krieger (1992: 2) opmerk, kan woorde as arbitrière tekens nie die funksie verrig van wat hy "natural signs" noem nie. Daarmee bedoel hy tekens wat as visuele plaasvervangers van hul referente beskou kan word, dit wil sê ikoniese visuele tekens. Vertaling van een semiotiese stelsel na 'n ander is nie resloos moontlik nie. Daarvoor is die rol van die medium, die vorm, in enige kunswerk te deurslaggewend. Immers, kan die vorm, die tekstuur van die kwaswerk of die intensiteit van die kleure maklik in woorde omgesit word? Of kan taalklank in kwashale op 'n doek vertaal word? Die visuele en die verbale is wêrelde uitmekaar. Inhoud en motief, karakter en verhaal – dit wat in 'n sekere sin oppervlakkig is – kan waarskynlik makliker omgesit word in woorde as in lyn, kleur, tekstuur of vorm. Daarom praat Krieger (1992: 2) van die "unrepresentable" of die "un-picturable" wat skuilgaan agter die meersinnigheid van die begrip "beeld". 'n Produk in 'n bepaalde medium (byvoorbeeld taal) kan nie die mediaspesifieke elemente en strukture van 'n ander (byvoorbeeld die skilderkuns) in sy eie medium weergee nie, maar sulke elemente net suggereer of namaak. Dit is wat Rajewsky (2005: 55) die intermediale gaping noem.

Die digter speel met ander woorde die rol van 'n meturgevrou wat die skildery of die werklike gegewe vir die kyker of leser moet oproep en namaak.

Bowenal konstrueer die digter die betekenis van die ding of skildery en probeer om dit vir die leser of kyker met die middele van die poësie aanneemlik te maak.

Daarom kan Bilman (2013: 1) skryf: "In ekphrasis, poems and paintings mediate between objective reality and the subjective worlds of the artist and the reader-perceiver. Both poems and paintings translate private emotions and/or ideas evoked by the perceptual realm into the cognitive and emotional plane." En in 'n mooi beeld (wat ek vertaal het as titel van my artikel) skryf sy (2013: 4): "Ekphrastic poems are like the reflections of natural forms on a river, oscillated by a breeze, whose study explores the ekphrastic relation as a dynamic and evolving process between the poet, the painter, and the reader-perceiver."

Hiermee stel Bilman gedigte en skilderye gelyk, al lui die oorgelewerde wysheid dat een prent 'n duisend woorde was. Die digter neem dikwels 'n houding aan van ontsag teenoor die skildery of visuele kunswerk – as synde hoër op die genreleer; as meer esteties dalk; as 'n misterie wat aangedui moet word. Die skildery dikteer as't ware sy eie betekenis en "konfronter" die digter met 'n ander medium, maar ook met verskillende Andere. Die verhouding tussen skildery en gedig maak, kortom, 'n model van sosiale verhoudings uit: Dit eggo die verhouding tussen die ek en die geliefde; die ek en die ander, soos Mitchell (1995: 162-163) argumenteer.

Die leser van ekfrastiese gedigte herhaal eintlik die gebaar van die digter: Ook sy moet die rol van meturgievrou aanneem en gaan medieer tussen die gedig en die leser en die kognitiewe en emosionele waardes wat die gedig vir die leser kan hê.

Aan die hand van gedigte van Marlene van Niekerk en Peter Verhelst ondersoek ek in hierdie artikel twee uiteenlopende instellings teenoor ekfrase; twee verskillende maniere om die intermediale gaping te probeer oorbrug.

2. Derrida (1): die spore volg

Met die lees van 'n teks moet die leser, amper soos in N.P. van Wyk Louw se "Swart luiperd" (1981: 149-155), dus die spore begin volg. Derrida (1998: 130) skryf:

You are retracing your steps. The last vestiges lead you deeper into the park. You are advancing backward, toward it natively.

[...]

All oppositions based on the distinction between the original and the derived, the simple and the repeated, the first and the second, etc., lose their pertinence from the moment everything 'begins' by following a vestige. *I.e.* a certain repetition or text.

Derrida skryf hier oor die lees van Philippe Sollers se boek *Nombres* (Getalle, 1968). Alle opposisies raak irrelevant sodra dinge “begin” met die volg van ‘n spoor of teken. “Vestige” word vertaal as “spoor”, “teken”, “bewys”, “oorblyfsel”, “sweem” en “greintjie”. “Without a vestige of clothing” beteken “sonder ‘n draad klere” volgens die *Tweetalige woordeboek / Bilingual dictionary* (Bosman, Van der Merwe en Hiemstra, 1986). Ons volg, by wyse van spreke, die draadjie van Ariadne terug en loop terug op ons spore. Waar begin die gedig? Waar begin ons? Watter spore is daar om te volg?

Kortom, sodra ‘n mens begin lees, vervaag die grens tussen teks en die netwerke van ander tekens daaromheen – of word gedigte soms met opset gestruktureer om die lees van tekens, die soek na spore en oorblyfsels te stimuleer?

3. Oor gesante en stille agterkamers

Marlene van Niekerk se twee bundels ekfrastiese gedigte, *Gesant van die mispels* (2017a) en *In die stille agterkamer* (2017b), is albei kunswerke in eie reg. Hulle is uitgegee in ‘n ruim formaat met kleurfoto’s van skilderye van Adriaen Coorte en Jan Mankes, elk gevolg deur ‘n Afrikaanse en ‘n Nederlandse gedig geïnspireer deur die skilderye. Aan die einde volg ‘n nawoord oor die twee skilders en ‘n lys van die skilderye met titels en erkennings. Die gedigte is aangepas om op een bladsy in te pas “sodat die visuele geheelontwerp [...] klop” en die idee van ‘n kunstenaarsboek versterk word, soos die digter opmerk in haar onderhoud met Louis Esterhuizen op *Versindaba* (2018). As sodanig vorm die twee bundels dus ideale voorbeelde vir die ondersoek van ekfrase.

In die bogenoemde onderhoud verduidelik die digter ook haar fassinasie met hierdie skilders se werk. Wat sy in hul skilderye sien, is “hoe ambagtelikhed, perfeksionisme en obsessie in die hand kan werk”. Sy meen hulle het alle “spore van moeite” soos kwashale of verftekstuur “noulettend weggepoets”, sodat die lig veral in Coorte se werk “bespook raak”. “By Coorte is dit asof die skilderye vanuit ‘n droom op die doek geprojekteer is. Die beeld lyk soos die onnavolgbare resultaat van ‘n vreemde, veruitwendigde selfhipnose-via-objekte,” het sy geskryf. Hierdie wyse waarop die skilders hul aandag toespits op alledaagse voorwerpe fassineer haar, want daardeur word die alledaagse vreemd en uitsonderlik.

Wat Van Niekerk ook interesseer, is dat die skilders in tye van oorlog en groot “maatskaplike omwentelinge” aangehou het met hul werk, wars van “die heersende skildermodes van hulle tyd”. Dit is ‘n gebaar wat sy self herhaal, want deur te fokus op die werk van hierdie digters van die agterkamer en die

besondere tegniese perfeksie daarvan, keer sy haar weg van die heftige politieke betrokkenheid en aktualiteit tipies van haar ander werk (soos Louise Viljoen, 2018, uitgewys het). Hierdie twee bundels maak dus haar dig-kunstige reaksie uit op die turbulente tyd waarin ons leef.

3.1 Nie net dinge nie – voëls veral ook

Hoewel Mankes olibottels en potte noukeurig betrag en skilder, is dit uitbeeldings van voëls wat oorheers in *In die stille agterkamer*. Naas twee van sy “nuwe vreemde uile” (2017b: 23), verskyn daar ’n lyster, ’n “wyandottehaan”, ’n tarentaal en ’n kraai in “Kraai op berkenboom” (2017b: 51). Die manier waarop die digter die spore in laasgenoemde gedig volg, is besonder interessant:

As ek ooit weer aan die bosrand ’n eenling-kraai sien sit, sal ek ’n wye draai loop agter om die berkebos, deur die laaste sloot en stekels van die wilde braam, en presies sy uitsig probeer soek op die son-oorgote polder. Ek sal die verre doenighede van die swerm en die opstal aan die einde probeer gadeslaan met ’n gepaste lanfer van aandagtigheid.
En staande in die reuk van molm met skaduwee reeds voortgeteken op ons rug die ritsel en gedempte kug verneem van hom wat ons as deelgenote ag, en so, al drie tesame, met die breë kwass van gebrandskilderde glas op die direkte voorgrond verf – één gemene liggaam, subtiel gekonsentreer in iriserend grys en git en steenkoolblou, terugkykend, swygzaam, uit die voorportaal van *Orbis alias*, sorgvuldig in die herfsblad en wit stamme van ’n verbye vaderland geraam.

Die spreker in die gedig konstrueer ’n relaas van beweeg deur die ruimte rondom die kraai (“die bosrand”) om presies die kykposisie (“uitsig”) van die geskilderde voël in te neem en te sien wat hy sien: die polder, die dinge ver weg op die horison. Die omweg wat sy beskryf, bring die agtergrond in die skildery waarteen die kraai verskyn, in beweging rondom hierdie kykposisie. Dit gebeur in twee sinne wat uitloop op die beskrywing van die waarneemproses as “met ’n gepaste lanfer van

aandagtigheid". Sy plaas die gebeure in die toekoms en lê aanvanklik sterk klem op sien (soos blyk uit die reeks sien-woorde: "sien sit", "uitsig" en "gadeslaan").

In die derde sin (reël 9) word die ander sintuie ook ingeskakel: ruik en hoor ("ritsel" en "gedemppe kug"), maar dan, asof om 'n sterker sintese te suggereer verdwyn die sterk sintaktiese afbakening namate die sin steeds verder uitgebrei word. Dit is presies op dié punt waar die spreker sterk identifiseer met die kraai, maar ook hoor dat die skilder aanwesig is agter die kraai en agter haar in haar verbeeldte waarnemingsposisie. Deur die aktiwiteit van die skilder – hy "wat ons / as deelgenote ag, en so, al drie tesame [...] verf" – word in die figuur van die kraai op die voorgrond spreker, onderwerp en skilder saamgetrek in "één gemene liggaam". Hierdie gemeenskaplikeheid berus daarop dat die verf en lyn van die geskilderde kraai indeksikale tekens bevat van al drie: die buitelyne en die kleure van die regte kraai, die vlakke kleur wat die skilder met sy hand aangebring het en die waarnemingsposisie van die kyker (wat in die verbeelding saamval met die kraai s'n). Hierdie gemeenskaplike liggaam kry 'n gepaste omvang en gewig deur die "breë kwas van gebrandskilderde glas" en deur die reeks woorde waarmee die digter die kraai en sy kleure beskryf (omsit in taal). Die gewig van die woorde bereik hier byna die gewig van die kraai in die skildery, en word verderaan versterk deur die simboliese waarde wat die spreker aan die einde aan hierdie gemeenskaplike liggaam toeken. Die "lanfer van aandagtigheid" (reël 8), die "skaduwee reeds voorgeteken op ons rug" (reël 9-10) en die "gedemppe kug" (reël 11), asook die kleure "grys en git en steenkoolblou" is reeds voorafskaduwings daarvan. Die drie figure kyk naamlik saam "swygzaam" uit "die voorportaal van *Orbis alias*" terug op die toneel. "*Orbis alias*" is die ander wêreld, die wêreld ná die dood, en daarmee plaas die digter al drie die figure in die posisie van aankondigers van die dood. Die skilder Mankes het, blykens die nawoord, aan tuberkulose gely.

Hoewel die gedig dus die opvallende tema van sterflukheid in hierdie bundel verder versterk, sluit dit af met 'n helder raam wat die "son-oorgote polder" (reël 5) herhaal: "sorgvuldig in die herfsblad en wit stamme / van 'n verbye vaderland geraam".

Die retoriiese situasie in die gedig is opvallend anders as in die meeste ander gedigte uit hierdie bundels. Viljoen (2018: 6) tipeer dit as 'n eensydige gesprek met die skilder. Hier het ons eerder die spreker in gesprek met haarself in 'n sterk verbeeldte inleef in die skildery waaruit 'n relaas ontwikkel word wat ingaan teen die gewone lees van die skildery: Die relaas begin by die fyn detail op die agtergrond terwyl die oog vermoedelik eers die groot figuur van die kraai aan die regterkant sal raaksien. Die spreker kyk saam met die kraai en leef haar in in 'n gemeenskaplike liggaam met die kraai. Sy word 'n kraai in 'n soort denke in en saam met die voël in 'n poging om die intermediale gaping te oorbrug.

3.2 Animaliteit en materialiteit

In haar onderhoud met Esterhuizen op *Versindaba* bespiegel Van Niekerk oor die vraag waarom digters kunstenaars se visuele representasies sou wou herhaal, en suggereer enersyds dat dit iets wesenliks van die mens is, maar dat die skryf van die gedigte 'n poging is om die "suigkrag" wat sommige van die skilderye op haar uitoefen te verklaar. Sy wonder ook of die proses nie eerder met verleiding as met sin maak te doen het nie, en skryf verderaan dat sy vermoed:

[...] die geniet van sogenaamde kuns ganker is in ons animaliteit en materialiteit eerder as suwer in ons 'geestelike'/simboliese vermoë [...] Kuns het myns insiens met ekses te make, oorbodigheid, en met die roekeloze verspilling van libidinale energie, met die vermoë om in 'n *flow* te kom met materiaal, met die onontbeerlike algemeenmenslike narsisme van hongerige selfherkenning in die wesens en dinge, die gamut van bestaansvorme buite ons[...]

Van Niekerk onderspeel die intermediale gaping en neem aan dat die emosionele krag van die skilderye wel in woorde vertaal kan word via ons materiële en dierlike aard. "[H]ongerige selfherkenning" is egter nie die enigste manier van met en in diere dink nie: Peter Verhelst se bundel *Zoo van het denken* (2011) probeer dit skynbaar op 'n ander manier doen.

4. Zoo van het denken

In Verhelst se werk is telkens verwysings na skilders en skilderye. Sy eerste bundel, *Obsidiaan* (1987), is byvoorbeeld tematies en struktureel gevorm deur verwysings na die skilderye van Francis Bacon (vergelyk in die besonder Gorus, 2009). *Zoo van het denken* bestaan onder andere uit gedigte wat verskillende diere (met wetenskaplike name en al) op 'n besonder raaiselagtige manier noem, maar oënskynlik nie beskryf nie. Die titel is ewe raaiselagtig: Wat het 'n versameling diere met denke te make? Die bundel word geopen met 'n gedig oor die "Zwarte Panter", maar dit is veral in die afdeling "Heraldiek" dat Verhelst met behulp van diere met skilders en skilderye in gesprek tree.

4.1 Die slotgedig van die reeks

Die slotgedig van die reeks, "Kruisafneming [...] detail: de borstwonde van Christus", konfrontere ons sterk met die gaping van interpretasie. Dit lyk op die oog af ewe onbegryplik as die "Mené, mené, tekél" wat die hand teen koning Belsasar se muur geskryf het (Daniël 5:25, 1933-vertaling):

Kruisafneming (ca. 1435, Museo Nacional del Prado, Madrid), detail:
de borstwonden van Christus

JAVAANSE TIJGER (*Panthera tigris sondaica*) / COCHENILLELUIS (*Dactylopius coccus Costa*)*

Hij ligt met gespreide armen in de rook van de brandende ceder – schaduw van een schaduw – te kijken hoe ze met de rug naar hem toe, geknield, eivormige luizen tussen de stekels van de schijfcactus in haar handpalm veegt. Zijn hoofd valt opzij. Ze likt aan haar handpalm alsof ze frambozen eet. Ze zal de doornen één voor één in zijn voorhoofd, zijn oogleden dichtnaaien. Ze zal over hem gebogen, tussen haar lippen door het rood op zijn borst laten druppelen. Hij zal in de schaduw van de ceder op zijn voetzolen steunend uiterst lanzaam zijn heupen naar haar opduwen.

* Karmijn wordt verkregen door het drogen, malen en filtreren van de vrouwelijke cochenilleluis. Tegenwoordig wordt kraplap gebruikt voor karmijn. De acceptabele dagelijkse innname van karmijn (E120) bedraagte 5 mg/kg lichaamsgewicht.

’n Moontlike beginpunt vir ’n interpretasie is dat die gedig ingeraam word deur twee titels wat intertekste aandui – die skildery van Rogier van der Weyden en die gewone en wetenskaplike name van twee diere, die Javaanse tier en die cochenilleluis. Dit word verder ingeraam deur ’n voetnoot wat verduidelik hoe karmyn verkry word.

Hierdie inraming – wat Derrida (1987: 54) die “parergon” noem, dit wat letterlik ‘par’ (langs) die ‘ergon’ (werk) staan; wat nog buite die werk is, nog deel daarvan uitmaak – open ’n web van tekens wat ons kan begin volg. Die tekens skakel met ander tekens in ’n nie-liniére volgorde – ’n hiperteks; ’n teks wat vertak, waarbinne die leser beslis watter roete sy wil volg.

Maar voordat ek die draadjies begin volg, verder ingaan op die parateks (die apparaat van titels en voetnote), wil ek die gedig self eers van nader bekijk.

In die reël “Hij ligt met gespreide armen in de rook van de brandende ceder[...]” weet ons nie wie hy is nie – die tier self dalk – maar die arms pleit daarteen. ’n Onbekende man, dus. “[S]chaduw / van een schaduw” – ’n dubbele donkerte. Is hy dus heeltemal onsigbaar of is dit dalk ’n beeld van ’n dubbele nik? Hy lê en kyk in ieder geval na ’n haar – ’n vrou – wat skynbaar, as ons die voetnoot in aanmerking neem, besig is om cochenille-luise te versamel van ’n stuk kaktus- of turksvyblaar af. Sy vee hulle in haar handpalm in. Sy lek aan haar handpalm asof sy bessies eet. Sy kop val opsy – skuins, kant toe. Raak hy bewusteloos, aan die slaap? Wil hy beter sien wat sy doen? Of is dit van verveling of van swakheid en siekte?

Daarop volg dan drie "sal"-sinne – sy "sal" sy oogledo toewerk, sy "sal" die rooi verf of kleurstof op sy bors laat drup. Hy "sal" dan baie stadig sy heupe na haar toe oplig of opdruk. Wat dit beteken, is nie duidelik nie. Is dit 'n seksuele gebaar of daad? En is dit 'n reaksie op die drup van die kleurstof op sy bors? Was, of sal, haar daad 'n uitnodiging wees? Of is die sal-sinne dinge wat hy wens? Of wat die fokalisor waarneem, of weet dat hulle sal gebeur? Is daar dan 'n sterk seksuele aantrekkingskrag tussen hulle?

Hy is so te sê onsigbaar, en tog drup sy die kleurstof op sy bors.

Dit is vreemde dinge wat beskryf word; 'n vreemde interaksie tussen die hy en die sy, skynbaar ingegee deur die inligting oor die cochenille-luis en oor die borswonde van Christus, maar die gegewens sluit glad nie bymekaar aan nie. Dit is asof hulle 'n vreemde ritueel bedryf – 'n vreemde, dalk perverse seksuele ritueel: die ander se liggaam rooi verf, met rooi skend as 'n gefantaseerde seksuele uitnodiging? Of dalk as deel van 'n religieuze ritueel?

Net ná die middel van die gedig is daar 'n afwykende, anormale sin: "[...] Ze zal de doornen één voor één in zijn voorhoofd, / zijn oogleden dichtmaaien."

Watter dorings word hier na verwys en wat gaan sy daarmee doen? Die dorings van die kaktus, seker? 'n Werkwoord ontbreek – iets soos "steken", "drukken" of "prikken". Hoe kom is die werkwoord weggeelaat? Dit is amper asof die gedagte om die doring in sy voorkop te steek, vir haar (of vir die spreker) te veel word; dit kan nie oor haar lippe kom nie. Die dorings van die doringkroon word dus verswyg in die gedig.

En wat maak die cochenille-luis in die gedig?

4.2 *Die vorige gedig*

Die gedig hang sterk saam met die vorige een, wat betitel (ingeraam) word deur die gesloten oë van Christus in Van der Weyden se altaarstuk en die Javaanse tier:

Kruisafneming (ca. 1435, Museo Nacional del Prado, Madrid), detail:
de gesloten ogen van Christus

JAVAANSE TIJGER (*Panthera tigris sondaica*)*

Ze eet frambozen. Hij ligt in de oksel van een tak te kijken
naar de brandende witte ceder. De takken in een vlecht, zodat het vuur
eerst door de bladeren en daarna door de takken, onder de bast door, smeulend
in het zoete merg van de stam, naar de wortels. Het kan dagen duren –

zwartgeblakerde holte in de grond – voor het laatste vuur
door de wortelharen is getrokken. Ze zal zich traag heupwiegend
wassen met rook, de haren los, het wit van haar ogen.

Hij ligt op een tak. Ze gaat op handen en knieën zitten.
Hij laat een knie opzij vallen. Ze eet frambozen, kijkt hem
over haar schouder aan – de pupillen een gloeidraad –
tussen wijsvinger en duim, haar zich traag openende ooglid.

* De Javaanse tijger was in 1978 uitgestorven, het jaar dat de Rode Brigades in Italië Aldo Morvermoordden en zowel paus Paulus VI als Johannes Paulus I stierf. De bevolking van Java vindt geregeld sporen van de tijger terug, diepe groeven in boomstammen.

Lees ons daardie gedig, herken ons duidelike spore en draadjies daarvan in die daaropvolgende borswonde-gedig:

- Sy eet frambose, dit wil sê die rooi, sappige, eetbare vrugte van die struik *Rubus idaeus* (volgens Van Dale – Sterkenburg & Verburg, 1994); in Engels heet dit “rasberries”.
- “Hij ligt in de oksel van een tak te kijken”. Dit is motiewe wat spore laat deur die hele bundel: in die oksel lê en kyk, dophou en observeer. Hierdie posisie word in die volgende gedig herhaal.
- Die brandende wit seder.
- Heupwiegend.
- Sy staan handeviervoet [lyk dit vir my] en kyk oor haar skouer. Sy staan dus met die rug na hom toe (soos in die slotgedig).
- In die gedig word ook 'n vreemde soort ritueel beskryf: Sy was haar hare met rook; haar hare is los; sy gaan staan handeviervoet.

Wie is die fokalisator? Die tier? 'n Eksterne fokalisator wat saam met die tier kyk? Is dit die tier wat eintlik 'n mens, 'n waarnemer is? Of ten minste 'n teenhanger van die menslike waarnemer wat deur die oë (“avec”) van die tier kyk? Die fokalisasie kan moeilik met 'n persoon verbind word.

4.3 Die parateks: Die skildery

Wat is die verband tussen die skildery en die gedig?



Figuur 1: Rogier van der Weyden, Kruisafneming (voor 1443, Museo Nacional del Prado, Madrid),
© Fotografiese Argief Museo Nacional del Prado. Word gebruik met toestemming van die Argief.

Dit is duidelik dat die gedig nie 'n direkte weergawe (ekfrase) of beskrywing van die skildery is nie. Sekere tekens is wel uit die skildery geabstraheer; die gedig vertoon duidelik spore en oorblyfsels van die skildery.

Die Christus se arms is gesprei en sy kop hang skeef. Die figuur in die gedig herhaal dus die liggaamshouding van Christus. Die seder kom ooreen met die kruis. Die dorings en die voorhoof, wat so amper onbewus, teen wil en dank na vore kom, kan natuurlik verwysings na Christus se doringkroon wees. Die rooi merke op die figuur se bors herhaal die borswonde (eintlik sywonde) van Christus (wat in die titel beklemtoon word) – maar die feit dat sy die kleurstof op hom drup, dekonstrueer die idee dat die wonde van Christus weergegee, voorgestel word. Sy bring eerder kleur aan op sy bors – soos 'n skilder op sy doek. Sy bors bestaan egter net in taal; dit is tot stand gebring binne die gedig.

Haar ritueel herhaal die handeling van die skilder om met rooi kleurstof op doek wonde uit tebeeld, voor te stel, maar haar handeling is kennelik nie 'n daad van representasie nie. Dit is dalk eerder 'n vreemde soort ritueel; 'n sensuele manier van liggaamliek dink, of dierlik dink, as 'n mens die titel van die bundel in gedagte hou.

Die skildery self is 'n soort kortbegrip van die Evangelie. Links omraam Johannes, die geliefde apostel, die toneel. Hy en twee vroue ondersteun vir Maria, wat flou geval het van verdriet en wie se blou rok haar suwerheid en maagdelikheid voorstel. Sentraal in die skildery is die kruis en die gestorwe Christus, wie se liggaam deur Josef van Arimatea vasgehou word. Maria se postuur eggo Christus s'n, wat haar "compassio" met sy "passio", sy lyding, uitdruk. Langs Christus staan Nikodemus, met wie se blik langs 'n diagonale lyn loop tot by die skedel, wat Golgota oproep. Regs vorm Maria Magdalena 'n omramming van die toneel. In haar smart het sy haar bokleed byna uitgetrek (Ridderbos, 2005: 25). Die ryk rooi moue suggereer sensualiteit en passie – maar dalk van 'n bo-aardse soort (en waarvan sy dalk selfs swanger kan wees, 'n bo-aardse passie vir Christus, Jolly, 2007). Met sy gedig trek Verhelst egter 'n streep deur die skildery en deur die offerverhaal van Christus en vervang dit deur sy eie vreemde verhaal van dierlik, sensueel en liggaamlik dink. Deur die skildery met uitgestorwe diere te assosieer, suggereer hy ook dat die skildery en die offerverhaal obsolet geword het. Of probeer hy (dalk tevergeefs?) nuwe betekenis heg aan die skildery en die uitgestorwe dier?

4.4 Derrida: Die epigrawe en die teks

Wat bo-aan Verhelst se gedig staan, is eintlik twee epigrawe, en nie titels nie. Na aanleiding van Sollers se *Nombres* skryf Derrida (1998: 137):

The epigraph, a sentence from 'Lucretius' (quoted in his originally foreign language: *Seminaque in numero numero summaque profunda*), ceases to be a quotation, pinned or glued to the superficial front of the book, from the moment it is worked over and itself sets to work inside the very body of the text.

Derrida haal twee gedeeltes in Sollers se teks aan waar die woorde van die epigraaf aan die werk is. Sy slotsom is dat die epigraaf dus nie meer buite die teks ["hors d'oeuvre"] staan nie. Die opdrag voorin ook nie. Hulle is met ander woorde parergons. Dit is een van die skryfekte waarop Derrida die aandag fokus.

Op dieselfde wyse is die skildery by die gedig ingeskryf: Dit word in die gedig herhaal en herbewerk. Dit staan dus ook nie buite die teks nie, maar is intiem verweef daarmee. Die skildery word bowendien uitmekaargehaal, hersaamgestel, vertaal, getransformeer, onder meer in die wyse waarop die digter die woord "rood" anders gebruik.

4.5 Die parateks: Karmyn

In die gedig word gefokus op die rooi van die borswonde in die skildery, maar dit is op die periferie, byna onbenullig in vergelyking met die enorme blokke rooi in die skildery – links die rooi kleed van Johannes die geliefde apostel, via die ryk rooi klere van Josef van Arimatea agter Christus tot by die rooi moue van Maria Magdalena heel reg. Die rooi van die borswonde van Christus – sentraal in die Kruisigingsverhaal maar onopvallend in die skildery – word huis in die borswonde gedig opnuut op gefokus. Die klem val egter nie op die wonde nie, maar op 'n ander verhaal, die verhaal agter die kleur, of net 'n verhaal agter die kleur: hoe die cochenille-luise versamel word en waar die kleur vandaan kom, soos wat dit in die voetnoot aangedui word.

Die aanvaarbare daaglikse inname van karmyn? Wat beteken hierdie woorde? Nuttelose inligting? Of is dit 'n spoor of teken van iets anders?

Op Food-Info, die Universiteit van Wageningen se voedselinligtingsblad, is 'n gedetailleerde inligtingstuk oor karmyn ("Karmijn, karmijnzuur, cochenille", 2014).

Op hierdie spoor ontdek jy deur middel van internetsoektogte 'n hele stuk koloniale geskiedenis van mag en verowering agter cochenille of karmyn, die rooi kleurstof wat uit die vroulike cochenille-luis verkry word en wat as kleurstof in kos, klerasie en grimering gebruik word. Die Asteke het dit eeue lank gebruik. Die Spaanse veroweraars van Meksiko het dit na Europa gebring en dit het in die 16de eeu 'n kosbare kommoditeit geword, byna net so duur soos goud. Dit is onder meer gebruik vir die kleur van die gewade van kardinale en die uniforms van die Britse leër (kleure van mag), maar dit is sedert die 19de eeu met kunsmatige kleurstowwe vervang. Die verhaal word vollediger weergegee in Greenfield (2005). 'n Diep postkoloniale gaping gaan hier oop.

Omdat Verhelst dit in die gedig noem, veronderstel 'n mens dat cochenille die pigment is wat Van der Weyden in sy skildery gebruik het. Die skildery dateer van rondom 1435, maar Cortes het Meksiko eers tussen 1519 en 1521 verower. 'n Mikrospektrografiese analise van 'n skildery deur Van der Weyden ook uit ongeveer 1435, *Maria Magdalena aan die lees*, toon bowendien dat Van der Weyden se rooi kleure bestaan uit komplekse lae van onderverf en 'n mengsel van vermiljoen en rooi lak ("red lake" in Engels). Vir hoogsels (*highlights*) het hy rooi lak en wit gebruik, met lae rooilakglasuur van verskillende diktes bo-oor ter wille van tekstuur. Die rooi lak is afkomstig van 'n insek, vermoedelik "kermes" (Billinge et al., 1997: 74–76).

"Kermes" (graan) is 'n ander soort dopluis ("scale insect") wat op akkerbome in Suid-Europa voorkom en wat vroeër aangesien is vir bessies (Wehlte, 1975: 111; vergelyk ook Douma, 2008). Die gedroogde eiers lyk soos fyn sand- of

graankorreltjies. Vandaar die naam graan. In Engels word dit “scarlet berries” genoem. Die woord “kermes” is die oorsprong van woorde soos “crimson” in Engels en “karmosyn” in Afrikaans. Dit kom uit Arabies “qirmiz”, wat karmosyn beteken, en teruggevoer kan word tot by Sanskrit “krimi-dsjâ”, wat “van ‘n worm afkomstig” (Philippa et al., 2003; Dozy, 1867) beteken.

Verhelst open dus met die kou van die luise asof dit bessies (framboose) is ‘n hele stuk koloniale geskiedenis en ook ‘n ryk netwerk van kleure en kleurstowwe en verftechnieke wat teruggaan tot in antieke tye. Maar weer eens: in taal en met sy eie teenstrydighede.

4.6 Derrida: Ekspropriasie – verlies van die digterlike stem

Derrida (1998: 130) meen dat ‘n tekstuele spoor net sy indruk kan maak deur na ‘n ander spoor te verwys, maar sodoende raak dit vergete: die energie van tekenproduksie beteken noodwendig die uitvee (“erasure”) daarvan; skryf as voorbeeld van so ‘n produksieproses, lei tot ekspropriasie: “Expropriation is not ciphered merely by the mark of numbers, whose nonphonetic operation, which suspends the voice, dislocates self-proximity, a living presence that would hear itself represented by speech.”

Skryf in Sollers se werk beteken die gewelddadige dood van die subjek – die dood van die stem wat die innerlike gedagtes van die skrywer verteenwoordig. En verder skryf Derrida (1998: 131-132):

But the death of that representative voice, that voice which is already dead, does not amount to some absolute silence that would at last make way for some mythical purity of writing, some finally isolated graphy. Rather, it gives rise to an authorless voice, a phonic tracing that no ideal signified or ‘thought’ can entirely cover in its sensible stamp without leaving something out.

In Verhelst se gedig is die stem nie net afwesig nie – die gedig self kan moeilik as die uitdrukking van ‘n stem beskou word. Die inraming van die gedig met ‘n feitelike titel, die wetenskaplike name van diere en ‘n feitelike voetnoot ondermyne die aanname dat daar ‘n digterlike ek in die teks aan die woord sou wees. Dit lyk eerder of die teks ‘n soort emanasie is van ‘n duiselingwekkend ryk interteks agter die woorde.

4.7 Die reeks “Heraldiek” en die bundel Zoo van het denken

Om te begin met die laaste teks van die reeks “Heraldiek” in die bundel is om Sollers se gebaar om te begin voordat ‘n mens begin te herhaal.

Die “Heraldię”-reeks bevat gedigte wat ingegee is deur skilderye van Rogier van der Weyden (1400-1464) gelees saam met die name en wetenskaplike name en seker dan ook die “associated commonplaces” van uitgestorwe diere, soos die Caracara, ’n uitgestorwe roofvoël (33), of die sabeltandtier (34). Die gedigte is almal geplaas, soos in groot dele van die bundel ook, in vreemde landskappe, dalk tropies, van woude en mere, dalk in Java of Suid-Amerika of op ander vreemde plekke. Dit is skynbaar ingegee, volgens die voetnote, deur die plek waar die uitgestorwe dier die laaste keer gesien of geskiet is.

Die diere vorm in hierdie reeks dus ’n reeks totems of simbole op wapenskilde waarmee gedink word – dierlik en liggaamlik – saam met konsepte en woorde. Dit vorm ook deel van dit wat na rituele handelinge lyk. As sodanig is dit moontlik ’n alternatiewe soort verstaan, ’n taal gesentreer rondom diere as vertrekpunt vir soektogte na nuwe maniere van kyk en sien.

Dit is moontlik waarheen hierdie bundel mik – ’n alternatiewe, totemistiese soort denke – denke met diere, oor diere en ook denke as ’n grillige versameling eksotiese diere bymekaargebring binne ’n mensgemaakte ruimte (van die bundel dan).

Een van die gedigte wat hierdie denke met diere probeer verwoord, is “Komodovaraan (*Varanus komodoensis*)” (13, wat in Afrikaans die komododraak heet). Die verband tussen denke en dier word hier eksoties, vreemd geskilder. Die denke “loopt als de rode gevorkte tong / uit de bek van de varaan”. Denke is dadelik ook vuur wat gestalte kry, so lyk dit, in ’n hert; ’n vroulike hert waarmee “ons” in die gedig ’n soort geslagsgemeenskap bedryf. Maar dan verander die “ons” in die seksuele objek, en die proses loop uiteindelik uit op ’n soort intellektuele fellatio: “We schuiven onze lippen over en over het rode geslacht van ons denken.” So asof denke maar net ’n selfbevrediging van die self se begeertes is. ’n Sirkulêre proses sonder uitkoms. Animaliteit wat steeds net op “hongerige selfherkenning” neerkom.

5. Gevolgtrekking: Twee sienings van ekfrase

Uit hierdie bespreking blyk twee uiteenlopende instellings teenoor ekfrase; twee verskillende maniere om die intermediale gaping te probeer oorbrug. By Verhelst is daar nouliks sprake daarvan om die skildery in woorde te probeer vertaal. Hy beskryf en interpreteer nie Van der Weyden se skildery nie, maar neem slegs enkele momente of spore daarvan oor en plaas hulle in ’n totaal ander konteks. Die reeks “Heraldię” is nie ’n gewone soort ekfrase nie, maar bring eerder ’n vreemde soort visie tot stand deur die samewerking tussen woorde, die parerga en die intertekste daaragter. Wat verwonderlik is, is die paradoksale parergiese verband wat tussen die gedig en die skildery tot stand gebring word.

Van Niekerk se instelling is meer konvensioneel, naamlik om die skilderye intersemioties goed te vertaal. Sy gebruik uiteenlopende tegnieke en retoriese instellings in 'n poging om haar verwondering oor die skilderye uit te druk. Veel meer as by Verhelst, lyk dit, of 'n verteenvoerdigende liriese ek in haar bundels aanwesig is. Dit kan egter net 'n verfynende illusie wees.

Verhelst se gedigte doop ons, soos Sollers in Nombres, "by the imperfect into the already opened thickness of another text" (Derrida, 1998: 138). Om die spore in Verhelst se teks te volg, om aan die draadjies daarvan te begin torring, het ons reeds met die aanhalingseffekte wat Derrida noem, meegevoer in die verplasing van 'n konstellasie, 'n labirint.

By Van Niekerk word die labirint dalk minder opvallend opgeroep, maar as skryf-werk het dit soortgelyke effekte. Tekens wat hulself uitvee ten einde indruk te kan maak, is byvoorbeeld die klassieke eiename, soos Philomela in die lystergedig: die een wie se tong uitgesny is maar wat danksy Viljoen (2018: 13) as meturgervrou luisterryk ter sprake gebring is.

*Navor singseenheid: Tale en literatuur in die Suid-Afrikaanse konteks,
Noordwes-Universiteit*

Bronnelys

- Billinge, Rachel; Campbell, Lorne; Dunkerton, Jill; Foister, Susan; Kirby, Jo; Pilc, Jenny; Roy, Ashok; Spring, Marika en White, Raymond.** 1997. The Materials and Technique of Five Paintings by Rogier van der Weyden and his Workshop. *National Gallery Technical Bulletin* 18: 68-86.
- Bilman, Emily.** 2013. *Modern Ekphrasis*. Bern: Peter Lang.
- Bosman, D.B., Van der Merwe, I.W. en Hiemstra, L.W.** 1986. *Tweetalige woordeboek / Bilingual dictionary*. 8ste hersiene en vermeerderde uitgawe, tweede druk. Kaapstad: Tafelberg.
- Derrida, Jacques.** 1987. *The Truth in Painting*. Vertaal deur Geoff Bennington en Ian McLeod. Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques.** 1998. The Time before First. In: Wolfreys, J. (ed.). *The Derrida Reader: Writing Performances*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Die beeldgedig in Afrikaans. 2009. *Versindaba*. 26 Augustus 2009. <http://versindaba.co.za/2009/08/26/die-beeldgedig-in-afrikaans/>. (Datum van gebruik: 24 Junie 2019).
- Douma, M.** (kurator). 2008. Carmine lake. *Pigments through the Ages*. 2008. <http://www.webexhibits.org/pigments/indiv/overview/carmine.html>. (Datum van gebruik: 24 Junie 2014).

- Dozy, R.** 1867. Kermes (insect, grondstof voor verf). In: *Oosterlingen, verklarende lijst der Nederlandschen woorden die uit het Arabisch, Hebreeuwsch, Chaldeeuwsch, Perzisch en Turksch afkomstig zijn*. 's-Gravenhage. <http://www.etymologiebank.nl/trefwoord/kermes>. (Datum van gebruik: 30 Junie 2019).
- Esterhuizen, Louis.** 2018. Onderhoud met Marlene van Niekerk (*In die stille agterkamer; Gesant van die mispels*). *Versindaba*. 15 Januarie 2018. <http://versindaba.co.za/2018/01/15/onderhoud-met-marlene-van-niekerk-in-die-stille-agterkamer-gesant-van-die-mispels/>. (Datum van gebruik: 25 Junie 2019).
- Gorus, Kim.** 2009. "Het laken wordt een muur van klei en as". Tekst en intertekst in Obsidiaan van Pieter Verhelst. *Spiegel der Letteren* 51(2): 151–171. <https://doi.org/10.2143/SDL.51.2.2038111>.
- Greenfield, Amy Butler.** 2005. *A Perfect Red: Empire, Espionage, and the Quest for the Color of Desire*. New York: Harper Collins Press.
- Heffernan, James A.W.** 1991. Ekphrasis and Representation. *New Literary History* 22(2): 297. <https://doi.org/10.2307/469040>.
- Horatius = Quintus Horatius Flaccus.** n.d. *Q. Horatii Flacci Ars Poetica*. <http://www.thelatinlibrary.com/horace/arspoet.shtml>. (Datum van gebruik: 29 Januarie 2013).
- Jolly, Penny Howell.** 2007. Rogier Van Der Weyden's "Pregnant" Magdalene: On the Rhetoric of Dress in the *Descent from the Cross*. *Studies in Iconography* 28 (September): 209–80.
- Karmijn, karmijnzuur, cochenille (E120). 2014. *Food-Info*. <http://www.food-info.net/nl/colour/cochineal.htm>. (Datum van gebruik: 23 Mei 2014).
- Krieger, Murray.** 1992. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
- Louw, N.P. van Wyk.** 1981. *Versamelde gedigte*. Kaapstad: Tafelberg; Human & Rousseau.
- Mitchell, W.J.T.** 1995. *Picture theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, Ill.: University of Chicago Press.
- Philippa, M., F. Debrabandere, A. Quak, T. Schoonheim, en Nicoline Van der Sijs.** 2003. Karmozijn (hoogrode verfstof). In *Etymologisch Woordenboek van het Nederlands*. Amsterdam. <http://www.etymologiebank.nl/trefwoord/karmozijn>. (Datum van gebruik: 30 Junie 2019).
- Rajewsky, Irina.** 2005. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités: Histoire et Théorie Des Arts, Des Lettres et Des Techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies* 6: 43–64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>.
- Ridderbos, Bernhard.** 2005. Objects and Questions. In: Ridderbos, Bernhard, Van Buren, Anne en Van Veen, Henk (red.). 2005. *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception and Research*. Los Angeles, Calif: J. Paul Getty Museum.

- Sollers, P.** 1968. *Nombres: Roman*. Paris: Éditions du Seuil. <http://books.google.co.za/books?id=nT5RAQAAIAAJ>. (Datum van gebruik: 17 Junie 2014).
- Sterkenburg, P.G.J. en Verburg, M.E.** 1994. *Van Dale Handwoordenboek van hedendaags Nederlands*. 2de druk. Utrecht; Antwerpen: Van Dale Lexicografie.
- Van der Weyden, Rogier.** Voor 1443. Kruisafneming (“The Descent from the Cross”)—The Collection—Museo Nacional Del Prado. <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-descent-from-the-cross/856d822a-dd22-4425-bebd-920a1d416aa7>. (Datum van gebruik: 25 Junie 2020).
- Van Niekerk, Marlene.** 2017a. *Gesant van die mispels. Gedigte by skilderye van Adriaen Coorte ca. 1659–1707*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Van Niekerk, Marlene.** 2017b. *In die stille agterkamer. Gedigte by skilderye van Jan Mankes 1889–1920*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Verhelst, Peter.** 1987. *Obsidiaan*. Antwerpen: Manteau.
- Verhelst, Peter.** 2011. *Zoo van het denken: gedichten*. Amsterdam: Prometheus.
- Viljoen, Louise.** 2018. Ekphrasis and/as Translation in Marlene van Niekerk’s Volumes of Poetry *Gesant van die mispels* and *In die stille agterkamer. Dutch Crossing* 0(0): 1–18. <https://doi.org/10.1080/03096564.2018.1552971>.
- Wehlte, Kurt.** 1975. *The Materials and Techniques of Painting*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- Zeitlin, Froma I.** 2013. Figure: Ekphrasis. *Greece and Rome* 60(1): 17–31. <https://doi.org/10.1017/S0017383512000241>.

Note

1. Hierdie artikel is gebaseer op navorsing wat deels ondersteun is deur die Nasionale Navorsingstigting van Suid-Afrika (Toekenningnr. 118965).

Op plotverloor se vlakte?

Willie Burger

“Die tuin se miskruier, dit sou my kon interesseer,
die miskruier wat elke dag die skeppers van goed en
kwaad se stront wegrol, môre is dit weer daar,
ons klein Sisuphos aan die werk, sonder verposing.
Dis die storie wat my waarlik sal boei.”

Die onderwyser (Miles, 2016: 168-169)

Losing the plot, losing hope?

The value of the novel at the beginning of the 21st century has been questioned from various sides and for different reasons: it has lost the humanistic reverie for its inherent value, has been all but occluded by a growing popular cultural production, and is restricted to a “Gutenberg-mind set” (Marshall McLuhan in Will Self, 2014) in opposition to a more relevant network-mind. In South Africa, the value of fiction in postapartheid writing has also been questioned (as discussed by De Kock in Losing the Plot, 2016). In this article, John Miles’s novel Op ’n dag ’n hond (2016) [“One day, a dog”], is read as a response to the doubts cast on the value of fiction (and the novel in particular) by interrogating the ways in which individuals resist being taken up in larger (clichéd) plots (like the “wound culture” of the “pathological public space” in South Africa – De Kock, 2016) as the novel (this particular novel as well as the novel as genre) focusses on a personal space in the margins.

1. Rol van fiksie in postapartheid-Suid-Afrika

Die waarde van fiksie (spesifiek die romankuns) om enigiets meer as blote vermaak aan ’n krimpende aantal lezers te verskaf, word aan die begin van die 21ste eeu dikwels bevraagteken (sien onder ander Vaessens, 2009; Self, 2014 en Boxall, 2017). Aan die een kant hang die twyfel in die waarde vanveral “literêre” fiksie saam met die geleidelike verlies van die belang wat ’n humanistiese beskouing aan letterkunde verleen het. Die gesag van die humanisme (en breedweg die geesteswetenskappe)¹ is sedert die middel van die 20ste eeu toenemend deur onder meer die kritiese teorie en kultuurstudie uitgedaag. Die opvatting dat kunswerke uitdrukings van ewige waarhede kan wees, is vir goed verwerp deur die klem op die historiese omstandighede waarbinne elke teks sowel as die kritiek ontstaan. Die teorie-era van die 1960’s en 1970’s het tot die herverdeling van kulturele kapitaal gelei (Boxall, 2017: 13) en sodoende het dit duidelik geword

dat alle waardes geskep word deur diegene met mag en dat niks, veral nie die letterkunde (of kuns in die algemeen), inherente waarde besit nie. Ook die geloof dat “betrokke kuns” deur die ophou van ’n beeld van die werklikheid lesers se gewetens kan aanspreek en kan laat kies om betrokke te raak by ’n stryd teen onreg, het vervaag – enersyds omdat empiriese bewys daarvoor skraal is en andersyds omdat literêre fiksie ’n onbenullige deeltjie van die breë kultuuraanbod uitmaak (Vaessens, 2009 en De Kock, 2016). Verder het tegnologiese veranderings (die opkoms van die elektroniese era) ook ’n groot rol daarin gespeel om die idee van die relevansie van die gedrukte boek uit te daag. Aan die een kant voer die gedrukte boek ’n stryd teen films en TV-reekse, maar soos Will Self (2014) redeneer, gaan dit in die 21ste eeu veel verder as bloot verskillende medium. Die elektroniese era gee aanleiding tot ’n ander manier van dink, die digitale media verwoes die ouer “Gutenberg mind” (Gutenberg-denke) wat moet plek maak vir ’n soort netwerkdenke. Die romankuns het volgens Self ongetwyfeld ’n rol gespeel in die opkoms van die moderne wêreldeskouing sedert die 17de eeu, maar is nou uitgedien omdat die idee van ’n boek, die omvattendheid en afgeslotenheid van denke wat met ’n boek gepaard gaan, uitgedien is (Self, 2014).

In baie van die argumente téén die relevansie van fiksie staan twyfel dat fiksie iets oor die werklikheid kan kwytraak sentraal. Vaessens (2009: 14-16) verwys na die sogenaamde laat-postmodernistiese skrywers wat besef dat hulle die literêre stellings moet verlaat indien hulle enigsins relevant in die samelewing wil wees. In die lig van ’n behoefte aan feite en aan data, aan wetenskaplike kennis, word die vraag na die bydrae wat fiksie tot kennis kan speel, bevraagteken. Ons leef volgens David Shields (2010) in ’n tyd van realiteitshonger. Die maniere waarop fiksie realiteit naboots, is aan konvensies te danke en hierdie konvensies is veral gedurende die tweede deel van die 20ste eeu ál meer uitgedaag. Skrywers is bewus daarvan dat hulle slegs met taal besig is en dat die maniere waarop hulle oor die werklikheid probeer praat, nie “prentjies” van daardie werklikheid kan voorhou nie, maar dat dit berus op ’n aantal tegnieke. In postmodernistiese fiksie word hierdie tegnieke en ’n bewustheid van die effek van die tegnieke en dus die onvermoë om iets oor die werklikheid mee te deel, selfbewus blootgelê. In die nadraai van die talige wending en dekonstruksie het fiksie (en literatuurkritiek) die idee dat die romankuns die werklikheid kan weergee of ’n invloed daarop kan hê, op verskeie maniere ondermyn. Skrywers wat die uitgangspunte van die dekonstruksie en postmodernisme onderskryf, besef dat alle literatuur, ook hul eie werk, in relativisme en ironiese beskouing oorgaan. Op hierdie manier raak hulle in hul eie werk van ’n uitgediende kultuurideaal ontslae, maar in die proses word ook hul eie skryfwerk irrelevant gemaak (Vaessens, 2009: 16 en Boxall, 2015: 2-10).

Binne die Suid-Afrikaanse situasie word die vraag na die waarde van literêre fiksie selfs dringender, huis omdat die land in 'n krisis van korruksie en gewelddadigheid, van ekonomiese, politieke en morele koersloosheid, oënskynlik eerder aan die niefiksie van joernalistiese verslaggewing as aan fiksie behoeft het (De Kock, 2016: 179); De Kock wys op die uitdagings wat deur fiksie in die gesig gestaar word in die teenwoordigheid van 'n oorweldigende eksterne realiteit en selfs op die onmag van fiksie om as betekenisvolle agent in sulke omstandighede op te tree (De Kock, 2016: 181).

John Miles se roman *Op 'n dag 'n hond* (2016) kan as 'n reaksie op hierdie bevraagtekening van die waarde van literêre fiksie gelees word. Die skep van fiksie, die maak van stories, is 'n sentrale tema in die roman en boonop word die romangebeure geplaas binne die oorweldigende eksterne realiteit van die gewelddadige, eietydse Suid-Afrika. Albei bogenoemde invalshoek op die bevraagtekening van die waarde van fiksie (die kwynende geloof in fiksie of realiteitshonger in die algemeen en die oorweldigende eise wat gewelddadigheid in Suid-Afrika stel), word dus eksplisiet in die roman betrek.

Hierdie bespreking sluit by twee ou temas in die literatuurstudie aan. Eerstens staan die komplekse verhouding tussen fiksie en die werklikheid sentraal: Op die spoor van Plato kan mens die agterdog teenoor fiksie as "blote" leuens en misleiding, as verdraaiing van die werklikheid volg tot by die opvatting van Shields dat fiksie in 'n tyd van realiteitshonger oorbodig geword het en, soos De Kock (2016: 178) aanvoer, dat fiksie in 'n tyd van 'n "wound culture" (wondkultuur) in 'n "pathological public sphere" (patologiese openbare ruimte) eerder plek moet maak vir soekte na feite as vir verbeeldingsvlugte. (In die Suid-Afrikaanse konteks sou 'n mens kon sê eerder Jacques Pauw en Pieter-Louis Myburgh as Marlene van Niekerk en Etienne van Heerden – 'n keuse wat duidelik in verkoopsyfers weerspieël word.) Hierteenoor plaas die verdedigers van fiksie dikwels, op die spoor van Aristoteles, klem op die idee dat fiksie deur redusering, opsomming en plotskepping, 'n houvas op die andersins té omvattende werklikheid bied. Benewens die ou debat oor fiksie teenoor realiteit, word in die tweede plek ook aangesluit by die vroeër meer geloofwaardige idee van betrokke kuns, die idee dat kuns 'n direkte impak op die wêreld kan maak (of behoort te maak).

2. Plotverlies en realiteitshonger in 'n wondkultuur

In sy stimulerende studie oor die stand van die Suid-Afrikaanse literatuur ná 1994, *Losing the Plot* (2016: 5), skryf Leon de Kock dat die begrip oorgang ("transition") gedurende hierdie tydperk sentraal in sowel die Suid-Afrikaanse samelewings as in Suid-Afrikaanse skryfwerk staan. Hy identifiseer plotverlies

as die uitstaande formele kenmerk van Suid-Afrikaanse literatuur sedert 1994. Volgens sy beskouing is die anti-apartheidsbewegings se optimistiese drome oor 'n reënboognasie deur swak dienslewering, korruksie, die agteruitgaande ekonomiese situasie, misdaad en die kriminalisering van die staat verraai. Nie alleen het die samelewing, die regering en die ANC polities, ekonomiese en moreel volgens De Kock (2016: 14) die plot verloor nie, hierdie ontgogeling lei volgens hom ook tot plotverlies in literêre skryfwerk, wat hy as die opvallendste formele kenmerk van postapartheidletterkunde beskou.

De Kock redeneer dat die belang van fiksie in hierdie tyd (sedert 1994) afgeneem het en dat 'n soort realiteitshonger (met verwysing na David Shields se boek *Reality hunger. A manifesto* van 2010) hier te lande oorheersend geword het; dat die kru realiteit van die misdaad, korruksie en armoede in Suid-Afrika só erg is, dat die noodsaak om te rapporteer oor die mislukking van die nuwe bedeling belangriker geword het as om op indirekte wyse, deur middel van fiksie, daaroor te reflektere. Hy redeneer dat die verwagting dat skrywers se verbeelding ná 1994 bevry sou wees (omdat dit nie meer nodig sou wees om slegs anti-apartheid-skryfwerk te lewer nie)², gou reeds vervaag het en dat die teleurstelling in die "nuwe bedeling" tot 'n afname in belangstelling in fiksie in die aangesig van 'n afsigtelike werklikheid gelei het.

Volgens De Kock bestaan daar 'n lang tradisie in Suid-Afrikaanse skryfwerk om oor die land se realiteit te rapporteer. Hierdie rapportering van die onreg in die samelewing was deel van die stryd teen apartheid. (Die sogenaamde betrokke literatuur van die 1970's en 1980's in Afrikaans is 'n voorbeeld hiervan.) Volgens De Kock het die drang om te rapporteer gedurende die 1990's steeds sterker in Suid-Afrikaanse skryfwerk geword en die vooruitsig na verbeeldingryke skryfwerk het, benewens 'n kort opbloei in magiese realisme, nie gerealiseer nie. Fiksie het deel van die rapporteringsproses geword en het as't ware 'n soort Waarheid-en-Versoeningskommissie-rol vervul, soos Van Coller (2009) ook aangevoer het oor die Afrikaanse literatuur van die 1990's.³

De Kock wys daarop dat boekverkope aandui dat fiksie nie die oorheersende vorm in die boekbedryf is nie. Hy skryf die dalende belangstelling in fiksie (en die stygende belangstelling in niefiksie) aan die neokoloniale gevolge van die antikoloniale stryd toe (De Kock, 2016: 177). In hierdie omstandighede het die openbare ruimte ná apartheid "pathologies" geword en laat daarom volgens hom nie ruimte vir uitvinding ("invention") nie. Skrywers moet in hierdie omstandighede eerder ontdek ("discover") as uitvind. Te veel korruksie en misdaad verg dat alles wat skeefloop ontdek moet word. Skrywers ondersoek die werklikheid, die aktuele, materiële situasie en die sterkste behoeftes is om daaroor te rapporteer, eerder as om die verbeelding kans te gee. De Kock vra byvoorbeeld

of die Marikana-slagting 'n herverbeelding van die gebeurtenis, eerder as die soeke na die feite daarvan verg. Hy redeneer dat daar in 'n tyd van vals nuus nie net plek vir herverbeelding is nie maar dat dit noodsaaklik is om die feite bloot te lê (De Kock, 2016: 178).⁴

De Kock steun op Seltzer (1997: 237) se beskrywing van 'n patologiese openbare ruimte (in teenstelling met Habermas se idee van die openbare sfeer as ruimte waar opinies vrylik en op gelyke voet geruil kan word) en die gepaardgaande wondkultuur. Seltzer wys op mense se fassinasié met wonde – soos mense byvoorbeeld by ongelukstonele saamstrom. Mense identifiseer met die wonde van ander. 'n Patologiese openbare ruimte ontstaan wanneer 'n misdaadtoneel nie meer slegs die fisiese plek van die gebeurtenis is nie maar verdubbel word in die media (soos beeldmateriaal daarvan byvoorbeeld aangestuur en gedeel word op sosiale media). Op hierdie manier word die spesifieke misdaad, die spesifieke wonde van die slagoffers, daardie individue se pyn, die hele gemeenskap se pyn. Die gemedieerde beelde van die individuele slagoffers se wonde word almal se wonde. De Kock redeneer dat almal in die land soos slagoffers voel. Almal voel soos slagoffers van die plotverlies in die postapartheidtydperk. Dit maak ook almal meer angstig omdat almal vrees dat die wonde wat hulle waarneem, ook hul eie wonde kan word: Wat hier in hierdie beeld gebeur het, gaan ook nog eendag met my gebeur. Die openbare ruimte word patologies wanneer die beelde van wonde, losgemaak van die oorspronklike konteks, almal se wonde word – sodat die gemeenskap met 'n gevoel van verwonding leef.

Die identifisering met en deel van die gruwelikste geweld op sosiale media is 'n manier om verontwaardiging, woede en teleurstelling met die nuwe bedeling in die post-Mandela-fase te wys. Dit is ook 'n manier om bewyse van die mislukking van die staat uit te skree, en word só, volgens De Kock, (2016: 86) 'n katarsis. Aan die een kant bied hierdie belangstelling in die wonde en die deel daarvan met ander 'n uitlaatklep vir die teleurstelling weens die nuwe Suid-Afrika se plotverlies, maar aan die ander kant bied dit ook die hoop dat die bloatlegging van al die misdade, die deel daarvan, kan lei tot 'n ommekeer sodat die land kan terugkeer na die idee van die reënboogstaat. De Kock (2016: 175) redeneer na aanleiding van Seltzer dat die wondkultuur in die patologiese openbare ruimteveral twee belangrike gevolge het:

- Die grens tussen die persoonlike en openbare word opgehef (die persoonlike wond word almal se wond – soos die binnekant van die verwonde individu ook sigbaar gemaak word na buite vir almal om te sien).
- Die grens tussen feit en fiksie word opgehef gewoon as gevolg van die ooraanbod en hersirkulering van beelde. Die werklike misdade – soos hulle gemedieer word deur videogrepe en foto's – word as mediaweergawes beleef

– op dieselfde wyse as fiksie, met 'n affektiewe effek. Ons leef meer as tevore in 'n gemedieerde werklikheid.

Volgens De Kock toon fiksie in hierdie omstandighede tekens van plotverlies. Geloof in fiksie om deur middel van 'n samehangende plot 'n greep op die omstandighede te kan vind, het oënskynlik verdwyn en plot word in die werk van die belangrikste fiksieskrywers op verskeie maniere ondermyn.⁵

Postapartheidfiksie reageer volgens De Kock (2016: 177) op veral twee maniere op die situasie in die land: Aan die een kant is daar talle literêre tekste waarin die realiteit ingebed word in die representasie – die struktuur van talle tekste is dat stukkies rapportering oor die werklikheid van die land opgeneem word in die fiktiewe vertelling en op die manier word die realiteitshonger bevredig. Rapportering word in sulke werke gefilter deur die bewussyn van 'n fiktiewe karakter. Dikwels neem fiksie die vorm van 'n soort "fictionalised memoir" aan waarin werklike karakters ook as gefiksionaliseerde dubbelgangers voorkom.⁶ Aan die ander kant word hierdie stukkies rapportering volgens De Kock opgeneem in werke wat gekenmerk word deur plotarmoede ("underplotting", De Kock, 2016: 179). Met plotarmoede wys De Kock op werke waarin die oueurstem bloot 'n medium word waardeur die onplotbare situasie in Suid-Afrika aangebied word, eerder as wat 'n singewende geheel aangebied word.

Die dokumentêre wending (rapportering), gepaard met plotarmoede, vestig volgens De Kock die aandag op die onmag van fiksie om as betekenisvolle agent op te tree: Die realiteit word opgeneem in die vorm van foto's of die beskrywings van werklike gebeurtenisse, maar hierdie dokumentêre weergawes van gebeurtenisse en feite word nie aaneengeskakel deur 'n enkele plot nie (De Kock, 2016: 181). Hy wys byvoorbeeld op romans deur Lauren Beukes en Henrietta Rose-Innes waarin "experiencing subjects find themselves caught up in plot contortions that signify profound dislocation, a lack of anchorage and an irrational order" (De Kock, 2016: 179-180); hierdie "profound dislocation" kenmerk ook die onderwyser se situasie in *Op 'n dag 'n hond*, maar Miles se oeuvre ondermyn die idee dat dit 'n kenmerk van postapartheid-skryfwerk is. Eintlik geld De Kock se opmerking oor subjekte se ervaring van "profound dislocation" vir byna al die karakters in Miles se oeuvre. Dink maar aan Okker in *Okker bestel twee toebroodjies* (1973), Eksteen in *Donderdag of Woensdag* (1978) en Flip Nel in *Blaaskans* (1983) wat almal hulself in verwarringde (en gewelddadige) omstandighede bevind waarin die intrigue telkens verrassende en irrasionele wendings neem. Miles se oeuvre ondermyn dus tot 'n groot mate De Kock se argument dat hierdie reaksies van rapportering en plotarmoede tot literêre fiksie van die omstandighede na 1994 hoort. Terwyl De Kock se argument dat fiksie oënskynlik in 'n tyd van realiteitshonger en plotverlies nie meer 'n sterk bydrae te speel het nie, behalwe deur stukkies van die realiteit daarin op te neem of deur

plotverlies as ikonies van Suid-Afrika bloot te lê, maak *Op 'n dag 'n hond* ook die leser van 'n verdere rol van fiksie bewus. Die taak van fiksie, so word hieronder redeneer, is nie bloot dié van 'n plot te verskaf om 'n wêreld te verbeeld nie, maar ook om die individu se verhouding tot die wêrelde wat verbeeld word te ondersoek. In *Op 'n dag 'n hond* demonstreer die skrywer hoedat die skeiding tussen die persoonlike en die openbare wel gehandhaaf kan word en dat die wondkultuur ook afgewys kan word.

Die ondermyning van die grense tussen die persoonlike en die openbare, sowel as tussen feit en fiksie wat De Kock na aanleiding van onder meer Seltzer as kenmerkend van Suid-Afrikaanse fiksie beskryf, word ook op groter skaal as kenmerk van die romankuns in die algemeen deur Self beskou. Self (2014) redeneer in sy provokerende artikel "The novel is dead (this time it's for real)" dat die roman as kunsform aan die begin van die 21ste eeu uitgedien is omdat dit nie meer uitdrukking kan gee aan die wêreld waarin ons tans leef nie. Die roman kon in die tyd van die boekdrukkuns as kunsform slaag om omvattende grepe op die wêreld te bied. Volgens Self leef ons egter in 'n tyd waarin 'n Gutenberg-denkwiese uitgedien is en plek maak vir denke wat nie vasgevang kan word binne die beperkings van 'n omvattende boek nie (wat netwerkdenke genoem kan word – WB). Boonop ondermyng die opheffing van die grens tussen die persoonlike en die openbare sfere volgens Self die moontlikhede van die romankuns wat eintlik binne 'n afgegrensde persoonlike sfeer gedy het.

Die "network mind" (netwerkdenke) waarna Self verwys, is gevorm deur die vinnige verplasing van inligting in die tyd van die internet. Die ooraanbod van inligting in ons tyd, wat gepaard gaan met die gelyktydige beskikbaarheid van alle inligting, sodat chronologie van inligting verdwyn, laat ons volgens Self in die ewige hede leef. Enersyds is die aanbod van inligting so oorweldigend dat 'n omvattende greep deur 'n individu daarop onmoontlik is, en andersyds is al die inligting gelyktydig teenwoordig wat die grens tussen verlede en hede ophef. In hierdie omstandighede word die roman volgens Self irrelevant omdat die roman juis individueel en privaat (in die skryf en lees daarvan) is. En omdat die romanform te chronologies en te afbakenend is vir die heersende netwerkdenke. Die roman baken af en is tekenend van Gutenberg-denke wat veronderstel dat idees in een lang boek onder woorde gebring kan word. Die netwerkdenke aanvaar gewoon nie die beperkings van 'n boek en afgeslotenheid nie en daarom is die romanform nie meer geskik om die netwerkswêreld weer te gee nie.

Vervolgens word ondersoek hoe in *Op 'n dag 'n hond* gereageer word op sowel die indruk dat die roman eintlik net kan rapporteer en plotverlies kan demonstreer as op die idee dat die romankuns, omdat dit nie omvattende, bevredigende grepe vir 'n realiteitshonger wêreld kan bied nie, eintlik waardeloos geword het.

3. John Miles: Op 'n dag 'n plot

Miles was reeds met *Kroniek uit die doofpot* (1991) een van die voorlopers om gedurende die 1990's fiksie in Suid-Afrika te benut vir die blootlegging (ontdekking) van die politieke realiteit en magsvergrype. Hy het met daardie roman, op overte manier, fiksie eerder as rapportering gekies. Die Checkers-sak met dokumente oor die geval van Tumelo John Moleko wat "die skrywer" van die menseregteprokureur bekom het, gebruik hy nie soos Pauw in *Into the Heart of Darkness* (1997)⁷ om onthullend te skryf oor Vlakplaas en die Motasi-moorde nie, maar om fiksie te skep, tot teleurstelling van die prokureur wat aanvoer dat fiksie nie "die saak enigsins (sal) help nie" (Miles, 1991: 53). Betekenisvol in hierdie verband is die skrywer se reaksie dat hy juis nie die dokumentêre metode wil volg nie. Die skrywer se vriend vra dat hy meer "feite" uit die bronne tot sy beskikking in die roman moet opneem; meer statistiek, meer inligting en onthullings oor die apartheidspolisie se magsvergrype. Hierop antwoord die skrywer dat hy júis nie statistiek wil gee nie, maar die klem wil laat val op die ervaring van die gewone individu wat alles ervaar in weerwil van die geskiedenis se majestueuse afrol (Miles, 1991: 243):

Mense word gebore en gaan dood. Die grootse gang van die geskiedenis, laat ek maar vir mense soos jy wat die stomme massa wil verswelg onder die een of ander verstikkende mite van 'n samelewing. Ek probeer nie 'n roman skryf waarin studente die groot en helder lyne van jou geskiedenis kan volg nie. Ek skryf oor 'n armsalige mens wat versmoor word in weerwil dalk van die majestueuse afrol van die geskiedenis.

Vir die skrywer gaan dit om die individu, en hierin is Miles se verset teen die ophef van die grens tussen die persoonlike en die openbare reeds te bemerk. Die skrywer in *Kroniek uit die doofpot* sê oor die grafiese en tabelle (Miles, 1991: 176):

[...] as ek dit in my boek opneem, sal dit gaan soos met alle statistiek oor apartheidsmense: soveel verskuiwings, soveel aanhoudings [...].

Maar ek skryf nie net vir die dag waarop daar niemand oorgebly het wat apartheid steun nie, wanneer geeneen meer kan glo dat mense so ongevoelig kon wees om onbillike behandeling goed te praat nie... Ek wil nie hê my karakters moet mense aan iets baie ver buite hulself herinner nie. Nec, jy moet jouself oral en in alles raaksien. Dan was dit die moeite werd.

Miles reken reeds in 'n roman wat aansluit by die New Journalism af met die eise van realiteitshonger en die idee dat fiksie wat nie die rol van ontdekking speel nie, 'n onmag toon om 'n betekenisvolle agent te wees. *Op 'n dag 'n hond* is deuren tyd

gemoeid met fiksie, skryfwerk, die skryf en lees van boeke, en die klem val huis op plot, of dan die plotarmoede of “underplotting” soos De Kock (2015:7) dit noem. Aan die ander kant is die roman ook, soos Miles se vorige werk, inhoudelik ten nouste gemoeid met die aktualiteit van die land: misdaad, moord, polisie-onbeholpenheid, die mediese stelsel wat in duie stort en ’n skoolstelsel wat voor groot uitdagings staan.

3.1 Plotarmoede

Die lees en skryf van fiksie, die volg en skep van plots, neem ’n sentrale plek in *Op 'n dag 'n hond* in. Die onderwyser se tweede vrou is ’n skrywer. Hy probeer om haar laaste boek te voltooi. Hy is ook ’n leser. Die eerste sin van die roman is gemoeid met die lees van fiksie: “Die aand voor die hond gekom het, sit die onderwyser by ’n tafel, hopeloos te groot vir die klein voorkamer, die laaste hoofstuk van ’n roman en lees.” (9)⁸ Twee paragrawe verder word hierdie roman wat die onderwyser lees, ook beskryf. “Pure fiksie. Fiksie wat die hele lewe in beslag neem, roetes van die verbeelding waarsaam dat geen mens kan lewe nie, van die wieg se eerste indrukke [...] tot die laaste galopperende beeld in die spieël wat verdonker.” (9).

Uit hierdie aanhalings blyk dat die roman gemoeid is met die probleem van fiksie, maar dat fiksie ook beskou word as onontbeerlik (9): “roetes van die verbeelding waarsaam dat geen mens lewe nie”. In teenstelling met Shields se opvatting oor realiteitshonger wat oorheersend sou wees in ons tyd en De Kock se aansluiting daarby dat die Suid-Afrikaanse postapartheidsituasie eintlik nie ruimte laat vir fiksie en verbeelding nie, word fiksie hier uitdruklik as noodsaaklik beskou.

Die onderwyser besoek gereeld die boekwinkel van Montalbán waar fiksie bespreek word. Heelparty opmerkings word oor die letterkunde gemaak – van die opvallendste is die opmerkings deur TC Malan, die literator wat die literêre tekste “agterdogtig” lees ten einde te meet aan sy vooropgestelde idees (74):

Van hom sou die onderwyser kort daarna twee resensies van nuwe romans lees, in albei gee hy elselange uiteenstellings van die ras- en genderhoudings by die karakters om dit met sy selfopgestelde beeld van die nasionale psige te vergelyk en so afwykings op ’n persentasieskaal af te merk.

Dit is betekenisvol dat al die gesprekke tussen die onderwyser en die vrou van Bloemfontein om boeke, musiek en kuns wentel – die belang van kuns, van die verbeelding en van fiksie staan vir hulle sentraal en bied ’n manier om mense by mekaar uit te bring en te bind.

Belangrik ook is die agterdog van die onderwyser teenoor romans waarin die

groot gebeurtenisse van die geskiedenis gekoppel word aan persoonlike ervarings ('n Mens kan hier byvoorbeeld dink aan André P. Brink se roman *Voor ek vergeet* van 2004, of Elsa Joubert se *Die reise van Isobelle* van 1995.).

Die onderwyser is agterdogtig oor romans waarin die plot gestructureer word om die ervarings van 'n individu wat saamval met die groot gebeurtenisse in die geskiedenis (168-169):

[...] Onthou jy laas toe ek die roman gelees het waaroer jy so in vervoering was en ek nie kon saamstem nie? Die karakters se lotgevalle was uiterst bedag en het telkens saamgeval met sogenoemde politieke keerpunte, soos die jong meisie wie se menstruasie begin op 2 Februarie 1990, en die ander wat telkens geplaas is teen die een of ander groot datum.

Montalbán het in ongeloof sy kop geskud. – Jy verstom my, het jy geen aanvoeling vir die tydsgees nie? Ons skrywers word tot verantwoording geroep, die tyd verwag dat daar dringend bestek opgeneem word.

– Dan moet dit oortuigend gedoen word, anders beteken dit nie veel vir die gewone lewe nie. Ook nie die verantwoordelike lewe nie. Wie sê staatkundige datums moet ingrypend wees op ons eielewens?

Een van die boekwinkel se ander klante het nader gestaan, – Wil jy jou by wyse van spreke besig hou met die paradys se bokmakierie, terwyl ons spook met die wesenlike drama van ons tyd, van Adam en Eva se skuld en gewete?

Die onderwyser het uit die heup geskiet, – Die tuin se miskruier, dit sou my kon interesseer, die miskruier wat elke dag die skeppers van goed en kwaad se stront wegrol, mōre is dit weer daar, ons klein Sisuphos aan die werk, sonder verposing. Dis die storie wat my waarlik sal boei.

'n Omvattende plot, geknoop aan belangrike staatkundige gebeurtenisse of aan die aktualiteit van die dag, is vir die onderwyser onaanvaarbaar. Sy aandag val op die miskruier se lot.

Aandag aan die klein mens, die gewone mens, kenmerk nog altyd Miles se werk en dui nie op 'n nuwe besef, in die postapartheidsera, van De Kock se plotloosheid nie (Kannemeyer, 2005: 434 en Malan & De Wet, 2016: 816). In hierdie verband is die verwysings na die stoïsisme en spesifiek na Marcus Aurelius (2017) ook belangrik, maar ruimte ontbreek om dié aspek van die roman hier volledig te ondersoek.⁹

3.2 Realiteitshonger: aktualiteit van misdaad en teleurstelling

In *Op 'n dag 'n hond* val die klem nie slegs op plot en 'n verweer teen plotverlies nie, maar die roman is ook gemoeid met die misdaad en aktualiteit van die land: sentraal staan immers die moord op die onderwyser se vrou, die polisie se

onhandige hantering van die saak, die moord wat hy self gepleeg het, die besit van onwettige vuurwapens, die deurmekaarspul by die oorbevolkte hospitaal en die wanhopige situasie van onderwys in die land. Weer eens kan opgemerk word dat geweld reeds van die vroeg-1970's 'n belangrike plek in Miles se oeuvre inneem en dat dit nie nou eers, as deel van misnoë met die postapartheid-situasie en die oorheersing van misdaad in die land in Miles se postapartheid-romans opduik nie. Wat wel belangrik is, soos hieronder aangevoer word, is dat Miles met hierdie roman oënskynlik huis ook op die wondkultuur en patologiese openbare sfeer reageer. In die boekwinkel is 'n aanspeldbord (72-73):

Teen die muur tussen die rakke boeke is 'n aanspeldbord met 'n lys van petisies van die afgelope jaar, lyste van vergrype dwarsoor die wêreld, elkeen word uitgenooi om alle moontlike kwessies by 'n spesiale webwerf aan te meld, soos nuwe mense- en diereslagtings, verkragting, aftakeling van die omgewing. Van polisie en troepe wat in Bolivia met traanrook toesak op betogende plaaslike inwoners wat oor die bou van 'n megasnelweg deur die Amasonewoud protesteer, vroue en kinders wat vir aanhouding in busse geprop word. Onregmatige teregstellings. Word aktief, skakel in en klik jou steun. Massamoord op 'n kerk in Ethiopië, grusame offerande, hý (foto) het die bevel gegee! Oproep aan die president van Oekraïne, 'n eijskrif om 'n einde te bring aan die sistematiese doodmaak van dolende honde en katte wat voor die voet gevang en lewend in mobiele oonde (900 °C) gegooi word. Klik vir demokrasie. Klik vir verandering. En klik NOU vir jou donasie. [...] Hoeveel gewig dra 'n moord op Oubai? Hoeveel keer was hy al oor die polisiestasie se drumpel? Daar was net een, 'n vrouekonstabel, met 'n simpatieke houding, moordenaars moet aan die pen ry, dis waarvoor die polisie daar is, het sy gesê, maar daarna moes hy op navraag hoor sy is verplaas [...] 'n Verenigde front het agtergebleby, jy stel jou saak, 'n lêer word kwansuis bygehou, traag en mocisaam, en jy sien deur elke reaksie hoe alles op die lange baan van 'n onopgeloste saak geskuif word.

Hierdie aanhaling lees eintlik soos 'n ego van die wondkultuur waaroor Seltzer (1997) en De Kock, (2016) skryf en as 'n beskrywing van die patologiese openbare sfeer. Die gebruik van elektroniese media maak dit maklik om beelde van geweld te versprei. Met die eenvoud van 'n kliek kan 'n foto versprei word, kan mense om die wond vergader en die openbare ruimte is nie meer soos vir Habermas, soos reeds genoem, 'n ruimte waar idees oor die politiek op gelyke voet in 'n oop gesprek uitgeruil word nie. Op sosiale media ontstaan 'n patologiese openbare ruimte waarin mense om die wonde vergader.

Die beelde het skoefekte tot gevolg. Omdat mense emosioneel reageer (geskok is), kruis die openbare en die persoonlike. Die eie emosionele reaksie lei nie tot 'n soek na 'n politieke storie van die regering om alles te verduidelik nie, maar aanvaar die wonde as die "feite" (al word die wonde in mediaverdubbelings

daarvan beleef). Die “wonde” is die “feite” – dit is die werklikheid – eerder as ’n abstrakte verhaal. Hieruit ontstaan die voorliefde vir niefiksie in ons tyd, vir die sensasionele aanbod van “feite”, van “wonde” waarmee mense kan identifiseer en wat staan vir hul eie verontwaardiging met die regering se plotverlies. Sodoende ontstaan die “realiteit” van die wondkultuur.

Aan die een kant identifiseer mense met die wond van die slagoffer. Hulle weet dat daardie wonde wat kwistig gedeel word, hul eie wonde kon wees, dat hulle net so blootgestel is aan geweld as die slagoffers. Aan die ander kant is die deel van die beelde van wonde (fisiese wonde soos veroorsaak deur misdaad en uitgestal in video’s en foto’s of psigiese wonde van huilende getuies) ook ’n uitdrukking van woede en protes. Deur die beelde van die wonde te versprei word eintlik misnoë uitgespreek, ontsteltenis met die onvermoë van die regering om gewone burgers te beskerm. Die deel van individue se wonde word ’n uitdrukking van almal se lyding. Miles weerstaan hierdie versoek om in die wondkultuur op te gaan, onder meer deur die onderwyser se besef dat hy nie sy vrou se boek kan voltooi nie, deur sy weiering om met slagofferskap te identifiseer en deur nie die klem van die plot op die wonde en trauma te plaas nie, maar eerder op die nie-sensasionele gebeurtenisse te laat val – soos ’n hond wat op ’n dag in sy klaskamer opdaag en wat reeds deur die titel sentraal geplaas word, eerder as die ervaring van roof en moorde.

Die mees onlangs aangehaalde deel plaas ook klem op die nuwe media – “klik vir verandering” (72). Volgens Seltzer is die gemedieerde aard van die wonde belangrik. De Kock (2016: 165) redeneer dat ons anders in die era van nuwe media lees. Die literêre kultuur is relatief “highbrow”, maar in die postapartheidsera het dit heeltemal verander. Die wyse waarop literêre tekste met ’n gelaagdheid rustig in seminaarkamers bespreek is, word vervang deur ’n ander manier van lees – in die openbare ruimte waarin die oppervlak en die onmiddellike affek, die emosionele skoekeffekte van beelde blootgelê word. Die beelde laat waarnemers soos getuies voel, maar dit bied geen plot waarby dit inpas nie. Hulle versamel om die wonde (die misdade wat versprei word, is plotlose uitstellings van misdade).

De Kock wys daarop dat die grens tussen die openbare en die persoonlike deur die wondkultuur opgehef word. Die persoonlike wond – die video van die inbraak, die kaping, die moord, die emosionele reaksie van ooggetuies – word kwistig en onmiddellik deur sosiale en ander media versprei. Hierdie video’s versprei soos virusse, want hulle is opwindend, die skok van geweld, van gebroke liggeme bring opwinding: “Excites in opening of the private and bodily and psychic interiors: the exhibition and witnessing of wounded bodies and wounded minds in public” (De Kock, 2016: 174-175). In hierdie oopsig is dit belangrik dat die aanspeldbord in die boekwinkel die wonde in die openbaar uitstal.

Die onderwyser in *Op ’n dag ’n hond* weier om die wond van sy vrou of sy eie

wonde te laat instaan vir die hele gemeenskap se wonde. Op die manier verhoed hy dat die individuele slagoffers se liggame en trauma deel word van 'n massa-subjek (De Kock, 2016: 163).

4. Plot, Aristoteles, Ricoeur

In *Op 'n dag 'n hond* word sowel die wondkultuur as plotverlies weerstaan deur 'n uitdruklike keuse vir fiksie en die verbeelding. Die wyse waarop die handelingskomposisie eksplisiet deurdink word, is belangrik. 'n Bemoeienis met plot, soos reeds hierbo daarop gewys, kenmerk eintlik Miles se hele oeuvre. In *Voetstoets* word die plotstruktuur van 'n sepie aangewend, in *Op 'n dag 'n hond* val die klem op die kunsmatigheid van singewende plots, en in *Okker bestel twee toebroodjies* en *Blaaskans* word elemente van die spanningsrillerformule aangewend. Miles se romans word hier bespreek in die lig van Ricoeur se opmerkings oor die sin van handelingskomposisie (die maak van plots) as die manier waarop ons ons verwade en oningeligte ervaring van tyd rekonfigureer deur middel van plots (Ricoeur, 1984: xi): "I see the plots we invent as the privileged means by which we re-configure our confused, unformed, and at the limit mute temporal experience."

Hierdie konfigurasie waardeur die verloop van tyd verstaanbaar gemaak word, behels prosesse van seleksie en ordening. Die geselekteerde gebeurtenisse word tydens die maak van 'n plot (handelingskomposisie) chronologies en kousaal geskakel om 'n geheel te vorm, met 'n begin, middel en einde. Al die insidente word eers gebeurtenisse wanneer hulle in die plot opgeneem word; kry hulle betekenis, en is afhanglik vir betekenis van die plek in die komposisie. Hierdie redenasie word deur Self verwerp as deel van Gutenberg-denke, maar vir Miles is dit kennelik nie so eenvoudig dat plot laat vaar kan word ten gunste van die netwerkdenke nie. In *Op 'n dag 'n hond* word wel 'n ander soort, hoogs individuele plot voorgestel, nie noodwendig 'n groot, sinmakende algemeen geldende plot nie.

4.1 Tyd en sinmaak van tyd

Tyd en sin maak van tyd staan sentraal in *Op 'n dag 'n hond*. Reeds in die titel is 'n tydsaanduiding, naamlik "op 'n dag". Ook is die roman in drie dele verdeel wat al drie tydsaanduidings het: "Aand" (ses afdelings) "Oggend" (ses afdelings) en "Vroeër of later" (drie afdelings). Hierdie tydaanduidings is egter al ook 'n aanduiding van die moeite om deur plot werklik die ervaring van tyd te herkonfigureer, in Ricoeur (1984: xi) se terme soos hierbo aangehaal. Sprake van 'n gemaklike, logiese chronologie word ondermy. "Oggend" kan nog chronologies volg op "aand", maar "vroeër of later" kan enersyds dui op die

onmoontlikheid van chronologie (dat hierdie gebeurtenisse óf vroeër óf later kon plaasvind). Andersyds kan dit ook dui op die onafwendbaarheid van die slot waarop alles afstuur: vroeër of later gaan die einde onafwendbaar opdaag.

Elke afdeling begin ook met 'n tydsaanduiding. "Aand" begin met: "Die aand voor die hond gekom het" (9). "Oggend" begin met: "Soggens druk hy die wekker om halfses dood, somer en winter" (105). "Vroeër of later" begin met die onderwyser se besef dat hy sy greep verloor het met die enkelwoordsin: "Tydelik" (221).

'n Reeks toevallige gebeurtenisse kry in die lig van die slot van 'n plot sin. Die probleem van 'n mens se lewe is dat die slot nie bekend is nie. Die einde waarop afgestuur word, kan nie voorsien word nie. Selfs die volgende gebeurtenis kan nie voorsien word nie. Dit hou verband met wat Ricoeur (1984: 43) die konkordante diskordansie en diskordante konkordansie noem: elke nuwe gebeurtenis maak nuwe moontlikhede oop, bring tydelik diskordansie, maar word uiteindelik geïntegreer om weer konkordansie te bring.

Toevalleigheid speel 'n sentrale rol: Die vrou wat snags bel en na Reyneke soek, die misverstande oor situasies, onvoorspelbare gebeurtenisse (die hond wat opdaag), die onbeplande wyse waarop die onderwyser in die kar na Bloemfontein beland, hoedat hy nie raakgesien word ná die ongeluk nie en 'n vrou ontmoet wat van hom gedroom het.

Belangrik ten opsigte van die verbintenis tussen tyd en plot is ook die laaste bladsy van die eerste afdeling van die roman (101):

Dis die aand voor die hond gekom het. Die dag hierna sou hy nooit kon voorsien nie, 'n verdere onvoorsiene verhuisding die bekende in.

Toe hy die batterylamp afskakel en die donkerde alles oorneem, kruip hy onder die beddegoed in om sy lê te kry terwyl hy dink aan die boek wat hy deurgelees het, die op-sig-boek wat hy besluit het om te hou. 'n Boek wat jou verplig om sy leidrade te volg: Die tyd vloei onder die voete verby, ons voel aan hoe alles onder ons wegsterf. Ons ken die toekoms as 'nwoord. Ons is blind vir mōre, kan net so wel met die rug daarop gekeer staan, en vir die verlede het ons verbeelding nodig om die gestolde momente as *vantevore* op te roep, verpak as 'n versameling tablo's, momente, tydpunte, oogknippe, brailleprentjies op speelkaarte, 'n pak speelkaarte gedurig gereed om geskommel te word.

[...]

So kom die dag tot 'n einde. Hy lê doodstil op sy rug, eintlik hoef hy sy oë nie te sluit nie, oral is dit pikdonker. So lê hy in sy lewe.

Sy laaste gewaarwording voor die slap hom oorval is die pompgeluid van sy hart: doef-doef, sē party mense; tik-tak, tik-tak, sē ander.

Dis veel eerder: en-toe, en-toe, en-toe.

Selfverterende tydstippe.

Die aangehaalde gedeelte begin met 'n tydsaanduiding ("Die aand voor die hond gekom het"), gevvolg deur nog 'n tydaanduiding ("Die dag hierna"). Tyd word beskryf as iets wat onder ons vloei en sterf. Ons het net die moment en dan is dit reeds verby ("Selfverterende tydstippe"). Die toekoms is onkenbaar want dit bestaan nie (nou nie), terwyl die verlede ook nie (nou meer) bestaan nie en slegs onthoubaar is as gestolde momente in die geheue.

Ook plot word in hierdie gedeelte op die voortgrond gestel deur klem op die klassieke elemente van plot te plaas – die aaneenskakeling van geselekteerde handelings in 'n enkele samehang: Die boek wat die onderwyser gekoop het, dwing hom om die leidrade te volg. Ook word gestolde momente, tablo's en herinneringe uit die verlede gerangskik en kan weer herrangskik word (skommel soos kaarte). Ons leef in 'n reeks van aaneengeskakelde nou-momente en gee sin daaraan deur hulle te rangskik in tyd (chronologie).

Omdat die toekoms onkenbaar is (die toekoms is slegs 'n woord) kan ons nie ten volle lewensplots skep nie. Die finale afloop van die geskiedenis kan nie uit 'n agternaperspektief aangebied word nie. Ons kan bloot aanhouwend die gestolde momente van die verlede herskommel ten einde sin te gee. In hierdie verband is die slot betekenisvol (255):

Môre moet hy die boer gerusstel [...] Hulle sal op die werf stilhou, Bluf sal met 'n blaf nader draf [...] Hy sal uitklim [...] en vir Hond sê, jammer, maat, dat ek jou in die steek gelaat het [...] En hy sal wag totdat Bluf met sy stert te kenne gee, Nee, dis reg, dankie dat julle gekom het.

Die einde kan slegs in die toekomende tyd beskryf word – en die hoop op die slot is dat alles wat voorheen gebeur het en wat verkeerd geloop het, reggemaak kan word. Uiteindelik gaan dit oor persoonlike verhoudings: met die hond, Bluf, maar ook met die vrou van Bloemfontein wat saam met hom op reis gaan. Die klem op persoonlike verhoudings het tot gevvolg dat die persoonlike en die openbare weer geskei word: 'n plot word vir 'n persoonlike ruimte geskep. Die individu identifiseer nie met die wond en die patologiese openbare ruimte van die internet en die slagofferskap nie.

4.2 Plot en wêreld

Die onderwyser in *Op 'n dag 'n hond* weier om 'n plot van persoonlike verwonding te aanvaar en die roman suggereer dat die maak van 'n plot meer behels as die skep van fiksie, dat die skep van 'n fiktiewe plot uiteindelik lei tot insig. Vertellings, die skep van plots, is nie blote uitvindings ("inventions") nie. Vertelling, so

voer Ricoeur (1984: 158)¹⁰ aan, maak ontdekings deur uitvindings moontlik – “discovery through invention” (Vanhoozer, 1990: 11). Fiksie het vir Ricoeur (1984: 158) ’n spesiale funksie, naamlik dié van ontdekking deur middel van uitvinding. Deur iets nuuts uit te vind (’n nuwe storiewêreld tot stand te vertel) word ’n ontdekking gemaak van iets waarvan mens nie vroëer bewus was nie.

Wanneer De Kock (2016: 180-185) aanvoer dat fiksie oënskynlik in ’n tyd van realiteitshonger en die noodsaak van die rapportering van die werklikheid eintlik nie ander opsies het as om plotverlies te demonstreer nie, of om die werklikheid op verskeie maniere daarin op te neem nie, word implisiet kommentaar gelewer op die idee van wat werklikheid dan sou wees en hoedat dit hoegenaamd weergegee kan word. De Kock (2016: 235-238) verwys ook na die komplekse verhouding tussen werklikheid en fiksie en wys byvoorbeeld daarop dat elemente van fiksieskryf ook ingespan word in joernalistiese niefiksieverslaggewing, ten einde byvoorbeeld ’n bepaalde emosionele impak op die leser te maak.

Plato het aangevoer dat fiksie “minder waar” is omdat dit bloot afbeeldings van die reële is – nie die reële self nie (Boek X van Die Republiek). Vir Ricoeur (1984:179) (op die spoor van Aristoteles) is fiksie eintlik ‘meer waar’ as wat ’n blote afbeelding sou kon wees, omdat dit fokus op die essensiële. Fiksie verminder nie realiteit nie maar brei dit uit. Deur te verkort, te selekteer en saam te vat, slaag die fiksieskrywer daarin om sekere aspekte van realiteit uit te hef.

Elke fiktiewe narratief nooi die leser uit om na die wêreld te kyk uit die perspektief van die storie. Fiksie vra van ons om ons aandag van die reële wêreld op te hef en te vestig op ’n ander wêreld. Fiktiewe narratiewe is die verbeeldingryke werk wat ’n wêreld metafories projekteer. Sodoende word realiteit “oorgemaak” (Ricoeur, 1983: 179):

Fiction has the power to “remake” reality and, within the framework of narrative fiction in particular, to remake real praxis to the extent that the text intentionally aims at a horizon of new reality which we may call a world. It is this world of the text which intervenes in the world of action in order to give it a new configuration or, as we might say, in order to transfigure it.

Die oordoen (“remake”) van die werklikheid vind volgens Ricoeur plaas deurdat die wêreld van die teks en die wêreld van die leser versmelt. Die wêreld wat deur die leser tot stand gebring word na aanleiding van die lees van die teks, verg medeskepping en verbeeldingryke aanvulling van die gegewens in die teks en daarom word die fiksiewêreld deur die leser gevorm. Gevolglik redeneer Ricoeur in *Time and narrative Volume 3* (1988: 158), dat die fiksiewêreld vir die leser onthullend en transformerend is:

Revealing, in the sense that it brings features to light that were concealed and yet already sketched out at the heart of our experience, our praxis. Transforming. In the sense that a life examined in this way is a changed life, another life.

Wanneer fiksie en die werklikheid op hierdie manier met mekaar in verband gebring word, is dit nie meer moontlik om ontdekking en uitvinding uitmekaar te hou nie. Dit is nie die realiteit as sodanig wat deur fiksie gevorm word nie, maar die leser se persepsie van daardie realiteit. Nee, intendeel, daardie lewe wat vir my as leser saak maak, die wêreld waarvoor ek omgee, my wêreld, word "oorgemaak" (Vanhoozer, 1990: 99): "Ricoeur holds that by broadening our horizons, by proposing new possibilities, the reader's world is remade or refigured, for our 'world' is nothing else than the scope of our possibilities."

In hierdie oopsig is die slotparagraaf, wat "moontlikheid" uitspel deur die toekomende tyd te gebruik belangrik. Maar uiteindelik skep Miles 'n wêreld waarin karakters moontlikhede vir hul bestaan bedink, ervaar en ondersoek. En die leser word nie daardeur vervreem van die werklikheid nie, maar verkry self moontlikhede van ervaring van die werklikheid.

Die idee dat die leser deur die fiksiewêreld verander kan word, is egter slegs een aspek van die rede waarom fiksie wel onthullend kan wees en 'n transformerende effek op die leser kan hê. Selfs as hierdie beskouing van Ricoeur as 'n hoopvolle stukkie romantiek oor die rol van fiksie verwerp sou word, is daar nog 'n ander, dalk meer oortuigende rede waarom die skep van fiksiewêrelde wel 'n belangrike rol bly speel – ondanks De Kock se beskouing dat realiteitshonger en die misdaad in Suid-Afrika die rol van fiksie ondermy en Self se argument dat fiksie nie meer 'n sinvolle rol in die netwerkwêreld kan speel nie.

Hoewel romans aan die een kant deur die skep van plots (fiktiewe) wêrelde tot stand bring wat volgens De Kock nie "die werklikheid" na behore kan onthul nie (en daarom verval in plotarmoede), of wat die veranderde werklikheid nie genoegsaam kan bedink deur die Gutenberg-denke inherent aan romans nie (Self, 2014), is dit belangrik om daarop te let dat fiksie nie slegs wêrelde tot stand bring nie, maar ook die manier waarop die wêrelde tot stand gebring word, voortdurend ondersoek. Byna alle romans lê hul eie talige aard, die konvensionele aard van die maniere waarop die fiktiewe wêrelde in hulle geskep word, bloot.¹¹

Boxall redeneer in *The value of the novel* (2015) dat romans aan die een kant die mag het om vorm te gee aan die wêreld, deur plots te skep, maar dat romans aan die ander kant ook dikwels die verleiding van plots en die konvensies van realistiese skryfwerk ondermy – veral 20ste-eeuse romans in die teken van die talige wending. Die roman as moderne kunsvorm gee vorm aan die wêreld maar breek ook voortdurend die reëls, die konvensies waarvolgens die wêreld

deur plots en verteltegnieke as realisties voorgedoen word (Boxall, 2016: 10-11). Boxall wys daarop dat die beskouing (wat ook onderliggend aan De Kock se redenasie is) dat die romankuns eens op 'n tyd realisties was en dat daar toe, teen die einde van die 20ste eeu, 'n wantroue in die vermoë om realisties te wees ontstaan het, foutief is. Die romankuns het nie teen die einde van die 20ste eeu skielik in die aangesig van realiteitshonger in 'n krisis beland nie. Deur middel van 'n noukeurige lees van byvoorbeeld Defoe en George Eliot se romans, dui Boxall aan hoedat die konvensies van realisme nog altyd selfbewus aangewend is, dat daar selfs by daardie skrywers wat as realiste beskou word (Flaubert, Balzac en Tolstoi) 'n wete was dat die werklikheid nie sonder meer weergegee kan word nie. Deur sy noukeurige analyse probeer Boxall om die karikatuuragtige opvatting dat fiksie eens realisties was (met 'n hoogtepunt aan die einde van die 19de eeu) en dat geglo is dat die werklikheid deur middel van "prentjies" daarvan te skep meegedeel kan word, vals is. Daarom is die aanname dat die romankuns se relevansie verdwyn het omdat dit "nie meer" op realistiese uitbeelding van die wêreld kan aanspraak maak nie, ook vals. Die romankuns kon immers nog nooit daarop aanspraak maak nie. 'n Meer genuanseerde blik van realisme is noodsaaklik.

Die romankuns bied volgens Boxall nie bloot kreatiewe skeppings (uitvindings) van die werklikheid nie, maar reflekteer ook voortdurend hóé die wêrelde geskep word. Gevolglik kan plotarmoede of die opneem van niefiksie in fiksie nie dui op die mislukking van die romankuns om 'n bydrae tot die verstaan van ons eietydse wêreld te lever nie. Die romankuns is meer as die maak van "prentjies van die wêreld" (realisme); die romankuns gaan ook oor die nadenke oor hóé die "prentjies van die wêreld" gemaak word. Soos Boxall dit stel, staan die roman eintlik in die gaping tussen woorde en wêrelde. Hy haal Blanchot in dié verband aan: "Literature by its very activity, denies the substance of what it represents. This is its law and its truth" (Blanchot aangehaal in Boxall, 2015 120). Literatuur is bewus daarvan dat die wêreld wat daardeur voorgehou word, fiksie is, nie "dié werklikheid" nie. Literêre fiksie het nie ten doel om 'n permanente waarheid buite sigself vas te stel of uit te beeld nie, want dan sal dit ophou om literatuur te wees (Boxall, 2015 120). Wat egter wel gebeur, is dat literatuur die verhouding tussen die wêreld wat daarin tot stand gebring word, en die manier waarop dit tot stand gebring word, ondersoek. Die literêre teks bly voortdurend bewys daarvan dat dit fiksie is, dat die substansie wat daardeur gerepresenteer word nie iewers "daarbuite" bestaan nie.

Só 'n beskouing van literatuur kan egter lei tot die beskuldiging dat literatuur "die werklikheid" verwerp, dat dit blote ontsnapping is, en in daardie geval word literatuur slegs vermaak. As egter van literatuur verwag word om 'n "beter"

wêreld voor te hou, 'n wêreld waarvan 'n samehangende plot gebied kan word (dit wil soms lyk asof De Kock verwag dat literatuur 'n beter uitsig moet bied as om bloot die plotloosheid van postapartheid-Suid-Afrika uit te druk), word die roman weinig meer as propaganda.

Boxall (2015: 75) wys op 'n verband tussen utopiese fiksie en misdaadfiksie wat albei eintlik pogings is om 'n ideale wêreld voor te hou, 'n omvattende plot wat kan lei tot die verbetering van die wêreld. De Kock wy 'n hele hoofstuk aan die gewildheid van misdaadfiksie in Suid-Afrika en hoedat hierdie fiksie eintlik aan die eise van betrokke literatuur voldoen (De Kock, 2016: 36).

Uiteindelik wil dit voorkom asof literêre fiksie aan die een kant dus die werklikheid moet voorhou ten einde dit te verander (betrokke literatuur – of propaganda volgens Blanchot – in Boxall, 2015: 121) of aan die ander kant getrou moet wees aan die skepping, aan literatuur se outonomie, en sodoende irrelevant word. Boxall waarsku dat fiksie se waarde nie in een van hierdie uiterstes lê nie, maar huis in die ruimte tussenin. Met verwysing na verskeie romans (ook "realistiese" romans soos Dostojewski se *Misdaad en Straf* of Hugo se *Les Misérables*) toon Boxall aan dat die "geregtigheid" wat in die geskepte, fiktiewe wêrelde in romans voorgehou word, nie die stel van 'n "finale openbarende visie" is en sodoende 'n "revolucionêre ideaal" bied nie. Wat uiteindelik sentraal staan, is die verhouding tussen die visie van geregtigheid en die belewenis daarvan (in die vorm van geformuleerde wette) deur gewone mense. Selfs wanneer romans 'n ideale wêreld voorhou waarin etiese gedrag geformuleer word, bly dit slegs 'n formulering en 'n gaping tussen daardie formulering en die belewenis van die werklikheid bly bestaan. Literêre fiksie werk huis met die ruimte tussen die ideaal wat voorgehou word en die ervaring van die individu wat sigself in 'n werklikheid wat die ideaal kompliseer, bevind (Boxall, 2015: 123).

Die roman bestaan uit die spanning tussen die verbeeld van 'n ideale wêreld met abstrakte konsepte van die goeie en geregtigheid en die afwysing daarvan weens die individu se ervaring. Al bied die roman idees oor 'n groter 'waarheid' en 'geregtigheid', 'n groter plot met doel en rigting, is die individu se wêreld te deurmekaar, te uitgelewer aan kontingensie om hierdie groter plot te kan raaksien of met sukses te kan nastreef. Die ideale (geregtigheid, misdaadvryheid, gelykheid en versoening) is nie die moeilike deel nie, dit kan verbeeld word. Die moeilike deel is altyd waar die individuele karakters in spesifieke, komplekse omstandighede met die ideale worstel. Hierin is die spanning tussen 'ontspanning' (en irrelevante kuns) en 'realiteit' (en betrokke kuns): Die ontsnapping bied 'n ideale wêreld, 'n wêreld waarin daar geregtigheid en versoening kan bestaan – 'n plot wat sin gee. Die "realiteit" van 'n karakter in daardie ideale wêreld gee uitdrukking aan 'n komplekse worsteling wat die ideaal onmoontlik maak.

Die roman se krag is nie in die verbeel van 'n ideale gemeenskap nie, maar in die vermoë om te wys hoedat die verbeel van enige wêrelde tekortskeiet: "The novel has always been at the edge of culture, in that space between a completely revealed world and a world that is yet to come" (Boxall, 2015: 43).

In die komplekse deurmekaarspul van die plotlose werklikheid val die klem in Miles se roman daarop dat die ideale van 'n oorkoepelende groot plot, 'n weergawe van die werklikheid asof dit iewers onomstootbaar vasgevat kan word in 'n plot, nie meer as 'n ideaal kan wees nie. De Kock se ervaring van plotverlies behoort ook nie met nostalgie vir 'n vaste plot beveg te word nie. Die idee dat fiksie deur die skep van samehangende plots sin kan gee, is in elk geval vals. Vir die individu is die werklikheid ingewikkelder. Die onderwyser in *Op 'n dag 'n hond* wys die plotloosheid van die wondkultuur af en vind in 'n eie plot, vir homself gemaak, sin. Die wyer wêreld se etiese ideale word te kompleks wanneer dit op individuele vlak kom – soos die buite-egtelike verhouding wat die onderwyser met sy vriend se vrou gehad het geredelik in ideale morele terme afgewys kan word, maar in die kompleksiteit van die verhouding nie meer so maklik onder 'n veralgemenende abstraksie afgemaak kan word nie. Plots, romans, is dus nie gerig op die skep van groter abstraksies nie, maar in die verkenning van 'n lokale, persoonlike situasie.

Plotverlies is in hierdie sin dus nie 'n nuwe kenmerk van literatuur in postapartheid-Suid-Afrika nie. *Op 'n dag 'n hond*, maar eintlik Miles se oeuvre en – volgens Boxall die romankuns in die algemeen – gaan nie oor die stel van wetmatighede oor die werklikheid nie, maar lê bloot hoedat dergelike abstraksies moeilik rym met die individu se lewe.

5. Slotsom

De Kock eindig met 'n pleidooi dat Suid-Afrikaanse fiksie die "storie moet regkry". Wat hierdie "reg" mag beteken, is 'n probleem wat hy nie uitspel nie. En die idee dat daar 'n regte storie is, word hierdeur geïmpliseer.

Miles se roman kan as 'n reaksie op hierdie pleidooi gesien word. Dit is duidelik dat die "storie nie reggekry" kan word nie. Daar is kennelik vir Miles geen "regte storie" nie.

Die idee van 'n groter plot waaraan die persoonlike lewe gekoppel kan word, word eksplisiet afgewys. Ook die aanvaarding van 'n wondkultuur van slagofferskap van die groter afloop van die geskiedenis, word eweneens deur die onderwyser (en in Miles se oeuvre) afgewys. Uiteindelik is dit duidelik dat in Miles se roman die skrywer wel die maak van 'n plot sentraal stel – as iets waaronder 'n mens eintlik nie kan lewe nie. Maar eerder as om gemoeid te

wees met die vind van “die korrekte plot”, is die roman ’n ondersoek na die aard van plot. De Kock se idee van plotverlies is dus nie volgens hierdie roman iets waarteen in opstand gekom hoeft te word nie, want daar is nie een of ander sentrale plot wat “verloor” is nie. Die veronderstelling dat daar ’n “korrekte plot” bestaan, ’n plot wat aan al die samelewingsverwagtinge kan voldoen, en dat hierdie plot deur romans aangebied behoort te word, word afgewys. Die romankuns is eerder gemoeid met die situasies van enkelinge. Hoewel daar ideale oor geregtigheid of liefde of ’n sinvolle lewe gestel kan word – ideale plots – is dit nie die romankuns se taak om hierdie ideale daar te stel nie, maar eerder om te ondersoek hoedat individue in hulle omstandighede worstel met hierdie ideale, met die gapings wat tussen ideale en die morsige werklikheid bestaan. *Op 'n dag 'n hond* is dus nie daarop uit om plotverlies teen te werk deur die skep van ’n ideale plot nie, maar eerder om te ondersoek hoedat ’n individu oorleef binne al die onvoorsiene en irrasionele gebeurtenisse, die onomvatbaarheid van die werklikheid, en sin vir sigself vind deur ’n plot te skep. Daarom is die onderwyser ook minagtend teenoor die “literator” TC Malan se resensies waarin romans gemeet word aan sy eie projeksies van hoe die samelewing behoort te wees.

Wat meer is, op hierdie manier word die skep van plot, op persoonlike vlak, ’n vorm van weerstand teen die wondkultuur en die patologiese openbare ruimte, dit word ’n weerstand teen slagofferskap deur ’n eie verantwoordelikheid te aanvaar om self plot te vind, plot te skep.

Die krag van die roman lê volgens Boxall uiteindelik nie daarin om (ideale) gemeenskappe te kan verbeeld nie, maar in die vermoë om te wys hoedat die verbeeld van enige wêreld tekortskiet. Om dus van die roman te verwag om omvattende gehele te bied – soos Self in sy doodverklaring van die roman doen – is om nie te verstaan wat die roman nog altyd gedoen het nie. Volgens Boxall was die roman nog altyd gemoeid met die individu se stryd om ’n greep op die groter wêreld te kry – nog altyd in onsekerheid, nog altyd voorlopig. In Miles se roman word hierdie onseker greep bevestig – maar ook juis die noodsaak daarvan vir die individu om weerstand te bied teen die verdwyning van die subjek in ’n groter, eenvormige wêreld in, ook teen die cliché-formuleplots van die patologiese openbare ruimte. Die roman fokus op die vind van ’n voorlopige, persoonlike ruimte op die marge eerder as wat ’n ruimte binne ’n veronderstelde, sentrale, ideale samelewingsplot nagestreef word.

Bronnelys

- Aurelius, Marcus.** 2017. *Meditations*. London: Arcturus.
- Boxall, Peter.** 2015. *The Value of the Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brink, André.** 1993. To Re-Imagine Our History. *Weekly Mail & Guardian Review of Books*. 24-30 September: 1-2.
- Brink, André.** 1998. *The Novel: Language and Narrative from Cervantes to Calvino*. Kaapstad: University of Cape Town Press.
- Brink, André. P.** 2004. *Voor ek vergeet*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Collini, Stefan.** 2018. *Speaking of Universities*. London: Verso.
- De Kock, Leon.** 2016. *Losing the Plot. Crime, Reality and Fiction in Postapartheid Writing*. Johannesburg: Wits University Press.
- Dostoevsky, Fyodor.** 1981 (1866). *Crime and Punishment*. New York: Bantam Books.
- Hugo, Victor.** 1978 (1862). *Les Misérables*. London: Everyman Library Classics.
- Joubert, Elsa.** 1995. *Die reise van Isobelle*. Kaapstad: Tafelberg.
- Kannemeyer, J.C.** 2005. *Die Afrikaanse literatuur 1652-2004*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Klages, Mary.** 2007. *Literary Theory: A Guide for the Perplexed*. New York: Continuum.
- Krog, Antjie.** 1999. *Country of my skull*. Johannesburg: Random House.
- Kronman, A.** 2007. *Education's End: Why our Colleges and Universities have given up on the Meaning of Life*. New Haven: Yale University Press.
- Malan, Charles & De Wet, Karen.** 2016. John Miles (1938-) profiel in: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en Profiel* 3. Pp.815-837.
- Miles, John.** 1973. *Okker bestel twee toebroodjies*. Kaapstad: Buren.
- Miles, John.** 1978. *Donderdag of Woensdag*. Emmarentia: Taurus.
- Miles, John.** 1983. *Blaaskans*. Emmarentia: Taurus.
- Miles, John.** 1991. *Kroniek uit die doofpot*. Emmarentia: Taurus.
- Miles, John.** 2003. *Die buiteveld*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Miles, John.** 2009. *Voetstoots*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Miles, John.** 2017. *Op 'n dag 'n hond*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Pauw, Jacques.** 1997. *Into the Heart of Darkness. Confessions of Apartheid's Assassins*. Johannesburg: Jonathan Ball.
- Plato.** *The Republic*. (vertaal deur Jonathan Howitt) <https://socialpolicy.ucc.ie/THE%20REPUBLIC.pdf>
- Ricoeur, Paul.** 1983. On Interpretation. In: Montefiore, Alan. (red.). *Philosophy in France Today*. Cambridge : Cambridge University Press. Pp.175-197.
- Ricoeur, Paul.** 1984 (1983). *Time and Narrative. Volume 1*. Chicago: University of Chicago Press.

- Ricoeur, Paul.** 1988 (1985). *Time and Narrative. Volume 3*. Chicago: University of Chicago Press.
- Sachs, Albie.** 2014. Preparing Ourselves for Freedom. In: Crais, Clifton & McClendon (eds.). *The South Africa Reader*. Durham: Duke University Press. pp. 455-458.
- Self, Will.** 2014. The novel is dead (this time it's for real). *The Guardian*. 2 May. <https://www.theguardian.com/books/2014/may/02/will-self-novel-dead-literary-fiction> (toegang: 2 Februarie 2019).
- Seltzer, Mark.** 1997. Wound Culture: Trauma and the Pathological Public Sphere. *October*, 80: 3-26.
- Shields, David.** 2010. *Reality Hunger: A Manifesto*. New York: Knopf.
- Vaessens, Thomans.** 2009. *De revanche van de roman. Literatuur, autoriteit en engagement*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt.
- Van Coller, H.P.** 2009. Die waarheidskommissie in die Afrikaanse letterkunde: die Afrikaanse prosa in die jare negentig. In *Tussenstand*. Pretoria: Van Schaik Uitgewers. Bl. 69-81.
- Vanhoozer, Kevin. J.** 1990. *Biblical Narrative in the Philosophy of Paul Ricoeur*. Cambridge : Cambridge University Press.

Note

1. Stefan Collini (2018) bied 'n omvattende bespreking en historiese oorsig van die "krisis" in die geesteswetenskappe.
2. Soos verwoord deur onder andere André P. Brink (1993) en Albie Sachs (2014), en soos 'n mens kan waarneem in die kortstondige opbloeи van byvoorbeeld magiese realisme in die Suid-Afrikaanse skryfwerk gedurende die 1990's.
3. Een van die vroegste Afrikaanse romans wat 'n soort "WVK-rol" gespeel het nog voordat die WVK in die lewe geroep is, was juis 'n roman deur John Miles, *Kroniek uit die doofpot* (1991). Gevolglik is dit interessant om in hierdie artikel te verken hoedat Miles se mees onlangse roman, *Op 'n dag 'n hond*, op die post-apartheidsituasie reageer. Ruimte ontbreek hier om aan te toon hoedat Miles se oeuvre deurgaans die klem plaas op individue se pogings om in weerwil van ander, groter verhale wat op hul afgedwing word en te midde van 'n onverstaanbare en onvoorspelbare groter geskiedenis, hul eie sin te skep (Malan en De Wet, 2016).
4. De Kock nuanseer ook hierdie stelling tot 'n mate wanneer hy daarop wys dat die verteltegnieke van fiksie noodsaaklik is om steeds 'n effek op die leser te kan hê. Antjie Krog wys in *Country of my Skull* in haar bespreking van die getuies voor die WVK oor die Mutasi-moorde op die probleem van onderskeid tussen "getuenis" deur polisiebeamptes en "fiktiewe weergawes, soos dié in Miles se roman, *Kroniek uit die doofpot*.
5. De Kock redeneer in 'n hoofstuk oor misdaadfiksie in Suid-Afrika dat die verwyt dikwels

teen misdaadfiksie gerig word dat die formuleagtigheid van genrefiksie oorvereenvoudigde oplossings vir die Suid-Afrikaanse situasie aanbied. Na aanleiding van die romans van Mike Nicol en Deon Meyer toon hy egter aan dat hierdie fiksie juis nie eenvoudige oplossings bied nie en werklik ‘betrokke’ is in die sin dat dit die ‘realiteit’ van misdaad in Suid-Afrika aan lesers toon en hulle aanmoedig om betrokke te raak by die realiteit, om verandering te bewerkstellig (De Kock, 2016: 36).

6. Hy wys veral op Ivan Vladislavic se *Double Negative*, maar mens sou ook dink aan *Nagmusiek* deur Stephanus Muller of Dominique Botha se *Valsrivier*.
7. Jacques Pauw skryf in *Into the Heart of Darkness. Confessions of Apartheid's Assassins* (1997: 189-207), oor die moorde op sersant Tumelo Richard Motasi en sy vrou, Irene Motasi, op die aand van 30 November, 1987.
8. Bladsynnommers tussen hakies, sonder datum of outeur, verwys na Miles, John. 2016. *Op 'n dag 'n hond*. Kaapstad: Human & Rousseau.
9. Vir stoësyne word die individu se sensoriese waarnemings deurentyd oorweldig deur 'n magdom indrukke. Hieruit maak die mens dan 'n beeld van die wêreld. Vir stoësyne is dit noodsaklik dat hierdie beeld so onverdraaid en helder as moontlik gemaak moet word, want probleme ontstaan omdat mense die waarnemings verdraai, veral deurdat hulle dadelik waardeoordele by die waarnemings voeg. Mense interpreteer waarnemings reeds by voorbaat as goed of sleg en daarom word nie objektief of akkuraat waargeneem nie. Die stoësyne voer aan dat ons beter sal vaar as ons sonder die oordeel net na die gebeurtenisse kan kyk. Die stoësynse besef dat die individu nie die groot verskuiwings bepaal en verander nie maar sy/haar wil daarna moet skik, soos wat 'n hond wat aan 'n wa vasgemaak is, maar die rigting waarin die wa gaan moet aanvaar.
10. Vir Ricoeur is geskiedskrywing en fiksie in hierdie verband dieselfde – beide ontdek deur uitvinding – maar die idee van ontdekking deur uitvinding is, soos Vanhoozer dit stel, 'n “konstante” in Ricoeur se werk: “Indeed, it is a virtual constant in Ricoeur’s philosophy that we come to discover the real only by first inventing” (Vanhoozer, 1990: 11).
11. Vir 'n bespreking van die selfbewuste wyse waarop romans telkens gemocid is met die problematiek van talige refleksie, sien byvoorbeeld Brink (1998).

Marlene van Niekerk

Constandt va

**g e r b r a n d / j a n
'n van niekerk-remix**

k hebbe Reeds enige die Zulks schend hebben
verangen op Swellendam ook is er
Reeds op Seekere Plaats van de
reeede Rivier, Ruijm 120 bij elkander
sien en door Kristene geteld.

ans ontfangen van de
eldwagmeester Tal Jaan de
naangenaamen Tijding dat de beromde
ap. Kees met 200 van zijn
ende uit het Bosjiesveld zoude
omen om de hier in het Land wondenden
ottentots te helpen haar godvergeete
oornemens ten uitvoer te brengen.

Ons kom

uit Bellville waar

Gerbrand Visagie se

suster woon.

Via Klapmuts

ry ons

om verwers

op te tel

vir

Gerbrand

se

huis

in die Paarl

wat hy come hell

or high water

wil over-all.

wyden Den 15 October 1788
oog Edele Gestrenge Heer
dert mijn Laatste aan U Hoog
dele gestur behelsende communicatie
ls dat er een conspiratie onder de
ttentots ondekt was.

e Slaaven zalde zij in het
eve spaaren, mits haar voornemens
ee te helpe Bevorderen, omme op die
ijse het gansche Land Wederom onder haar
irectie en Regering te Krijgen als haar
oor Vaderen gehad hebben

omme alsdan eerst de Drostdij Swellendam afte
open en Vervolgens alle de Boere Plaatste en geen
uygent Kind te spaaren.

Daar is

vier

tienliterblikke

eggshell barley white

mat

plascon

agter

op die

bakkie en

rollers, bakke, kwaste.

dis warm en

daar's donderwolke

in die suide

donkerpers met geel

onder die pense,

nie huis 'n dag

vir verf nie.

uyden den 23 October 1788

ompareerde voor mij Menso Blankenstein
eeretaris den Colonie Swellendam present de nagoem,
etetugen den Burger David Janszen van competente
derdom, denwelke ter requisitie van den
oopman en Landdrost alhier
verklarende hoe waar is.

at de Wed. van Philip Rijkard
omende in 't rogeveld op den 12 deser
an 't Compts. moeder de Wedw.
hendrik Janszen, dewelke naar 't
dezand na de Kerk gereeden was,
dezzelde hadde: dat eer in 't Rogeveld
lus minus tweehonderd
tientallen onder vier capteins
ij elkanderen lagen;

Ek sit die radio aan,

daar is 'n oor-
aanbod

van bruin mense
in die Kaap, sê
'n woordvoerder van
die regering.

Gerbrand draai die radio

dood op die Joostenbergse vlakte,
sy kneukels lyk
ge fok.

Mens moenie sukkel

met Gerbrand
as hy sleg
geslaap
het nie.

Hulle (sy suster en haar man)

wyden den 23 October 1788
ompareerde voor mij
en Colonie Swellendam
present de nagoem, getuigen den
wurger Johannes Grobbelaar Pietersz
an competente ouderdom, denwelke ter
equisitie van den Coopman en
androst alhier den Heer Constant
an Nuld Onkruid verklaarde hoe waar is.
at den Compt. in den nagt voor
aterdag en sondag herwaarts
ijjdende op den top van den berg
vegt over Swellendam een vuur gezien had;
itsgaders dat hij den volgenden avond op
anzelfde plaats wederom vuur
eezien had.

het hul bes gedoen sê hy,

met sy kopkussings

maar dis geen

waarborg

vir broerliefde nie,

elke keer as hy

gaan pie het in die

nag

het die

gangalarm

afgegaan.

As mens nie eers

die pad

toilet toe

kan bypass

vir jou gaste nie

sê Gerbrand.

riet Hamel

at Hans Ruiter en Jan Schapen Wagter
resent zijn geweest toen kreupele Frederik en Trijn
gezegd hebben dat de Hottentotten al de Christen
tide vermoorden, mitgaders dat zij dan
onder Cobus Valentijn zoude staan dat die haar
voofd zoude weesen.

nna

at Jan piekke aan haar gesegd
veerd, dat hij onse lieve Heer met eene Mes
at zij gezien had, gestoken had,
at zij den Landrost met vrouw en
inderen dezen wilden vermoorden
n dan vervolgens al het Duyts Volk.

at een sergeant
an onsen Liewen Heer

ulks insgelijks aan haar gezegd had met
vroegingen dat zij dan al het Goed
n Vee van de Christenen zoude krijgen.

Twintig kilometer stilte.

Skryf jy nog poetry? vra ek.

Gerbrand smak

sy tong

teen

sy verhemelte.

Dis jy wat neuk

met koekmekranke,

mor hy in sy kraag.

Cut it Gerbrand sê ek,

ek skryf prosa.

Nog twintig kilometer stilte.

Claas Rasmus

at hij van den

urger Jan Hatting gedrost en naar de
straal van oude Dallij gegaan is en

at aldaar den vrij Slaaf Hans zoek is

at gekomen, en gezegd heefd: dat Jans Piekke hem

stuurde om aan hem te zeggen, dat zij

n alle Hottentotten uit de Christenen

oesten uit gaan, en zig niet langer

ls voor een Caabsche Togt aan deselve verhuren,

n Assegaijen bij malkanderen dezen

n de Crael van Willem Stompje

en vermits zijden 25ste October alle met
oosten koomen.

unne Pijlen, Boogen

at zij hunne klederen moeste verbranden,

elijk ook Eerige hadden gedaan,

at Mallegas Dik Kop en Kreupel Frederik

em gesegd hadden dat aldán de Wereld zoude vergaan

n dat zij eerst Swellendam zoude afloopen;

e Vrouwen en Kinderen vermoorde,

n vervolgens alle de Christenen.

By die rooi

Chinese winkel pal

voor die Ou Paarlpad

hou ons stil

om

die lugte

te bewonder.

Onder sweetpakkappe

op die stoep

staan

die spanne,

hul skouers vra wat

de fok

ons dink

ons soek hier

met ons Hilux Twincab.

at Kreupele Frederik aan hem verhaald heefd, dat
ij van Jan Pieke gehoord heefd dat
e Wereld Zoude vergaan, en dat de
ottentotten alle bij malkanderen moesten
lijven dat Hans Zoek hem heefd gesegt,
at de Wereld zoude vergaan en dat zij
e plaatsen aflopen en alle Christen
vermoorden wilde.

Frederik Haas

at hij van Volk gehoord heefd dat zij oorlog
ilde maken, en eerst op Swellendam
lle Mensel gan vermoorden

n de kinderen aan Riempjes Snijden,
n vervolgens al het Duitsch Volk
vermoorde.

'n Outoppie lê sleg

gesuip in sy

urine

teen

die muur.

Gerbrand se adamsappel spring

'n paar keer

op en af.

Hy trap-trap in die stof.

(Ek lees sy voete, ek

is 'n wiggelaar

van rusteloze voete.)

Hy wil na hulle gaan

sien ek omrede

sy gedigte,

die toestand in die land,

U smede dat Kreupele Frederik
an deze Hottentotten haar gesegd
s een lang Karel blank dog Rood in't Gesigt
otterverft, Sprekende goed duytsch en slegt
ottentots door malkanderen en dragende
ver een broek & baaitjie een lange Karos
at hij haar in een Huijs onder de grond gebragt
at hij daar nog drie à vier Hottentotten ware

oorts zegd zij dat den voorm. Sergeant
s een Lang Karel blank dog Rood in't Gesigt
otterverft, Sprekende goed duytsch en slegt
ottentots door malkanderen en dragende
ver een broek & baaitjie een lange Karos
at hij haar in een Huijs onder de grond gebragt
at hij daar nog drie à vier Hottentotten ware
ietje Kletijn
at zij Vijf maal onse lieve Heer gezien heefd
ij de Compt.'s Drift aan een zijden van 't zieken Huijs
n dat hij aan haar gesegd heefd: dat den
ttentoten alle Witte Beesten moesten
lagten en strooiij hutten met twee
euernen maaken, met byvoeginge
an weetje wel jou God.

die kleure van die lug,

maar

hy weet nie lekker

hoe nie-

en hy wil dringend

laat verf

ook nog.

Ek kry hom

regtig

jammer.

Wat soek hy

in vadersnaam

buk-buk

terug by die bakkie

op die grond?

Seker sy lighter.

uijden den 25 October 1788
ompareerde voor mij Menso Blankstein
secretaris des Colonies Swellendam present
genoemde getuigen den Burger Gerrit Beukes
e oude van Competente Ouderdom denwelke ten
equisitie van den Coopman en Landdrost
hier de Heer Constant van Nuld Onkruijdt
eerklaarende hoe waar is.

at den Compt. in 't laast den verlopene Maand Augustus,
anneer den Comparant naar een nabij zijn woonplaats
iggende Craal gegaan zijnde om zekere Kleijne
ttenttentot in Name April deswelke bij den Compt.
oond te soeken, wijl hij als Beesten
agger s'Compt: vee in 't Koorn had laten
open aldaar tot zijne grootste verwonderinge en
ntstellenisse gezien had over de Honderd Mans
tenttotten deswelke aldaar bij elkanderen
waaren legende, en zegt den Compt.
at hij de vrouwen eer bij gerekend
at hij de honderd vijf en
ver de honderd vijf en
ventig geteld heeft.

Ek

koop Cokes

oor 'n fucked-up

linoleum-

counter.

As ek

uitkom,

klap

die eerste

donderslag.

Gerbrand

het geval, of iets, hy kap

sy voorkop

verrit Haas, Jochem Haas
etuingd gehoegzaam het zelver gelijk
ok die er byvoegd, dat hij het
an Mallegas Dikkop heefd
ehoord en dat de
ottentotten Stroojjhuzen
aken met twee deuren
n Reeds vele
laar waaren.

om die beurt

teen elk

van die

ses-en-twintig

wit

klippe wat

die trading store

se parking lot

omgrens.

Hy klink

glad

nie

lekker nie.

ang hebbe die natie zig gekoestert
et de hoop omme ter eeniger tyd eens
derom meeester van het
and de werden.

en Laatste hebbe uit
en Craal 7 Rokers met vergiftige
rijlen, hun gift zakke, een quantitijd
sssgaaie gehaald moet.
nieuw gemaakt; Wat doen zij daar
seede. Wel is waar dat sou
ijlens wel een Enkelde Rokers &
oo een quantitijd.

...veertig kilometer, net veertig!

die gefoktes wat hier troebel

uit die moere peul, lip en wenkbrou

vlak gevyl op die rad van Vrouwe Klapmuts,

die Wesselse die Wildschuts die Visagies,

grouend in skedelberge skroot,

snags deur die straatgeut

glip hulle net veertig kilometer

ver na die fluwele slaapstad

van die vet wit rotte,

eweneens Wesselse Wildschuts Visagies,

rapend uit die bibberbange rose voile

die gestopte pruime vroutjieskutte,

spuwend op foto's van die vadere in rugby

spanne, vloekend op die verfspul van

Johannes Meintjies in die gang...

wellendam den 26 Octo: 1788
en Laatste eenige Relaasen wegend de
confessie van diverse hier opgebrachte
ottentots & Twee Hottentotine het verbrande
an hunne Duitse Kleederen; het bij een Trekken;
t Maken van gans Nieuwe Stroohuijsen
et Twee deuren. Nimmer bevorrens
uiten gewone meenigte van
eijzien het Geslagte van al hun vee; die
ond sprekende van haar God;

ijne zoogenoemde God spraake aan zijn volk
ngeloovelijk sterk hunne gemoeiden hebbe ingenomen.
en mes bij mij in bewaaring daar Zoude Zeekere Jan Parell
un god / meede Twee steeke gegeven hebbe en niet
unne wonder. Dit was het teken dat den God
dar gehoudene onstervelijk was.

Shut up, Gerbrand,

hulle kyk

vlr jou

sê ek, staan op.

Ek trek

hom aan die pante van

sy ruitjieshemp,

hy kniel

soos Jeremia,

ruk

sy knope af,

skud

sy spannerhande.

Ek kry

hom

nie stil nie.

n een groot aantal van die bij de
christenen inwoonende en omstreeds
ie zelver plaatzien in
caalen veblif houdende
ttentotten bij elkander te
oen complotteeren, en dezelve
oorts in het idee te brengen,
n zich op zekere hooge heuvels te
verschansen, wijders hun vee te
verslachten,

bo hierdie niemanddal van broers,
tussen my en julle sien ek
in die wolke 'n ou sibille
van die Kaapse sibbe,
'n ruïneuse toerneerderes
wat kaiings skraap
uit 'n windgemaal
van geestelike radarskottels,
haar bek 'n bobbejaantang
waarmee sy die voetval
van die brandmaer sluipers
probeer indraad op die trapmeul
van die vlesige hoedstaanders
van Bellville en
omstreke tot 'n eensgesinde
bataljon...

riminele Regtsrolle,
onderdag den 29 April 1790
carna in Raade verschien de Adjunct
sscaal Mnr Johannes Andreas Truter
welke als in officio gequalificeerd ter
aarneming der zaaken van den Landdorst der
colonien Stellenbosch en Drakenstijn, onder
verlegging van een Relaas van den
ottentot Gerrit Bastaard en vier
verklaaringen door enige andere
ottentoten voor heeren Gecommitteerdens
erleiden, te kennen gaf, hoe zeekere
ottentot Jan Paerl in het jaar 1788 verscheide
ottentoten in dit Land had gebracht in
eweging door hen wijs te maken dat hij wist dat de
eereeld op den 25 Oktober van
at jaar zoude vergaan

Ek kyk

waar Gerbrand wys

maar sien

g'n

weird

masjinerie

of oorlog nie

net

'n wolkbreuk

in die weste, dit

kom vinnig

ons kant toe.

Die jongens wys

hul passion gaps,

mens weet nie of hulle lag

of wat nie,

at gem. Landdrost echter van zijn
liigh geagt hebbende de nodige
rdies te Stellen om voorst' Jan Paerl,
ie zich op de vlugt had begeeven, te doen
terhaalen; denzelven Jan Paerl nogthans niet
meerder als nu was gevangen genomen en te
stellenbosch in hechtenis
vergebracht.

ek sleep vir Gerbrand

kar toe

in die reën,

hy mompel deur

sy snot.

...ons woerde is 'n mars van vonke,

in die voetsool prik die volk wat kom...

Eenmaal

in

die bakkie

sit Gerbrand

met toe oë

teen die nekstut.

Uit sy kop

n zo als uit boven gem. Stukken breeder consteerd,
irscheide an deze Sottises te bedrijven, welke
sekerlijk op zich zelve beschouwd, belachelijk zijn
dog hoe zot en kinderachtig ook,
ven wel nadeelige gevolgen zouden hebben
nunnen opleeveren, zo men niet in tijd
ie schepzels van hunne dwaashed had
vertuigd, en dus de verdere
itwerkzelen van den verkeeren waan,
arin zij door meerm' Jan Paerl
zen gebracht tegengegaan –

trek

stoom

soos uit

'n raffinadery,

hy mompel iets wat

ek nie kop nie.

**...vurige kole op die skowwe by die uitbreek
van die agterdeur, die voordeur oop vir
die opstaan van Jan Paerl...**

Hoor hier, sê hy voor

ons ry, sit jy

dit aanmekaar,

ek weet nie meer

hoe ek moet sê

aarover gedelibereerd
ijnde; Heeft de Raad de propositie
an ged. Adjunct fiscaal in
eezen gegeert, met
ie bepaalinge echter, dat de
ottentot Jan Paerl slechts
ovisioneel zal worden
n de ketting
eklonken.

ek voel alleen
in my eie land
nie,
miskien
weet
jy.

Ek het toe
gaan Google
op Jan Paerl,
nie dat hy, lyk my,
onder die sendelinge
van Genadendal
ver gekom het
met sy sights nie.

Maar dis darem beter as niks nie.

at hoe zeer hij Landdrost
rich ook niet genoegzaam in staat
evond, om tegen gemd. Jan Paarl
rimineele procedures te entamieren,
ij egter tot Stuiting van die
ngeregeldeeden, welke uit eenige diergelijke
onduite van denzelven voor de Colonie
lhier zouden kunnen geboren worden,
e vrijheid nam den zake in consideratie
e geeven of Hun EE. Achtb. niet zouden
oedvinden geciteerde Jan Paarl in de
etting te doen klinken en voor de
ost aan 's Colonies werken te
stellenbosch te doen arbeiden,
et wel expresse verbot van zich
iet verder als de distantie van
rie uren in den omtrek
an de Dorstdye te
gen begeeven.

Wat my puzzle

is hoe

Gerbrand

in godsnaam by so iets uitkom,

hy's mos nie iemand wat

geskiedenis boeke

lees

nie?

Die blikke Plascon,

mind you,

staan nou nog

opgestapel

in Gerbrand se garage

agter die

emergency

generator.

Bronnelys

Van Niekerk, M. 2013. *Kaar.* Kaapstad: Human & Rousseau.

Viljoen, R. 2006. *Jan Paerl, a Khoikhoi in Cape Colonial Society, 1761-1851.* Leiden: Brill.

Wes-Kaapse Argief- en Rekorddiens (WCARS).

C570, Briewe ontvang, Onkruijdt aan Van der Graaf, 23
Oktober 1788: 61-69

C570, Briewe ontvang, Onkruijdt aan Van der Graaf, 23
Oktober 1788: 59-69

C570, Briewe ontvang, Onkruijdt aan Van der Graaf, 25
Oktober 1788: 54-55

C570, Briewe ontvang, Onkruijdt aan Van der Graaf, 26
Oktober 1788: 50-53

C218, Resolusies van die Politieke Raad, 27 September
1793: 319-360.

C223, Resolusies van die Politieke Raad, 30 April 1794:
152.

CJ 72, Criminele Regtsrolle, no. 29 April 1790: 168-172.

CJ 793, Strafvonnisse, no. 5, 22 Oktober 1772: 53-70

CJ 379, Dokumente in Kriminele Sake, 19 Oktober 1762:
Deel 3, 257-260.

1/STB 10/165, Briewe ontvang van veldkornette en
privaat persone, 1795-1798, Fiscal W.S. van Ryneveld aan
Landdrost J. van der Riet, 26 Julie 1796.

1/SWM 3/17, Beëdigde verklarings, 9 September. 1793.
Getuienis van Louis van Bengale.

1/SWM 3/12, Beëdigde verklarings, no. 22 Julie 1791.

1/STB 3/13, Beëdigde verklarings, no. 60, 21 Julie 1794.

Titel:	Prof.	Dr.	Ds.	Mnr.	Mev.	Me.
---------------	--------------	------------	------------	-------------	-------------	------------

Voorletters en van: -----

Adres: -----

----- **Kode:** -----

Tel. (W): ----- **(H):** ----- **(Sel):** -----

E-pos: -----

Besonderhede vir inbetalings:

Betaal u rekening elektronies in die bank of oor die internet in,

- naamlik op die volgende rekening:

SAVN

Banknaam: ABSA

Bankrekeningnommer: 1190 154 676

Taknaam: Ben Swartstraat, Wonderboom-Suid

Takkode: 334 645 (nie nodig vir elektroniese betalings nie)

Verwysingnommer: U van en voorletters

- E-pos of pos daarna die bewys van u betaling aan die SAVN se penningmeester,

Prof Adri Breed, by die onderstaande e-posadresse:

Adri.Breed@nwu.ac.za of kobie.dekamper@gmail.com

Gaan ook na die SAVN webwerf, www.savn.org.za, vir inligting.

Kantoorgebruik

Lidnr.	Datum aangesluit	Kwitansienr.	Faktuurnr.

