

TR 89-72
✓

'N LEESMOONTLIKHEID VAN
JEANNE GOOSEN SE TEKS LOUOOND :
DIE VROU AS SKRYWER
BINNE DIE SUID-AFRIKAANSE BESTEL

Verhandeling aangebied ter voldoening aan
die vereistes vir die graad
Magister Artium in Afrikaans en Nederlands
aan die Universiteit Rhodes, Grahamstad

deur

Erika Valeska Viljoen

Januarie 1989

Hiermee: baie dankie aan prof. André Brink vir sy geduldige hulp
én inspirasie.

Dankie ook aan die Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing vir
finansiële hulp.

SAMEVATTING

In hierdie verhandeling ondersoek ek die narratiewe strategieë van Jeanne Goosen, soos in werking gestel in haar kort roman, Louoond. Terwyl ek hierdie teks beskou as uitstekende voorbeeld van moderne Afrikaanse prosa, het ek ook spesifiek kennis geneem van haar vroeëre roman: Om 'n mens na te boots, wat ooreenkomste toon met eersgenoemde.

Hoofstuk Een is 'n leesanalise van die eerste hoofstuk van die roman, met die doel om sekere prominente kodes te identifiseer, maar meer nog: om te bepaal wat die teks voor-skryf. Ek gaan uit van die standpunt dat die teks bepaal hoe dit gelees sal word, dat geen enkele, vooraf vasgestelde leesstrategie daarop toegepas kan word nie. Vanuit die eerste hoofstuk het ek dus my eie individuele leesmoontlikheid geformuleer, en dit deurgaans beskou slegs as "bespiegeling", omdat hierdie leesmoontlikheid deurgaans slegs 'n moontlikheid bly.

Hoofstuk Twee bevat die teoretiese agtergrond wat nodig is vir 'n wetenskaplike studie van hierdie aard. Ek het hoofsaaklik die strategieë van Roland Barthes en Jacques Derrida gevolg, as baanbrekers in die post-modernistiese teorie. Dit was veral nodig om die rol van die verteller intensief te ondersoek: die verteller in Louoond bied haarself as skrywer aan, daar is dus sprake van 'n teks-in-wording.

In Hoofstuk Drie is die kode van skryf, soos uit Hoofstuk "Een" in Louoond geïdentifiseer, dwarsdeur die teks opgevolg. In Louoond, wat metateks is, is die geweld wat inherent is aan die teks, ook deel van die skryfproses. Hierdie geweld is ook baie beslis deel

van die Suid-Afrikaanse bestel soos dit in die roman be-teken word. Die verteller is deurgaans in 'n posisie van spanning oor haar eie rol in die "rewolusie" - waar haar teks ook 'n taal-rewolusie is, maar altyd nog binne die NOU van Suid-Afrika bestaan.

Hoofstuk Vier bepaal hom uitsluitlik by die rol van die vrou as verteller, as muse, as primêre protagonis. Ek bespreek die vrou-kode aan die hand van prominente feministiese skrywers, maar dit bly binne konteks van die teks. Elke kwessie word in die eerste plek aan die hand van die teks bepaal: die teks bepaal dus watter vroue-sake aangeroeer word. Die Suid-Afrikaanse, en spesifiek die Afrikaanse, dien voortdurend as interteks vir Louoond, net soos by die skryf-kode. Ander intertekstuele verwysings is ook belangrik, omdat die teks nooit onafhanklik van enigiets buite homself bestaan nie. Die musiek speel 'n belangrike rol, met Callas as muse en as mede-vroukunstenaar, so ook George Sand as mede-skrywer. Dus is die vrou as skepper, onafhanklik van die man, vooropgestel. Die teks bly in my lees daarvan in die eerste plek 'n fabrikasie/nabootsing van die Suid-Afrikaanse werklikheid, en die slottoneel bevestig die "finale katastrofe" wat in die motto aangedui is as "toestand van beheerde histerie".

ABSTRACT

This thesis investigates the narrative strategies of Jeanne Goosen, as employed in her short novel, Louoond. I regard this text as an excellent example of modern Afrikaans prose, and particular reference was made to her previous novel: Om 'n mens na te boots which indicates similarities to the text under scrutiny.

Chapter One is a close reading of the first chapter of the novel, in order to identify certain prominent codes, and also to determine what the text itself prescribes. My presumption is that the text determines how it should be read, that no single, predetermined strategy can be rigidly applied to it. Thus I formulated my own individual possible reading from the first chapter, and I view it throughout as mere "speculation", since this possible reading remains only a possibility.

Chapter Two contains the theoretical background that is necessary for a scientific study of this kind. I followed mainly the strategies of Roland Barthes and Jacques Derrida, who are pioneers in the post-modernistic theory. It was particularly important to investigate the role of the narrator: the narrator in Louoond presents herself as a writer, therefore it is the process that is paramount.

In Chapter Three the code of writing, as identified in Chapter "One" of Louoond, is followed closely throughout the text. In Louoond, which is metatextual, violence is textually inherent, and also part of the process of writing. This violence is definitely also part of the South African situation as it is signified in the

novel. Throughout the narrator is in a state of tension about her own role in the "revolution" - in which also her own text is a revolution in language, but always within the NOW of South Africa.

Chapter Four concerns itself mainly with the role of the woman as narrator, as muse, as primary protagonist. I discuss the code of woman in relation to prominent feminist writers, but it remains in context of the text. Each issue is in the first place determined by the text, the text therefore determines which feminist issues will be investigated. The South African situation, and specifically the Afrikaner situation, serves throughout as intertext for Louoond, as with the code of writing. Other intertextual references are important, because the text is never independent from anything outside itself, and could not exist in such independence. Music plays an important role, with Callas as muse and as fellow female artist, while George Sand functions as fellow writer. Woman, independent of man, is put forward as creator. In my reading, the text remains in the first place a fabrication/imitation of the South African reality, and the final scene reaffirms the "final catastrophe" that is indicated in the motto as a "condition of controlled hysteria".

INHOUD

Inleiding	2
1 'n Close reading van Hoofstuk "Een", "Deel Een"	3
1.1 Die motto	4
1.2 Die musiek as muse	8
1.3 Die verteller as skrywer	11
1.4 Die verteller as vrou binne 'n spesifiek Suid-Afrikaanse konteks	17
2 Teoretiese agtergrond	
2.1 Algemene leesmodel in navolging van Roland Barthes en Jacques Derrida	26
2.2 Die verteller as teks-generator	37
2.3 <u>Louoond</u> as moderne ek-verhaal	41
3 Metateks - 'n narsissistiese inkyk in die self	
3.1 Die teks weerspieël die orde/onorde van musiek en wetenskap	48
3.2 Die teks kyk in op die doel van teksskepping	52
3.3 Geweld: inherent aan die teks	61
3.4 Geweld: teken van sterf en herleef	72
3.5 Tweedrag tussen "wetenskap" en "gevoeligheid"	79
4 Die verteller as vrou-skrywer/figuur	
4.1 Feminisme en die "motto"	96
4.2 Die vrou as kunstenaar	102
4.3 Callas as vroulike muse	116
4.4 George Sand as mede-skrywer	119
4.5 Arachne: óók vrou-skepper	124

4.6	Die Armeense vrou: teken van die godsdienstige in die verteller	127
4.7	Die swart hen as sentraal in die politieke gegewe	145
4.8	Ouma Sannie: die verteller se "geskiedenis"	147
4.9	Anna, die ANC-huishulp, onderdrukte in alle opsigte	154
4.10	Callas: sentraal in die verteller se politieke ervaring met Anna	156
4.11	Hermien wat saam met die verteller die "finale katastrofe binneseil"	163
4.12	Die buiteblad as déél van die teks	177

Bibliografie	181
--------------	-----

Fiction is not a dream. Nor is it guess work. It is imagining based on facts, and the facts must be accurate or the imagining will not stand up."

Margaret C. Banning (The Writer 1960)

There are many reasons why novelists write - but they all have one thing in common: a need to create an alternative world.

John Fowles 1977

A feminine text cannot fail to be more than subversive. It is volcanic: as it is written it brings about an upheaval of the old property crust, carrier of masculine investments; there's no other way. There's no room for her if she's not a he? If she's a her/she, it's in order to smash everything, to shatter the framework of institutions, to blow up the law, to break up the 'truth' with laughter.

Hélène Cixous ("The Laugh of Medusa")

INLEIDING

Dit sou onmoontlik wees om in 'n "inleiding" die aard van my ondersoek te omskryf, omdat dié ondersoek self, soos ek op p.3 aandui, 'n "bespiegeling" is. Ek het hoofsaaklik die prosedures van Dekonstruksie gevolg, maar my primêr laat lei deur die voorskrifte van die teks. Die voor-skrif is dan ook: "Alle persone is fiktief, die res is bespiegeling". Dit bepaal dat ek wat die teks lees en "ontleed" óók 'n aktiewe fiktiewe figuur in die teks word. Die feit dat ek as vrou deel word van 'n vroueteks, en ook dat ek as Suid-Afrikaner (en Afrikaner) deel word van 'n teks wat behep is met die Suid-Afrikaanse bestel, maak my soveel te meer betrokke by die tekswerking.

Om hierdie rede benader ek die teks as vrou en as Suid-Afrikaner, en is hierdie inslag inderdaad my primêre belangstelling. Terwyl die Suid-Afrikaanse voorop staan in die gebeure, in die diskoers, bly dit van die begin tot die end binne die huidige opset in Suid-Afrika - die teks bied dus geen oplossings nie. Daarom kan ek ook nie oplossings bied nie, en is my eie diskoers voortdurend gesitueer in die NOU van Suid-Afrika.

Die Suid-Afrikaanse is verder nie beperk tot eg Suid-Afrikaanse of Afrikaanse waardes nie, daarom was dit nodig om veral by die bespreking van die vrou se posisie kennis te neem van internasionale kwessies. Die feminisme in Suid-Afrika is immers min of meer afwesig, veral binne die Afrikaner-kultuur. Hierdie feit is verder bevestig deur die intertekstualiteit - Louoond sou nie kon bestaan sonder die interaksie met ander wêreldes, ander werklikhede nie.

HOOFSTUK EEN'N CLOSE READING VAN HOOFSTUK "EEN", "DEEL EEN"

"Alle persone is fiktief, die res is bespiegeling."

Ek is genoodsaak om, uit die aard van my ondersoek, hierdie sin as deel van die teks te beskou. Terwyl dit tipografies die aandag eis, is dit ook belangrike kommentaar op die res van die teks. Hiermee word die hele teks-werklikheid as fiktief aangebied, op 'n manier wat deur Marianne de Jong beskryf word as "radikaal in sy verwerping van alle ideologie, alle dogmas van die verlore oorsprong, van 'n afwesige universele orde, van 'n utopie wat ... soos 'n rewolusionêre versameling opgeroep word om 'n onmoontlike maar vernietigende veldtog teen die banale onmiddellike omgewing te voer" (De Jong 1987:15). Met hierdie verklaring deur die skrywer word die bisarre teks-werklikheid van Louoond totaal uitgeruk uit óns werklikheid.

Met "die res is bespiegeling" word 'n fluïditeit aangedui wat iets sê oor die teksstruktuur: die ongeordende (in tradisionele sin) "storie" is alleen 'n "toestand" (soos wat die skrywer-verteller in die motto aandui), 'n diskoers eerder as 'n "storie", 'n toestand van "in-die-proses-wees", die toestand van in-die-"louoond" wees.

Dit pas ook in by die vertelsituasie wat voorkom as die aanbieding van 'n vrou se gedagtes, "bespiegeling" dus. "Bespiegeling" is 'n on-sekere, miskien dwalende gedagtelyn wat miskien maar net moontlikhede oproep. Hierdie "bespiegeling" sou kon aansluit by wat Manganyi "reverie" noem:

"I started to write Mashangu's Reverie, which may be seen as a frivolous kind of 'self-analysis' and in this way started to rid myself of disturbing impulses. Writing about them transformed them from the realm of the personal to that of the universal" (Manganyi 1977: PREFACE).

Omdat die verteller se "bespiegeling" alleen moontlikhede oproep, is my gedagtes oor hierdie teks ook net bespiegeling, en word ek by die lees daarvan ook 'n "fiktiewe" persoon, deel van die proses van hierdie teks.

1.1 - Die motto

Ek lees die motto by "Deel Een" as geïnkorporeer in "Deel Een" en ook in die teks. Gelees as Derridaanse "supplement" word dit 'n byvoeging sowel as 'n substituuat vir die res van die teks.

"In French, the word supplément has two meanings: it means both 'an addition' and 'a substitute'" (Barbara Johnson se inleiding by Jacques Derrida: Dissemination, 1981).

Derrida ondersoek Rousseau se filosofie: "Rousseau uses this word [supplément] to describe both writing and masturbation. Thus, writing and masturbation may add to something that is already present, in which case they are superfluous, AND/OR they may replace something that is not present, in which case they are necessary" (Derrida 1981:xiii).

A.F.Vorster sien "die supplementariteit" as "iets wat by die 'primêre' teks gevoeg word om dit nader/verder te om-skryf, 'n 'met ander woorde'. Maar daarmee word juis erken dat die teks "self", onvolmaak, onvoltooi, onaf is." In die teks wat hy behandel, is "supplementariteit, différence, intertekstualiteit (...) reeds

werksaam tussen titel en gedig" (Vorster 1987:15). Op dieselfde manier beskou ek die motto by "Deel Een" as supplement tot die res, in interaksie met die res. Die "res" impliseer hier nie net die res van die teks nie, maar ook alles wat buite die teks is.

"Nóg 'n boek deur 'n vrou."

Hiermee word die teks gelees as deel van alle literatuur en ook van die "werklikheid", 'n eksplisiete aanduiding dus van totale intertekstualiteit. Dit word later veral belangrik in die lig van die teks as "waarskynlik een van die mees politieke boeke wat die afgelope dekade in Afrikaans verskyn het" (De Jong 1987:15). As kommentaar op en deel van die "werklikheid" van Suid-Afrika is dit, die teks, "nóg 'n boek".

Hierdie "nóg 'n boek" is spesifiek "deur 'n vrou" geskryf. Ongetwyfeld word 'n baie prominente feministiese - of minder sterk: vroulike - kode hier aangedui. Veral belangrik is hierdie stem omdat die Suid-Afrikaanse politieke toneel so manlik-gedomineerd is, en die Suid-Afrikaanse vrou nog baie vasgevang in tradisionele vrou-en-moederrolle. Meer nog, die swart Suid-Afrikaanse vrou is seker die mees onderdrukte van almal, d.w.s. as vrou én as swart mens, daarom sal die "ANC-bediende" later so belangrik wees.

"Nóg 'n boek deur 'n vrou" impliseer ook dat daar alreeds heelwat boeke deur vroue geskryf is, maar terwyl Goosen haarself hiermee identifiseer as één vrou-skrywer tussen ander, is sy ook besig om haarself eenkant te stel. Deurdadig sal dit pertinent nóm dat sy 'n vrou-skrywer is, word konvensies verbreek, en daarmee isoleer sy haarself van spesifiek ander Afrikaanse vrou-skrywers. Dit is ook die begin van talle deurbrekings van tipies-Afrikaanse konvensies. Miskien stel sy haarself hier téénoor die oorweldigende massa

liefdesverhaal-skrywers wat hoofsaaklik vroue is. Louoond is juis onromanties, juis doenig met dinge wat on-vrou-en-moeder is. Dit word egter nie deur vervreemding bewerkstellig nie, maar intendeel, deur juis 'n "bekende", "tipiese" vrou-milieu van die kombuis te gebruik.

"Luister vriende, die wêreld van die kombuis is van mens en God verlate."

Met "luister vriende" word 'n gehoor aangespreek, hieruit lei ek af dat die verteller, wat haarself identifiseer as "J.G.Franschhoek", 'n groep lesers in gedagte het, en dit sou moontlik wees dat hierdie lesersgroep in die loop van die teks duideliker gedefinieer sal word as 'n spesifiek Suid-Afrikaanse groep. Die feit dat dit in Afrikaans geskryf is, bring 'n magdom sosio-politieke probleme/waardes/ordes in die spel, en sal mettertyd spesifiek bespreek word.

Die "vriende" wat aangespreek word, is nie noodwendig 'n reële groep mense nie; m.a.w. hulle word net so deel van die teks as die verteller en die ander figure. Maar hierdie "vriende" sluit uiteraard ook die werklike leser in. So word die leser mede-figuur, net so fiktief soos die "persone" (in die heel eerste sin) oor wie die teks "bespiegel". Dié gehoor is letterlik 'n gehoor, hulle moet "luister" - wat die verhaal in 'n gespreksituasie plaas, en miskien verklaar waarom die teks min of meer ongestruktureer voorkom (gemeet aan konvensionele verhalende tekste).

"... die wêreld van die kombuis ..."

Die tekswerklikheid se ruimte word aangedui. Hierdie wêreld is nog nie heeltemal omskryfbaar nie, maar dit skyn 'n gewone kombuis te wees waarin die vrou bobaas is. Die vrou is tradisioneel die kombuismens, terwyl mans meer tradisioneel die politiek (politiek van

lewe, van die ganse "werklikheid") bedryf. Maar in hiërdie werklikheid, die werklikheid van die kombuis, is die vrou-skrywer die hoofakteur wat kan sê: "Luister vriende ..."

Met "kombuis" in gedagte, sou 'n mens hier kon dink aan Afrikaans se sukkelbegin as "kombuistaal". Hiërdie kombuis-taal is juis die opstand teen dit wat dáárdie kombuistaal tot stand help bring het, dit waarvoor dit vandag staan vir baie Suid-Afrikaners: taal van verdrukking.¹

Die kombuiswêreld is die ideale plek vir die "bespiegeling" wat klaarblyklik in die teks gebeur: in die kombuis word geskep, getransformeer, gefabriseer op die heel eenvoudigste vlak - kosmaak. Die fluïede, tussen-in toestand van "bespiegeling" pas binne in die totale "louoond" van die teks.

"... is van mens en God verlate ..."

In die "van mens en God verlate"nheid van die kombuis word die mens én God uitgesluit. Dit is dus amper 'n onwêreldse wêreld, omdat die Christelik-Nasionale geloof (wat so sterk in Afrikaans uitgedruk is en wat hier baie pertinent van toepassing is) só 'n gedagte nie in die Suid-Afrikaanse konteks sou kon aanvaar nie. Vanuit die Afrikaner se tradisionele geloofsiening sou 'n "van mens en God verlate" wêreld ondenkbaar wees. Dit sou die hel wees. Maar hierdie kombuis, en alle kombuisse vir hierdie teks ("die wêreld van die kombuis") wórd so getipeer. Dus is hier 'n teennatuurlike werklikheid ter sprake. En hierdie teennatuurlikheid is "'n toestand". Soos die hele teks die tradisionele storie kanselleer, word die teks ook "'n toestand", 'n fase in die kookproses, soos in die louoond, 'n moment. Hierdie moment is een van momentele stasis, met 'n ewewig van "beheerde histerie". Mettertyd blyk dit dat hierdie "beheerde histerie" teken is van 'n deurlopende toestand in

die teks, omdat alles hang tussen hemel en aarde, tussen orde en chaos, en die orde is baie prekêr.

"J.G. Franschoek, 1987"

Deur haarself so eksplisiet te identifiseer, plaas Goosen die teks midde-in Suid-Afrika, in Franschoek as die vestigingsplek van die Hugenote.

1.2 - Die musiek as muse

"HOOFSTUK EEN"

Die gewoonheid van die gebeure flous aanvanklik sodat 'n tradisionele storielyn verwag word, ook omdat "Een" vóórveronderstel dat "Twee", "Drie", ens. gaan volg, d.w.s. 'n lineêre plan.

"Een" begin met die begin van die dag, met triviale aktiwiteite: "Ek skakel die stoof aan vir die honde se pap." Hierdie aktiwiteite loop soos 'n ordelike draad dwarsdeur die teks, en is ook deel van die vrou se kombuiswêreld. Maar nog voordat die gewoonheid beskryf word, is die meer emosionele, estetiese geaktiveer as teenpool: "Maria Callas, 'n skoonstemmige muse om tien in die oggend." In hierdie stadium be-teken die musiek 'n onordelike, maar mooi - "skoonstemmige" - deel van die verteller se wêreld. Daar is ook orde in hierdie onorde: musiek, en veral die klassieke, impliseer 'n baie

geordende struktuur. Dié orde loop oor in die verteller se ervaring daarvan: "Ek leef elke dag in dié volgorde: éérs Callas, dán Chopin" (p.11). Dit be-teken onorde omdat dit die banale, vervelige kombuiswerk teenstaan, dit bied 'n verhewe, geestelike skoonheid wat die verteller laat "wieg in die kombuis met my arms bokant my kop ... My skaapvelpantoffels is te groot. Ek skop een in die lug op. Callas is waansinnig en ek is desperaat ..." (p.9).

Die verteller leef in en deur die orde/onorde van haar musiek, dit word deel van die teksgegewe, van haar bewegings: "Met 'n lang vurk stuur ek op die stoof af, lig die pappot se deksel en smyt dit op die vloer. Staccato: die kastrol sis." Die orde/onorde wat so inherent is in die teks, is ook so in die musiek: "Callas gly leggiéro met die toonleer af tot onder. Die toonaard verander. Sy bevraagteken die lewe in mineur. Wanhoop is internasionaal. Tosca stort met 'n gebroke hart oor die muur. Sy beëindig haar miserabele, geliefde lewe." Wat hier beskryf word, is dus eersgenoemde "toestand - een van beheerde histerie."

Die musiek, Europees soos die Hugenote, spel uit: "Wanhoop is internasionaal." 'n "Buite-wêreld", buite die kombuis in die eerste plek, maar ook buite Suid-Afrika, word deel van die teks. Dit impliseer dat die teks hoegenaamd nie outonoom is nie, maar noodwendig bestaan by grasia van die "buite-wêreld". Alles buite die teks wórd teks, so ook ek wat dit lees en veral ek wat in Suid-Afrika in 1987 Afrikaans praat en lees. Soos "J.G." word die leser gevra om "die lewe in mineur (te) bevraagteken".

"Soveel longakoestiek. Die kleintong tril. Die epiglottis ontvang 'n motoriese bevel, sluit betyds. (Wonderlik!) Die borskas is 'n

gespiede bidsaal" (p.10). Die verteller dissekteer die musiek met anatomiese detail, maar die "(Wonderlik!)" sluip in. Daarmee word die wetenskaplike om-skrywing 'n goddelike ervaring in die "gespiede bidsaal". Die orde/onorde van voorheen is hier in interaksie met mekaar, 'n goeie voorbeeld van wat dwarsdeur die teks gebeur. Hierdie "toestand ... van beheerde histerie" vind in die louoond plaas, waar tussen warm en koud 'n tussenfase voorkom, die "bespiegeling" wat hopelik/moontlik iewers heen op pad is.

"Ek draai in die rondte, wieg, kniel op die klipvloer."

Dié soort beweging val op nadat dit die tweede keer binne twee bladsye beskryf word. Op p.9 het Callas die verteller geïnspireer: "Ek wieg in die kombuis met my arms bokant my kop - óm die tafel, tussen die twee stoele deur, verby die yskas, ek mis die vullisblik rakelings." Die ritueelagtige dans lyk onsinnig, maar is teken van die verteller se byna waansinnige oorgawe aan die "skoonstemmige muse" van musiek. Tog bly sy ook baie akuut bewus van die kombuis en alles daarin - die totaal van haar ervaring staan dus nog altyd binne die konteks van die kombuis, die kombuis is haar totale ervaring. Dit word sy wat die wondermooi, wanhopige klanke produseer, maar meer nog, dit word sy wat 'n "miserabele, geliefde lewe" lei (p.9). "Callas is waansinnig en ek is desperaat: In this house of distress, why, why, oh Lord, why do you repay me thus?" (p.9).

Saam met dié ritueel van oorgawe en meeleeft met Callas is die ruimtelike beskrywing van Callas wat "leggiero" met die toonleer af(gly) tot onder" en ook later: "Chopin arpeggio teen die plafon uit" (p.11). Dit beteken 'n intense inlewing in die ruimte van die musiek; die verteller sien hoe die musiek gebeur. Dit maak ook

sin as in gedagte gehou word dat die verteller hierdie musiek-ruimte skep, sy fabriseer Callas en Chopin se musiekbewegings.

1.3 - Die verteller as skrywer.

Hierdie intense ervaring van musiek as kunsvorm is baie belangrik as opgemerk word dat dit verbind is met skryf as kunsvorm, die verteller se skrywery. Die eerste aanduiding van hierdie verband is op p.11, waar die verteller bespiegel oor die historiese verhouding tussen Chopin en George Sand:

"Sy is 'n protagonis op reis en sy hoor nie hoe haar geliefde sy morbiede longe op die klawerbord uithoes nie. Die Lelie van die Vallei is hardvogtig soos 'n uitgewer" (my onderstreping). Terwyl Sand self 'n skrywer van formaat was, en die verwysing na haar die skrywer se eie skryf-werk op die voorgrond plaas, bedink die skrywer direk hierna haar eie skrywery:

"Sê nou net ek laat nooit óóit weer van my hoor nie. Sal iemand dit ooit agterkom?

As ek net een onsterflike reël kan skryf, 'n reël wat die hele wêreld my sal beny."

Die verteller se ganse ervaring is weergegee in terme van haar skrywer-wees, selfs die natuur: "Buite reën dit kommas en punte." Hierdie stelling maak sin as ek kyk na die struktuur van die vertellersrol: op die heel eenvoudigste vlak is Louoond die kommunikasie van 'n vrou oor haar skryflewe, skryf wat letter-lik, woord-lik haar lewe is. Hierdie woorde gebeur hoofsaaklik in die kombuis, haar "domein": "Aha, hierdie vrou is 'n kranige kombuisdirektrise. Sy regeer haar domein met 'n skerp mes" (p.10).

Maar haar lewe as figuur in die teks speel hoofsaaklik in die kombuis af, en haar lewe as figuur is teks, daarom "bespiegel" ek dat kombuis en teks aan mekaar gelyk is, metafories verwant, uitruilbaar, verplaasbaar. Verder, dat sy, die verteller, die kombuis as realiteit gebruik om die teks as realiteit te beteken. Die "kranige kombuisdirektrise" wat "met 'n skerp mes" "regeer", is tegelyk die kranige verteller wat haar woorde met 'n skerp mes regeer.

Op p.29, Hoofstuk "Vyf", word hierdie moontlikheid bevestig:

"My kombuis is 'n toegemesselde kanaal waarin die lugbeweging deur die verskil in soortlike gewig en afgekoelde lug geskied. Dit is arbitrêr en het geen verhouding met enigiets wat in die res van die wêreld gebeur nie. ... Toe ek vanoggend die kombuis binnekom, het ek, sonder dat ek daarvoor besluit het, aan die ander kant van die tafel gaan sit. ... Die omwenteling vergaanpassing. Die interieur het verander. Die nuwe omgewing boei. Die lig val anders. Die elektriese vierplaat-Defy is 'n wit, swygende maagd. George Sand sou met so 'n huishulp kosbare tyd kon bespaar met die voorbereiding van Fyn Frédéric se siekevoeding."

Sy het aan die ander kant van die tafel gaan sit = sy het aan die ander kant van die teks gaan sit. Sy bekyk haar skrywe vanuit 'n ander hoek, die lig op haar teks val anders, die nuwe omgewing boei. Die implikasie van hierdie spesifieke deel en ook veral van George Sand en Chopin se teenwoordigheid in die kombuismilieu sal later bespreek word.²

Om terug te kom by die verband tussen die musiekervaring van die verteller as figuur en haar skryfervaring: die heel eerste sin van Hoofstuk "Een" kry nuwe betekenis.

"Maria Callas, 'n skoonstemmige muse om tien in die oggend."

Callas word letter-lik 'n muse! Die inspirasie van die musiek word gevolg deur: "Ek skakel die stoof aan vir die honde se pap." Musiek inspireer kombuiswerk, en as dit ekwivalent is aan skryfwerk, volg dit dat musiek ook skryfwerk inspireer - soos presies by Chopin en Sand gebeur het.

Onlosmaaklik verbonde aan die kombuiswerk/skryfwerk is die Dobermanns: die heel eerste kombuiswerk van die oggend is die maak van die honde se pap. Dié honde figureer dwarsdeur die teks. Hulle is deel van die dansritueel:

"Ek draai in die rondte, wieg, kniel op die klipvloer. Die twee Dobermanns spring teen my op, lek my ore nat. Goeie honde, getrou tot die dood, altyd bok vir 'n okkasie"; "Behalwe met E. en die honde het ek 'n week laas met iemand gepraat".

Hulle is ook baie belangrik vir die verteller as figuur, as belewende ek.

Die honde is deel van die teks op letterlike vlak. "Miskien was dit my uitgewer wat geskakel het. Ek skud my kop heen en weer: Aikona, sê ek vir die Dobermanns." Sy praat met die honde oor haar uitgewer, soos sy met haarself sou praat, deel gevoelens oor haar skryfwerk met hulle.

Saam met die honde is die reën ook alomteenwoordig. Die reën, wat die Dobermanns beïnvloed, het daarmee 'n direkte invloed op die verteller.

"Die reën hou nooit meer op nie" (p.10), en "Die Dobermanns kla by die deur om uitgelaat te word. Reën verander alles. Iemand het gesê daar vaar op sulke dae iets in Dobermanns. Dis dan dat

hulle skape en hoenders doodbyt" (p.11).

Hiermee word die geweldkode ingelei: die iets wat in die Dobermanns invaar op reëndae, kring uit om almal binne die tekswerklikheid in te sluit - die verteller, die Armeense vrou:

"Dis die Dobermanns! Hulle staan in die kombuisdeur en die reun het 'n dooie hoender in sy bek. Die Armeense vrou gil" (p.14);

die bruinmense:

"Wie se hoender is dit? Dalk die bruinmense bo teen die kop tussen die dennebome s'n? Dis die weer, reën verander alles, dit is dan dat daar iets in Dobermanns vaar" (p.15 - my onderstreping);

Hermien:

"Geweld is nie die ontketening van barbaarse instinkte nie, ...

Jy kan geweld net begryp as jy self daarby betrokke is. ...

Geweld is die enigste suiwer daad wat oorgebly het" (p.54);

en uiteindelik die teks:

"Haar vroulike hand word 'n ystervuis. Ek sien hoe trane by haar oë uitkom en oor haar wange loop, by haar ken afdrup. Die fokken varke! skree sy. Niks is meer skoon nie, niks is meer skoon nie...!" (my onderstreping - p.68).

'n Ander aspek van die estetiese word spesifiek betrek op musiek en skryf: die duur daarvan. Op p.11 spreek die verteller die wens uit:

"As ek net een onsterflike reël kan skryf, 'n reël wat die hele wêreld my sal beny."

Maar heel van die begin af word die duur van musiek bedink: "Tosca bemin Cavaradossi, smee Scarpia om genade" (p.9). Die verteller ervaar die "bemin" en "smee" oombliklik, direk, dit gebeur NOU - daardeur word tyd opgehef. Die onmiddellike teenwoordigheid van die

musiek gebeur aanhoudend, gedurig. En nie net die verteller ervaar dit so nie, maar ook die leser. Daarmee gebeur nie net die musiek oor en oor nie, maar ook die NOU van die teks! Die teks gebeur oor en oor, en die struktuur van Louoond ondersteun hierdie gedurige NOU — daar is nie juis sprake van 'n tradisionele verhaallyn nie, die gegewe lyk na 'n arbitrêre neerplak van momentele gedagtes. Dit word verder ondersteun deur talle herhalings: byvoorbeeld by die ritueelagtige dans, wat op p.9 gepaard gaan met:

"My skaapvelpantoffels is te groot. Ek skop een in die lug in op" en op p.14:

"Ek struikel. My skaapvelpantoffels is te groot. Wanneer laas het ek in die oggend vars aangetrek? Is dit hoe 'n mens geleidelik verword? ... "

Die reën word gedurig herhaal soos reeds aangewys, saam met die honde, die Armeense vrou, die uitgewer, die kombuis. Die teks duur dus 'n oomblik lank, met geen "begin" of "einde" nie, alles is begin en alles is einde. Dit skakel in by "die res is bespiegeling" van die heel eerste sin.

Die verteller se ruimtelike ervaring van die musiek laat Callas en Chopin konkreet lewe in haar daaglikse orde: "Callas gly leggiero met die toonleer af tot onder" (p.9); "Chopin arpeggio teen die plafon uit" (p.11). Hulle "arpeggio" en "leggiero" en sterf en leef elke dag: "Tosca is dood. Ek skuif Chopin in die speler. Ek leef elke dag in dié volgorde: eers Callas, dán Chopin" (p.11). Omdat hierdie orde van sterf en leef háár orde is, en ook die inspirasie, die muse van haar kombuiswerk, impliseer die duur van die musiek ("Ek leef elke dag in dié volgorde: eers Callas, dán Chopin") ook die duur van haar kombuiswerk, haar skryfwerk - die teks.

Die duur van die reën is belangrik omdat dit deurgaans 'n invloed het op gebeure, veral op die Dobermanns, soos alreeds aangedui.

"Die reën hou nooit meer op nie" (p.10); "Reën verander alles" (p.11); "Buite reën dit kommas en punte" (p.11); "Die reën word uitroeptekens" (p.12) -

reeds in die eerste kort hoofstuk word die reën vier maal genoem, en dan veral in verband met haar skrywery. Die reën in "kommas en punte" en in "uitroeptekens" maak van die buite-ruimte 'n letter-like teksruimte, en word die totale ruimte gesien vanuit die tekswerklikheid - ALLES word teks, en teks alles.

"Die rivier skommel klip teen klip. Die berge is toe onder die mis. 'n Wolk maak oop. Deur 'n gat skyn 'n vreemde lig. Die groen word groener. Alles glinster. 'n Reënboog voltooi die sentimentaliteit. Aan die ander kant is daar 'n gelukkige land, vér weg van hier" (p.11).

Hiermee word die ruimte deur die reën omskep ("Reën verander alles") in 'n soort utopie wat verwyderd is van die kombuiswerklikheid, dit is "buite", "aan die ander kant ... 'n gelukkige land, vér weg van hier."

Dieselfde gebeur in die laaste paragraaf van Hoofstuk "Een":

"Die wind draai" - alreeds 'n aanduiding van verandering, ommekeer. "Die reën word uitroeptekens. Die bome skitter. Die gras is majestueus. Met elke bries verander die kleur van hul siele: van Van Gogh-geel tot ligpienk, die kleur van afgeskilferde wonde. Alles pas pastoraal" (p.12).

In die eerste aangehaalde paragraaf (p.11) word die skryfaksie, verander deur die reën, uitgebrei na die rivier waar "klip teen klip"

skommel (woord teen woord) en in die tweede aangehaalde paragraaf (p.12) word die buite-wêreld waargeneem in kunsterme, wat weergegee word in woorde en dus die skryfkuns omvat. Dit is immers deur haar woorde dat die verteller 'n "vreemde lig" skep op 'n "groener" wêreld, met "sentimentaliteit", "aan die ander kant", "vêr weg van hier."

As die kombuis gesien word as teken van die teks, of die werkswinkel waarin die teks gebeur, kan kombuisbedrywighede beskou word as skryfbedrywighede:

"Ek skakel die stoof aan vir die honde se pap. Die opwasbak is vol skottelgoed", "met 'n lang vurk stuur ek op die stoof af, lig die pappot se deksel en smyt dit op die vloer. Staccato: die kastrol sis" (p.9), "ek skil 'n ui met drif. Aha, hierdie vrou is 'n kranige kombuisdirektrise³. Sy regeer haar domein met 'n skerp mes. Elke oog steek 'n preek af. Die water in die opwasbak het koud geword", "Ek maak Kook en Geniet oop", "Die olie is op, die sout amper" (p.10), "Ek maak 'n bottel wyn oop, skink 'n glas vol en sluk. Die duielsing is feitlik oombliklik" (p.11).

Al hierdie aksies be-teken dus die een of ander aksie van skryf: die "dinge wat ek benodig", die "stoof" wat aangeskakel word, die "kranig"heid met woorde, die "water in die opwasbak" wat koud geword het, ens. dui op soortgelyke bedrywighede waar dit skryf aangaan.

1.4 - Die verteller as vrou binne 'n spesifiek Suid-Afrikaanse konteks

Reeds in die motto is Suid-Afrika as werklikheidsgegewe baie sterk

aangedui. Die godsdiens van Afrikaners is implisiet aangeraak in die "wêreld van die kombuis (wat) van mens en God verlate" is. Dit is 'n belangrike kode in die geheel van die teks, waar die beoefening van godsdiens weergegee word as inherent deel van Afrikanerlewe. Op p.9 is 'n godsbewussyn reeds in die musiek teenwoordig: "Callas is waansinnig en ek is desperaat: In this house of distress, why, why, oh Lord, why do you repay me thus?"

Die verteller se ervaring van hierdie musiek is, soos ek op p.5 aangedui het, uitgedruk in 'n ritueelagtige dans waaraan sy haar byna waansinnig oorgee. Dit is 'n terugkeer na 'n oer-orde, 'n impulsiewe, spontane uiting van oorweldigende emosie: "Callas is waansinnig en ek is desperaat" (p.9). Hierdie dans is verbind aan en verbreed die tradisionele godsdiens: "Ek draai in die rondte, wieg, kniel op die klipvloer" (p.10).

Die godsdienskode betrek eksplisiet die Christelike deur die teken van die Armeense vrou, wat "'n jaar gelede tot bekering gekom het" en "saligspreking" doen (p.10). Haar verhouding met die verteller is belangrik deurdat sy dié een is met wie die verteller "behalwe met E. en die honde ... 'n week laas" gepraat het. Nog belangriker is die feit dat sy wou hê dat die verteller "iets koerant toe (moet) skryf, ietsie wat haar tent weer met skares sal vul". Sy wil dus die verteller se lewenswyse (= skryf), en daarmee die teks gebruik tot haar voordeel - om die Christelike godsdiens te verkondig. Die Armeense vrou word gesien as idealisties, onrealisties en op die ou end irrelevant. Hiermee word die Christendom in dieselfde lig gesien. Veral die futiliteit van Suid-Afrikaanse Christelikheid word aan die kaak gestel met "Ouma Sannie", wat later bespreek sal word.⁴

Die verteller se eie betrokkenheid by en vertrouwdheid met die godsdiens is duidelik uit die verwysings na die Bybel wat telkens voorkom. Sy ervaar dit ook as belangrike komponent van die totale Suid-Afrikaanse bestel - sy het immers as skepper van die tekswerklikheid ook die Armeense vrou geskep en daarmee saam die godsdienskode.

"Sy het soet boodskappe vol hoop vir die vermoeides en belastes. Sy sal buite tussen die olyfbome 'n marktafel dek. Neem, eet en drink, sal sy sê vir dié wat honger het, vir dié wat dors is" (p.10).

Frases uit hierdie aanhaling verwys direk na die Bybel, ook na wat Jesus verkondig het. Jesaja 55 vers 1: "Kom, almal wat dors is, kom na die water toe, selfs ook dié wat nie geld het nie, kom koop en eet." Jesus se woorde in die Nuwe Testament word geëggo deur die Armeense vrou: "Geseënd is dié wat treur, want hulle sal vertroos word" (Matteus 5 vers 4). Onder die "olyfbome" van haar klein Israel word die Armeense vrou 'n pseudo-Messias met: "Neem, eet en drink", Christus se woorde by die instelling van die Nagmaal: "Neem, eet; dit is my liggaam" (Matteus 26:26) en "Drink almal daaruit, want dit is my bloed ..." (vers 27 & 28).

Die "vermoeides en belastes" na wie sy verwys, kry 'n politieke kleur (!) wanneer die "afdelingsraad" kom en eis dat die ablusieblokke "mans en vroue - wit en swart - apart" moes wees. Die nodige "saligspreking" en "soet boodskappe vol hoop" en "die verkondiging van die Woord" is dus gerig op 'n sekere groep mense wat "vermoeid en belas" is, dié mense wat vir die "afdelingsraad" "wit en swart - apart" is.

Terwyl die "afdelingsraad" met hulle "boueregulasie Suffel en Suffel" en veral "én onthou, mans en vroue - wit en swart - apart" die wêreld buite die verteller se kombuis volledig in Suid-Afrika plaas, is die verteller self trou aan haar afkoms. "Ek maak Kook en Geniet oop" - die resepteboek wat die kookbybel is van elke Afrikanervrou (elke vrou, want "die vrou hoort in die kombuis"-opvatting is nog steeds 'n prominente beskouing onder Afrikanermans én -vroue). As ek terugkeer na my bespiegeling dat die kombuis-kode die teks-in-aksie is, is Kook en Geniet dus 'n inkyk in moontlikhede, 'n kyk na resepte, die navolg van 'n resep. Dit sluit aan by "Twee groot aartappels, tamaties, soetrissies, botter, meel ... Die olie is op, die sout amper. Ek moet E. 'n lys gee van dinge wat ek benodig" onder aan p.10. Hierdie kookgedagtes is dus ook gedagtes oor skryf, oor watter weg om te volg, maar die belangrike is dat die verteller nie na willekeur kook/skryf/vertel nie, sy word gelei/gedwing deur 'n "resep", iets wat sy eie struktuur en orde het. Ek spekuleer dus dat die teks vir hom/haarself werk, hom/haarself orden.

Hierdie spekulاسie word ondersteun deur verwysings na "my uitgewer" wat tussen die kookbedrywighede ingevleg is. Tussen "Aha, hierdie vrou is 'n kranige kombuisdirektrise. Sy regeer haar domein met 'n skerp mes. Elke oog steek 'n preek af. Die water in die opwasbak het koud geword" en "Ek maak Kook en Geniet oop" is die verwysing na die "uitgewer" ("Miskien was dit my uitgewer wat geskakel het") nie 'n toevalligheid nie. Verder: "... Die olie is op, die sout amper ..." en onmiddellik daarop volg: "Dit sou nie my uitgewer wees wat geskakel het nie" (p.11).

Terwyl die verteller dus in die proses van skepping verkeer, word die

uitwerking van die vorige pogings bedink. Daar wás vorige pogings omdat daar sprake is van 'n uitgewer, en 'n "manuskrip", 'n "kontrak (wat) geteken" is. "Ek het my derms woord vir woord uitgeryg, dit in 'n hoop geknoop, in 'n koevert verseël en dit met toegeneentheid en handpalms oorhandig". Die skepping van 'n "manuskrip" en ook die manuskrip waarmee sy as verteller van Louoond besig is, is 'n uitmergelende proses, en die inhoud kom uit haar diepste - haar "derms". Hierdie "derms" verwys ook na die inhoud van die manuskrip: dit bevat die binneste aksies van 'n sisteem (spysvertering) wat met pyn "uitgeryg", en blootgestel word. Dit is veral van toepassing op Louoond, wat eindelijk die Afrikaner se derms "woord vir woord" (letterlik deur die woord) sal "uitryg".

Die vrou-kode figureer sterk in die eerste hoofstuk, en veral in terme van die "manuskrip". Terwyl "nóg 'n boek deur 'n vrou" van die motto Louoond langs die "manuskrip" plaas wat die verteller aan die uitgewer besorg het, word die vroulike geaksentueer deurdat die skryfaksie vergelyk word met kombuiswerk. Verder is die vrou, Maria Callas, die "muse" vir die werk; en sy vertolk "Tosca", wat die lewe "in mineur" "bevraagteken", net soos die verteller uiteindelik sal doen. Net so is die uitgewer vroulik, terwyl die Armeense vrou optree as vroulike "Christus". In aansluiting hierby word die diskriminasie wat via die ablusieblokke op die Armeense vrou afgedwing word, diskriminasie van ras én geslag.

Die manlike word genegeer: "Nóg 'n boek deur 'n vrou" sluit manskrywers vir 'n oomblik uit, die vroulike uitgewer het nie 'n manlike "baas" nodig om te besluit oor die verteller se vorige manuskrip nie, en die Armeense vrou bring eiehandig "soet boodskappe

vol hoop".

Die verteller se kombuiswêreld is haar "domein" waaroor sy as "direktrise" "regeer". Verder is skryf (implisiet ook kombuiswerk) vir haar 'n "wittebrood" - "Die wittebrood is verby. Sy het my manuskrip, die kontrak is geteken en dit sal lank wees voordat ek weet iets het" (p.11). In dié "wittebrood" is die man dus oorbodig, al is hy tog teenwoordig in die MANuskrip.

Terug by die musiek en die duur daarvan: "Tosca is dood. Ek skuif Chopin in die speler. Ek leef elke dag in dié volgorde: éérs Callas, dán Chopin." Behalwe dat die vrou elke dag die eerste beurt kry, sterf Tosca elke dag, maar leef ook weer elke dag. Daarteenoor word Chopin geskets in sy afhanklike liefde vir George Sand, terwyl sy onaangeraak bly:

"Die pleidooie is hunkerend, maar George Sand slaan nie ag nie. Sy rook 'n Turkse sigaar. Sy sit iewers in 'n donker hoek en broei haar eie onheil en eiers uit. Sy skryf 'n woord en dit brand 'n gat dwarsdeur die papier. Sy is 'n protagonis op reis en sy hoor nie hoe haar geliefde sy morbiede longe op die klawerbord uithoes nie. Die Lelie van die Vallei is hardvogtig soos 'n uitgewer" (p.11).

George Sand is 'n skrywer én "hardvogtig soos 'n uitgewer". Weer is die vrou in albei instansies betrokke. Maar weer eens word die musiek as kuns geïdentifiseer met skryfkuns: musiek wat beluister word in die kombuis waar die skryfwerk gebeur.

Net soos Tosca "die lewe in mineur" "bevraagteken", is Chopin se musiek "pleidooie" uit "morbiede longe". Die verteller se identifisering hiermee impliseer dieselfde soort uitgangspunt in háár kuns - en ook Louoond word 'n "morbiede" "bevraagtekening" van "die

lewe in mineur."

George Sand bring ook die geweld-kode weer in gedrang: "Sy sit iewers in 'n donker hoek en broei haar eie onheil en eiers uit. Sy skryf 'n woord en dit brand 'n gat dwarsdeur die papier." Die geweld van skryf blyk ook in: "Ek het my derms woord vir woord uitgeryg."

Laastens, wat hierdie hoofstuk betref, is die spinnekop "bo teen die muur, naby die plafon" ook vroulik. Die skryfaksie is ook hier verbeeld in die "blink drade" wat sy "uit haar maag" trek, net soos die "derms" wat "woord vir woord" uitgeryg is. Weer is die "wittebrood" ter sprake want "sy weef 'n trourok en sluier". Die man is weer 'n mindere omdat: "Sy sal 'n man vang en hom met haar liefde verslind, eiers lê en haar kinders leer ballet". Die eiers wat gelê is as teken van produksie, is soos George Sand se eiers wat saam met onheil uitgebroei is. Dié eiers wys vooruit na die dooie hen (doodgebyt deur die Dobermanns wat op reëndae besete raak) op p.17.

"Ek sou die hennetjie kon liefhê, 'n oerverwantskap tussen ons vind. Die vere op my voorkop prikkel. Dit is die oorspronklike kenmerk van vroeë voorvaderlike groepe wat behoue gebly het." Die verteller voel 'n "oerverwantskap" met die hen wat teruggaan na "vroeë voorvaderlike groepe". Daarteenoor lê George Sand en die spinnekop eiers, om onheil uit te broei en om die voortbestaan van die spesie te verseker. Maar hulle albei is ook deel van die "vroeë voorvaderlike groepe" en van die "oorspronklike kenmerk" behoue gebly het. En deel van hierdie "oerverwantskap" of oer-erfenis is die VADERlike van die "voorvaderlike". Hierin word manlike oorheersing, die patriargale orde, die neiging van die wêreld om deur die VADERlike bepaal te word, saamgevat. Eindelik word al hierdie

"kenmerke" saamgevat in die verteller se waarneming van die buite-wêreld: "Alles pas pastoraal. Alles wat leef, is verbruikers. Energie is 'n siddering. Ek ken die hele lewe en ek weet daar ook niks van af nie" (p.12).

In die musiek wat elke dag herleef in dieselfde vorm en orde, in die "aartappels, tamaties, soetrissies, botter, meel ...", in Kook en Geniet wat herhaaldelik oopgemaak word, in die stoof wat elke oggend aangeskakel word "vir die honde se pap", in die honde wat "altyd bok (is) vir 'n okkasie", in die "soet boodskappe vol hoop vir die vermoeides en belastes" wat sedert die Nuwe Testament dieselfde is, in die "afdelingsraad" se "bouregulasie Suffel en Suffel" wat al lank onverander is, in die manuskrip wat by die uitgewer is en voortgesit word in die een wat nou aan't gebeur is, in die reën wat "nooit meer op"hou nie, in die begeerte van die verteller om "net een onsterflike reël (te) kan skryf", in George Sand en die spinnekop se eiers wat die simbool van ewigdurende herhaling/voortbestaan is, in "juig: die spesie sal bly voortbestaan" is DUUR vervat. "Energie is 'n siddering" dui op die voortbestaan van alle lewe, dié lewe wat "ek ken" en waar "ek ... ook niks van af" weet nie. Hierdie eb en gety van "ken" en "niks van af weet nie" loop dwarsdeur die teks as teken van die "toestand - een van beheerde histerie" wat deur die motto aangedui word. Die aard van die teks word ook be-teken deur bogenoemde herhaling: die sterf van elke dag teenoor weer lewe in onsterflikheid - die teks is dit waarvan die "hele lewe" geken kan word maar waar "ek ... ook niks van af (weet) nie."

VOETNOTE

¹"'n Belangrike deel van die geskiedenis van Afrikaans is dat Afrikaans se amptelike status, ... 'n produk is van apartheid. ... As 'n mens dus praat van alternatiewe Afrikaans, wat uit die aard van die saak beteken Afrikaans in 'n toekomstige bestel, moet u kyk na die verlede wat die beste vir die toekoms is. ... 'n Verdere vertrekpunt van alternatiewe Afrikaans is om te gaan kyk na die spraakgemeenskaplikheid, as 'n antitese vir apartheid-Afrikaans. Daar sal ook gekyk moet word na die demokratiese inslag van alternatiewe Afrikaans, in die aanbieding, gees en inhoud daarvan. ... die aanvaarding dat daar 'n wêreld in Afrikaans is wat buite die leefwêreld van apartheid lê. ... Die wêreld waarin alternatiewe Afrikaans neerslag sal moet vind, is ook een ... wat nie-hiërargies sal moet wees" (Gerwel 1988:12).

² Op p.56 bespreek ek die "nuwe orde" waaroor die verteller meteens begaan is, en veral hoe sy haar eie kuns beskou in vergelyking met dié van Arachne en George Sand.

Op p.124 wys ek daarop dat Sand se kombuisaktiwiteite saamwerk om die verteller se kombuis-/tekswêreld in te sluit - en hieruit spruit 'n feministiese kwessie van die vrou se posisie in die huis en spesifiek in die kombuis voort.

³"Kombuisdirektrise" sou gelees kon word as verwant aan "dirigent" - die verteller is dus letterlik besig om haar eie orkes te dirigeer, sy is in bevel.

⁴Ouma Sannie word in besonderhede bespreek op p.147 en verder.

HOOFSTUK TWEE

TEORETIESE AGTERGROND

1.1 - Algemene lees-model in navolging van Roland Barthes en Jacques Derrida

Sonder om staat te maak op enige spesifieke teoretiese aanslag of rigting, identifiseer ek sterk met Joan Hambidge se benadering in Die metaroman - 'n Dekonstruksie-onderzoek. Louoond kan gelees word as metaroman in terme van die vele verwysings na die skryfproses soos aangedui uit die eerste hoofstuk.

"Die metaroman is 'n self-komentariërende teks. Sowel die vertelling as die proses van vertelling is deel van die gebeurde. Die gevolg is dat daar nooit 'n 'afgeslote', 'finale' eenheid kan wees nie. En hierom kan daar ook nié 'n finale, korrekte interpretasie gemaak word nie - segmente kan uitgelig word om met ander te verbind ..." (Hambidge 1984:1).

Louoond is veral 'n teks-in-wording, en bly dit tot die laaste woord én ook daarna. Die skryfproses hou nooit op nie, die "manuskrip" bly gedurig by die uitgewer en word ook gedurig geskryf.

Soos ek in die "bespiegeling" oor die eerste hoofstuk aangedui het, is die herhaling van sekere aksies/gebeure/ordes inherent aan die aard van die teks. Hambidge sien dit ook as belangrike kenmerk van die metaroman:

"Ook die herhaling van gegewens in die verskillende afdelings is kenmerkend van die metaroman as 'n teks waarin die proses van vertelling weergegee word eerder as die finale afgehandelde verhaal" (Hambidge 1984:10).

Vervolgens sal ek enkele kodes soos geïdentifiseer in my bespreking van Hoofstuk "Een" isoleer vir verdere ondersoek. Hierdie kodes sal noodwendig oorvleuel, by mekaar aansluit. Ek volg dus 'n leesstrategie soos dié wat Barthes ontwikkel in S/Z:

"To read, in fact, is a labor of language. To read is to find meanings, and to find meanings is to name them; but these named meanings are swept towards other names; names call to each other, reassemble, and their grouping calls for further naming: I name, I unname, I rename: so the text passes: it is a nomination in the course of becoming, a tireless approximation, a metonymic labor" (Barthes 1974:11).

Daarom is dit nodig om, soos Barthes, tradisionele metodes van teksanalise te verwerp, dié tradisionele soort metode wat deur Joan Hambidge gekritiseer word (Hambidge 1984:72 en verder). Hambidge bespreek in haar verhandeling 'n werk van Ronél Johl: Kritiek in Krisis (1986), wat op daardie stadium verskyn het as proefskrif aan die RAU (Literêre evaluering en die huidige stand van die Afrikaanse literêre kritiek: 'n ondersoek na aspekte van die literêre kritiek van die sestiger- en sewentigerjare). Volgens Hambidge "propageer" Johl die "eng strukturalistiese" "idees" wat J.P.Smuts in sy Hoe om 'n roman te ontleed (no.27 in die Blokboekreeds) uiteensit. (Hambidge 1984:81).

Eerstens reken Hambidge dat Smuts 'n oorvereenvoudigde, "absolutistiese" reseppie het waarmee hy 'n literêre werk kan benader:

"Indien die partikuliere teks nie voldoen aan die bekende, algemene voorskrifte nie, dan beskou dié kritikus die teks as

'ongeslaagd', 'die werk slaag nie heeltemal nie ...', e.d.m. Ook die titel Hoe om 'n roman te ontleed prefigureer so 'n absolutistiese sienswyse" (Hambidge 1984:72).

Hambidge beweer dat "die aanname dat die ontleding ingestel is op die 'struktuur' ('opbou'/'samehang') van die teks, ... verouderd" is. "Die teks besit immers nie 'n 'struktuur' nie - maar die leser poneer 'n struktuur (of strukture) wanneer hy die teks lees. Indien die teks een struktuur of vorm sou 'hê', sou 'n mens net een keer 'n teks kon benader. Juis die feit dat tekste herhaaldelik weer bespreek en geanaliseer word - met uiteenlopende resultate - ondermyn hierdie teorie" (Hambidge 1984:76).

Ter ondersteuning hiervan verwys ek na wat Barthes as teks-evaluasie beskou:

"Our evaluation can be linked only to a practice, and this practice is that of writing. On the one hand, there is what it is possible to write, and on the other, what it is no longer possible to write: what is within the practice of the writer and what has left it: which texts would I consent to write (to re-write), to desire, to put forth as a force in this world of mine? What evaluation finds is precisely this value: what can be written (rewritten) today: the writerly. Why is the writerly our value? Because the goal of literary work (of literature as work) is to make the reader no longer a consumer, but a producer of the text. Our literature is characterized by the pitiless divorce which the literary institution maintains between its author and its reader. This reader is thereby plunged into a kind of idleness - he is intransitive; he is, in

short, serious: instead of functioning himself, instead of gaining access to the magic of the signifier, to the pleasure of writing, he is left with no more than a referendum. Opposite the writerly text, then, is its countervalue, its negative, reactive value: what can be read, but not written: the readerly. We call any readerly text a classic text" (Barthes 1974:4).

Smuts se benadering sou dus werk by die sogenaamde "classic text" waardeur hy van die leser verwag om onaktief, intransitief te lees. "He is left with no more than the poor freedom either to accept or to reject the text" - presies wat Smuts impliseer met: "die werk slaag nie heeltemal nie".

Louoond éis om as "writerly" teks gelees te word. Die verteller identifiseer haarself heel van die begin o.a. as skrywer - "Nóg 'n boek deur 'n vrou". Daar is voortdurende verwysings na 'n skryfproses, soos alreeds aangedui uit Hoofstuk "Een". Op p.32 word Louoond, die teks wat nou gelees word, beskryf as teks-in-wording:

"Ek kyk op die kombuishorlosie: bykans vieruur. Ek was die koppie, droog dit af en bêre dit. Ek maak die houpapiere bymekaar, rangskik dit netjies, nommer elke bladsy noulettend en bêre dit in 'n lêer. Wanneer E. vanaand huis toe kom, sal daar geen getuienis wees van waarmee ek die hele dag besig was nie. Nie die vernuftigste speurder sal 'n leidraad optel nie. Uitrafel sal ek nie, en my waaksaamheid sal nie verslap nie. Ek neem die lêer, merk dit in sierskrif KOMBUIS-BLUES, en bêre dit in die louoond."

Die leser bêre by wyse van spreke saam met die verteller die

hopie papiere in die louoond, dié hopie waaraan hy/sy nou net help skryf het, dié Louoond wat hy/sy NOU besig is om te lees. Die leser word dus ten volle "a producer of the text".

"Die leser is allermens 'n passiewe ontvanger, maar word betrek by die skryfproses van die roman. Ook kan daar nie sprake wees van 'n 'finale' betekenis nie, want dié teks stel 'betekenis/interpretasie' uit deur sy meerduidige struktuur."

(Hambidge 1984:17).

Hambidge beskou die metaroman as 'n teks met veelvuldige leesmoontlikhede, elkeen moontlik net die "bespiegeling" waaroor die verteller in die heel eerste sin waarsku: "Alle persone is fiktief, die res is bespiegeling".

"Die metaroman ondermyn 'n eenheidsopvatting van die teks en bevraagteken die hele Westerse leesbenadering waarteen onder meer Derrida inskryf. Die konvensionele lesersrol verander: Die leser word eksplisiet aangespreek én betrek by die teks. In die agtiende eeu was die strategie gebruik om 'n logosentriese teenwoordigheid van spreker/toehoorder te simuleer: écriture wat probeer parodeer as parole. In die twintigste eeuse metaroman is dié verhouding anders. Die onbestemde aard van die écriture word ontgin. Terwyl die agtiende eeuse leser verbruiker was, is die twintigste eeuse leser medeskepper, of katalisator, of medebepaler van die teks. Dié leser skryf mee. Hy het soveel (te) sê as die skrywer ... want daar bestaan geen finale, korrekte interpretasie van die teks nie" (Hambidge 1984:28 & 29).

Hambidge se verwysing na Derrida lei my na Dissemination, waarin Barbara Johnson (as vertaler) Derrida se kritiek op Westerse metafisika omskryf:

"Derrida's critique of Western metaphysics focuses on its privileging of the spoken word over the written word. The spoken word is given a higher value because the speaker and listener are both present to the utterance simultaneously. There is no temporal or spatial distance between speaker, speech, and listener, since the speaker hears himself speak at the same moment the listener does. This immediacy seems to guarantee the notion that in the spoken word we know what we mean, mean what we say, say what we mean, and know what we have said. Whether or not perfect understanding always occurs in fact, this image of perfectly self-present meaning is, according to Derrida, the underlying ideal of Western culture. Derrida has termed this belief in the self-presentation of meaning "Logo-centrism", from the Greek word Logos (meaning speech, logic, reason, the Word of God). Writing, on the other hand, is considered by the logocentric system to be only a representation of speech, a secondary substitute designed for use only when speaking is impossible. Writing is thus a second-rate activity that tries to overcome distance by making use of it: the writer puts his thought on paper, distancing it from himself, transforming it into something that can be read by someone far away, even after the writer's death" (Derrida 1981:viii & ix).

Derrida se siening het ernstige implikasies vir Louoond: waar die verteller in die motto Sf: "Luister vriende", word die sogenaamde tradisionele bevoordeling van die gesproke woord bo die geskrewe opgehef - die geskrewe word aangebied as gesproke! Die vertelwyse, een waarmee onmiddellikheid voorgegee word ("Ek skakel die stoof aan ..." - p.9; "Buite reën dit kommas en punte" - p.11; "Ek maak 'n

bottel wyn oop" - p.11; "Die Armeense vrou leun vooroor" - p.13 en so voort op elke bladsy, elke aksie) stel voor dat die afstand tussen "speaker, speech, and listener" irrelevant is omdat dit blyk dat dit nie bestaan nie. Verder definieer Derrida die Westerse kultuur in terme van logosentrisme - "this belief in the self-presentation of meaning". Hy lei logosentrisme af van die Griekse woord "logos", wat, volgens hom, "speech, logic, reason, the Word of God" beteken. Sou dit vergesog wees om te redeneer dat Louoond hierdie logosentrisme ondermyn deur juis "logos" te bevraagteken? "Die wêreld van die kombuis is van mens en God verlate" - die wêreld van die kombuis (dit wat ek voorheen aangedui het as die wêreld van skrywe) is verlate van "logos" - die Woord van God. Hierdie ontkenning van die logosentrisme word herhaaldelik voorop gestel in die verteller se eie onvermoë/onwilligheid om die "logos" te verstaan:

"Ek ken die hele lewe en ek weet daar niks van af nie" (p.12) - "ek ken" (spraak, logika, rede) - maar ek ken ook nie!; "As ek net een onsterflike reël kon skryf. Maar daar is niks waaroor ek hartstogtelik voel nie, niks waarvan ek 'n intieme kennis het nie. Ek vermoed hoogstens dinge. Miskien is skryf net 'n terapeutiese susmiddel, die aanhoudende goedpraat van niks" (p.16); Callas, wat vir haar so belangrik is, haar muse is, is "irrasioneel en verhef bokant rede en analise" (p.25); "Ek verstaan niks nie" (p.29); "Ek funksioneer in 'n wêreld van perfekte orde. Het dit te make met die gewysigde dag? Sal dit vars insig bring? Sal die oplossings logies volg as ek die lewe rondom my aan die kant hou? (p.31); Die Callas-, Chopin- en King's Singersmusiek waarna die verteller gedurig luister, is so inherent aan die teks dat die teks self soos musiek word: "Ek

soek tussen my tapes, besluit op die King's Singers en druk dit in die speler. Die agt stemme is ge oefen en suiwer. I sang once, and though my song was sweet, this shall silence me that others may hear it ... Die ottiva rima boet in aan weelde en die Engels wil nie netjies pas nie. Woord en musiek staan los van mekaar - en tog, dit spreek, dis suiwer en konserwatief en sonder chromatiese truuks. Dit leef geslote in legato, onaangeraak deur die tydperk waarin dit gekomponeer is. As ek só kon skryf, ewig soos 'n madrigaal op 'n golf van die estetiese kon voortdryf, ordelik en gestroop en sonder vraagstukke ..." (p.31); in haar begeerte om te skryf soos die musiek, ontken die verteller 'n Westerse logika - "ordelik en gestroop en sonder vraagstukke" - opnuut iets dionisies, verwant aan Callas se "waansin".

Die verteller se afgryse oor die Crossroads-foto kulmineer op p.35 in:

"Ek staan gebukkend oor die foto. Niks is veilig nie. Niks is meer bekend nie. Ek is buite die foto, maar niks wat buite hierdie foto gebeur, is meer van enige belang nie. Die realiteit is van alle sielkunde beroof. Daar is nie meer verwysingsraamwerke nie. Die foto kondig die Nuwe Geskiedenis aan. Dit kondig 'n wêreld aan wat nog gekonstrueer moet word. Dit is die onbekende gesig van die toekoms".

Die "Nuwe Geskiedenis" wat die verteller hier sien, is dié waarin die logosentrisme al minder belangrik word, dié waarin 'n foto meer kommunikeer as 'n geskrewe woord, waarin die foto die verteller betrek en íntrek in dié geskiedenis soos geen geskrewe woord dit sou kon doen nie.

Die "Nuwe Geskiedenis" is ook dié waarin musiek, as gesingde/gesproke woord oorgedra word, deur middel van die teks, as geskrewe woord.

Net soos in die foto, word die gesproke woord vertolk deur die geskrewe teks, en bestaan die "woord" van die foto en van die musiek, slegs by grasia van die geskrewe teks.

"Callas klief deur die afgryslieke stilte. Sy stu verby. Sy stuur verby die bekende, verby die tradisionele vorm, verby bakens, sy mik af op die onstuimige, maak die triestigheid van leë planete bewoonbaar. Sy soek sforzando na dié dinge wat kuns kuns maak, sy verken buite alle grense, eis besitreg - en vertrek oombliklik! ... Ek soek die murg van dinge ..." (p.35).

Louoond word, deur middel van die "Nuwe Geskiedenis" wat die koerantfoto aankondig, deur middel van Callas wat "verby die tradisionele vorm (stuur)", die bevraagtekening/ontkenning/omkering van alle "tradisionele vorms", ook van die logosentrisme.

Ook die filosofie van die verteller se ouers, die tradisionele waaraan ons gewoond is en wat teken is van ons beskawing, is nie voldoende nie:

"Ek het nie vrae nie, ek het nie antwoorde nie. My ouers het my nie bewapen nie. Hulle het vir my teksverse gegee en beste wense, gemaan en teen die groen heuwels uitgestuur om my siel te soog, 'n filosofie te vind en waardig te woeker. Hulle het my nie toegerus nie. Ek is agter die wolke grootgemaak. My ouers het my nie die name van die abstrakte geleer nie, hulle het dit nie beskryf nie, hulle het niks aan my verduidelik nie!" (p.35)

Elkeen van die voorbeelde hierbo stel 'n omkeer, 'n omdop, 'n kansellering, 'n negering voor van bestaande orde/kennis/waarde/betekenis.

Barthes se "writerly" teks is in sy volheid in werking gestel in Louoond. Die afstand tussen woord en daad word opgehef deurdat die

teks 'n "daad" word, waaraan die leser net so aandadig is as die skrywer en die verteller: "Goosen se teks is ... vernietigend én onmoontlik, nie omdat dit nog 'n stuk Literatuur oor aktualiteit is nie, maar omdat dit juis niks meer (en niks minder) probeer wees as 'n daad van opstand nie" (De Jong 1987:15).

"There may be nothing to say about writerly texts. ... its model being a productive (and no longer a representative) one, it demolishes any criticism which, once produced, would mix with it: to rewrite the writerly text would consist only in disseminating it, in dispersing it within the field of infinite difference. The writerly text is a perpetual present, upon which no consequent language (which would inevitably make it past) can be superimposed; the writerly text is ourselves writing, before the infinite play of the world (the world as function) is traversed, intersected, stopped, plasticized by some singular system (Ideology, Genus, Criticism) which reduces the plurality of entrances, the opening of networks, the infinity of languages."

"To interpret a text is not to give it a (more or less justified, more or less free) meaning, but on the contrary to appreciate what plural constitutes it ... In this ideal text, the networks are many and interact, without any one of them being able to surpass the rest; this text is a galaxy of signifiers, not a structure of signifieds; it has no beginning; it is reversible; we gain access to it by several entrances, none of which can be authoritatively declared to be the main one; the codes it mobilizes extend as far as the eye can reach, they are indeterminable (meaning here is never subject to a

principle of determination, unless by throwing dice); the systems of meaning can take over this absolutely plural text, but their number is never closed, based as it is on the infinity of language" (Barthes 1974:5 & 6).

Ek volg Barthes se "non-model" in my lees van Louoond. Die ewige NOU ("perpetual present") wat geskep is deur die vertelwyse (wat ek later in meer besonderhede ondersoek) bemoeilik 'n leesanalise, en Barthes se "Reading, Forgetting" kom vele kere voor. "The more plural the text, the less it is written before I read it ... This 'I' which approaches the text is already itself a plurality of other texts, of codes which are infinite, or more precisely, lost (whose origin is lost)."

Juis om dié rede dat die "ek" wat die teks benader alreeds 'n "plurality of other texts" is, is elke lees van Louoond 'n ander lees, verskillend van die vorige of die latere - "ek" skryf elke keer 'n ander teks. Omdat ek skryf ("the writerly text is **ourselves** writing") sáám met die skrywer, "J.G. Franschoek", is ek ook 'n bespiegelaar - "Alle persone is fiktief, die res is bespiegeling".

Dié bespiegeling is gelyk aan wat Barthes sien as 'n lees van die "single text":

"The single text is valid for all the texts of literature, not in that it represents them (abstracts and equalizes them), but in that literature itself is never anything but a single text: the one text is not an (inductive) access to a Model, but entrance into a network with a thousand entrances; to take this entrance is to aim, ultimately, not at a legal structure of norms and departures, a narrative or poetic Law, but at a

perspective (of fragments, of voices from other texts, other codes), whose vanishing point is nonetheless ceaselessly pushed back, mysteriously opened: each (single) text is the very theory (and not the mere example) of this vanishing, of this difference which indefinitely returns, insubmissive" (Barthes 1974:12).

1.2 - Die verteller as teks-generator

In hierdie stadium is dit nodig om uit te brei oor die "ek" wat al lesende skryf, of al skrywende lees, en die verteller wat al vertellende skryf, én andersom, en die skrywer wat haarself identifiseer as "J.G." Gérard Genette waarsku teen 'n verwarring waarin die verskillende funksies nie duidelik onderskei is nie:

"... for the narrative is on two levels, and the second - where someone narrates - is where most of the drama's excitement is. ... It seems that poetics is experiencing a (...) difficulty in approaching the generating instance of narrative discourse, an instance for which we have reserved the parallel term narrating. This difficulty is shown especially by a sort of hesitation, no doubt an unconscious one, to recognize and respect the autonomy of that instance, or even simply its specificity. On the one hand, as we have already noted, critics restrict questions of narrative enunciating to questions of 'point of view'; on the other hand they identify the narrating instance with the instance of 'writing', the narrator with the author, and the recipient of the narrative with the reader of the work: a confusion that is perhaps legitimate in the case of a historical narrative or a real autobiography, but not when we are dealing

with a narrative of fiction, where the role of the author is itself fictive, even if assumed directly by the author, and where the supposed narrating situation can be very different from the act of writing (or of dictating) which refers to it" (Genette 1980:213 & 214).

Soos die meeste moderne narratoloë stel Genette dit dus duidelik dat die skrywer en die verteller nie een en dieselfde "persoon" is nie. Net so is die "ek", die reële leser, nie dieselfde as die "implisiete" leser, of "aangesprokene" nie. Umberto Eco sien die "aangesprokene" as "an abstract, an constitutive element in the process of actualization of a text" (Eco 1979:4). Die leser is 'n belangrike deel van die totale samehang van die teks. Hierdie leser is "ideaal" vir die teks "that not only calls for the cooperation of its own reader, but also wants this reader to make a series of interpretive choices ... The reader as an active principal of interpretation is a part of the picture of the generative process of the text" (Eco 1979:4). Die skrywer moet dus op die een of ander manier vir hom-/haarself uitwerk hoe 'n teks gelees sal word, volgens Eco:

"To make his text communicative, the author has to assume that the ensemble of codes he relies upon is the same as that shared by his possible reader" (Eco 1979:7).

Maar meer nog: "the pragmatic process of interpretation is not an empirical accident independant of the text qua text, but is a structural element of its generative process ... The reader is strictly defined by the lexical and the syntactical organization of the text: the text is nothing else but the semantic-pragmatic production of its own Model Reader" (Eco 1979:9 & 10)

Ek sou nie graag Eco se teorie blindweg wou volg nie: die beskouing van 'n "Modelleser" wat daar gestel is deur die skrywer, lyk te perfek uitgewerk. Eco se "Modelleser" sou eerder, in die onderskeid tussen reële leser en implisiete leser (implisiet in die teks, daargestel deur die teks) deel kon wees van die implisiete leser - 'n teksgewe.

Meer duidelik is André P. Brink se uiteensetting in Vertelkunde:

"Op die heel buitenste (en maklikste) vlak kan ons die werklike of reële outeur herken wat die boek geskryf het en wie se naam (...) op die titelblad aangegee word. Sy komplement is die reële leser, daardie "ek" wat op 'n gegewe oomblik die boek gaan koop of leen of steel en dit sit en deurlees. Hierdie komplementêre paar bevind hulle buite die verhaal. ... is die reële leser vir ons in die huidige verband 'n toevalligheid. Al waarmee ons ons in 'n strukturalistiese, semiotiese ondersoek kan bemoei, is die "duiding" van 'n outeur en 'n leser in die verteltekst self. 'n Tweede komplementêre paar, dus: implisiete outeur, implisiete leser" (Brink 1987:147). "In sommige verhale mag die implisiete outeur so 'n aktiewe funksie vervul dat hy eintlik met die konsep van 'n verteller oorvleuel" (Brink 1987:149), soos wat tereg in Louoond gebeur waar die implisiete verteller, wat ek tot dusver net as verteller geïdentifiseer het, inderdaad amper ineensmelt met die verteller. Maar beide hierdie funksies staan los van Jeanne Goosen, die reële outeur.

Die vertelaksie in Louoond is kompleks: die verteller se gesprek met die "vriende" ("Luister vriende" - eksplisiete lesers direk

aangespreek in die motto) impliseer 'n inkyk in haar gedagtes, sy "praat" terwyl sy "doen", en die vertelproses lyk beslis nie na dié van 'n persoon wat agterna vertel nie, maar geen "werklike" gesprek sou op só 'n manier verloop nie. Gevolglik moet die spreekteks as 'n fabrikasie van die verteller gelees word.

Die verteller is ook die belangrikste figuur, waardeur 'n onderskeid gemaak word tussen haar as verteller en haar as figuur. Genette brei uit oor die verskillende vertelinstansies:

"A narrating situation is, like any other, a complex whole within which analysis, or simply description, cannot differentiate except by ripping apart a tight web of connections among the narrating act, its protagonists, its spatio-temporal determinations, its relationship to the other narrating situations involved in the same narrative, etc. ... By a dissymmetry whose underlying reasons escape us but which is inscribed in the very structures of language ... I can very well tell a story without specifying the place where it happens, and whether this place is more or less distant from the place where I am telling it; nevertheless, it is almost impossible for me not to locate the story in time with respect to my narrating act, since I must necessarily tell the story in a present, past or future tense. This is perhaps why the temporal determinations of the narrating instance are manifestly more important than its spatial determinations" (Genette 1980:215).

Hy onderskei tussen vier vertelipes wat Brink (1987:160 & 161) beskryf as: agternavertelling, vooruitvertelling, gelyktydige vertelling, en 'n kombinasie van die ander drie.

"The last type is a priori the most complex, since it involves a narrating with several instances, and since the story and the

narrating can become entangled in such a way that the latter has an effect on the former" (Genette 1980:217).

2.3 - Louoond as moderne ek-verhaal

Dit is nodig om die verteller as sodanig te identifiseer in terme van die manier waarop sy haarself en die teks aanbied. Die tradisionele beskrywing hiervan sou haar sien as eerstepersoons-, ek-verteller. Verskeie teoretici bespreek hierdie vertelwyse.

Die eerstepersoonsverteller word dikwels gesien as verteller in 'n metaroman, of narsissistiese teks. Linda Hutcheon (Narcissistic Narrative - The Metafictional Paradox) wys daarop dat postmodernistiese metafiksie moontlikhede van betekenis ("from degree zero to plurisignification") en van vorm ondersoek, terwyl modernistiese tekste meer gestreef het na 'n enkele, outoritêre betekenis. Tog is dit waar dat postmodernistiese kuns ook die probleem van, en ook die onmoontlikheid van die daarstelling van 'n enkele, outoritêre betekenis verken, maar dit doen - paradoksaal - deur selfbewuste kontrolering deur 'n verteller/outeur-figuur wat deur sy manipulasie die daarstelling van 'n enkele, geslote perspektief eis. En terselfdertyd bewerk dit die kansellering van alle moontlikhede om só 'n geslotenheid te bereik (Hutcheon 1984:xiii).

"'Metafiction', ... is fiction about fiction - that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity" (Hutcheon 1984:1). Louoond word geïdentifiseer as metateks veral deur die talle verwysings na 'n skryfproses, waardeur die verteller as figuur skrywer is, en waardeur die teks gestel is as teks-in-wording - dus proses. "Narcissistic narrative,

then, is process made visible. In this sense, metafiction is 'production' ..." (Hutcheon 1984:6). Volgens Hutcheon keer die metateks om op homself, kyk terug in homself en na hoe hy is - in aksie. Hierdie inkyk impliseer nie 'n enkellynige idee of betekenis as konklusie nie, maar eerder 'n oopsprei van alle moontlikhede. Die verteller is 'n integrale funksie in hierdie narratiewe situasie.

Die belangrikheid van die verteller word deur Franz Stanzel verder gevoer:

"The identity of the realms of existence of the narrator and the fictional world forms the foundation of the narrative situation in the first-person novel. ... In the typical first-person novel the illusion of the identity of the narrator and a figure from the fictional world is continually renewed by the use of the pronoun 'I'. ... This 'I' or 'self' reveals itself to the reader as a figure experiencing the events of the plot - a figure which ultimately becomes the narrator of those events. As a rule the experiencing process is separated from the narrating process by a more or less clearly marked time span which corresponds to the narrative distance of the authorial novel" (Stanzel 1971:61).

Duidelik pas Louoond nie in dié "rule" nie, omdat daar klaarblyklik geen tydsverloop is tussen die ervarende proses en die narratiewe proses nie, die verteller vertel skynbaar al ervarende.

Bogenoemde word verklaar in terme van die temporale afstand tussen die narratiewe proses en die ervaring van die belewende-ek - wat die afstand na die vertelde teks bepaal. Hierdie narratiewe/vertelde afstand vorm 'n belangrike element in die struktuur van die eerstepersoonsroman. Die narratiewe afstand tussen die vertelproses

en die beleving van die "ek" dui dus op die interval tussen die verteller-ek en die belewende-ek. By die lees van só 'n teks is dit dus noodsaaklik om hierdie afstand vas te stel (Stanzel 1971:65).

In Louoond is die narratiewe afstand tussen die vertelproses en die ervarings van die vertellende-ek opgehef; ervaring en vertelling blyk gelyktydig te gebeur, daarom is daar nie sprake van wat volgens Dorrit Cohn in Transparent Minds soms kan gebeur nie:

"In some respects a first-person narrator's relationship to his past self parallels a narrator's relationship to his protagonist in a third-person novel. ... To one side there is the enlightened and knowing narrator who elucidates his mental confusions of earlier days ... To the other side there is a narrator who closely identifies with his past self, betraying no manner of superior knowledge, ..." (Cohn 1978:143). Die verteller in Louoond hét geen narratiewe verlede waarop sy wyser kan terugkyk nie, alleen die onmiddellike NOU.

Cohn gaan verder om verskillende soorte eerstepersoonsvertelling te ondersoek, waaronder die monoloog - met variasies. Die "outonome monoloog" blyk die grootste ooreenstemming te hê met die vertelsituasie in Louoond. Een van die treffendste besonderhede van die outonome monoloog is die beperking wat dit plaas op die manipulasie van die tydspan.

"... for a continuous interior monologue is based on an absolute correspondence between time and text, narrated time and time of narration. The single mark for the passage of time here is the sequence of words on the page. Whereas in ordinary narration time is a flexible medium that can be, at will, speeded up ...,

retarded ... advanced ..., or reversed, an autonomous monologue - in the absence of a manipulating narrator - advances time solely by the articulation of thoughts, and advances it evenly along a one-way path until words come to a halt on the page" (Cohn 1978:219).

Hierdie tydsprogressie is alleen geassosieer met die opeenvolgende momente van die vertelling, en nie met hulle inhoud nie. Op hierdie manier kán die vertelling in Louoond gesien word as outonome monoloog, maar dit sou die lees van die teks onnodig beperk as dit alleen as sodanig beskou sou word.

John Conyngham het 'n interessante beskouing van die gelyktydigheid van verteltyd en vertelde tyd in The Arrowing of the Cane:

"Because I am using the present tense, a strange simultaneousness has been created: my actions, my writing and your reading have all been fused so that your reading triggers off three different actions superimposed on each other" (Conyngham 1986:40).

Dié kwessie word baie sober bedink, en dit het ook direkte relevansie vir Louoond, wat ek voorheen beskou het as metateks, 'n teks wat homself beskou en be-skrif:

"Warping time yet again, I record this chapter with its present-tense immediacy from midway, pretending the past is now present which it never really is. Future too must remain such; my jottings about it comprise the script for my succeeding actions. Only the act of writing is honestly present, its subject matter being a kite launched by me but now drifting slowly ahead and dragging me on" (Conyngham 1986:150).

Om terug te keer na die narsissistiese teks, die metateks en veral die eerstepersoonsteks as metateks, verwys ek na Ulla Musarra se Narcissus en zijn spiegelbeeld, het moderne ik-verhaal. Die skrywer onderskei tussen twee "ekke":

"In het ik-verhaal is de verteller een 'ik', dat naar zijn eigen situatie verwijst en dat vaak een duidelijk geprofileerd karakter bezit. Diegene over wie het vertelt is ook een 'ik', namelijk zijn eigen handelende ... 'ik'" (Musarra 1983:1).

Die tydsafstand tussen die vertelling en die beleving van die twee "ekke" kom ook hier ter sprake. In die eerste plek sou die verteller vertel van gebeurtenisse uit die verlede, Genette se agtenaperspektief. In die tweede plek word vertel terwyl dinge gebeur, stap vir stap, dit wat Musarra beskryf as 'n quasi-gelyktydige of gelyktydige vertelsituasie. Waar die ek-verteller vertel van 'n situasie waaraan hy/sy self deel het of gehad het, neem hy/sy plek in op "twee niveaus" van die verhaal, "namelyk op het niveau van het vertellen (het eerste niveau), waar het 'ik' als ik-figuur optreedt" (Musarra 1983:4 & 5).

Die metateks is volgens Musarra meer "introvert", deurdat "hij niet alleen zielstoestanden en bewustzijnprocessen tot zijn voornaamste onderwerp (maakt), maar ook zichzelf, zijn eigen ontstaanproces en de in de tekst zelf gebruikte procédés. Deze zogenaamde 'autoreflexiviteit' kan zich uiten door bijzondere aandacht voor het schrijfproces in het ik-verhaal" (Musarra 1983:32).

Die ek-verhaal vestig dus weereens die aandag op homself, en veral op sy werking. Dit is nie soseer die inhoud op sigself wat beklemtoon word nie, maar die inhoud wat beklemtoon word deur die aandag te

vestig op die manier waarop dit gekommunikeer word.

Musarra spreek die probleem aan wat ek voorheen gestel het: die verteller se gesprek met die "vriende" impliseer 'n inkyk in haar gedagtes, sy "praat" terwyl sy "doen", en die vertelproses lyk beslis nie na dié van 'n persoon wat agterna vertel nie, hoewel geen "werklike" gesprek sou ook op só 'n manier verloop nie. Daar word onderskei tussen twee variasies van vertelling in die "existentialistiese ik-verhaal".

"Bij het eerste variatie, ... zit zowel het vertellen als het vertelde in de schrijfsituatie verwerkt. Terwijl hij schrijft, verwijst de ik-verteller naar het schrijven zelf, naar de ruimte op het moment dat hij schrijft, of naar de gevoelens en de gedachten, die tijdens het schrijven bij hem opkomen. Uit de tekst blijkt, dat hij zich in een situatie bevindt, die hem in staat stelt om te schrijven.

Bij de tweede variatie, ... beperkt de ik-verteller zich niet tot het gelijktijdige schrijven en zien, maar hij handelt ook. M.a.w.: hij bevindt zich in een situatie die met die schrijfsituatie onmogelijk samen kan vallen. De gelijktijdigheid van het vertellen en de vertelde handeling is hier niet meer waarschijnlijk. De ik-verteller ziet en schrijft niet alleen tegelijk, maar doet ook alsof hij tegelijk handelt. De fictie van de absolute gelijktijdigheid wordt door middel van de tegenwoordige tijd of het presens binnen het kader van de fictie van het dagboek geconstrueerd.

De volledige gelijktijdigheid impliceert de afname van de externe vertel- en focalisatie-activiteit. De ik-verteller en de ik-figuur verenigen zich in hetzelfde 'hier' en 'nu' van een

handeling, die direct (zonder tussenkomst van een buitenstaande instantie) aan de lezer gepresenteerd wordt. Het schijnt hetzelfde 'ik' te zijn, dat als acteur de handeling verricht (of ondergaat) en dat als focalisator en verteller functioneert. Het streven naar gelijktijdigheid en naar de hiermee verbonden vermindering van de afstand tussen ik-verteller en ik-figuur karakteriseert tijdens het existentialisme niet alleen de dagboek-roman, maar is in alle vormen van het ik-verhaal aanwezig" (Musarra 1983:69 & 70).

In die tipe ek-vertelling waarby Louoond inpas, is die strewe na gelyktydigheid en die vermindering van die afstand tussen die ek-verteller en die ek-figuur tot in sy uiterste volvoer: die ek-verteller IS ten alle tye die ek-figuur.

Die teksinhoud, wat Marianne de Jong sien in terme van "DEEL TWEE" "wat by 'n kerninsig begin": "Dit is 'n dubbelslagtige visie. Die mens is finaal 'n mislukking, sonder die basiese vermoëns om suksesvol op sy eie planeet te oorleef" (De Jong 1987:17), sluit op 'n manier aan by wat Musarra beskou as "de achtergrond van de teleurstelling van de moderne mens t.o.v. buiten hemzelf bestaande objectieve en menselijke waarden en zijn uiteindelijke afkeer hiervan." Teen hierdie agtergrond, aldus Musarra, kan miskien verklaar word waarom "het narcisme in het moderne ik-verhaal een zo opvallend grote rol speelt, dat met andere woorden de 'spiegels' zich op alle niveaus van de tekst vermenigvuldigen" (Musarra 1983:102 & 103).

HOOFSTUK DRIEMETATEKS - 'N NARSISSISTIESE INKYK IN DIE SELF

3.1 - Die teks weerspieël die orde/onorde van musiek en wetenskap

Terwyl dit onmoontlik sou wees om elke draad wat ek in Hoofstuk "Een" opgetel het, dwarsdeur die teks te volg, sal ek my bepaal by enkele dominantes. Die skryfkode staan voorop n.a.v. die teks se bestaan as metateks. Dit word alreeds in die voor-woord, die eerste sin, aangedui: "Alle persone is fiktief, die res is bespiegeling" - 'n klaarblyklik "normale" opmerking vooraan enige fiktiewe teks, waarin die skrywer die leser verseker dat geeneen van die persone of gebeure in haar verhaal enige betrekking het op werklike persone nie. In Louoond is dit egter alles behalwe 'n gerusstelling, omdat hierdie teks ook alles buite hom teks maak. Soos ek op p.4 hierbo gespekuleer het, word 'n "buite-wêreld" geskep - in die eerste plek buite die kombuis, maar ook buite Suid-Afrika; alles buite die teks wórd teks, ook die leser.

Hoofstuk "Een" het aan die skryfkode gestalte gegee, waarvan verskillende tekens deel is. Ook ander kodes komplementeer hierdie een, en ek sal deurentyd wys op die interaksie.

Die herhaling van "As ek net een onsterflike reël kon skryf, 'n reël wat die hele wêreld my sal beny" (p.11) op p.16: "As ek net een onsterflike reël kon skryf", betrek skryf vir die eerste maal eksplisiet in Hoofstuk "Twee". Hier is die "waansin" van Callas en die verteller se saamleef daarmee weer ter sprake in 'n soort dionisiese inleef in die begeerte wat gedurig dwing, en nooit bevredig kan word nie. Dit impliseer dus 'n aanhou-probeer om dié "onsterflike reël" te skryf, maar hoe meer die verteller, of

enigiemand, probeer, hoe minder onsterflik is die produk.

"Maar daar is niks waaroor ek hartstogtelik voel nie, niks waarvan ek 'n intieme kennis het nie. Ek vermoed hoogstens dinge" (p.16).

Hiermee word die ongenoegsaamheid van en die onvergenoegdheid met die woord uitgedruk - daarom ook die gebrek aan kennis en die omkeer van die "logos". Veral skryf word "bevraagteken in mineur" (p.9): "Miskien is skryf net 'n terapeutiese susmiddel, die aanhoudende goedpraat van niks" (p.16). Om terug te keer na die pogings om 'n "onsterflike reël" te skryf: dit is "aanhoudend", en "sus" maar alleen 'n "vermoede", maar die "kennis" ontbreek. Hierdie kennis, wat letterlik gesien kan word as "weet" - is dus "weet"-enskap. Die verteller se pogings om haar "weet" te formuleer is uitgedruk as "derms (wat) woord vir woord uitgeryg" is. Maar sy kom nooit werklik by die "onsterflike reël" uit nie, sy "weet" nooit werklik nie. Dié gebrek aan kennis word besweer deur die ophaal van wetenskaplike bespiegeling, 'n poging om "weet" te verklaar met "wetenskap" - die uiterste orde waar logiese verklarings meer as elders te wagte is. Skryf staan dus as "mistieke" ervaring teenoor wetenskap as logiese, ordelike, verstaanbare en verklaarbare. Maar hierdie verklaarbare word eindelik ook ondermyn.

Terwyl die wetenskaplike teenoor die skrywe staan, is dit ook deel van skryf. In Hoofstuk "Een" is die spinnekop-wyfie beskryf as "Arthropoda", wat eiers lê, die voortbestaan van die spesie verseker, die spesie met die "dilemma" van 'n "brein wat rondom 'n slukderm ontwikkel" (p.12). Voorheen het ek die spinnekop se spin-aksie ("... trek 'n spinnekop blink drade uit haar maag") betrek - so is die wetenskap van die "Arthropoda" ook die weet-enskap van die

verteller as skrywer.

Hoofstuk "Twee" betrek met die moord van die swart hen ook die wetenskap:

"Ek stap by die deur uit en lig die vullisblik se deksel. Gallus domesticus, die voël wat die vermoë om te vlieg feitlik heeltemal verloor het, kon nie in 'n tyd van gevaar betyds improviseer nie. Die skynbare sweem van intelligensie spruit voort uit nuuskierigheid. Diere moet aanpas in 'n omgewing wat drasties deur die mens verander is" (p.16 & 17).

Maar sonder om die wetenskaplike in die teks as afsonderlike kode te behandel,¹ wil ek daarop wys dat die wetenskap, wat deur die hoender ook die politiek betrek, 'n deel is van die skryfkode. Skryf in sy elementêrste vorm, die neerplaas van een letter na die ander, impliseer 'n orde en logika wat wetenskap is.

Maar die skryfkode bevat ook die tweespalt van orde en onorde, soos in musiek (verwys na my bespreking van orde en onorde in musiek, veral dié van Callas - p.9 hierbo). Skryf is aan die een kant die begeerte om 'n "onsterflike reël" te skryf, iets wat "intieme kennis" weergee, maar aan die ander kant bly dit alleen maar "vermoede", "bespiegeling", "'n susmiddel", "goedpraat". Hierdie orde/onorde sluit aan by die toestand van die kombuis - "een van beheerde histerie", waarin die "beheer" en die "histerie" in ewewig hang.

Oor die verband tussen skryf en musiek, albei as kunsvorme, en musiek as die muse vir skryf, het ek reeds "bespiegel" op p.13. Op p.16 van Hoofstuk "Twee" word die musiek 'n soort "susmiddel" vir die verteller se moedelose begeerte om "onsterflik" te skryf.

"Ek druk Chopin in die speler. Was daar by hom 'n vrees om die introspektiewe landskap te deurreis? Soveel pleidooie! Het George Sand deskundig met sy verlangens omgegaan? Dink sy haar eggflips en sporadiese trooswoorde was genoeg?"

Die "introspektiewe landskap" van Chopin sou dié plek wees waarvoor die verteller "intieme kennis" kon hê. Chopin se "pleidooie" beskryf die skeppingsnood waarvan Callas sing en waaroor die verteller skryf: "Callas is waansinnig en ek is desperaat" (p.9).

George Sand se kundigheid het 'n wetenskaplike kleur: "Het sy wetenskaplik met sy verlangens omgegaan?" Sy, wat voorheen beskryf is as "protagonis", is in beheer, sy werk doelgerig en manipulerend, soos 'n wetenskaplike. In dié sin is ook die verteller as skrywer 'n wetenskaplike - in beheer van haar woorde, "'n kranige kombuisdirektrise"; sy manipuleer die skryfproses soos Sand dit doen.

Sy is ook wetenskaplike in die navolg van die "resep" uit Kook en Geniet - in soverre as wat dit veral ekwivalent is aan die skryfproses, lyk dit dus na 'n eenvoudige proses, soos wat 'n wetenskaplike te werk sou gaan in die navolg van sekere reëls en wette. Maar anders as die wetenskaplike wat eintlik volledige beheer het, het die verteller dit nie oor die teks nie. Ek verwys terug na p.18 hierbo waar ek spekuleer dat die teks vir hom/haarself werk, hom/haarself orden, dat die teks eindelik die "resep" voorskryf en volg - en nie die verteller as skrywer nie.

Sand se "eggflips" skakel aaneen met die verteller se kombuiswerk: skryfwerk word weer gesien in terme van wat in die kombuis gebeur. Sand se "sporadiese trooswoorde" is óók die "susmiddel" wat skryf vir die verteller is.

3.2 - Die teks kyk in op die doel van teksskepping

Hoofstuk "Twee" beskryf basies die moord op die swart hennetjie, waarby ek later sal terugkom as teken van die kode van geweld. Maar die moord is die direkte gevolg van die reën: "Dis die weer, reën verander alles, dit is dan dat daar iets in Dobermanns vaar" (p.15). Op p.13 hierbo dui ek aan dat die reën deurgaans 'n invloed het op gebeure, en telkens genoem word in verband met die verteller se skrywery.

In Hoofstuk "Twee" is die moedeloosheid oor skryf wat miskien futiel is, ook die moedeloosheid oor die reën wat "nooit meer ophou nie. Die wêreld bly droef en ingekeer" (p.16) - dié moedeloosheid sluit ook die dooie hoender in en eindelik 'n moedeloosheid oor Suid-Afrika.

"Die telefoon lui. Dit moet maar lui. Dit sal nie my uitgewer wees nie. Die onmoontlike is van haar geëis, dat sy my moet liefhê soos haarself. Ek het my soet spreuke aan die bose uitgelewer" (p.16).

Terwyl bogenoemde 'n byna letterlike herhaling is van wat op p.10 en 11 geskryf is betrek dit ook 'n godsdienkode en implisiet ook 'n politieke gegewe: "God eis die onmoontlike, kla die Armeense vrou. Hoe kan ek my naaste liefhê soos myself?" (p.13). Die Armeense vrou het ook op p.10 "soet boodskappe vir die vermoeides en belastes" - die godsdienkode is dus nou verweef met die skryfkode.

Verder sien die verteller die "uitgewer" as "die bose" - vergelyk met George Sand wat "iewers in 'n donker hoek (sit) en haar eie onheil en eiers uit(broei)", en sy is óók "hardvogtig soos 'n uitgewer" (p.11).

Die moord op die swart hennetjie loop uit op haar begrafnis "in 'n diep gat" met "'n groot klip uit die Bergrivier" bo-op "sodat die Dobermanns dit nie kan oopgrawe nie" (p.18). Die Dobermanns en die reën is voorheen al verbind met skryf, en hier word dit weer gedoen deur middel van die hoender se begrafnis: "Eugène Marais wou ook 'n spoelklip op sy graf hê - een uit die Krokodilrivier ...". Eugène Marais, Afrikaanse skrywer en digter, bring die verteller as skrywer in 'n skryfverhouding met die hoender, die Dobermanns en die reën. Hieruit volg dat die hele teks, elke onderdeel, bestaan uit 'n skryfverhouding met die verteller. Dit maak ook sin omdat die verteller die skepper is van elke onderdeel, sy gebruik elke onderdeel om haar skryfdoel te bereik, en hulle bestaan is aan haar te danke. Maar terwyl Eugène Marais, as skrywer en ook as historiese figuur, deur die verteller gebruik en her-skep word om in háár teks te bestaan, word sy as skrywer-figuur, óók gebruik en her-skep om in die teks te bestaan.

Die woorde wat die verteller aan Marais toedig: "Hier sal ek weer vrede besef..." (p.18) ("Waar Tebes in die stil Woestyn", Groot Verseboek 1980:28) sluit aan by haar eie wens, en ook by dié van Callas en Chopin op p.9: "In this house of distress, why, why, oh Lord, why do you repay me thus?", "Sy bevraagteken die lewe in mineur" en p.11: "Chopin arpeggio teen die plafon uit. Die pleidooie is hunkerend", "Aan die ander kant is daar 'n gelukkige land, vér weg van hier".

Die moedeloosheid wat ek op p.52 hierbo aangeraak het, word hier uitgedruk in 'n wens om "vrede" ná die dood. Of dié vrede verkry word deur te skryf, word bevraagteken op p.20:

"Die gestreepte kat lê toeog in die grasstoel. Hy het nie 'n

duisend boeke gelees nie en hy het nie die wêreld deurreis nie.

Hy het sy vrede op 'n stoel voor die stoof gevind."

Die verteller wonder dus oor die waarde van haar skryfwerk - as die kat vrede op die stoel kon kry sonder om met tekste om te gaan, waar sal sy die "gelukkige land, vér van hier" kry? Maar sy vra dit juis déúr dit te skryf, sy gebruik juis die moontlik futiele medium om "vrede" te soek. Dit doen sy al het Eugène Marais miskien eers "vrede besef" in die graf onder die spoelklip uit die Krokodilrivier, en nie deur sy skrywery nie.

Hoewel ek later die kode van politiek sal behandel, is dit hier nodig om te noem dat dié vrede ook 'n politieke konnotasie het: direk ná die beskrywing van die kat op die stoel, en ook rondom dié beskrywing, figureer die episode met die koerantfoto wat die Armeense vrou vir die verteller wys. Die kat se vrede word dus midde-in die oorlog beleef, en so ook die verteller se skryf.

Hierdie politieke gegewe, in 'n intieme verbintenis/wisselwerking met skryf, word herhaal in Hoofstuk "Vier", p.25, waar die Armeense vrou met die verteller-as-figuur praat oor haar godsdiens en die verteller-as-skrywer wonder: "Is vertolking die nabootsing van wanhoop?" Die vertolking is háár vertolking van haar wêreld in teksterme, sy vertolk deur te skryf en hierdie vertolking is miskien maar net "die nabootsing van wanhoop". Wanhoop is van die begin af, in die verwysing na Callas en Chopin, al aangeroeer, maar ná die koerantfoto sluit dit nie net universele wanhoop in nie, maar spesifiek Suid-Afrikaanse wanhoop.

In Hoofstuk "Een" was die wyfie-spinnekop al ter sprake en het ek

gaan", is 'n aggressiewe daad. Daaruit volg dat die skrywe van die verteller, en ook dié van die digter van "Sisteen", gewelddadig is. Dié geweld is veral merkbaar in die omkeer van die Suid-Afrikaanse orde, soos dit geïllustreer is in die politiek-kode. Maar dit is ook gewelddadig uit die aard daarvan, dit is 'n uitmergelende proses wat voorheen beskryf is as: "Ek het my derms woord vir woord uitgeryg" (p.11); en in "Sisteen":

"Sy't haar gebalde buik
die afgrond toevertrou
en kan nie terugkatrol
maar moet al sneller sak
al radeloser tol
tot waar die besemstruik
in oker skuim oopvou.

...

Sy strik die laaste knoop
en krimp bedees opsy,
geledig deur die vlyt" (Eybers 1977:5).

Die poging om orde/balans te verwerf (Eybers se bundeltitel is Balans en die gedigtitel "Sisteen" - 'n strewe na hierdie dinge dus) word ook deur die verteller-as-skrywer bedink:

"Dit is 'n kil humor. Dit is 'n nuwe persepsie in 'n nuwe omgewing. Ek suig die inligting op. Sal ek uit ervaring leer en 'n nuwe sisteem van kennis uit die sensasie opbou?" (p.30).

Die verteller in Louoond is taamlik besorg oor die waarde/doel van haar skepping. Die spinnekop se perfekte skepping staan in die teken van haar eie skepping, maar sy vra nog vrae oor die waarde van só 'n

"nuwe sisteem":

"Arachne het 'n goeienuustelegram ontvang. Die kunssinnige akrobaat draai die vlieg se arms. Sy is 'n slu politikus, haar blink drade is soet lokwoorde en haar spel is gif. Sy laat die spartelendes doen wat sy wil hê hulle moet doen. Humaniteit is nie 'n karakteristiek nie. Sy is doof vir pleidooie teen die rede. Sy is 'n manipuleerder par excellence, 'n perfeksionis wat foute, liefde en improvisasie haat. Ek draai my rug op haar. Haar kuns is bóós" (p.30).

Terwyl die verteller haar eie kombuis (wat ek lees as 'n metafoor vir die teks) orden, verwerp sy die "kuns" van die spinnekop. Terwyl daar vereenselwiging is met Arachne - "kunssinnige akrobaat" en sy as "kranige kombuisdirektrise" - sien sy die spinnekop as "slu", "gif"tig, onmenslik, redelik, "boos". Hierdie eienskappe stem ooreen met die manier waarop George Sand voorheen beskryf is:

"Die pleidooie is hunkerend, maar George Sand slaan nie ag nie. ... Sy sit iewers in 'n donker hoek en broei haar eie onheil en eiers uit. ... Sy is 'n protagonis op reis en sy hoor nie hoe haar geliefde sy morbiede longe uithoes nie. Die Lelie van die Vallei is hardvogtig soos 'n uitgewer" (p.11).

Die verteller isoleer dus sekere "karakteristiek"e in dié twee skeppers, en verwyder haarself daarvan. By implikasie gryp sy dus dinge soos "foute, liefde en improvisasie" aan, en sê amper uitdruklik dat dit is wat die leser/ontvanger van háár kuns moet verwag.

Juis terwyl sy die kuns van "Arachne" afmaak as "boos"², wat "foute, liefde en improvisasie haat", orden sy háár tekswêreld "perfek", asof sy óók "foute, liefde en improvisasie" wil wegmaak:

"Die behoefte aan orde is plotseling. ... Ek is besiel met nuwe voorneme en maak 'n lysie van dinge wat ek vandag nog sal doen: ... Ek funksioneer in 'n wêreld van perfekte orde" (p.30 & 31).

"Die behoefte aan orde is plotseling." Hierdie "behoefte" kom asof sy dit nie beplan het nie, asof sy dit nie kan beheer nie. Ek het voorheen daarop gewys dat ek die kombuis sien as ekwivalent van die teks-in-werking (p.12 hierbo). Hoofstuk "Vyf" begin met 'n verandering in perspektief: "Toe ek vanoggend die kombuis binnekom, het ek, sonder dat ek daarvoor besluit het, aan die ander kant van die tafel gaan sit" (p.29); dié verandering in perspektief is 'n ander inkyk in haar teks, vanuit 'n ander hoek gesien. En dié verandering bring 'n "behoefte aan orde" mee. Die behoefte kom "plotseling", "sonder dat ek daarvoor besluit het". Verder: "Kan so 'n onbewuste daad met kousaliteit verband hou? Ek is dus pure sintuig vir gebeurlikhede" - dit het gebeur sonder dat sy dit wou hê, sy is dus beheer deur iets buite haarself - of liever: die teks is beheer deur iets buite haarself. Hieruit lei ek af dat die teks onafhanklik van die verteller-as-skrywer gebeur, op sy/haar eie voete staan, hom/haarself as 't ware eiehandig laat gebeur, laat begin en laat eindig. Die verteller-as-skrywer en as figuur het dus nie volle beheer oor wat binne die teks aangaan nie, sy gee alleen die "gebeurlikhede" weer van dié "toegemesselde kanaal" wat "arbitrêr" is, met "geen verhouding met enigiets wat in die res van die wêreld gebeur nie." "Dit is 'n onverdeelbare eenheid met 'n aparte, onafhanklike bestaan van sy eie. Dit dryf voort op 'n bui van sy eie" (p.29).

Terwyl die verteller nie beheer het oor die uiteindelijke tekswerkinge nie, het sy ook nie antwoorde op die verhouding tussen Arachne se

"bose kuns" en haar eie "wêreld van perfekte orde" nie. Dit is asof sy momenteel beheer word deur die "soet lokwoorde" en manipulasie van die spinnekop, en sy "haat" self vir 'n oomblik "foute, liefde en improvisasie" wanneer sy haar huis en kombuis in "perfekte orde" bring. Tog bly die vrae: "Het dit te make met die gewysigde dag? Sal dit vars insig bring? Sal die oplossings logies volg as ek die lewe rondom my aan die kant hou?" (p.31).

Ek het in my bespreking van Hoofstuk "Een" gewys op die rol van musiek as muse vir die verteller se skryfwerk (p.13 hierbo). Op p.31 pas sy ook haar musiek aan om by die orde van die dag te pas:

"Ek soek tussen my tapes, besluit op die King's Singers en druk dit in die speler. Die agt stemme is geoefen en suiwer. ... Die ottiva rima boet in aan weelde en die Engels wil nie netjies pas nie. Woord en musiek staan los van mekaar - en tog, dit spreek, dis suiwer en konserwatief sonder chromatiese truuks. Dit leef geslote in legato, onaangeraak deur die tydperk waarin dit gekomponeer is" (p.31).

Die "King's Singers" staan reg teenoor die musiek van Callas wat sy beluister heel aan die begin: "Callas gly leggiero met die toonleer af tot onder. Die toonaard verander. Sy bevraagteken die lewe in mineur" (p.9), en terwyl die Armeense vrou by haar kla: "Callas sweef teen 'n toonleer uit", "Maria Callas, waar kry jy die begeestering vandaan?" (p.13 & 14), na die episode met die dooie hoender: "Divinités du Styx! skreeu Callas, ministres de la mort! skreeu sy met drif", "Ek skink 'n glas vol wyn, sluk, sit Callas weer op. Dis mooi, dis afskuwelik mooi!" (p.15).

Ek vertolk dit só dat Callas 'n soort beswymende, dionisiese invloed

op die verteller het, dié invloed wat beskryf word op p.21:

"Maria Callas sê elke dag vir my in die kombuis dat ek ten spyte van alles nog iewers in die middel van my lyf rilling op rilling leef! Van alles is ek dus bevry behalwe van Callas. Dan is Callas my kultuur, 'n geldige saak om voor te baklei, al sê Marx hy kry die sjits as iemand eers met kultuur begin neuk."

Callas figureer glad nie in Hoofstuk "Vier" nie, dié hoofstuk is dus 'n ordelike inkyk op die kombuis/teks vanuit 'n ander hoek as die vorige wat deur Callas "begeester" is. Die begeerte om 'n "onsterflike reël" te skryf word ook anders, meer beheersd, verwoord:

"As ek só kon skryf, ewig soos 'n madrigaal op 'n golf van die estetiese kon voortdryf, ordelik en gestroop en sonder vraagstukke ... " (p.31).

Die "vraagstukke" waarsonder sy wens om te skryf, is dié wat op die vorige bladsy opgehaal word: "Is dit waaroor háár kuns gaan?" ... "Sal ek uit die ervaring leer en 'n nuwe sisteem van kennis uit die sensasie opbou?" Die begeerte is dus om te kan skryf sonder om dit te bevraagteken, om volmaak te skryf, wat "ewig" sal duur. Maar soos ek voorheen aangedui het, is Louoond behep met 'n werklikheid wat onvolmaak is, die werklikheid wat Callas al op p.9 "bevraagteken". Dié werklikheid is eerstens die werklikheid van die kombuis wat "van mens en God verlate" is (p.8), wat 'n "toestand ... van beheerde histerie" is (p.8). Die kombuiswerklikheid is ook die tekswerklikheid, daarom is die tekswerklikheid inherent onvolmaak. Die "louoond" is ook dié plek van die tussenfase, tussen gekookte kos en geëte kos - "lou": tussen warm en koud, nie die een of die ander nie, en in 'n sin ook onvolmaak. Hieruit volg dat die begeerte van die verteller om "só" te skryf, "ewig soos 'n madrigaal op 'n golf

van die estetiese", "ordelik en gestroop en sonder vraagstukke" implisiet juis onvolmaak en on-alles-wat-sy-begeer is - ook juis omdat sy dit deur die onvolmaakte en on"ewige" teks kommunikeer.

Dit sou ook sin hê om Openbaringe se siening te betrek, in terme van die "lou"heid van die teks:

"Ek weet alles wat julle doen. Ek weet dat julle nie koud is nie, en ook nie warm nie. As julle tog maar koud of warm was! Maar nou, omdat julle lou is, nie warm nie en ook nie koud nie, gaan Ek julle uit my mond uitspoeg" (Openbaring 3:15 & 16).

Die teks sou ook in Bybelse terme onaanvaarbaar wees: die verteller se skepping is dus in hierdie sin ook onvolmaak. Dié verwysing is veral relevant met betrekking tot die vele verwysings na die Bybel, veral soos dit later vergestalt is in die verteller se "Ouma Sannie".

Om te skep deur te skryf is maar 'n nabootsing/poging³ tot herhaling van 'n ander skeppingsproses wat aangehaal word: "Die mens kan nie één blaar maak nie" (p.31). Hierdeur word 'n godsdienkode in diens van die skryfkode aangewend. Die skeppingsgegewe is in die motto al bedink: "Die wêreld van die kombuis is van mens en God verlate" - die skeppingswêreld van die kombuis is van God verlate, bevat nie die volmaaktheid van God se skepping soos gesien deur die verteller nie. Dié volmaaktheid is raakgesien deur die verteller se kombuisvenster:

"Deur die gat skyn 'n vreemde lig. Die groen word groener. Alles glinster. 'n Reënboog voltooi die sentimentaliteit. Aan die ander kant is daar 'n gelukkige land, vér weg van hier" (p.11).

Sy kyk dus vanuit haar kombuiswêreld/tekswêreld na buite, na die skepping wat miskien ietwat sentimenteel is, maar tog "majestueus" is, waarin "alles ... pastoraal (pas)" (p.12). Hierdie skepping "het sy doel" (p.31) teenoor háár skepping wat net vrae inspireer.

"Oral blink die (naam en) majesteit" is die Bybelse frase (Totius Psalm 8) wat saam met die ander verwysings na die Bybel ingespan word - hierdie verwysings het verskillende implikasies: komende uit die Bybel, 'n teks, is dit intertekstueel. God se volmaakte (vir die verteller) skepping word in dié teks besing, daarom is dié teks moontlik meer "ordelik en gestroop en sonder vraagstukke" as die verteller-skrywer se eie pogings. Omdat dit die skepping besing, dit wat gesien is as "oral blink die majesteit", maak dit van die skepping ook 'n interteks - wat aansluit by my hipotese op p.14 hierbo: die reën in "kommas en punte" en in "uitroepetekens" maak van die buite-ruimte 'n letter-like teksruimte, en word die totale ruimte gesien vanuit die tekswerklikheid - ALLES word teks, en teks alles.

3.3 - Geweld: inherent aan die teks

Die ordelike Hoofstuk "Vyf" word afgesluit met 'n ewe netjiese wegsit van die manuskrip:

"Ek maak die hokie papiere bymekaar, rangskik dit netjies, nommer elke bladsy noulettend en bêre dit in 'n lêer. ... Ek neem die lêer, merk dit in sierskrif KOMBUIS-BLUES, en bêre dit in die louoond" (p.32).

Hierdie benoeming van 'n manuskrip skep die illusie dat dit die Louoond-teks is wat letterlik in die louoond gebêre word. Maar terwyl dit fisies onmoontlik sou wees om terselftertyd te bêre en te skryf dat jy bêre, be-teken dit dat Louoond deur die leesproses weer en weer geskryf word; die leser "bêre" die teks elke aand saam met die verteller-skrywer ("Wanneer E. vanaand huis toe kom, sal daar geen getuienis wees van waarmee ek die hele dag besig was nie"). Hierdie kwessie het ek reeds aangeraak op p.29 & 30. Dit impliseer

verder dat dié teks nooit klaar geskryf sal word nie, maar elke dag weer en verder geskryf word (vergelyk met die feit dat elke nuwe hoofstuk begin met die begin van 'n nuwe dag). Dit is ook dié aktiwiteit waarmee die verteller die hele dag besig bly: "Wanneer E. vanaand huis toe kom, sal daar geen getuienis wees van waarmee ek die hele dag besig was nie".

Die verteller openbaar 'n buitengewone houding teenoor dié teks: nie alleen is dit beter dat "E." om die een of ander rede nie weet dat sy dit aan die skryf is nie, maar "Nie die vernuftigste speurder sal 'n leidraad optel nie. Uitrafel sal ek nie, en my waaksaamheid sal nie verslap nie." "E." is op p.10 geïdentifiseer as die persoon met wie sy nou en dan praat: "Behalwe met E. en die honde het ek 'n week laas met iemand gepraat." Ook is "E." die een wat haar kosbenodighede aanvul: "Ek moet E. 'n lys gee van die dinge wat ek benodig" (p.10). As ek veronderstel dat die kombuisgegewe die teksgegewe be-teken, is die dinge wat die verteller benodig vir haar kombuiswerk ("Twee groot aartappels, tamaties, soetrissies, botter, meel ... Die olie is op, die sout amper") óók die dinge wat sy benodig vir haar skryfwerk. Verder lyk dit of sy besig is met kombuis-/skryfwerk (albei word gebêre in die "louoond" en in Louoond) wat nie goedgekeur sal word deur "E." nie, sy moet 'n "waaksame" houding daarteenoor inneem. Die "vernunftigste speurder" wat nie "'n leidraad" sal "optel" nie lyk na 'n outoritêre figuur, wie se outoriteit hier deur die skrywer ondermyn word - 'n situasie wat binne die Suid-Afrikaanse Noodtoestand en binnelandse veiligheid gepas sou wees. Die verteller se skryfwerk betrek hier 'n buite-wêreld wat ooreenstem met dié waarmee die Armeense vrou gekonfronteer is toe sy haar "ablusieblokke" moes bou: "ingevolge

boueregulasie Suffel en Suffel - én onthou, mans en vroue - wit en swart - apart" (p.10).

Dieselfde kritiek sou kon geld vir dit waarmee die verteller besig is: "sonder die nodige ablusieblokke is dié besigheid onwettig ... én onthou, mans en vroue - wit en swart - apart". "Die verkondiging van (háár) Woord" kan egter nie "wag" nie, daarom moet dit in die louoond (én in Louoond) ge"bêre" word.

Hierdie "verkondiging" is wat sy in Hoofstuk "Ses" beskryf as die "soek na die murg van dinge ..." (p.35). Weer is Callas die inspirasie:

"Callas klief deur die afgryslieke stilte. Sy stu verby. Sy stuur verby die bekende, verby die tradisionele vorm, verby bakens, sy mik af op die onstuimige, maak die triestigheid van leë planete bewoonbaar. Sy soek sforzando na dié dinge wat kuns kúns maak, sy verken buite alle grense, eis besitreg - en vertrek oombliklik! Sy lei die openbaringe oop en bloot, maar vlugtig. Ek is die dissipel wat volg. Dienswillig. Ek volg met eenhonderdmiljoen voelspriete, ek reik uit, soek. Ek soek die murg van dinge ..."

Dié "tradisionele vorm" waarby Callas haar verby stuur, is ook die koerantfoto wat as interteks óók "verkondig", maar wat 'n "wêreld" aanwys "waarin niks meer saak maak nie" (p.33). Die verteller soek na die "murg" van dit wat haar so ontstel het van die foto, dit wat haar laat deel word van die foto en van "alles wat geslag en vermink is in Crossroads" (p.34). Haar ervaring van die foto word haar beskrywing daarvan, word haar teks en is Louoond.

Die verteller boor met haar woorde in die koerantfoto in: "Ek kyk na die foto en dit trek my deur my oë tot binne-in die grys. Ek

sink laag op laag dieper in die ink in. Die landskap het dimensies" (p.33 & 34). Net so probeer sy inboor in die "murg van dinge". Hierdie soeke na aller-antwoorde het van die heel begin af voorop gestaan, soos ek dit op p.31 en verder hierbo, aan die hand van (o.a.) Derrida sien as kritiek op die Westerse metafisika. Hierdie kritiek beteken 'n omkeer, 'n omdop, 'n kansellering, 'n negering van die bestaande orde/kennis/waarde/betekenis. Die wetenskap word vooropgestel as dit wat juis nie die kern van betekenis bevat nie:

"Niks is veilig nie. Niks is meer bekend nie. ... Die realiteit is van alle sielkunde beroof. Daar is nie verwysingsraamwerke nie. Die foto kondig die Nuwe Geskiedenis aan. Dit kondig 'n wêreld aan wat nog gekonstrueer moet word. Dit is die onbekende gesig van die toekoms. Dit vervul met vrees" (p.34).

Nie net die wetenskap nie, maar alle tradisionele ordes van troos/betekenis/lewensin word bevraagteken:

"My ouers het my nie bewapen nie. ... My ouers het my nie die name van die abstrakte geleer nie, hulle het dit nie beskryf nie, hulle het niks aan my verduidelik nie!" (p.35).

Die godsdiens waarmee haar ouers haar "bewapen" het, reik nie ver genoeg nie:

"God, Here, U kyk toe dat al hierdie dinge gebeur en U verroer nie 'n vinger nie. ... Here, God, U wat die kontrak met die demoon verbreek het, U aandag asseblief! Het U die koerant vandag gesien!" (p.35).

Hiermee word die Suid-Afrikaanse "werklikheid" eksplisiet en

prominent betrek - godsdiens kan nie bykom by en verklaar wat in die koerant is nie. Die Afrikaner se troos, sy godsdiens word oopgevelek as ontoereikend. Ironies is juis die "skepping" van God, anders as die skepping van die verteller, voorheen gesien as "volmaak" ("Die mens kan nie één blaar maak nie" - p.31) maar die interpretasie daarvan deur Afrikaners ("My ouers het my nie bewapen nie. Hulle het vir my teksverse gegee en beste wense, gemaan en teen die groen heuwels uitgestuur om my siel te soog, 'n filosofie te vind en waardig te woeker. Hulle het my nie toegerus nie. Ek is agter die wolke grootgemaak") laat toe dat "al hierdie dinge gebeur".

Die verteller se be-skrywing van 'n politieke insident soos (intertekstueel) beskryf in die koerant, wys 'n Afrikaanse interpretasie/beskrywing uit as inkorrekt en ontoereikend. Deur dit juis in Afrikaans te skryf, word haar teks 'n ander Woord, 'n ander "verkondiging van die Woord".

Ek het op p.13 hierbo bespiegel dat die reën deurgaans 'n invloed het op gebeure, veral op die Dobermanns. Die reën maak van die buite-ruimte 'n letter-like teksruimte (dit reën in "kommas en punte" en in "uitroeptekens" - p.16 hierbo). Die reën as natuurelement veroorsaak dieselfde soort chaos as dié wat die koerantfoto in die verteller bewerk.

"Ek koes. Daar is 'n ander kreatuur wat binne-in my lewe. Dit is 'n blinde homp mens met oerkennis, 'n dier of half-dier en dit deins terug. Dit reageer op die reuk van vrugwater en ontbinding. Dit ken afgryse, ... Alles wat geslag en vermink is in Crossroads hurk weer saam. Die vorm kom terug. Dit verstar, dit word 'n stil, soliede hoop dooies, o asseblief!

die oë is kinderlik en hulle is óóp" (p.34).

Dieselfde "oer"chaos heers wanneer "die riviervlak styg": "die moeras versuip in sy eie slyk, die dooie vegetasie sak na onder." Die mense in Crossroads wie se "lyke" "op 'n hoop (lê), gelinieer en gestileer⁴, 'n vrag oorskot, mense sonder innerlike lewens, bondels bene" (p.33) is aan dieselfde wanordelike geweld onderwerp as die natuur deur die rivier:

"Hulle broers en susters, neefs en niggies, is in die argief van die aarde. Die oewer is vol dop en tande en skulp, geraantes en poeier en 'n oplossing sirkuleer, dit vloei deur die bros" (p.36).

Bogenoemde impliseer dat geweld inherent is aan alle lewe, en hierdie geweld wat laat sterf, laat ook weer leef, wat weer ewige duur impliseer. Dit is inherent aan alle lewe, omdat dit in die mees elementêre vorm deur die reën gebeur: die reën laat dan weer iets in die Dobermanns "vaar" ("Dis die weer, reën verander alles, dit is dan dat daar iets in Dobermanns vaar" - p.15). Die geweld wat benoem is in die eerste paragraaf op p.36, wat ek in my vorige paragraaf bespreek het, is 'n reïterasie van die geweld van reën en Dobermanns in die eerste hoofstuk: "Dit reën. Dit hou nooit meer op reën nie" en in Hoofstuk "Een": "Die reën hou nooit meer op nie" (p.10). Ek het in my analise van Hoofstuk "Een" aangedui dat die reën vier maal genoem word in die eerste kort hoofstuk, en dan veral in verband met die verteller se skrywery (p.16 hierbo). Die geweld van die reën, die Dobermanns en die geweld van die koerantfoto, van Suid-Afrika, word alles vervat in die verteller se skrywe - haar woorde, wat geweld registreer, loods daarom ook 'n gewelddadige aanslag op die leser en is dus self ook geweld.

Hierbo het ek reeds gesê dat hierdie geweld laat sterf, laat ook weer leef, wat weer ewige duur impliseer. Die herhaling van die reëngegewe dui op duur, wat ek op p.16 hierbo aanraak. Die begeerte om 'n "onsterflike reël" te kan skryf, die altyd teenwoordige musiek ("Tosca is dood. Ek skuif Chopin in die speler. Ek leef elke dag in dié volgorde: eers Callas, dan Chopin" - p.11) - hiermee is daar in die teks 'n herhaalde orde van sterf en herleef. Dié sirkelgang het betrekking op die verteller se skryfwerk, op die een teks na die ander wat sy produseer: "Dit sou nie my uitgewer wees wat geskakel het nie. ... Sy het my manuskrip, die kontrak is geteken en dit sal lank wees voor ek weer iets het." Dit betrek ook alle ander vorme van skepping: "Bo teen die muur, naby die plafon, trek 'n spinnekop blink drade uit haar maag. ... En juig: die spesie sal bly voortbestaan" (p.11 & 12). Ook die godsdienskode is betrokke by die sterf en herleef: "God, kerm sy, ... En Jy laat jou Seun vir hulle sterf, Jy verneder Hom tot in die hel" (p.13) - Jesus sterf sodat die mens kan leef. Die politiekkode waarin "rewolusie" ter sprake kom (p.21), impliseer ook 'n sterf van een sisteem om die herleef van 'n ander te beteken.

Maar uiteindelik word alle sterf en herleef betrek op die skryfkode, omdat dit al is waarop die verteller en die leser hom/haar eindelik kan beroep. Woorde is dit wat soos "'n swetterjoel vlieë" kieme in die suikerpot los wat "voor my oë komitees vorm, afstig, verdeel en weer verdubbel" (p.26).

"Vreet en aanteel is 'n universele sport. Dit is 'n voetnota aan die lang elegie van die lewe. ... Niks kan die uitputtende kringloop stuit nie. Dit is die politiek van 'n waansinnige stelsel. Is daar sin in só 'n orde?" (p.27).

Die woorde wat soos vlieë aanteel en verorber, is teken van 'n

totale "orde":

"Is daar sin in só 'n orde? Is dit werklik kreatief, en sal daar ooit vernuwing kom? Word die Maker nie self van sy eie nimmereindigende herhalings moeg nie? Kan Hy dit ooit nog beëindig, of het Hy vasgestrik in sy eie spel geraak?" (p.27). Hiermee word die skrywer 'n "Maker", een wat "vasgestrik is in sy(/haar) eie spel". Daarom vra sy al die vrae, daarom staan sy "in my kombuis, ... staan kniediep in 'n wêreld vol vlieë", wat "die veragtelike" "bedryf", "elke gebod oortree". Daarom sal sy ook "teen my sin gif moet spuit" - haar eie "spel" ruk handuit, is "nimmereindigende herhalings" (p.27).

Dieselfde "nimmereindigende herhaling" van skryfwerk is terug te vind in politiek, in wetenskap, in alle lewe. Die verteller bespiegel soms in meer "wetenskaplike" terme, wat die verteller-figuur dan aandui in kursiewe druk, soos op p.27, ná die vlieë-oordenking:

"Die lewende organisme is die hele tyd besig om kompleksere energievorms op te bou uit die gif waarop dit voed. Komplekse energievorms ontstaan uit die energie wat hulle absorbeer, asook kompleksere patrone van inligting, geheue en ideë uit die inhoud van die persepsies wat hulle ontvang. Hulle is aktief eerder as reaktief. Hulle pas eerder die omgewing by hulle aan as om passief by die omgewing aan te pas. Hulle leer uit die ervaring en konstrueer sisteme van kennis uit die wanorde van sensasies wat daarop inwerk. Hulle suig inligting uit die omgewing terwyl hulle op substansies en sintese voed."

Ek lees hierdie "wetenskaplikheid" as 'n poging tot 'n ordelike, "wetenskaplike" inkyk in tekstualiteit, in dit wat enige teks (ook Louoond) teks maak. Woorde, soos vlieë, is dit wat teer op ander

energiesisteme, wat "eerder die omgewing by hulle aanpas as om passief by die omgewing aan te pas". Woorde her-skep, gebruik 'n bekende realiteit, soos 'n "suikerpot", om "sisteme van kennis" te "konstrueer" "uit die wanorde van sensasies wat daarop inwerk." Hierin is dus die geweld van skryf.

Die vlieë, net soos die reën, bly vir die verteller-skrywer 'n belangrike teenwoordigheid: "Teen die plafon leef die vlieë onverskillig voort, onaangeraak deur hartstog of humaniteit" (p.36). Hulle is net soos die spinnekop in die vorige hoofstuk ("Sy is 'n slu politikus, ... Humaniteit is nie 'n karakteristiek nie. Sy is doof vir pleidooie teen die rede. Sy is 'n manipuleerder par excellence, 'n perfeksionis wat foute, liefde en improvisasie haat. Ek draai my rug op haar. Haar kuns is bóós" - p.30), hulle "kuns" is ook vir die verteller "boos": "... onaangeraak deur hartstog of humaniteit. Hulle is bese geeste in 'n ordelike geweste, beheersers van hierdie eeu" (p.36).

Op p.56 hierbo is reeds aangedui dat die verteller sekere "karakteristieke" in George Sand en Arachne isoleer, en haarself daarvan verwyder, net soos wat sy dit met die vlieë doen.

Die vergelyking van vlieë met woorde, woorde wat "onverskillig voort(leef)", wat "die demoniese omkering (is) wat aan die onsigbare sy van die kosmos plaasgevind het" word vir my op p.37 bevestig:

"Elke hou van die vlieëslaner is 'n slagspreuk. Dié taal is magtig. Dit sweep op en dit oortuig. Dit swiep, dit begeester en spiere versterk die trefkrag."

Vlieë verteenwoordig "'n sekte wat ekstase haat", "'n streng

diatoniese skans teen die insypeling van menslike hartstog", "'n abstrakte spraak sonder tonale uitinge, sonder tempo, infleksie, stemwisseling of melodieuse vloei" (p.37). En al hierdie dinge is dit waarvóór die verteller veg, waarvoor sy "rewolusie (proe) op my tong", waarvoor haar "toorn ontvlam". Maar die vlieë sal ook "môre terug wees, duisende van hulle", hulle sterf elke dag en leef elke dag, net soos die musiek van Callas waarin Tosca elke dag sterf en elke dag weer leef. Hiermee word die musiek, as muse, teenoor die vlieë gestel, sodat die musiek alles is wat die vlieë "haat" - "ekstase", "menslike hartstog", met "tonale uitinge", met "tempo, infleksie, stemwisselinge (en) melodieuse vloei".

Die verteller se teks is 'n universum wat alle ander werklikhede weerspieël en kopieer en ook bevat, ek sien dus tekens van die werklikheid buite die teks in die teks, en ek sien ook 'n werklikheid wat onafhanklik van alle ander werklikhede bestaan. Hierdie werklikheid is dit waarin "hy wat die vinnigste aanteel, sal oorwin" (p.37) en waarin "die potte en panne vibreer, in spanning (leef)". (Vergelyk p.12: "Alles pas pastoraal. Alles wat leef, is verbruikers. Energie is 'n siddering" wat dan ook 'n verwysing is na tekstualiteit.) Soos "elke element 'n orde op sy eie (is), onderdanig aan 'n hoër orde", is die verskillende elemente in die teks "onderdanig aan 'n hoër orde" en is die teksgeheel "'n orde op sy eie, onderdanig aan 'n hoër orde" (p.38).

Dieselfde sterf en herleef wat in die natuur en in alle ander skeppings voorkom, is ook hierin: "Niks rus of verslap ooit nie. Dit beweeg en dit werk. Wat bots is periodes van skeppende anargie" (p.38). Hiermee word die teks voorgestel as nimmer-staties, altyd dinamies, met elke onderdeel in wisselwerking met elke ander

onderdeel. Daarom is dit onmoontlik om op 'n gegewe oomblik 'n waterdigte interpretasie te gee van die teks as geheel: elke interpretasie is gedurig aan die beweeg na 'n volgende - 'n fluïede toestand dus. Hierdie fluïditeit het ek op p.3 hierbo reeds bespreek.

Op die model van Hambidge se bespreking van metafiksie, sien ek die leser ook as een onderdeel van die geheel van die teks. Soos wat die verteller-skrywer haar eie kuns en tewens alle kuns bevraagteken, bevraagteken sy ook die lewe, en daarmee ook die leser se lees"kuns" en sy/haar opvattinge oor die teks:

"Metafiksie, en die uiteindelijke lees en mede-skryf daarvan, beklemtoon die relatiwiteit van interpretasie(s) én bevraagteken die metafisiese status van teoretiese aannames. Enige vooropgestelde idees wat die leser het, word voortdurend bevraagteken" (Hambidge 1984:48).

"Alle verworwe kennis is tot niet, ook die benepe strukture. Die bestaande patrone is verouderde anachronismes. Konvensionele logika is ongeldig" (p.38). Die leser se "bestaande patrone" word eers bevraagteken, "ongeldig" gemaak, en daarna word gevra/geëis dat hy/sy ook "ontvanklik" sal wees vir "nuwe, vars sintese". Soos in alle ander ordes, is daar ook sterf en herleef in "kennis", in "strukture", "patrone" en "logika". Hiermee dink die verteller nie dat die "nuwe, vars sintese" die "konvensionele logika" sal vervang om die "finale" waarheid te word nie, maar dat die "nuwe, vars sintese" juis ook weer in 'n ander "sintese"/"logika"/"struktuur"/"patroon" sal ontwikkel. Niks is dus ewig nie, "Niks rus of verslap ooit nie". Dit verklaar ook die

verteller se gevoel van universele waarneming:

"Ek is 'n pionier van ys. Die Dobermanns trek my sleet deur die weerkaatsing. ... Ek seil deur interglasiale fases. ... Dag is nag, alles is dieselfde" (p.38).

Sy trek deur alle tye alle ruimte saam, waardeur tyd opgehef word en die NOU van die teks tydloos word, maar ewig-bewegend. Alle werklikheid word gesien in terme van die tekswerklikheid, alles is teks, alle "kennis", "logika", "struktuur".

Vergelyk hiermee die konstante opheffing van tyd op p.55:

"Kyk, sê hy (Pythagoras), die brander word aangedryf deur die brander, daar is geen einde nie. Tyd vloei in tyd, tyd volg op tyd. Niks staan stil nie, die lewe vibreer, dit beweeg. Wat is, word agtergelaat en die minute gee pad vir mekaar. Die nag verdwyn in dag en die lig volg op die duister."

Die geweld wat ek op p.66 hierbo aangedui het as inherent aan alle lewe, die geweld wat laat sterf, en ook weer laat leef, word deur die verteller-skrywer ervaar as die "andersom" van "skepping", soos wat die een kant van 'n muntstuk die "andersom" van die ander kant is. Die vraag of "die skeppingsdaad terselfdertyd 'n oorlewingsdaad" is, sou kon beteken dat "oorlewing" die doel van haar skepping is. Maar dit bly nog steeds 'n VRAAG (wat opnuut die leser aktiveer).

3.4 - Geweld: teken van sterf en herleef

Aan die begin van "Deel Twee" is dit asof die verteller haar eie skrywery oordink, asof sy vir 'n oomblik tot stilstand kom en haar kombuis-/skryfwêreld wil uitlig uit die kombuis, dit uit 'n "skryf"oogpunt bekyk: ⁵

"Skryf het 'n obskure saak geword. Tog bly ek glo dat ek woorde oplaas sal kan oplei om anderkant grense te verken" (p.42).

Die "raaisels" wat op p.38 oënskynlik opgelos was, is dus nog steeds "obskuur", die "nuwe, vars sintese" is nog uitgestel.

Terwyl sy in "Deel Een" "evolusie" en "verandering" (p.30) en "komplekser energievorms" (p.27) bedink, is "Deel Twee" eerder 'n idealistiese soek na 'n absolute antwoord. Sy "glo" dat sy eindelijk in beheer van "woorde" sal wees, in beheer van die "kuns" wat deur die spinnekoepel en die vlieë boos gemaak is. Sy "glo" dat sy "anderkant grense" sal kan kom, waarin "Gehele en dele ... in 'n Absolute Sin saam (sal) bestaan". Die "raaisels" sal sy "oplos" met 'n voorskrif van geweld: "Dit sal met bajonet en gifgas omsingel. Dit sal oorwin. Dit sal met 'n mondvul bloed vergeld" (p.42). Geweld word dus 'n al meer fisiese en werklike teenwoordigheid, tot in die kuliminasië van verrottenheid as die "army ... hulle kakhuisluise oop(trek)" (p.67).

Sterf en herleef bly steeds in 'n sirkelbeweging wanneer die verteller haar skryfwerk beskryf in die teken van die "varkboud" wat "tydsaam ontdooi en geleidelik weer begin lewe. Dan sal die oondhitte dit weer van vooraf laat sterwe" (p.43). Maar hierdie sterf en herleef word nou geteken in "netjiese", ordelike terme. Die verteller lê haarself streng wette op waarvolgens haar kombuis-/skryfaksies bepaal word:

"Jy sal nie 'n woord van die misterie oopsluit sonder die wonder van die wiskunde nie. Die wette is streng, puur figuur. Wat buite hulle val, is subjektief en ongeldig en oneties."

Hier is dus 'n verandering in haar aanslag: voorheen was Arachne "bóós" (p.30) en Arachne het "humaniteit" en "foute, liefde en improvisasie" gehaat. Net so "haat" die vlieë "ekstase" en "menslike hartstog" en "tonale uitinge, ... tempo, infleksie, stemwisseling ... (en) melodieuze vloei" (p.37). Dit wil voorkom asof die spinnekop en die vlieë (wat "môre ... terug (sal) wees, duisende van hulle") die verteller tóg oorreed het om soos hulle te skeep. Daarom "glo" sy ook nou dat sy "ordelik en gestroop en sonder vraagstukke" (p.31) skryf.

Die verteller oortuig haarself dat alles in orde is, letterlik in ORDE:

"Die metametisering van menslike ervaring verarm nie die gees nie. Dit verryk. Balans en orde is soet plesier" (p.43). Nou het dit wat voorheen "ekstase" en "menslike hartstog" was, "soet plesier" geword, en dié "plesier" is vervat in die "metametisering" - nie meer daarteenoor gestel nie.

Die verteller is selfvoldaan in haar nuwe "sintese": "Wat uit my domein kom, is góéd. Liefeling, die plesier is chemies, dit is tuis in die kombuis vervaardig" (p.44). Teenoor die spinnekop se bouse kuns en die vlieë se "bolle kots" is háár kuns "góéd". Terwyl dit onmoontlik sou wees om te sê dat die verteller nou inderdaad dieselfde soort kuns bedryf as die spinnekop, lyk dit tog of sy meer afwyk van die soort kuns wat Callas inspireer. Tog is Callas nog teenwoordig: "Dan maar weer Callas", en is daar nog steeds "hartstog" in haar werk: "Ek kook met hartstog" (p.44). Waar die verteller "glo" dat sy "woorde oplaas sal kan oplei om anderkant grense te verken" het sy voorheen (p.35) beskryf hoe Callas se kuns werk: "Sy stuur verby die bekende, verby die

tradisionele vorm, ... sy verken buite alle grense ..."

Die Callas-muse in die verteller se meer ordelike kuns is egter effens ander as die een in "Deel Een": "Maria Callas, skoonstemmige muse om tien in die oggend" (p.9) word 'n "Callas (wat) kwaak op die yskas" (p.45).

Die ander, ordeliker kombuis waarin die verteller werk, sluit ook ordelike geweld in. Dit is reeds in die motto by "Deel Twee" as "Absolute Sin" beskryf, waarin die "bajonet en gifgas" sal "oorwin". Die "onthoofde offerdiere" in die vrieskas is "netjies in plastieksakkies gebêre en gemerk", net soos Pythagoras se "lewe in tiene verpak" is. Die geweld in die kombuis (wat beskou word "as die simbool van wysheid") word deur die byhaal van die verteller se ouma vergelyk met die geweld in Suid-Afrika:

"Ons het hierdie land met ons bloed vrygekoop, sê sy en krap in die koolstoof. Die fyn stokkies skiet, vlam op en kleur haar gesig rooi. En ons sal dit met ons blóéd verdedig! My ouma onthoof 'n wortel en piets 'n kopkool in 'n duisend flenters met die kapmes" (p.44).

Die ouma se geweld word voortgesit in die verteller: "Ek kook met hartstog. Die lowwe spat, die bone kreun, die uie sis" (p.44). Die kombuis is dus soos nooit voorheen nie, 'n mikrokosmiese weergawe van Suid-Afrika, en spesifiek van Suid-Afrikaanse geweld.

Hermien figureer in Hoofstuk "Nege" sterker as ooit tevore, en sy is ook die beliggaming van 'n aanvaarbare geweld: "Geweld is normaal in 'n wêreld wat misluk het" (p.50). In hierdie stadium is nie net Hermien nie, maar soos ek voorheen opgemerk het, veral die kombuis, tekens van geweld. Dit wat in die eerste hoofstuk beskryf is as die

verteller se "domein" wat sy "met 'n skerp mes" "regeer" (p.10), bevat nou ook "slagting" (p.51). En terwyl ek nog steeds die kombuis lees as gelykwaardig aan die teks, is die teks ipso facto ook 'n "domein" van geweld.

Hierdie geweld binne die teks kan moontlik verklaar word deur die rol van die verteller se ouma. Deur die ouma het die land se geweld ("Ons het hierdie land met ons bloed vrygekoop, ... en ons sal dit met ons blóéd verdedig!") die kombuis binnegekom, en daardeur ook die teks binnegekom. Die ouma se teks, die "drie panele" wat sy borduur vir "31 Mei se uitstalling in die kerksaal" is die voorloper van die verteller se teks: "Sy is my geskiedenis" (p.52), en Hermien sê tereg dat "Geskiedenis kondisioneer" (p.52).

'n Byna gevoellose beskrywing van die altyd teenwoordige sterwe en herleef van alle dinge word herhaal op p.54: "Die lewer ontdooi.

Dit staan op uit die dood. Ek giet kookwater daaroor. Dit sidder, krimp. Die vlies word wit, dit verhard en trek aan die kante los. Die skerp mes ontleed. Die gladde struktuur van spons en sel lê bloot op die houtplank."

Dit volg na die episode met die "varkboud" wat "tydsaam ontdooi en geleidelik weer begin lewe" (p.43). In albei gevalle is 'n dier doodgemaak, die liggaamsdeel bevries en wéér "lewend" gemaak, net om dit weer "van vooraf te laat sterf". Dié sterwe sal dan "binne-in die kastrol op die stoof borrel ... (en) die elementêre hoë-energie partikels (sal) bots ... (om) nuwes (te) skep en die nuwes beloop 'n reeks vars gebeure" (p.54).

Om die kombuiswerk te lees as teken van skryfwerk en die kombuis as teken vir die teks, sou beteken dat ek elke "varkboud" en elke "lewer" wat sterf en herleef in die teks moet lees as teken van 'n proses van teksskepping, teken van die teks-in-wording. Alles wat

sterf en herleef in die teks doen dit dus SODAT die teks kan en moet sterf en herleef - onophoudelik.

Ek het reeds die spinnekop in Hoofstuk "Een" beskryf as 'n skepper, soortgelyk aan die verteller-skrywer.

"Sy sal 'n man vang en hom met haar liefde verslind, eiers lê en haar kleuters leer ballet. En juig: die spesie sal bly voortbestaan. Voorlopig" (p.12, my onderstreping).

In Hoofstuk "Twee" kerm die Armeense vrou:

"God, ... Skepper van hemel en aarde, is hierdie korrupte spul jôú maakself? En Jy laat jou Seun vir hulle sterf, Jy verneder Hom tot in die hel, en dit vir so 'n klomp gemors!" (p.13).

God, as Skepper, soos die ander skeppers in die teks, moes Iemand laat sterf/Iemand doodmaak sodat "daardie klomp gemors" kan leef.

Die Armeense vrou is ook 'n skepper in eie reg:

"Die Armeense vrou het 'n Beweging gestig. Dit is nuut en Christelik en kultureel, sê sy" (p.47), maar daarvoor moes sy eers "sterf": "... die wedergeborene wat haar hart met soveel teëstribbeling gegee het" (p.14).

Evolusie kom ter sprake as vorm van sterf en herleef by die episode met die "moord" op die swart hennetjie:

"Dis die Dobermanns! Hulle staan in die kombuisdeur en die reun het 'n dooie hoender in sy bek" (p.14); "Die evolusieslinger het in die verlede al baie kere geswaai en dit sal in die toekoms nog so swaai om elke keer 'n nuwe dieregroep aan die spits te plaas. ... Miskien regeer die hoenders eendag" (p.17 - my onderstreping).

Ek het verwys na die vlieë wat "môre terug sal wees. Duisende van hulle" (p.37). Implisiet sal Eugène Marais, ook 'n skepper, weer lewe in die "vrede" wat hy "weer (sal) besef" ná sy dood (p.18).

Op p.66 hierbo het ek gespekuleer dat geweld inherent is aan alle lewe, dit laat sterf en herleef. Daarom is "geweld skeppend" (p.38)⁶ maar dit stel nog die onbeantwoorde vraag: "Sal dié oorlog alle oorloë beëindig?" (p.19). Hierdie geweld skep ook die moontlikheid vir die skepping van die koerantfoto van die lyke in Crossroads - mense moes sterf sodat hulle weer kan "leef" in die foto, en in die teks.

Elke vorm van sterf en herleef in die teks impliseer geweld - die teks bestaan dus by grasia van geweld. Daarom vergelyk die verteller die produseer van 'n manuskrip met:

"Ek het my derms woord vir woord uitgeryg, dit in 'n hoop geknoop, in 'n koevert verseël en dit met handpalms oorhandig" (p.11).

Ook daarom beskryf sy alle lewe as "alles wat in drie en 'n half miljoen jaar onder die aarde en bo in die hemel en in die see en onder die aarde onder die see geleef en gebeef, gewoel en gewerskaf het, het in diens van 'n spesie met 'n bewussyn bestaan. Halleluja. 'n Oogwink is 'n duisend jaar en ons moet derm vir derm daardeur" (p.68 - my onderstreping).

Nie net skepping nie, maar blote bestaan, beteken geweld.

Laasgenoemde spekulاسie van my, dat ons bestaan geweld beteken, word onderskryf deur "Pythagoras":

"Pythagoras praat met die hordes. ... Hoe wreed om die vleis van 'n ander met jou eie vleis te vermeng! Hoe vraatsugtig om jou lyf te vul met die lyf van 'n ander!" (p.54).

Die een se dood is die ander se brood, en die "een" word gedurig die "ander", en andersom - alles eet mekaar. "Die uitverkorenes wis die

nietiges uit" (p.54), maar "Miskien regeer die hoenders eendag".

3.5 - Tweedrag tussen "wetenskap" en "gevoeligheid"

Die verteller se ander aanslag, 'n meer "ordelike", word weerspieël in die ander soort "muse" wat sy in Hoofstuk "Een" saam met Callas ingeneem het, naamlik die wyn. In Hoofstuk "Een" was dit: "Ek maak 'n bottel wyn oop, skink 'n glas vol en sluk. Die duiseling is feitlik oombliklik" (p.11), maar op p.55: "Ek skink 'n waterglas vol wyn. ... Die wyn bring 'n verhelderende insig." Terwyl die wyn in Hoofstuk "Een" 'n ritueelagtige daad was wat "Chopin ... teen die plafon uit (laat arpeggio)" en waarmee sy George Sand "iewers in 'n donker hoek (sien sit) en broei" het, "hardvotig soos 'n uitgewer", bring die wyn op p.55 die "verhelderende insig" om "dogma" te laat "vervang" met "tegnologie" "en evolusie en moraliteit sal een begrip wees". Terwyl die wyn in Hoofstuk "Een" 'n verbeeldingsreis met sterk visuele voorstelling vergesel, word die "hunkering" in Hoofstuk "Tien" ge"stil" deur "wetenskap".

Op p.16 hierbo het ek aangedui dat die reën belangrik is omdat dit deurgaans 'n invloed het op die gebeure: "Die reën hou nooit meer op nie" (p.10); "Reën verander alles" (p.11). Die reën beïnvloed nie net die Dobermanns nie ("Iemand het gesê daar vaar op sulke dae iets in Dobermanns. Dis dan dat hulle skape en hoenders doodbyt" - p.11), maar dit laat ook iets in die verteller "vaar". Sy "byt" ook "skape en hoenders" dood - net in die vorm van 'n "varkboud" en 'n "lewer": "Die lewer ontdooi. Dit staan op uit die dood. ... Die lewer sterf van vooraf" (p.54). Maar nou probeer sy hierdie "iets" wat in haar ge"vaar" het, besweer deur te skryf dat "die Weerburo sal regeer" (p.55). Die reën sal haar nie meer so beïnvloed nie,

want die "gletsers en die ysberge sal smelt" en "temperatuur sal klimaat verander en kapitalisme tot niet verklaar. 'n Pil sal kalmeer en die aarde sal herstel; die verwoestende tekens van rusteloosheid sal uitgewis word. Heil, oplaas sal daar weer iets nuuts onder die son wees."

Sy probeer dus die "rusteloosheid", dit wat haar in die eerste plek laat skryf, met "'n pil" "kalmeer":

"Callas klief deur die afgryslieke stilte. Sy stu verby. Sy stuur verby die bekende, verby die tradisionele vorm, verby bakens, sy mik af op die onstuimige, maak die triestigheid van leë planete bewoonbaar. Sy soek sforzando na dié dinge wat kuns kúns maak, sy verken buite alle grense, eis besitreg - en vertrek oombliklik! Sy lei die openbaringe oop en bloot, maar vlugtig. Ek is die dissipel wat volg. Dienswillig. Ek volg met eenhonderdmiljoen voelspriete, ek reik uit, soek. Ek soek die murg van dinge ..." (p.35 - my onderstreping).

Hierdie tweedrag word moontlik verklaar in 'n tipografies losstaande stukkie desperaatheid:

"Ek sit by die tafel. Ek praat in die kombuis. Ek praat met 'n wêreld wat doof geword het. Dalk blind ook. Ek huil my hande nat. Gevoeligheid evolueer nóóit!" (p.55).

Hermien, as die beliggaming van aanvaarbare geweld (p.75 hierbo) laat die sterf en herleef-tema voortLEEF - as teken van die geweld wat inherent is aan alle lewe, ook aan die teks.

"Geweld is normaal in 'n wêreld wat misluk het", sê sy "en ruk die hoek uit die stompneus se bek. ... Sy steek haar duim en voorvinger agter by die vis se kuwe in en druk die are

stukkend" (p.50); "Geweld is nie die ontketening van barbaarse instinkte nie, ... Jy kan geweld net begryp as jy self daarby betrokke is. ... Geweld is die enigste suiwer daad wat oorgebly het" (p.54); "Geweld maak 'n mens vreesloos, ... dit louter. Dit beteken 'n nuwe lewe met nuwe waardes. ... Geweld reinig, sê sy. Dit is skeppend. Dit is katarsis" (p.56).

Deur Hermien, sien die verteller die wêreld as "misluk" - dit impliseer dat die teks, wat ingesluit word deur "die wêreld" en wat ook "die wêreld" insluit, ook "misluk". Daarom kan hierdie beroep op geweld 'n poging wees om in te gryp in die teks. Die verteller is "'n desperado, aangetrek deur woorde van verowering", dié "woorde van verowering" wat haar beheer kan gee oor die teks. Maar die verteller se "praat in die kombuis", wat praat déúr 'n kombuis/teks is, is "praat met 'n wêreld wat doof geword het. Dalk blind ook" (p.55), "'n wêreld" wat ook die teks insluit - 'n teks wat "doof" en "blind" geword het.

Callas figureer nie weer voor die laaste hoofstuk nie, maar nou is Hermien 'n soort muse wat gewelddadige rewolusie voorskryf. Die verteller is nie so meegevoer soos deur Callas nie, juis omdat haar gedagtes meer "wetenskaplik" is: "Wetenskap is al wat intellektuele hunkering kan stil" (p.55). Maar die vrae bly:

"Gevoeligheid evolueer nóóit!" (p.55); "Ek is 'n dom klerk, sku om die kamer te verlaat, opgevreet deur angste en komplekse en omring deur despote. Moet ek teen my sin 'n rewolusie begin teen 'n wêreld wat hom deur feitekennis bedreig voel?"; "Hoe vernietig ek wanhoop? Hoe begin ek 'n rewolusie?" (p.56).

Hermien dwing die verteller om feitelik te bly dink:

"Sy een minuut bly nog óns duisend jaar! ... Ons kan dit nie ontsnap nie! Dit bly 'n menslike ervaring, en ons moet derm

vir derm daardeur!" (p.56)⁷ - teenoor die Armeense vrou wat 'n deurlopende teenwoordigheid is in die teksskepping/skryfproses, en wat 'n meer spirituele, nie-feitelike aanslag bepleit:

"Dit is beter om plat te lê en die Toorn te vrees, ... Hy sál openbaar, o ja, o ja, Hy sal, op sy tyd! Wat vir ons 'n duisend jaar is, is vir Hom 'n oogwink" (p.56).

Die Armeense vrou bepleit ook die waarde van die sterf-en-herleef-tema, wat ook 'n soort rewolusie is, maar sy sien dit steeds in 'n geestelike sin: "Ons moet van die sterwe wins maak" (p.56)⁸. Die Armeense vrou beroep haar dus op 'n buite-menslike instansie, sy gee haar oor aan die mag van God, en háár skepping is in die programmering van "haar gemeente om die ander wang te draai" (p.48). Dit word gesien as rewolusie deur "die melancholiese predikers": "Dit is 'n gevaarlike rewolusie" (p.48). Maar dié rewolusie is nie 'n "nuwe, vars sintese" waarvoor die verteller "ontvanklik" is nie, want "sy, die goeie vrou, is verinneweer deur haar Maker se onherleibare bedoelings" (p.38), en "sy is nóg soos ander mense gebore, nóg het sy uit potklei orent gekom" en "sy kom hierheen, vermom en bedraad soos 'n mens" (p.49). Deurdat die Armeense vrou níé "uit potklei orent gekom" het nie, en inderdaad uit Armenië kom, is sy vreemd vir Afrika - en Suid-Afrika, dit wat die teks hoofsaaklik aanspreek.

"Africa was our cradle. We were born in its central highlands something like five million years ago. The record of our childhood still lies there, embedded in the bony breccia of limestone caverns, or disinterred and scattered across the dry floor of the Great Rift Valley" (Watson 1983:21).

Deurdat die Armeense vrou nie uit Afrika voortgekom het nie, is sy

vreemd aan menswees, is sy "vermom en bedraad soos 'n mens" (my onderstreping).

Die verteller se rewolusie is dié van die wetenskap: "Maar wanneer sal die wetenskap eendag sy rewolusionêre mag gebruik om die wêreld te verander?" (p.55), dié van die mens, nie van iemand "vermom en bedraad soos 'n mens" nie.

Die onwaarskynlikheid van die verteller se soort rewolusie (en ook Hermien s'n), word herhaalde kere gesuggereer:

"Hermien het uit 'n droom gekruip, 'n trein gehaal en verhuis. Ek is 'n desperado, aangetrek deur woorde van verowering" (p.52), dié "woorde van verowering" van Hermien wat juis

impliseer dat die verteller daardeur aangetrek sal word:

"Op 'n vlak van terreur, sê Hermien, bestaan die objektiewe wêreld nie meer nie. Vrede, rede en moraliteit is leë woorde. Mag word hoofsaak. Mag staan gelyk aan geregtigheid" (p.50 - my onderstreping).

Maar die verteller sien nog steeds 'n ander, minder wetenskaplike "iets":

"Ek kyk deur die venster na die mis buite. Iets donkerders beweeg agter die mis. Dit is vaal en beaar. Klonterig. Dit het dimensie. Dit lyk op lewe, maar dit is onbekend, en tog het ek ervaring daarvan. Dit boei. Ek kan die kennis daarvan nie opspoor nie. Dit verdwyn soos 'n vlugtige droom" (p.51).

Hermien se rewolusie verwerp die "godsdienst waarmee ons grootgeword het":

dis "vol pienk geloof en eensaamheid, vol uitverkorenes en

waarskuwings, en skeidings tussen skape en bokke. Die bande met die verlede moet verbreek word, ... Geskiedenis kondisioneer. In die twintigste eeu is rewolusie 'n suiwer biologiese saak" (p.52), maar net daarvóór identifiseer die verteller haar met haar ouma: "Ek en my ouma sit op die stoep, twee vroue in die wêreld, regop en konserwatief. ... Sy is my geskiedenis" (p.51 & 52).

Die "reeks vars gebeure" wat op p.54 "beloof" word, waaroor die verteller skynbaar so optimisties voel, wil-wil lyk na die wêreld van 'n gekkeparadys:

"Op 'n atoomvlak bestaan die tradisionele wêreld nie meer nie. Die ervaring van 'n driedimensionele wêreld is 'n ongeldige toestand. ... Die siel is abstrak. Dit is 'n derde oog gevul met dwaashede en mistiek. Dit is 'n morele lugleegte".

Dié (moontlike) gekkeparadys is die wêreld van die "dom huisvrou" wat huilend weet dat "gevoeligheid (nóóit) evolueer" nie! (p.55).

Hermien beloof ook 'n "nuwe lewe met nuwe waardes" (p.56) waarin die "onderdrukker" en ook die "onderdrukte" "vermorsel" word. Maar die "geweld" wat veronderstel is om die verteller "vreesloos" te maak, maak haar juis "'n dom klerk, sku om die kamer te verlaat, opgevreet deur angs en komplekse en omring deur despote" (p.56). Hermien redeneer dat "geweld ... skeppend" is, maar wát geweld skep, bly nog onbeantwoord. Daar is geen sekerheid oor of die "sterwe" werklik "wins" sal word nie, die vraag bly: "Hoe vernietig ek wanhoop?" (p.56).

Hoofstuk "Elf" verteenwoordig 'n finale indompeling in "gevoeligheid". "Dit reën, die reën hou nooit meer op nie. Dit is

"n *moto perpetuo*" (p.58). Met die reën vaar daar in die verteller die "hartstog" wat sy op haar honde uitstort, hartstog uit die siel wat sy op p.55 beskryf as "'n derde oog gevul met dwaashede en mistiek. ... 'n Morele lugleegte." "Die mis" wat "oor die vallei uitsak dui op 'n MISTieke atmosfeer wat heers, dit wat haar op die dak laat klim en baie on"wetenskaplik" "voor die solderdeur" laat staan. Sy kan nie uitkom uit die "geskiedenis" van haar ouma as sy "die Regop Mens" is nie, net soos sy en haar ouma "regop en konserwatief" op die stoep gesit het (p.51). En "om regop te bly is nie net 'n biologiese bevel nie" (p.59), so biologies as wat "rewolusie" vir Hermien is (p.52). Haar opklim op die dak word 'n hartstogtelike, onbiologiese ritueel wat die wetenskaplike wêreld "laat verdwyn."

Die verteller luister na Chopin:

"Onder in die huis klou Chopin vas aan vorm. Hy skep frases - twee maak 'n sin: die vraag het 'n antwoord.⁹ Die puntuasie is knap, die dissipline onderliggend maar onteenseglik daar. Hy maak die verworwe kennis ongedaan, hy breek die benepe strukture op. Die vraag verbreed. Nuwe, komplekser patrone ontstaan: Chopin, die hoëpriester, verwerp nie die rede nie. Die toonaard verander, nuwe materiaal kom by, ontwikkel ... Uiteensetting van hier af - en dan die rekapitulاسie. Koda. Slot! (Die kadens is volmaak.) Die studie is geprogrammeer om met die dood te versoen" (p.59).

Chopin word haar medium, déúr hom kry "die vraag" 'n "antwoord", "ontstaan" "nuwer, komplekser patrone" en is "die kadens ... volmaak". Hierin is die "nuwe, vars sintese" dat Chopin, en die verteller, "nie die rede verwerp nie", "verworwe kennis ongedaan" maak, "benepe strukture opbreek", maar dat dit alles binne die

"vorm" van die "kadens" bly. "Kadens" word verklaar as:

"Die heffing en daling van die stem in poësie en sang, ens.; ritme", en ook as: "Toonval of toonsluiting in die musiek wat onmiddellik aan die slotakkoord voorafgaan"; "Enigsins vry bewerkte mate aan die end van 'n musiekstuk of gedeelte daarvan, meestal vir solo, waarin daar dikwels tegniese moeilikhede voorkom" (HAT 1987).

"Kadens" sluit dus ook die verteller se skepping in, en verleen aan haar teks 'n soort volmaaktheid. Die "enigsins vry bewerkte mate aan die end van 'n musiekstuk ... waarin daar dikwels tegniese moeilikhede voorkom" sou moontlik die tekseinde kon reflekteer waarin die verteller "tegniese moeilikhede" met wetenskaplikheid ondervind. Op hierdie manier is die teks dus haar "oorlewingsdaad" ("Is geweld skeppend en is die skeppingsdaad terselfdertyd 'n oorlewingsdaad - of is dit andersom?" - p.38). Chopin laat haar ook toe om te sing:

"My diafragma lig. Die sang is aanvanklik stomp, maar tonáál. Geluid stoot deur die keelvlaktes, deur die kort neusgange en ek rank en ek stol en ek skreeuuuuuu" (p.59).

Hiermee is die verteller terug by die aanvanklike betowering deur Callas:

"Soveel longakoestiek. Die kleintong tril. Die epiglottis ontvang 'n motoriese bevel, sluit betyds. (Wonderlik!) Die borskas is 'n gespierde bidsaal" (p.10).

Hiermee word die "godsdienst" van haar skrywe en die "wetenskap" van haar skrywe versoen - in die "motoriese bevel" wat volvoer is in die "gespierrede bidsaal".

George Sand se onwetenskaplikheid smeer af aan die verteller wanneer sy haar identifiseer met iemand uit 'n skeppingswêreld

soortgelyk aan haar eie tekswêreld:

"Sal sy die malperd opsaal? Sy neem 'n blom uit die vaas. Ek sal, ek sal nie ek sal ek sal nie, pluis sy die madelief blaar vir blaar uit" (p.60).

Daar is ook versoening met kuns wat voorheen beskou is as "bóós": "Sy kyk in die spieël: boosheid is pre-histories, dit is ingebed in die oogbanke." Geskiedenis, ook die verteller se ouma, is dus pre-alles, pre-tekst ook.

Deur die skep van die mierkolonie skep die verteller 'n wêreld wat menslik sou kon wees as Hermien se geweldstrategie in werking gestel sou kon word:

"Op die oog af funksioneer elke mier as 'n individu, maar dit is groepbelange wat eerste kom - voortbestaan über alles. Dit is die wet. Mistiek en teologie is 400 jaar gelede al uitgedien. Dit is saamwerk onbeperk. Die nes is 'n sukses, want alle miere het identiese emosies. (Verskriklik!) Maak miere ooit foute?" (p.61).

Die "(Verskriklik!)" staan lynreg teenoor die "(Wonderlik!)" waarmee Callas die verteller betower, daarin is haar afkeer van die mierbestaan dus. Net soos sy haar "rug draai" op die spinnekop ("Sy is 'n manipuleerder par excellence, 'n perfeksionis wat foute, liefde en improvisasie haat" - p.30), verwerp sy die miere se "perfektheid, hulle "vreesloosheid en "gevoelloosheid. Sy oorleef in haar "ekstase" en "menslike hartstog" (p.37), dit wat die vlieë "haat"; so raak sy ook die vlieë baas ("Het ek 'n kans op oorlewing as ek vlieë kan báásraak?" - p.28).

Sy verwerp ook die meganiese geweld van die miere: "Hulle is vreesloos en gevoelloos, verklaar oorlog, bepaal strategie,

plunder en neem slawe gevange, dryf hulle sonder piëteit. Hulle het alles onder beheer, is tot die dood getrou aan hulle leiers en hulle kinders. ... Miere sal tot in alle ewigheid terugbaklei. Dit is meer as instink of intelligensie. Marx het Hegel afgeskryf en by die insekte gaan leer" (p.61 & 62).

By implikasie verwerp die verteller dan ook vir Marx, of ten minste dit wat hy "by die insekte gaan leer" het. Op p.21 was Marx die een wat "die sjits kry as iemand eers met kultuur begin neuk."

"Callas is my kultuur, 'n geldige saak om voor te baklei", en "wanneer die rewolusie kom, sal ek my tape voor by my bra indruk, dit warm tussen my borste koester en laat vat. Padgee. Vlug" (p.21).

Sy sal dus "vlug" van die rewolusie, haar "kultuur" vroulik beskerm - dus glad nie so strategies perfek soos die miere nie. Hierdie strategie lewer kommentaar op die manier waarop sy haar teks/skepping benader, dit waaroor sy tereg vra: "Sal ek, as ek aanhou aantekeninge maak, ooit eendag by die waarheid uitkom?" (my onderstreping - p.62).

Ek het op p.60 hierbo bespiegel dat die verteller God se skepping sien as miskien ietwat sentimenteel, maar tog "majestueus", waarin "alles ... pastoraal (pas)". Daarom lees ek Marx se navolging van die miere se ywer as eksplisiete verwysing na die Spreuke van Salomo:

"Gaan na die mier, luiaard, kyk hoe hy werk, en leer by hom. Hy het nie 'n leier nie, nie 'n opsigter of 'n regeerder nie, tog maak hy sy kosvoorraad reg in die somer, versamel hy sy voedsel in die oestyd" (Spreuke 6:6-8).

Die miere pas dus perfek in God se skepping waar "alles ...

pastoraal (pas)" (p.12). Teenoor die "volmaakte" skepping wat "waarheid" en Salomo se "wysheid" bevat, laat die verteller se skepping ruimte vir vrae:

"Sal ek, as ek aanhou aantekeninge maak, ooit eendag by die waarheid uitkom? Sal ek wysheid ontvang? Sal ek ooit tot bedaring kom en sal ek so kan voortleef? As ek sterf, sal die skepping tog net so logies en foutloos sonder my bemoeienis voortgaan" (p.62).

Net so onvolmaak en onvoltooi soos haar eie skepping, is die wêreld wat geskep is deur die mense wat dit bewoon, dié wêreld wat sy noodwendig reflekteer en her-skep in haar teks: "Dit is mense wat buite gelid is. ... Ons is nie vir hierdie planeet aangepas nie" (p.62).

Die "verworwe kennis" en "benepe strukture" wat Chopin "ongedaan maak" en "opbreek" is 'n algemeen-menslike bedrywigheid, dit wat gebeur deur die "brander (wat) aangedryf (word) deur die brander, (waaraan) daar geen einde (is) nie" (p.55). Dit plaas ook die verteller se skepping in die posisie van die "verworwe inligting" wat weer sal "verwater", "want ons het nie kennis nie". Daarom sal ook haar teks "só, onvoltooid en tragies" bly (p.63).

Hoofstuk "Dertien" omskryf die katartiese afloop van die tweedrag in die verteller en in die teks tussen "wetenskap" en "gevoeligheid", tussen "geweld" en "rede". Eerstens kry Maria Callas 'n woord in, wat haar op die voorgrond plaas, en ook haar "taal" beklemtoon: "Maria Callas en ek praat verskillende tale, maar ons verstaan mekaar. Sy bevestig die verhevene in die sellulêre verslae" (p.64). Hiermee word die "verhevene" langsaan

die wetenskaplike ("sellulêre verslae") geplaas. Verder wys dit daarop dat die teks 'n weerspieëling is van hierdie simbiose in die "wêreld" is:

"Die wêreld is 'n mosaïek van engele en diere. Dit is nie bonatuurlik nie, dit is nie mistiek nie, dit is biogeneties." Binne die "wêreld" van die teks is ook "'n mosaïek van engele en diere". Die wêreld van die teks is ook "biogeneties" - as gekyk word na die verklaring van "biogeneties" soos in die HAT (1987):

"uit die leer dat lewe slegs uit lewe gebore word".

Die teks is ook "biogeneties" uit die leer van Pythagoras dat "die brander ... aangedryf (word) deur die brander, (dat) daar ... geen einde (is) nie". "Tyd vloei in tyd, tyd volg op tyd. Niks staan stil nie, die lewe vibreer, dit beweeg" (p.55) - so is die "lewe" van die teks ook.

Verdere voorbeelde van hierdie eienskap van die teks is:

"(Arachne) sal 'n man vang en hom met haar liefde verslind ... En juig: die spesie sal bly voortbestaan" (p.12);

"Maria Callas sê elke dag vir my in die kombuis dat ek ten spyte van alles nog iewers in die middel van my lyf rilling op rilling leef" (p.21);

"'n Klomp vlieë kopuleer in die suikerpot. Vreet en aanteel is 'n universele sport, dit is die enigste wettige religie" (p.27);

"(Die miere) het alles onder beheer, is tot die dood getrou aan hulle leiers en hulle kinders" (p.61);

"Die skepping is 'n ononderbroke gedig" (p.62).

Hierdie verwysing na die skepping is eksplisiet intertekstueel - daarmee is Louoond óók 'n skepping waarin lewe slegs uit lewe gebore word, maar dit bly in die LOUoond (verwys p.59 hierbo). Kan ek dan miskien lees dat die verteller haarself en haar teks sien as

"pioniers in die stryd om voortbestaan?" (p.65).

Om vlugtig terug te keer na die katartiese afloop van die tweedrag in die verteller en in die teks tussen die "wetenskap" en "gevoeligheid", tussen "geweld" en "rede" - dié katartiese afloop word ironies letterlik 'n "afvoering, suiwering (?) van die dermkanaal" (HAT 1987), wanneer die "army hulle kakhuissluise oop(trek)" (p.67). Maar of dit 'n "suiwering" is van dermkanaal, bly te betwyfel. Die "dermkanaal" wat sogenaamd ge"suiwer" word, sluit die verteller en "ons" in wat "derm vir derm" deur die "duisend jaar" moet gaan.

Die ganse teks word vir my gerelativeer deur Hermien se "ingedagte" woorde op p.67: "Wie sê die regering gebruik nie reeds chemiese middels nie?" Dit plaas elke uitspraak/bespiegeling/gedagte/"gevoeligheid" van die verteller binne die Suid-Afrikaanse, en spesifiek die Afrikaner-milieu. Daarmee bevraagteken en kanselleer sy die "verkondiging van die Woord", van háár woord. Al wat dan oorbly, is die "ontstuimige bruin kakgolwe" waardeur sy die boot wel "behendig stuur", want sy is nog altyd die "knap stuurman", die "kranige kombuisdirektrise". En haar teks word minder as die "oogwink" wat "'n duisend jaar" is, maar "ons moet (nog steeds) derm vir derm daardeur" - wat dan weer "derm vir derm" sin gee aan haar teks, omdat sy haar eie derms "woord vir woord uitgeryg" het.

VOETNOTE

¹ Die wetenskap-kode sou ressorteer onder wat Roland Barthes die kulturele kode noem: "the cultural codes are references to a science or a body of knowledge" (Barthes 1974:20).

² "... wil ek daarop wys dat die bose juis inherent aan die boustof en vormgewing van die kunswerk is" (Opperman 1959:145).

"... sou ek sê dat die kunstenaar wanneer hy vir ons die diepste werk bring, hom dikwels met die uitbeelding van lae, bose gedagtes, hartstogte en karakters bemoei ... die slegste produk van menswees ná die sondeval. Vir die kuns is die sondeval noodsaaklik. Die kunstenaar se drinkebroer is die duiwel" (Opperman 1959:149).

"Die bose is so inherent aan die hele aard van die kunswerk en die kunstenaarskap dat dit die kunstenaar sy volste vryheid en ruimste moontlikhede bied om 'n groot kunswerk te skeep. ... Die verbondenheid van die kunstenaar deur sy menswees aan 'n bepaalde volk, kerk, politieke party, 'n bepaalde tradisie en kultuur, kan hom 'in fetters' laat skryf. In sy menswees mag hy getrou wees, maar in sy kunstenaarskap is hy 'n verraaier; behoort hy aan geen bepaalde volk, kerk of politieke party nie" (Opperman 1959:150).

"En hierdie normale boosheid skeep by die gevoeligste kunstenaars juis 'n spanning, 'n voortdurende spanning tussen die mens en die kunstenaar" (Opperman 1959:152).

"Dit moet al duidelik begin word dat al het die kunstenaar bose eienskappe en 'n kunswerk bose bestanddele, al ontstaan dit uit bose spanninge en gebruik bose middele, die einddoel van die kuns die belangelose uitbeelding van alles na eie wese is. En so 'n werksaamheid kan onmoontlik boos wees, tensy ons aanneem dat die Skepper en Sy Skepping boos is" (Opperman 1959:154).

Opperman se siening omtrent die "einddoel" van die kuns word in interessante perspektief geplaas deur die verteller se eie vrae oor die einddoel van haar skepping, veral in verhouding met haar gedagtes oor God se skepping.

³ Die "nabootsing/poging tot herhaling" is 'n voort-skrif van 'n óú tema in Afrikaans:

"EX UNGUINE LEONEM

Ek kan nie opsom: nie 'n lewe, 'n gesprek,
'n tydperk of 'n eeu.

Die klou dui al die dier aan, is gesê -
maar is nog nie die leeu.

Ek vind op hierdie aarde soms 'n volte...
my brein die kry die waan
dat ek, omdat ek altyd sirkel sien,
die sfeer-self kan verstaan.

Wat ek van mense of van God wil meen,
word in my dofheid dof.

Iets staan in sterre-en-helderte geskryf;
en ek skryf ná in stof" (Van Wyk Louw 1975:12, my onderstreping).

⁴ Die "gelinieerde" en "gestileerde" beeld van die Crossroads-lyke kan vergelyk word met 'n soortgelyke beeld in Jan Rabie se verhaal "Die nuwe piramides" in "21":

"In 'n volmaakte piramide lê drieduisend lyke tot teen die plafon opgestapel: kinders en vrouens en babas onder, en heel bo die mans, die sterkstes. Die lywe is nog krampagtig verwring en aan mekaar vasgeklem, die blou, geswolle gesigte bloei nog steeds uit neus en mond. En dit: elke lyf is bevuil, en die onwillekeurige uitwerpsel van die doodsoomblik drup nog slymerig orals saam met die bloed. ... Wat vandag gebeur, het gister gebeur, gebeur môre. Almal gehoorsaam slegs bevele. Bevele kom van bo. Bevele kom van iemand anders, altyd hoër vandaan. Bevele is 'n piramide, onsigbaar, volmaak soos 'n masjien om verantwoordelikheid uit te wis, volmaak in die veragting van die mens. ... Eenmaal, vyfduisend jaar gelede, het mense ook piramides gebou. Piramides om die lewe nog in die dood te eer. Steen wat duur" (Rabie 1980:44).

Die ooreenkoms tussen die lyke in die Nazi-gaskamers en die lyke in Crossroads hoef nie uitgespel te word nie. Dit is wel nodig om op

te merk dat "die onwillekeurige uitwerpsel van die doodsoomblik" onrusbarend ooreenstem met die "onstuimige bruin kakgolwe" waarin Louoond eindelijk gedompel word.

⁵ Hierdie oordink van die teks uit 'n skrywersposisie kom herhaalde kere voor in Goosen se Om 'n mens na te boots:

"Ek sit voor die venster en skryf" (p.7); "Vanaf die begin het Dana my aangetrek, miskien omdat ek so niks van haar weet nie. So in 'n waas van raai-raai geval alle dinge my en ek was bly oor die afstand van niks-weet tussen ons. By tye sou ek opkyk na haar en na 'n ruk sou ek bewus word daarvan dat ek besig is om oor haar te wonder. In dié tyd sou ek my verbeel wie sy werklik is, waar sy vandaan kom en hoe dit met haar gesteld is. Ek sou haar laat leef en doen in 'n tyd en omstandigheid wat my bui sou welgeval. Soms het ek haar selfs laat vertel" (p.19); "Brim en Dana steek sigarette aan en maak ons drankglasies vol. O, om hulle so te belieg! Ek het berou maar eendag, eendag sal ek nog vergoed daarvoor. Dan sal ek regtig die mooiste verhale nog neerskryf en ek sal dit dan mooi vertel. Ek bewe van opwinding en ek belowe myself: Môre, ja, net môre sal ek ons neerskryf. En ek vertel: ..." (p.22); "Ter wille van dié aand dan, moet ek ons môre neerskryf, maar ek is skaam teenoor my eie geskrewe woorde en hulle desintegrasie. Ek kan hulle nie in die gesig staar nie. Hulle is gebrekkig en gebroke soos busse sonder wieldsoppe of wange. Snags lê ek 'n duisend van hulle weg, rangskik ek die sinne, poleer ek die oppervlakte, maar hulle bly onbeweeglik en kyk ek na hulle, is dit soos 'n ou ryk met sy eie wette, sy eie orde en tradisionele reëls waarby ek lank reeds verbygereis het, maar waarheen ek telkens en wanhopig terugkeer omdat daar vir my niks oorgebly het waarmee ek my eie irrasionele self kan motiveer nie. Hoe lief het ek my vriende nie - en die versinsels wat hulle is. Ek het hulle gefabriseer; ek het hulle versin uit eie behoefte omdat ek nie meer anders kan as om 'n hele lewe te versin nie" (p.23 & 24); "Môreaand as ons weer in die sitkamer sit en ons tuur na die see en die sinkende son buite, sal ek sê: 'Vandag het ek 'n storie geskryf' (p.29); "Ek sien my storie gebeur. Wie is ek? Het ek myself geskep ter wille van dié storie?" (p.41); "'Die lug ruik na gestorwe seediere,' sê ek hardop. Dis 'n goeie reël. Ek moet dit

iewers in 'n storie indruk. Dis 'n vas-op-die-aarde reël" (p.43); "Mens is 'n snaakse woord. Miskien probeer ek mense maak van woorde soos Hy vissers van mense probeer maak het..." (Goosen 1975:44).

6

"Breytenbach se eie verhouding met (die) taal staan - soos sy verhouding met sy land - in die teken van stryd. Die taal - en hieronder word taal in die algemeen, sowel as 'die Taal' verstaan - is 'die grammatika van geweld / en die sinsbou van verwoesting' (Lewendood:144)" (Vorster 1988:41).

"BREYTEN BREYTENBACH: Ik denk dat iedere vorm van literatuur een politieke dimensie heeft. Er bestaat voor mij geen kultuur die zich helemaal afzijdig houdt van een sociale achtergrond. De uitlating 'dichters maken geen revolutes, de revolutes maken dichters' betekent voor mij dat we niet moeten denken dat dichters de dingen kunnen veranderen. Het werk van de dichters wordt veranderd door de situatie" (BABEL/schrift 4; November 1975).

7

Hier is dit nodig om te verwys na die ander derm-passasies:
 p.11: "Ek het my derms woord vir woord uitgeryg ...";
 p.49: "Sy is nóg soos ander mense gebore, nóg het sy uit potklei orent gekom. Dalk was die begin 'n oerderm, oblaat, met biologiese vasberadenheid";
 p.56: "Sy een minuut bly nog óns duisend jaar! roep Hermien uit en smyt haar sigaret in die water. Ons kan dit nie ontsnap nie! Dit bly 'n menslike ervaring, en ons moet derm vir derm daardeur!";
 p.68: "'n Oogwink is 'n duisend jaar en ons moet derm vir derm daardeur."

8

"Dit verseker Ek julle: As 'n koringkorrel nie in die grond val en sterwe nie, bly hy net een; maar as hy sterwe, bring hy 'n groot oes in" (Johannes 12:24).

9

"Under the hermeneutic code, we list the various (formal) terms by which an enigma can be distinguished, suggested, formulated, held in suspense, and finally disclosed" (Barthes 1974:19).

HOOFSTUK VIER

DIE VERTELLER AS VROU-SKRYWER/-FIGUUR

4.1 - Feminisme en die "motto"

By die ondersoek van die vrou-kode in Louoond verwys ek na die Feministiese Literêre Perspektief omdat, hoewel Louoond nie eksplisiet die vrou se saak probeer bevorder nie, die teks eksplisiet besig is met vrouesake. Dáárom lees ek ook die kombuis as metafoor vir die teks self. Die teks bestaan bowendien alleen in die kombuis. Maar die verteller brei die kombuiswêreld uit om alle wêrelde in te sluit.

"Ek leef in die tradisie van die vrou. Die kombuis is my veilige domein. Ek benodig geen ander bronne van kennis nie. Ek bepleit my saak met 'n skerp mes. Ek regeer en die slagting gebeur oor en oor. Lewe bibber op die afgrond van die dood" (p.51).

"Die wêreld van die kombuis is van mens en God verlate. Dit is 'n toestand - een van beheerde histerie" (p.8).

Vanuit die kombuiswêreld word 'n ander wêreld bekyk, een wat ook "'n toestand ... van beheerde histerie" is. Dit is dus die geval van 'n vrou-perspektief vanuit "haar plek" (die tradisionele opvatting: 'n vrou se plek is in die kombuis) op 'n ander wêreld, dié wêreld wat ook haar kombuiswêreld insluit, en dus ook haar tekswêreld insluit.

In haar opstel Die Feministiese Literêre Perspektief ondersoek M.T.Uys die ontwikkeling van die sogenaamde Feministiese Literêre Perspektief. Hieruit is die duidelik dat sterk feministiese bewegings gedurig hand-aan-hand gaan met politieke vrymaking. Sy

verwys na belangrike vegters vir hierdie saak:

"Simone de Beauvoir (1953:xviii-xix) vestig in The Second Sex die onderliggende saak van die vroulike ervaring. Wanneer 'n vrou probeer om haarself te definieer begin sy deur te sê 'ek is 'n vrou ...' Geen man hoef 'n geslagtelike vertrekpunt te neem nie. Hierdie feit ontbloot die onderliggende asimmetrie tussen 'manlik' en 'vroulik'. Mans word as die mens gedefinieer, en die vrou bloot as die vrou" (Uys 1986:6).

Dié geslagtelike definisie is inderdaad die "vertrekpunt" van die verteller in Louoond: "Nóg 'n boek deur 'n vrou" (p.8).

Maar nou het ek alreeds genoem dat die verteller haar kombuis/vrou-wêreld uitbrei om alle wêrelde in te sluit, veral die wêreld van Suid-Afrika. Dit doen sy baie eksplisiet deur haarself te identifiseer as "J.G. Franschoek, 1987" - Jeanne Goosen, vrou in Franschoek, Suid-Afrika, in 1987 met al sy implikasies.

Uys stel dit dat die Feministiese Literêre Perspektief probleme het met teoretisering, omdat die "manlike tradisie van een verklaring vir die sg. 'een' werklikheid" nie voortgesit kan word nie. Maar die verteller in Louoond laat haar nie kortwiek deur hierdie "een werklikheid" wat deur mans gedomineer word nie - sy gebruik juis hierdie werklikheid om haar "woord te verkondig". Hier gebeur dus 'n subtiele, maar algehele omverwerp van tradisionele waardes, juis vanuit die tradisionele (kombuis) waardes.

"Nóg 'n boek deur 'n vrou" (p.8).

Ek het op p.3 hierbo gesê dat dié stelling die teks deel maak van alle literatuur en ook van alle werklikheid. Maar die feit dat die vrou-skrywer so pertinent benoem word, plaas die teks binne 'n ander werklikheid - dié van vroue-literatuur en van vroue-

werklikheid. Dit bevestig die verteller as skrywer, haar "beroep" is dus dié van skrywer. Die moderne tendens dat vroue wel werk, maar dat hulle terselfdertyd eggenoot en moeder is, word hier deurbreek - dié vrou is uitsluitlik skrywer, sy word nooit geïdentifiseer as vrou-van-'n-man of ma-van-kinders nie. Sy verdedig haarself nie eens as buitengewone vrou nie, sy aanvaar eenvoudig dat haar posisie "normaal" is - vir haar is dit nie ongewoon om ongetroud en kinderloos te wees nie. Hier is dus nie sprake van 'n "gebrek" aan vervulling nie, sy het geen gemis in haar lewe as gevolg van haar posisie nie.

"Luister vriende, die wêreld van die kombuis is van mens en God verlate" (p.8).

Hierdie "bevryde" vrou (bevry van die rolle van eggenote en ma) is steeds doenig in die kombuis - hierin pas sy nog in die tradisionele rol. Dit is asof sy juis die vrou se tradisionele posisie gebruik om hierdie posisie te subverteer. Haar "werk" (skryfwerk) gebeur in die kombuis, dit is haar "domein" (p.10). Simone de Beauvoir voer aan dat die vrou se meer aktiewe bydrae tot die publieke lewe sedert die Franse Rewolusie 'n probleem laat ontstaan het: "What should be woman's role in family life?" Hierdie rol is nog altyd deur die man bepaal:

"The whole of feminine history has been man-made. ... Man have always held the lot of women in their hands; and they have determined what it should be, not according to her interests, but rather with regard to their own projects, their fears, and their needs" (De Beauvoir 1986:158,159 & 160).

Die bewering dat die "wêreld van die kombuis van mens en God verlate" is, sluit eerstens "mens" uit in die oer-seksistiese

beskouing waarin die mens = die man.

"God het die mens geskep as sy verteenwoordiger, as beeld van God het Hy die mens geskep, man en vrou het Hy hulle geskep" (Genesis 1:27);

"Verder het die Here God gesê: 'Dit is nie goed dat die mens alleen is nie. Ek sal vir hom iemand maak wat hom kan help, sy gelyke' (Genesis 1:18, my onderstreping);

"en die ribbebeen wat Hy uit die mens geneem het, bou Hy om tot 'n vrou en bring haar na die mens toe" (Genesis 1:22);

"Hulle twee, die mens en sy vrou, was kaal, maar hulle was nie skaam nie" (Genesis 1:25, my onderstreping).

"Thus humanity is male and man defines woman not in herself but as relative to him; she is not regarded as an autonomous being" (De Beauvoir 1986:16).

Die man as "mens" word dus in groot mate uitgesluit uit die werking van hierdie kombuis - die man speel werklik geen aktiewe rol in enige van die teksgebeure nie.

Verder is God ook uitgesluit uit die kombuiswêreld. Hierin lees ek 'n kritiese houding teenoor tradisionele Afrikaanse godsdiensoopvattinge. Maar hierdie Afrikaanse geloof stam uit 'n eeue-oue wêreldwye geloof; die grootste Afrikaanse kerk is nie verniet die Nederduits-Gereformeerde Kerk nie.

Spreuke 31:10-31 wys op die "waarde" van 'n "goeie" vrou:

"'n Knap vrou is baie werd, baie meer as edelstene. Haar man steun op haar ... Sy bring vir hom net voordeel, ... haar hele lewe lank. Sy maak wol en vlas bymekaar en geniet dit om dit te verwerk. ... Sy staan op as dit nog nag is en maak kos vir haar huisgesin. ... Sy is gerus oor haar huisgesin as dit

sneeu: hulle dra almal warm klere. ... Haar man is welbekend by die stadspoort waar hy saam met die leiers beraadslaag. ... Sy hou goeie toesig oor haar huishouding, lui is sy nie. Haar kinders prys haar, haar man bewonder haar. ... Gee haar wat haar toekom vir alles wat sy doen; laat haar werk haar roem wees in die stadspoorte."

Paulus gaan sover om die vrou as blote kommoditeit te beskou:

"Dit is goed vir 'n man om sonder 'n vrou te lewe, maar weens die gevare van onsedelikheid behoort elke man sy eie vrou te hê en elke vrou haar eie man" (1 Korintiërs 7:1-9).

Verder is die vrou in 'n minderwaardige posisie in die verhouding tot God:

"Ek wil egter hê julle moet weet dat Christus die hoof is van elke man, en 'n man die hoof is van sy vrou, ... Maar elke vrou wat bid of God se boodskap verkondig sonder iets op haar kop, doen haar hoof, haar man, oneer aan, want dan is sy net soos 'n vrou wie se hare afgeskeer is. ... 'n Man behoort nie iets op sy kop te sit nie. Hy is die beeld en heerlikheid van God, maar die vrou is die heerlikheid van die man. Die man is nie uit die vrou geneem nie, maar die vrou uit die man. Die man is ook nie ter wille van die vrou geskape nie, maar die vrou ter wille van die man. Daarom behoort die vrou die teken van die man se gesag op haar kop te hê ter wille van die engele. ... Die algemene opvatting is tog dat dit vir 'n man nie eerbaar is om lang hare te dra nie, maar dat dit vir 'n vrou wel eerbaar is. Lang hare is immers vir haar gegee as 'n bedekking" (1 Korintiërs 11:3-16).

Die hoofsaak is dat bogenoeme gewoontes en voorskrifte wel nie meer volgens die letter onderhou word nie, maar dat dieselfde ingesteldheid nog steeds voortleef: die man in die Kerk neem dankbaar sy "hoofdelike pligte" aan en die vrou moet verdwyn in 'n ondersteunende en onderdanige rol.

Dit is om hierdie redes dat ek die "van mens en God verlate"nheid in Louoond lees as 'n verwerping van tradisionele godsdiens- en geslagsopvattinge.

Simone de Beauvoir se beskouing van geslagsrolle in die Christelike godsdiens sluit hierby aan:

"Eve, given to Adam to be his companion, worked the ruin of mankind. ... The Other - she is passivity confronting activity, diversity that destroys unity, matter as opposed to form, disorder against order. Woman is thus dedicated to Evil, ... The Koran treats woman with utter scorn. And yet Evil is necessary to Good, matter to idea, and darkness to light. Man knows that to satisfy his desires, to perpetuate his race, woman is indispensable; he must give her an integral place in society to the degree in which she accepts the order established by the males, she is freed from her original taint. ... And similarly the Bible paints a commendatory portrait of the 'virtuous woman'. ... Christianity respects the consecrated virgin, and the chaste and obedient wife, in spite of its hatred for the flesh" (De Beauvoir 1986:112).

"Dit is 'n toestand - een van beheerde histerie" (p.8).

Terwyl die "rede" 'n al belangriker rol speel in die teks, veral in

die politieke kode, kan dit in hierdie stadium al gesien word as die teenpool van histerie - of dan, dit wat tradisioneel as die teenpool van "histerie" gesien word. Die tradisionele histerie word aan die vrou toegeskryf, die een wat nie redelik is nie, die een wat net volgens haar emosies handel:

"hysterie, v. (Fr., oorspr. Gr. zenuwziekte, inz. bij vrouwen ...)", volgens die Handwoordenboek der Nederlandse Taal (Bezoen 1951).

Maar in hierdie kombuis heers "beheerde histerie" - kan ek so ver gaan as om dit 'n "HISTERektomie" te noem? Dit sou veral sin maak in die lig van die oorsprong van die woord "histerie" van Grieks: "hystera" = "baarmoeder".¹ In hierdie kombuis is die "histerie" ("baarmoeder") dus "beheer" deur die afwesigheid van kinders, van voortplanting, van dit wat tradisioneel van vroue verwag word.

4.2 - Die vrou as kunstenaar

"Maria Callas, skoonstemmige muse om tien in die oggend" (p.9). In my bespreking van die musiek (p.7-11 hierbo) brei ek uit oor die rol van die "muse" wat letterlik vir die skrywer inspirasie is. Maria Callas is vrou wat vrou inspireer.

Callas speel 'n deurlopend bepalende rol in die teksfabrikasie. Callas vertolk, net soos die verteller vertolk en hulle albei se "vertolking" staan in die teken van die verteller se vraag:

"Is vertolking die nabootsing van wanhoop?" (p.25).

Bowendien identifiseer die verteller haar deurgaans sterk met Callas se passie.

In Hoofstuk "Een" volg sy Callas in 'n dionisiese ritueel:

"Ek wieg in die kombuis met my arms bokant my kop ... My skaapvelpantoffels is te groot. Ek skop een in die lug in op.

Callas is waansinnig en ek is desperaat: "In this house of distress, why, why, oh Lord, why do you repay me thus?" ... "Callas gly leggiere met die toonleer af tot onder. Die toonaard verander. Sy bevrageken die lewe in mineur. Wanhoop is internasionaal. Tosca stort met 'n gebroke hart oor die muur. Sy beëindig haar miserabele, geliefde lewe" (p.9).

Ek lees bogenoemde as dit wat die verteller inspireer om self "die lewe (te) bevrageken" - en Louoond word dan 'n volgehoue bevragekening, o.a. deur die talle vrae wat dit letterlik vra.

Simone de Beauvoir sien die vrou as vertolker, as kunstenaar, in dié lig:

"Thus, of the legion of women who toy with arts and letters, very few persevere; and even those who pass this first obstacle will very often continue to be torn between their narcissism and an inferiority complex. Inability to forget themselves is a defect that will weigh more heavily upon them than upon women in any other career; if their essential aim is the abstract affirmation of self, the formal satisfaction of success, they will not give themselves over to the contemplation of the world: they will be incapable of re-creating it in art" (De Beauvoir 1986:715).

Hoewel hierdie siening ekstreem is, en nie ten volle van toepassing op die verteller-skrywer in Louoond nie, is daar tog duidelik 'n narsissistiese tendens:

"Nóg 'n boek deur 'n vrou" (p.8); "Dit sou nie my uitgeweewees wat geskakel het nie. Die wittebrood is verby. Sy het my manuskrip, die kontrak is geteken en dit sal lank wees voordat

ek weer iets het. Ek het my derms woord vir woord uitgeryg, dit in 'n hoop geknoop, in 'n koevert verseël en dit met toegeneentheid en handpalms oorhandig. My uitgewer het skielik elders baie bedrywig geraak" (p.11); "As ek net een onsterflike reël kon skryf, 'n reël wat die hele wêreld my sal beny" (p.11); "As ek net een onsterflike reël kon skryf" (p.16); "As ek só kon skryf, ewig soos 'n madrigaal op 'n golf van die estetiese kon voortdryf, ordelik en gestroop en sonder vraagstukke ..." (p.31); "Ek maak die hokie papiere bymekaar, rangskik dit netjies en bêre dit in 'n lêer. ... Ek neem die lêer, merk dit in sierskrif KOMBUIS-BLUES, en bêre dit in die louoond" (p.32); "Ek is 'n dom klerk, sku om die kamer te verlaat, opgevreet deur angs en komplekse en omring deur despote. Moet ek teen my sin 'n rewolusie begin teen 'n wêreld wat hom deur feitekennis bedreig voel?" (p.56); "Sal ek, as ek aanhou aantekeninge maak, ooit eendag by die waarheid uitkom? Sal ek wysheid ontvang? Sal ek ooit tot bedaring kom en sal ek so kan voortleef? As ek sterf, sal die skepping tog net so logies en foutloos en sonder my bemoeienis voortgaan" (p.62).

Nietemin val die verteller-skrywer nie in De Beauvoir se strik van "they will not give themselves over to the contemplation of the world: they will be incapable of re-creating it in art" nie. Hierdie verteller her-skep juis 'n wêreld, en sy doen dit juis vanuit die "domein" van die vrou.

De Beauvoir sê verder dat die vrou met 'n minderwaardigheidskompleks skryf omdat sy nog steeds nie kan glo dat sy toegelaat is tot die man-gedomineerde wêreld van kuns nie, daarom is haar eerste prioriteit om plesier te verskaf, en dikwels is sy bang dat sy as vrou geminag sal word vanweë die feit dat sy skryf. Ook daarom het

sy nie die moed om bewustelik te skryf om aanstoot te gee, om te ondersoek, te herrangskik, te onplof nie. Ek glo dat Goosen juis al hierdie probleme oorkom het, dat die feit dat sy vanuit die kombuis juis haar waagmoed bewys. Maar die feit dat die verteller geen prominente man-figure gebruik/skep nie, wys daarop dat sy nie geobsedeer is met die feministiese kwessie nie, dat dit meer deel is van haar politieke gedagtes (vergelyk die swart "bediende" as onderdrukte in alle opsigte).

Die verteller se isolasie van ander mense, die feit dat sy nie 'n man en kinders het nie, help haar sekerlik om 'n meer individualistiese siening uit te druk. Sy verteenwoordig dit wat De Beauvoir aanhaal uit die skrywe van Marie Bashkirtsev:

"What I desire is liberty to go walking alone, to come and go, to sit on the benches in the Tuileries Gardens. Without that liberty you cannot become a true artist. You believe you can profit by what you see when you are accompanied by someone, when you must wait for your companion, your family! ... That is the liberty which is lacking and without which you cannot succeed seriously in being something. Thought is shackled as a result of that stupid and continual constraint ... That is enough to make your wings droop. It is one of the main reasons why there are no women artists" (De Beauvoir 1986:720 & 721).

Die verteller stel dit reeds in Hoofstuk "Een" dat:

"Behalwe met E. en die honde het ek 'n week laas met iemand gepraat. En toe was dit met die Armeense vrou" (p.10).

In hulle artikel: "Feminist scholarship and the social construction of women", verwys Gayle Green en Coppélia Kahn na 'n kortverhaal deur Isak Dinesen: "The Blank Page":

"'The Blank Page' is told by an old woman who learned the art of storytelling from her grandmother, who learned it, in turn, from her grandmother. This art has been passed down with the admonition 'Where the storyteller is loyal, eternally and unswervingly loyal to the story, there, in the end, silence will speak' (Dinesen 1975:100). The story concerns a convent whose nuns are renowned for growing, spinning and weaving the finest flax in Portugal. For centuries, they have enjoyed the privilege of supplying linen bridal sheets for the princesses of the royal house - sheets which, bloodspotted, are hung on the balcony of the palace the morning after the wedding as the Chamberlain or High Steward proclaims, 'Virginem eam tenemus' ('We declare her to have been a virgin') (pp.102-3). The sisters' privilege extends even further, for they also maintain a gallery lined with gilt frames, 'each of them adorned with a coroneted plate of pure gold, on which is engraved the name of a princess', each frame displaying a square cut from the royal wedding sheet which bears the 'faded markings' of the wedding night (p.103). In their later years, the princesses make 'sacred and secretly gay' pilgrimages to the convent to ponder the stories told by the sheets (p.103); and the old woman recounts: 'in the midst of the long row there hangs a canvas which differs from the others. The frame of it is as fine and as heavy as any, and as proudly as any carries the golden plate with the royal crown. But on this one plate no name is inscribed, and the linen within the frame is snow-white from corner to corner, a blank page' (p.104).

This tale, like the linen of Convento Velho, is woven from the social fabric of western European patriarchy. It can be unravelled only by a reader who understands that patriarchy,

its social practices, psychological dynamics and symbol-making, and its power to mould women and men as social beings. With the image of the sheets, Dinesen evokes an ideology built on male control, through the institution of marriage, of female sexuality and reproductive power. The nuns preserve their virginity and the princesses surrender theirs, but the ideology informing both practices holds female sexuality to be dangerous and powerful, requiring men to exercise strict control over it. In a custom observed widely throughout Europe well into the nineteenth century, the sheets are meant to validate the virginity of daughters who are passed on by fathers to husbands, to ensure the legitimacy of the heirs they will bear and to attest to the honour of both fathers and husbands. It is this honour that the various structures of male dominance - property, the law, social status, political authority - exist to protect.

The arresting analogies Dinesen draws between bloodstained sheet and printed page, between female body and male authority, make the story a critique of culture. And the contrast between the story told by the spotted bridal sheets and that which speaks in the silence of 'the blank page' may be seen as a metaphor for the two major foci of feminist scholarship: deconstructing dominant male patterns of thought and social practice; and reconstructing female experience previously hidden or overlooked. Thus a feminist interpretation of literature involves decoding many of the same systems of signification with which social scientists are concerned" (Green & Kahn 1985:5 & 6).

Daar is interessante ooreenkomste tussen "The Blank Page" (die feministiese interpretasie daarvan) en Louoond. "The blank page" in Louoond is die totale afwesigheid van vroulike seksualiteit, of dan die afwesigheid daarvan in terme van die patriargale sisteem. Dit sou moontlik wees om implisiet 'n seksuele verhouding tussen die verteller en Hermien te sien. Maar dié lesbiese verhouding sou juis nie gepaard gaan met die skeur van die maagdevlies - dit wat tradisioneel bloeding veroorsaak op die huweliksnag - nie. Daarom sou die bladsy ook "blank" wees.

Terwyl die verteller die feit dat sy 'n vrou is en 'n vrou-skrywer is, oor en oor beklemtoon, en ook die hele teks fabriseer vanuit die kombuis, die vrou se "domein", is daar geen enkele eksplisiete verwysing na vroulike seksualiteit nie.

Louoond se "blank page" is juis ook onbevlek met maagdelike bloed - hiermee word sy, die hele teks, ook ontnem van die "voorreg" om te hoor: "Virginem eam tenemus". Hiermee ontken sy ook die patriargie met sy sosiale praktyke, psigologiese dinamika en simbole, en dié patriargie se mag om vroue en mans te sosialiseer in stereotipes.

Terwyl die skoon laken in "The Blank Page" méér sê as die bevlekte lakens ("Where the storyteller is loyal, eternally and unswervingly loyal to the story, there, in the end, silence will speak" (Green en Kahn 1985:5), sê die stilte/afwesigheid in Louoond meer as die res. Ek lees die kombuis as metafoor vir die teks. Die kombuis is dit waaruit die vrou (tradisioneel) produseer/skep. Die verteller gebruik juis die tradisionele om iets veel meer persoonliks te beteken. Ek "bespiegel" ("Alle persone is fiktief, die res is bespiegeling") dat die kombuis teken is van die vagina - die diepste binneste waaruit 'n vrou tradisioneel skep - dit waarvoor sy

tradisioneel "gemaak" is. Al verskil is dat in hierdie skepping sy nie die tussenkoms van 'n man nodig het nie:

"Dit sou nie my uitgewer gewees wat geskakel het nie. Die wittebrood is verby. Sy het my manuskrip, die kontrak is geteken en dit sal lank wees voordat ek weer iets het. Ek het my derms woord vir woord uitgeryg, in 'n koevert verseël en dit met toegeneentheid en handpalms oorhandig" (p.11, my onderstreping).

"All social arrangements, institutions and customs which defined the relative position of the sexes to ensure that women should be in the power and service of men." "The idea was only to direct all abilities to being useful to men and their offspring, ... It was unfeminine of women to want to study at universities or have the vote because in doing so they were showing that they had ideas about stepping beyond their allotted share: higher education and political power were not among the requirements for being a devoted wife and mother, and to seek them was to want to compete with men and become independant of them, rather than to remain in service to them" (Janet Radcliffe Richards 1984:173-5). "The existence of rules to keep women in the power of men shows that men must have wanted of women something which women could not be trusted to provide of their own accord. What can that have been? ... The reason must have been (once again) to do with the universal differences between the sexes: with sexual capacity or childbearing. ... The non-bearers of children wanted to control the bearers of children" (Richards 1984:176).

Uit The Sceptical Feminist van Janet Radcliffe Richards kom hierdie oer-oue tradisie dat "child-bearing" dit is wat vroue anders maak as

mans en dit waaroor mans mag wil hê, en dit waaroor vroue op hierdie aarde is.

"Vir die vrou het die Here God gesê: 'Ek sal jou baie swaar laat kry met jou swangerskappe: met pyn sal jy kinders in die wêreld bring. Na jou man sal jy hunker, en hy sal oor jou heers.' ... Die mens het sy vrou Eva genoem; sy was die moeder van al die mense" (Genesis 3:16 & 20).

Die verteller in Louoond besweer juis hierdie "mag" wat die man oor die vrou het en bring 'n "kind" in die wêreld sonder die tussenkoms van 'n man, sonder dat sy saad eers daarin op te spoor is. Daarom is "die wêreld van die kombuis (van) mens en God verlate" (p.8). Die "mens" (= man), en "God" wat sê dat die man oor haar sal heers, word geminag en geïgnoreer.

In Hoofstuk "Vyf" is 'n beskrywing van die kombuis wat my verwysing na die vagina ondersteun:

"My kombuis is 'n toegemesselde kanaal waarin die lugbeweging deur die verskil in soortlike gewig en afgekoelde lug geskied. Dit is arbitrêr en het geen verhouding met enigiets wat in die res van die wêreld gebeur nie. Dit is 'n onverdeelbare eenheid met 'n aparte, onafhanklike bestaan van sy eie. Dit dryf voort op 'n bui van sy eie. In die gereguleerde hitte broei 'n stortvloed kleur uit: konfytflesse vol blomme en vrugte. Die stroopsoet swamme en poliepe doen verslag van dit wat eens gelewe het. Dit is onaangeraak deur elemente van buite. Dit is ongeklassifiseerd" (p.29).

"Ek maak Kook en Geniet oop" (p.10).

"... to the extent that boys and girls are given different

educations, what distinguishes the girls' is that it is home-directed, with needle-work, cooking, 'home-economics' and so on ... Then, away from school, it is a rare home in which the man will not presume as a matter of course that the woman will take the responsibility for domestic matters (even if he occasionally 'does the washing up for Mary', making it clear that the act is supererogatory because it is really Mary's job) ..." (Richards 1984:180).

"Few tasks are more like the torture of Sisyphus than housework, with its endless repetition: ... The housewife wears herself out marking time: she makes nothing, simply perpetuates the present. She never senses conquest of a positive Good, but rather indefinite struggle against Evil. ... Washing, ironing, sweeping, ferreting out fluff from under wardrobes - all this halting of decay is also the denial of life; for time simultaneously creates and destroys, and only its negative aspect concerns the housekeeper. ... But woman is not called upon to build a better world: her domain is fixed and she has only to keep up the never ending struggle against the evil principles that creep into it; in her war against dust, stains, mud and dirt she is fighting sin, wrestling Satan" (De Beauvoir 1986:470-1).

Die verteller in Louoond is gedurig besig met huiswerk, maar sy keer dié aktiwiteit onderstebo om dit juis tot haar eie voordeel te gebruik - om daardeur haar "Woord te verkondig".

"Ek skakel die stoof aan vir die honde se pap. Die opwasbak is vol skottelgoed"; "Met 'n lang vurk stuur ek op die stoof af, lig die pappot se deksel en smyt dit op die vloer" (p.9); "Ek skil 'n ui met drif. Aha, hierdie vrou is 'n kranige

kombuisdirektrise. Sy regeer haar domein met 'n skerp mes. Elke oog steek 'n preek af. Die water in die opwasbak het koud geword"; "Ek maak Kook en Geniet oop"; "Twee groot aartappels, tamaties, soetrissies, botter, meel ... Die olie is op, die sout amper. Ek moet E. 'n lys gee van die dinge wat ek benodig" (p.10); "Ek maak 'n bottel wyn oop, skink 'n glas vol en sluk. Die duiseling is feitlik oombliklik" (p.11).

Tot hier is die huiswerk nog "gewoon", maar soos ek dit hierbo al gelees het, staan dit in die teken van skryfwerk: As die kombuis gesien word as teken van die teks, of die werkswinkel waarin die teks gebeur, kan kombuisbedrywighede beskou word as skryfbedrywighede (p.12 hierbo). Sy gebruik dus gewone huiswerk, dit waartoe die vrou "gedwing" word, om haar protes daarteen aan te teken.

Op p.14 begin die vlieë pla. Dit wat 'n huisvrou-plaag is, word 'n skrywersplaag en 'n bestaans-plaag.

"Ek neem die plak en begin woes na die vlieë slaan. Dit is 'n wanhopige situasie. Waar dié vlieë vandaan kom, is daar nog baie. Hulle broei op die varkplaas hier agter ons uit. Miljoene en miljoene van die bliksemse goed"; "Tutti si paga, there is no such thing as a free lunch! Ek haal die dooie vlieg uit die melkbeker, ril, gooi die melk in die kat se bak. Die bliksemse goed kry my onder" (p.27).

Die vlieë word 'n al groter bedreiging, nie net vir haar kombuis/skryfwerk nie, maar ook vir haar liggaam:

"Ek kyk op, 'n swetterjoel vlieë sit bo teen die plafon. *Musca domestica*, gebore en grootgeword in drek,² ... Ek kyk

gefassineer hoe 'n paar in die suikerpot die korrels marineer en die soet dan opslurp met hulle snorkels. In elke bol kots is daar kieme wat toring, ingewandskoors, tragoom, cholera en gastritis veroorsaak. Ek voel hoe die onsigbare bakterieë voor my oë komitees vorm, afstig, verdeel en weer verdubbel. Die mikroskopiese drakone is pure naalde, sterte, hare en angels. Hulle is 'n verenigde, aggressiewe front, en hulle maak gereed om my ore, neus, keel, longe, maag, oë en anus aan te val. Die natuur se boodskap is duidelik: as jy wil oorleef, moet jy baklei, anders word jy geboelie!" (p.27).

Dit is opmerklik dat die vlieë 'n totale bedreiging is, dat hulle ORALS inkom en vernietig, maar dat hulle nie in haar vagina inkom nie. Die mees vroulike is dus beskerm. Dit waaruit sy voortbring, is onaangeraak. Dit kan beteken dat die vroulike of ontken word, of onaantasbaar is.

Die vlieë word 'n sosiale fenomeen wat "groeibelange" beteken:

"Is die vlieë besiel, behep en geseën met groeibelange (soos die AWB, ANC, Ku Klux Klan, die PLO, die McCarthyïste en Swart September) sodat, ofskoon hulle elkeen afsonderlik as individu funksioneer, hulle tog terselfdertyd saam 'n geslote sisteem vorm?" (p.28).

Die vrou is nie deel van hierdie groepe nie, want: "Ek verstaan niks nie. Het ek 'n kans op oorlewing as ek vlieë kan báasraak?" (p.28). Met die "manswoord" baasraak sou die verteller vanuit die kombuis en die "warmweerplaag" kon uitreik na die wêreld daarbuite, die wêreld wat "groeibelange" insluit wat tradisioneel baie verwyder is van huiswerk.

Op p.57 hierbo het ek gewys op die verandering in perspektief in

Hoofstuk "Vyf": "Toe ek vanoggend die kombuis binnekom, het ek, sonder dat ek daarvoor besluit het, aan die ander kant van die tafel gaan sit" (p.29). En dié verandering bring 'n "behoefte aan orde" mee. Die behoefte kom "plotseling", "sonder dat ek daarvoor besluit het". Verder: "Kan so 'n onbewuste daad met kousaliteit verband hou? Ek is dus pure sintuig vir gebeurlikhede" - dit het gebeur sonder dat sy dit wou hê, sy is dus beheer deur iets buite haarself. Hierdie iets wat haar vanuit 'n ander perspektief laat kyk, is in hierdie geval nie bepaal deur die behoeftes van 'n man en kinders nie, maar deur die teks self. Terwyl ek die teks sien as dit wat uit haar mees vroulike voortkom, kan ek redeneer dat hierdie verandering bepaal is deur haar vroulikheid, deur die feit dat sy vrou is.

Hoofstuk "Vyf" bevat ook 'n intensiewe, ordelike skoonmaakproses:

"Die behoefte aan orde is plotseling. Ek begin die skottelgoed was, deeglik en met genoegdoening. Ek vryf die chroomwerkoppervlaktes blink, beweeg na die res van die huis, klop die matrasse uit en hang die kussings buite oor die heining vir lug. Ek trek die beddens met skoon linne oor. Ek laai die wasmasjien, kyk af in die gapende afgrond en luister na die ruising. (O, onbekende ingenieur, openbaar aan my jou tegnologiese geheime!) Die linne skommel wit, ja witter as sneeu. Surf verwyder die hardnekkigste vlekke. Ek is besiel met nuwe voornemens en maak 'n lysie van dinge wat ek vandag nog sal doen:

(1) Tel die hondedrolle buite op (2) Olie die deure en die vensterbanke (3) Verwyder die vlekke op die mat (4) One Step die gang" (p.30 & 31).

Hierdie skoonmaak is nie net 'n huisskoonmaak en 'n teksskoonmaak

nie, maar ook 'n poging om te verstaan:

"Ek funksioneer in 'n wêreld van perfekte orde. Het dit te make met die gewysigde dag? Sal dit vars insig bring? Sal die oplossings logies volg as ek die lewe rondom my aan die kant hou?" (p.31).

Hierdie poging om te verstaan kom van die begin van die teks af - hierdie huisvrou stel eksistensiële vrae DEUR haar huiswerk:

"Callas is waansinnig en ek is desperaat: In this house of distress, why, why, oh Lord, why do you repay me thus?"; "Callas gly leggiere met die toonleer af tot onder. Die toonaard verander. Sy bevraagteken die lewe in mineur. Wanhoop is internasionaal. Tosca stort met 'n gebroke hart oor die muur" (p.9); "Ek ken die hele lewe en ek weet daar ook niks van af nie" (p.21); "As ek net een onsterflike reël kon skryf. Maar daar is niks waaroor ek hartstogtelik voel nie, niks waarvan ek 'n intieme kennis het nie. Ek vermoed hoogstens dinge" (p.16); "Ek skakel die prutpot aan. Is vertolking die nabootsing van wanhoop?" (p.25); "Is daar sin in so 'n orde? Is dit werklik kreatief, en sal daar ooit vernuwing kom?" (geïnspireer deur die vlieë) (p.27); "Ek volg met eenhonderdmiljoen voelspriete, ek reik uit, soek. Ek soek die murg van dinge"; "Wat verrot is, is lewende natuur. Wat onsigbaar is, is wat saak maak. ... Ek het nie vrae nie, ek het nie antwoorde nie" (p.35); "Daar is niks waarvan ek seker is nie. Die onvoltooidheid van dinge en die dringendheid om iets konstruktiefs met my tyd aan te vang, blyk 'n ironiese grap te wees. Teen die plafon leef die vlieë onverskillig voort, onaangeraak deur hartstog of humaniteit" (p.36); "(Is geweld skeppend en is die skeppingsdaad terselfdertyd 'n

oorlewingsdaad - of is dit andersom?)" (p.38).

Uit bogenoemde voorbeelde is dit duidelik dat die kombuiswerk al minder relevant word in die verteller se vrae. Hierdie voorbeelde kom slegs uit "Deel Een", omdat "Deel Twee" veel meer metafisies is: die verteller het die kombuiswerk heeltemal oorkom, en vind dit nie meer nodig om "iets konstruktiefs met (haar) tyd aan te vang" nie.

Die verteller het in "Deel Twee" oorkom wat Simone de Beauvoir beskryf:

"Thus woman's work within the home gives her no autonomy; it is not directly useful to society, it does not open out on the future, it produces nothing. It takes on meaning and dignity only as it is linked with existent beings who reach out beyond themselves, towards society in production and action. ... Woman is not allowed to do something positive in her work and in consequence win recognition as a complete person" (De Beauvoir 1986:475)

4.3 - Callas as vroulike muse

Om terug te keer na Hoofstuk "Een", ondersoek ek die rol van Callas as muse, en ook van die ander figure in die teks, wat almal vroue is.

"Maria Callas, skoonstemmige muse om tien in die oggend" (p.9). Simone de Beauvoir beweer dat aangesien vroue meestal die inhoud van die man se digkuns is, dit verstaanbaar is dat vroue ook sy inspirasie is.

"The Muses are women. A Muse mediates between die creator and the natural springs whence he must draw. Woman's spirit is profoundly sunk in nature, and it is through her that man will sound the depths of silence and of the fecund night. A Muse

creates nothing by herself; she is a calm, wise Sibyl, putting herself with docility at the service of a master" (De Beauvoir 1986:214).

Callas tree dus op as tussenganger tussen die verteller as skepper en die "natural springs". Maar die verskil is hier dat die skepper self 'n vrou is - die muse het dus nie 'n "master" nodig om uiting te gee aan die skepping nie. Verder kan Callas self gesien word as skepper/vertolker, sy (as vrou en as muse) het dus nie 'n man nodig wat deur haar "the depths of silence and of the fecund night" sal uitspreek nie.

Verder is Callas slegs 'n tragiese vroue-figuur in haar vertolkings van Tosca:

"Tosca bemin Cavaradossi, smeek Scarpia om genade. ... Callas gly leggiero met die toonleer af tot onder. Die toonaard verander. Sy bevraagteken die lewe in mineur. Wanhoop is internasionaal. Tosca stort met 'n gebroke hart oor die muur. Sy beëindig haar miserabele, geliefde lewe" (p.9).

In haar "werklike" lewe, soos waargeneem deur die verteller, is Callas triomfantelik:

"Ek skink 'n glas vol wyn, sluk, sit Callas weer op. Dis mooi, dis afskuwelik mooi!" (p.15); "Ek druk die Callas in die speler, sidder oombliklik, here jesus, dis mooi!"; "Maria Callas sê elke dag vir my in die kombuis dat ek ten spyte van alles nog iewers in die middel van my lyf rilling op rilling leef!" (p.21).

Callas be-teken dit in die verteller se lewe wat "irrasioneel en

verhef bokant rede en analise" is (p.25). Hierdie kwaliteit inspireer haar tot die ritueelagtige dans:

"Ek wieg in die kombuis met my arms bokant my kop - óm die tafel, tussen die twee stoele deur, verby die yskas, ek mis die vullisblik rakelings. My skaapvelpantoffels is te groot. Ek skop een in die lug in op. Callas is waansinnig en ek is desperaat" (p.9); "Ek draai in die rondte, wieg, kniel op die klipvloer" (p.10).

Dit is ook Callas wat die verteller haar kombuiswerk "irrasioneel en verhef bokant rede en analise" laat doen: "Met 'n lang vurk stuur ek op die stoof af, lig die pappot se deksel en smyt dit op die vloer. Staccato: die kastrol sis" (p.9).

Vroue word dikwels daarvan beskuldig dat hulle irrasioneel en emosioneel en onvatbaar vir rede is. Janet Radcliffe Richards bespreek hierdie probleem:

"Reason itself shows the importance of imagination and inspiration, because it shows the limits of what can be achieved by reason on its own. ... in addition to the idea that if men use reason for bad ends reason must be bad and the idea that reason is opposed to imagination, there is another which is very commonly held: the belief that reason is a cold and impersonal thing, opposed to all feeling and therefore to the most important things in life. ... The feminist complaint seems to be rooted in the idea that men's general technique in coping with those of women's feelings for which they have little sympathy is first to prove they are irrational, and then proceed to disregard them. It is hardly surprising if women think that their feelings deserve more attention than that, and

become suspicious of reason in the process. ... However, philosophical and other reasoned arguments are not (or at least should not be) directed against the existence or importance of strong feelings. They challenge only the claim that strong feelings can be taken on their own as a guide to truth. The philosopher does not question the intensity of the mystic's experience, only what the mystic sometimes takes that experience to prove" (Richards 1984:43).

Hierdie argument ondersteun die verteller se emosionele en intellektuele balans. Reeds in die motto verwys sy na die kombuis (dit wat soveel ander dinge be-teken: die teks; die wêreld daarbuite en spesifiek Suid-Afrika; haar binneste vrou-wêreld) as "'n toestand - een van beheerde histerie".

4.4- George Sand as mede-skrywer

Op p.11 stel die verteller 'n ander vrou voor:

"Chopin arpeggio teen die plafon uit. Die pleidooie is hunkerend, maar George Sand slaan nie ag nie. Sy rook 'n Turkse sigaar. Sy sit iewers in 'n donker hoek en broei haar eie onheil en eiers uit. Sy skryf 'n woord en dit brand 'n gat dwarsdeur die papier. Sy is 'n protagonis op reis en sy hoor nie hoe haar geliefde sy morbiede longe op die klawerbord uithoes nie. Die Lelie van die Vallei is hardvogtig soos 'n uitgewer" (p.11).

George Sand word verskeie kere genoem in De Beauvoir se The Second Sex. In haar bespreking van wat sedert die Franse Rewolusie gebeur het met vroueregte waar dit werk en stemreg aangaan, sê sy dat vroue

gedurende die rewolusie 'n vryheid geniet het wat anargisties was. Maar toe die samelewing herorganiseer is, is die vrou weer slaaf gemaak. Die vrou was aan haar man totale gehoorsaamheid verskuldig:

"Femininity was a kind of 'prolonged infancy' that set woman aside from the 'ideal of the race' and enfeebled her mind (aldus Auguste Comte). ... Balzac showed that bourgeois marriage where love is excluded naturally leads to adultery, and he exhorted husbands to keep a firm rein, deny their wives all education and culture, and keep them as unattractive as possible. The middle class followed this programme, confining women to the kitchen and the home, closely watching their behaviour, keeping them wholly dependant. In compensation they were held in honour and treated with the most exquisite politeness. 'The married woman is a slave whom one must be able to set on a throne', said Balzac. She must be yielded to in trifles, given first place; instead of making her carry burdens as among primitives one must rush forward to relieve her of any painful tasks and of all care - and at the same time of all responsibility" ... "The march of history, however, was not stopped by such obstinate resistance; the coming of the machine destroyed landed property and furthered the emancipation of the working class along with that of women. All forms of socialism, wresting woman away from the family, favour her liberation. ... But woman's cause was rather discredited by the ineptitude of woman's partisans. Clubs, magazines, delegations, movements like 'Bloomerism' - all went down in ridicule. The most intelligent women of the time, like Mme de Staël and George Sand, remained apart from these movements while fighting their own battles for freedom" (De Beauvoir 1986:142 & 143).

Die geskiedenis van die feminisme sedert die Franse Rewolusie is belangrik omdat dit Sand binne historiese konteks plaas, en haar nog meer prominent plaas binne die vrou-kode in Louoond.

De Beauvoir noem Sand ook in haar hoofstuk oor die lesbiese vrou. Sy spekuleer dat homoseksualiteit by vroue 'n poging kan wees om seksuele gelykheid te verkry.

"If the equality of the sexes were actually brought about, the obstacle just referred to would in many cases be done away with; but man is still imbued with a sense of superiority, and that state of superiority, and that state of mind is annoying for woman if she does not share it. It should be said, however, that the most wilful and domineering women show little hesitation in confronting the male: the 'virile' woman is often perfectly heterosexual. She does not wish to relinquish her claims as a human being; but she is no more willing to be deprived of her femininity; she chooses to join the masculine world, even to make use of it. Her strong sensuality has no fear of male violence; in seeking pleasure from the male body, she has less inner resistance to overcome than the timid virgin has. A very rough, very animal nature will not feel the humiliation of coitus; an intellectual of intrepid spirit will deny it; if sure of herself and pugnaciously inclined, woman will cheerfully engage in a duel which she is bound to win. George Sand had a taste for young men and 'effeminate' types; ..." (De Beauvoir 1986:430).

"It is difficult to state with certainty, for example, whether the lesbian commonly dresses in mannish fashion by preference

or as a defence reaction. Certainly it is often a matter of spontaneous choice. Nothing is less natural than to dress in feminine fashion; no doubt masculine garb is artificial also, but it is simpler and more convenient, being intended to facilitate rather than to hinder activity; George Sand wore male clothing; ..." (De Beauvoir 1986:442).

So lyk George Sand dan in die oë van De Beauvoir. Die feit dat laasgenoemde Sand hoegenaamd noem, impliseer dat Sand 'n sleutelfiguur in die vrou se geskiedenis is - wat sy inderdaad is as die mees formidabele Franse vrou-skrywer van die negentiende eeu én die Franse "ekwivalent" van George Eliot.

En die feit dat Sand nie net genoem word in Louoond nie, maar 'n geaksentueerde rol speel in die fabrikasie van 'n vroue-beeld, lewer kommentaar op Louoond as vrou-teks.

Sand het alreeds in haar eeu beïndruk as "most intelligent", nie deel van die massa-bewegings waarmee vroue toe behep was nie. Sy kan dus gesien word as "skeptiese" feminis, soos dié wat Richards in The Sceptical Feminist beskryf:³

"A considering man may very well question the truth of those very suppositions which chymists as well as peripateticks, without proving, take for granted; and upon which depends the validity of the inferences they draw from their experiments ... which though a chymist perhaps will not, yet I do, look upon as the most important, as well as difficult, part of my task" (Motto uit Robert Boyle: The Sceptical Chymist 1661).

"For all the strength of the fundamental feminist case, feminists often weaken it by missing the strongest arguments in

its support, or allowing themselves to get entangled in nonessential issues, or insisting on making integral to the feminist cause ideas which are either irrelevant, probably false, or actually against the interests of feminists and often everybody else as well" (Richards 1984:13).

Ek sien die verteller, net soos Sand, as 'n feminis wat juis probeer om die waarheid van die voorveronderstellings wat deur sommige as vanselfsprekend aanvaar word, te bevraagteken. Hier is dus nie 'n slaafse, blinde navolging van die feminisme nie, maar juis 'n onafhanklike ondersoek na dit wat Richards noem "excellent reasons for thinking that women suffer from systematic social injustice because of their sex" (Richards 1984:13 & 14).

Sand word deur die verteller gesien in 'n tradisioneel manlike lig, en die feit dat haar naam ook dié van 'n man kan wees, dra hiertoe by:

"Sy rook 'n Turkse sigaar. Sy sit iewers in 'n donker hoek en broei haar eie onheil en eiers uit. Sy skryf 'n woord en dit brand 'n gat dwarsdeur die papier. Sy is 'n protagonis op reis ... Die Lelie van die Vallei is hardvoggig soos 'n uitgewer" (p.11, my onderstreping).

Die verteller identifiseer haar volkome met Sand, as skrywer en as vroulike ("Lelie van die Vallei")⁴ "protagonis".

Sand se oorheersing van Chopin ("sy hoor nie hoe haar geliefde sy morbiede longe op die klawerbord uithoes nie") illustreer dieselfde onafhanklikheid van die man as wat die verteller in haar eie manuskrip het ("Dit sou nie my uitgewer wees wat geskakel het nie.

Die wittebrood is verby" - sy het 'n manuskrip geproduseer sonder die tussenkoms van 'n man).

Die verteller se identifisering met George Sand strek verder om ook die kombuiswêreld in te sluit:

"Die elektriese vierplaat-Defy is 'n wit, swygende maagd. George Sand sou met so 'n huishulp kosbare tyd kon bespaar met die voorbereiding van Fyn Frédéric se siekevoeding" (p.29).

George Sand het net soos die verteller, die kombuismilieu gebruik om haar vroulike selfstandigheid, en nie haar onderdanigheid nie, te kommunikeer. Sand sou tyd kon bespaar deur 'n "wit, swygende maagd" te gebruik, 'n "maagd" wat ook funksioneer sonder om van 'n man afhanklik te wees. Sand sou "Fyn Frédéric" se "siekevoeding" kon maak - wat impliseer dat hy fisies van haar afhanklik is, saam met dit wat De Beauvoir beskryf as: "she chooses to join the masculine world, even to make use of it". Sand is ook die vrou wat De Beauvoir beskryf as seker van haarself, daarom is haar interaksie met Chopin dié van 'n vrou wat weet dat sy oorheers.

In haar identifisering met George Sand as feminis en as skrywer, maak die verteller vir Sand muse, net soos Callas muse is. Hier is 'n geval van vroue wat produseer/skep/lewe gee sonder die tussenkoms van mans, en hiermee word die vrou se selfstandige skeppingsvermoë bevestig.

4.5 - Arachne: óók vrou-skepper

"Bo teen die muur, naby die plafon, trek 'n spinnekop blink drade uit haar maag" (p.11 & 12).

Die spinnekop word spesifiek as vroulik aangedui, wat haar óók 'n

vrou-skepper maak (vergelyk p.21 hierbo, waar ek die spinnekop met die verteller-skrywer vergelyk). Hierin is ook 'n sterk vroulike dominansie omdat "sy 'n trourok en sluier (weef)", waarin die man die mindere is: "Sy sal 'n man vang en hom met haar liefde verslind, eiers lê en haar kleuters leer ballet".

Terwyl hierdie spinnekop-vrou nie onnatuurlik is in haar dominerende posisie nie, is die feit dat die verteller háár juis fabriseer om binne die teks te funksioneer, opmerklik.

"In certain spiders the female carries the eggs about with her in a silken case until they hatch. She is much larger and stronger than the male and may kill and devour him after copulation ... If she does eat him, it is to enable her to produce her eggs and thus perpetrate the race ... It cannot simply be said that in ants, bees, termites, spiders, or mantises the female enslaves and sometimes devours the male, for it is the species that in different ways consumes them both" (De Beauvoir 1986:50).

Die belangrikste omtrent hierdie skepper-vrou/spinnekop, wat óók muse is vir die verteller (vergelyk die ooreenkoms tussen hulle skeppingsprosesse soos op p.23 hierbo), is dat sy "juig: die spesie sal bly voortbestaan. Voorlopig" (p.12). Simone de Beauvoir het ook iets hieroor te sê:

"The male is thus permitted to express himself freely; the energy of the species is well integrated into his own living activity. On the contrary, the individuality of the female is opposed by the interest of the species; it is as if she were possessed by foreign forces - alienated" (De Beauvoir 1986:57).

Terwyl die spinnekop-wyfie in diens van die spesie staan, dié "foreign force" wat haar masjienagtig laat lewe, sal sy "eiers lê en haar kleuters leer ballet". Dit kan gesien word as masjienagtige moederliefde (in diens van die spesie), en word ondersteun deur nog 'n uitspraak van De Beauvoir:

"These examples all show that no maternal 'instinct' exists: the word hardly applies, in any case, to the human species. The mother's attitude depends on her total situation and her reaction to it. As we have just seen, this is highly variable" (De Beauvoir 1986:526).

Hierdie uitspraak volg op 'n hele aantal voorbeelde uit o.a. die letterkunde wat dui op 'n groot verskeidenheid moederreaksies wat bewys dat daar nie 'n "ingebore moederinstink" by enige vrou hoef te wees nie.

In die sin dat die sogenaamde "moederinstink" by die spinnekop alleen in diens van die spesie staan en haar niks selfstandigs laat voortbring nie, is sy dus verskillend van die verteller - wat nie 'n man óf kinders nodig het om haar skeppingsinstink uit te leef nie. Hierdie verskil tussen die twee "skeppers" kom tot 'n klimaks op p.30: "Sy is 'n manipuleerder par excellence, 'n perfeksionis wat foute, liefde en improvisasie haat. Ek draai my rug op haar. Haar kuns is bóós".

"Boos" omdat dit die spesie dien?

Die verskil tussen die spinnekop en die verteller kan in feministiese terme beskryf word, aldus De Beauvoir:

"The 'feminine' woman in making herself prey tries to reduce man, also, to her carnal passivity; she occupies herself in catching him in her trap, in chaining him by means of the

desire she arouses in him in submissively making herself a thing. The emancipated woman, on the contrary, wants to be active, a taker, and refuses the passivity man means to impose on her. The 'modern' woman accepts masculine values: she prides herself on thinking, taking action, working, creating, on the same terms as men; instead of seeking to disparage them, she declares herself their equal" (De Beauvoir 1986:727).

"Arachne" se kuns word op p.30 ook as futiel geteken:

"Arachne spin selibaat agter my rug. Haar siel skyn heilig. Sy sit agter haar spinwiel en weef 'n loopdraad en 'n valstrik; 'n onverbeterlike meesterwerk. Soveel skoonheid en dit nét om 'n vuil, vieslike vlieg te vang. Is dit waaroor háár kuns gaan?"

In haar "selibaat"heid, "haar siel (wat) heilig skyn" en in die "soet lokwoorde" wat "haar blink drade" is, herinner Arachne aan 'n non wat leef en werk ter wille van die Christen-spesie, en ook aan die Armeense vrou wat "soet boodskappe vol hoop vir die vermoeides en belastes" het. Later bespiegel ek dat die Armeense vrou moontlik sekere karakteristieke in die verteller beliggaam, daarom deel van die verteller kan wees. Daarom kan ek nou ook spekuleer dat Arachne deel van die verteller verteenwoordig. Dit sou beteken dat die verteller dit wat sy in Arachne se kuns as "boos" herken, in haar eie kuns wil beveg (vergelyk p.56 hierbo).

4.6 - Die Armeense vrou: teken van die godsdienstige in die verteller

Die tweede vrou wat die verteller in haar teks fabriseer, is die Armeense vrou. Dié vrou is deurgaans niks anders as 'n Christen nie, haar godsdiens is ál wat die leser van haar weet.

"Behalwe met E. en die honde het ek 'n week laas met iemand gepraat. En toe was dit met die Armeense vrou van die aangrensende plaas wat wou hê ek moet iets koerant toe skryf, ietsie wat haar tent weer met skares sal vul" (p.10).

(E. bly 'n anonieme figuur wat nooit 'n spreekbeurt kry nie en wat eintlik heeltemal op die rand bly staan.) Die Armeense vrou leef letterlik in die Beloofde Land met sy "olyfbome" en haar tent-kerk. Op p.16 hierbo het ek gesê dat die Armeense vrou 'n teken van die godsdienstkode is, ook dat sy die verteller se skryflewe wil gebruik om "haar tent weer met skares (te) vul", dat sy daardeur die teks tot haar voordeel wil gebruik om die Christelike godsdienste te verkondig. In hierdie stadium begin ek bespiegel oor die moontlikheid dat die Armeense vrou (wat in alle opsigte behalwe die godsdienstige anoniem bly) déél is van die verteller se persoonlikheid, en nie 'n vrou is wat op "die aangrensende plaas" bly nie. Die Armeense vrou kan dus die godsdienstige in die verteller be-teken, maar omdat dit in die Suid-Afrikaanse en Afrikaanse konteks so 'n kontensieuse onderwerp is, moet die verteller haar isoleer uit haar eie persoonlikheid en 'n aparte mens van haar maak.

"Toe sy jare gelede tot bekering gekom het, het sy 'n tent op haar plaas opgerig waarin sy met die saligspreking begin het. Die afdelingsraad het gekom: Aikôna, het hulle gesê, sonder die nodige ablusieblokke is dié besigheid onwettig, ingevolge bouregulasie Suffel en Suffel - én onthou, mans en vroue - wit en swart - apart. Die verkondiging van die Woord moes wag" (p.10).

Ek het voorheen daarna verwys dat hierdie optrede van "die afdelingsraad" 'n politieke kleur het. Maar die manier waarop die

"regulasie" oorgedra word, gee ook 'n "politieke" kleur aan die "mans en vroue - wit en swart - apart". Hiermee kry die woord "politiek" breër betekenis: in die Verklarend Handwoordenboek der Nederlandse Taal (H.L.Bezoen 1951) word "politiek" verklaar as: "van Frans politique, van Latijn-Grieks politikos = van de staat". Politiek in Suid-Afrika is dus ook seksisties. In hierdie konteks is die politiek van rassisme en dié van seksisme nou verwant.

Die Armeense vrou leef totaal in diens van die Christen-spesie, haar hele lewe is opgeneem in haar godsDIENS. Terwyl die Bybel, soos ek reeds aangedui het, 'n manlike dominerende voorskryf, negeer sy haarself totaal in die navolging daarvan. Haar skepping is uiteindelik fenomenaal, maar dit staan alles in die teken van God, die Skepper:

"'n Nuwe vlag wapper op die Armeense vrou se olyfplaas. Die vreugde is epidemies. Geesdrif en vreemde tale blom in die star groen vallei" (p.48).

Binne haar filosofie kom 'n sosiale orde tot stand wat in breë trekke 'n verband toon met dié sosiale orde (die Suid-Afrikaanse orde), waarmee die verteller gemoeid is:

"Die omliggende kerke sit sonder ledemate. ... Dit is 'n gevaarlike rewolusie, waarsku die melancholiese predikers. ... Witdoeke en Comrades skud blad. Die Armeense vrou het haar gemeente geprogrammeer om die ander wang te draai. ... Die ontgogeldes vermeerder. Almal is vriende. Hulle verwerk hulle smart en die verlies van hulle afgebrande eiendomme word klein, gemeet aan die Groot Oorwinning wat kom. ... Aanstons sal lam en leeu mekaar liefderyk lek, die Katoliek en die Kommunis sal soengroet" (p.48).

Binne die Armeense vrou se gemeente is dus 'n mikro-kosmos van die buite-wêreld, van Suid-Afrika, net soos die mikro-kosmos wat die verteller aan die vlieë toedig op p.28:

"Is die vlieë besiel, behep en geseën met groepbelange (soos die AWB, ANC, Ku Klux Klan, die PLO, die McCarthyïste en Swart September) sodat, ofskoon hulle elkeen afsonderlik as individu funksioneer, hulle tog terselfdertyd saam 'n geslote sisteem vorm?"

Die verteller fabriseer dié verskillende "eenhede" (dié van die vlieë, die spinnekop-spesie, die miere, die Armeense vrou se gemeente) as tekens van alles wat "afsonderlik as individu funksioneer, (maar) tog terselfdertyd saam 'n geslote sisteem vorm". Binne haar teks vorm die verskillende "individue" die "geslote sisteem" van die teks - dié teks wat sy uit die metafoor van die kombuis fabriseer. Maar die "geslote sisteem" van die kombuis is ook weer deel van die "geslote sisteem" van die buite-wêreld, wat die "AWB, ANC, Ku Klux Klan, die PLO, die McCarthyïste en Swart September" insluit. Omdat al hierdie wêrelde saamgesnoer word in die kombuiswêreld, stel ek dit dat die verteller alle wêrelde beskou vanuit die kombuis, vanuit die vroulike perspektief. Maar juis omdat dié vroulike perspektief uitreik na wêrelde buite die kombuis, is dit nie 'n tradisionele vroulike perspektief nie, word die tradisionele perspektief genegeer en ontken. Daarmee sê die verteller dat die vrou inderdaad bevoeg is om die buite-wêreld te beskou en geldige uitsprake daarvoor te maak.

Die Armeense vrou word van die begin af geassosieer met die Suid-Afrikaanse politiek, maar dit is asof sy soos in 'n klooster, afgesluit van die werklikheid daarvan leef:

"Sy kou altyd appels. Sy is 'n naturopaat wat vleis en bone haat. Ek het aan haar swart bril gewoon geraak, ook aan die dik laag wit room om haar mond. Azania se son is giftig, uiters giftig, sê sy tydig en ontydig" (p.14).

Net na hierdie beskrywing van die Armeense vrou op p.14, volg die verteller se bespiegeling oor haarself, wat kommentaar lewer op die vrou se posisie in Suid-Afrika:

"Vivant d'espérance, mon coeur désolé ... Maria Callas, waar kry jy die begeestering vandaan? Ek draai my kop skuins. Skoonheid maak die siel gevoelig vir leed. Ek staan op. Ek wil iets moois vir die dom vrou sê, sy, die wedergeborene wat haar hart met soveel teëstribbeling gegee het. Ek struikel. My skaapvelpantoffels is te groot. Wanneer laas het ek in die oggend vars aangetrek? Is dit hoe 'n mens geleidelik verword? Ek het reeds politiek opgegegee, en skinder en mense. Sal ek oplaas ook seep opsê en vuil oud en ewel word?" (p.14).

Eerstens is Maria Callas, haar skryfmuse, Europees, en sing sy ook klassieke musiek wat vir die tradisionele boeremusiek-Afrikaner te "verhewe" is. Verder is die verteller on-Afrikaans in haar laksheid met haar persoonlike voorkoms. Die tradisionele beskouing is dat vroue goed versorg moet wees, veral in die teenwoordigheid van mans, en terwyl die tradisionele Afrikaner hierdie beskouing onderskryf, is die verteller 'n afgedwaalde wat haar ook nie afhanklik maak van 'n man en kinders nie. Sy sê dat sy "reeds politiek opgegegee (het), en skinder en mense". Gesien uit die Afrikaner se tradisionele politieke standpunt, is dié politiek waarmee vroue hulle ophou, in elk geval minderwaardig en tweedehands. Dit is dus die politiek wat sy opgegegee het, tesame met "skinder en mense" - ook tradisionele vrou-tydverdrywe.

Die verteller se identifisering met George Sand is uitgebrei om haar uiterlike voorkoms ook in te sluit: George Sand het haar ook nie gesteur aan vroulike kleredrag nie. Simone de Beauvoir redeneer dat dit 'n misverstand is om te dink dat dit natuurlik is vir 'n vrou om haarself 'n vroulike ("feminine") vrou te maak, dat dit nie genoeg is vir 'n vrou om heteroseksueel, selfs 'n moeder te wees, om hierdie "ideaal" te verwesenlik nie. Sy sê dat die "ware vrou" 'n kunsmatige produk is van die samelewing, en dat haar veronderstelde "instinkte" vir koketterie en sagmoedigheid geïndoktrineer is (De Beauvoir 1986:428).

De Beauvoir lewer ook kommentaar op die sosiale lewe wat van die vrou verwag word:

"The man is joined to the community, as producer and citizen, by bonds of an organic solidity based upon the division of labour; the couple is a social unit, defined by the family, the class, the circle, and the race to which it belongs, attached by bonds of a mechanical solidity to groups of corresponding social situation; the wife can embody this relation most purely, for the husband's professional associations are often out of tune with his social standing, whereas the wife, with no occupational demands, can confine herself to the society of her equals. Furthermore, she has the leisure to keep up, by 'paying calls' and having 'at-homes', those relations which are of no practical use and which, of course, are important only in classes whose members are intent upon holding their rank in the social scale - that is to say, who consider themselves superior to certain others" (De Beauvoir 1986:542).

Die verteller ontken al hierdie standarde vir haar eie lewe - sy noem hoegenaamd nie haar klere en voorkoms nie, behalwe die "skaapvelpantoffels" wat knaend te groot is; sy druk hoegenaamd geen gemis in haar lewe uit oor die afwesigheid van man en kinders nie. Sy is ook nie die vrou wat tuis die sosiale verbintenis moet behou nie, maar sy is self die "producer" en "citizen" wat die man tradisioneel is. Sy het nie vrye tyd vir betekenislose kuiertjies by haar buurvroue en vriendinne nie, maar sy is heeldag besig met kombuiswerk/SKRYFWERK:

"Ek maak die hopie papiere bymekaar, rangskik dit netjies, nommer elke bladsy noulettend en bêre dit in 'n lêer. Wanneer E. vanaand huis toe kom, sal daar geen getuienis wees van waarmee ek die hele dag besig was nie" (p.32).

Die hoender wat in Hoofstuk "Twee" deur die Dobermanns doodgebyt word, word ook gespesifiseer as vroulik:

"Dis 'n jong, swart hen. Sy lê ineengedoke op die grond, 'n patetiese, maer hopie, en haar nek is op 'n paar plekke gebreek. Ek stoot die hoender met die vlieëslaner in die waterbak in, lig die vullisblik se deksel en gooi haar daarin" (p.15).

Wanneer die honde by die kombuisdeur kom met die dooie hoender, skrik die Armeense vrou so groot dat sy "gil. Dit is 'n dun, ysige gil wat diep uit haar binneste skeur en my heeltemal ontsenu. Sy spring op en hol skreeuend die eetkamer binne. Sy hardloop teen 'n boekrak vas, stamp 'n stoel om en gly op 'n los mat, maar sy is blitsvinnig weer op haar voete ..." (p.14).

Sy kan hierdie situasie dus hoegenaamd nie hanteer nie. Sy kan gelees word as teken van die godsdienst wat nie antwoorde het vir só 'n situasie nie.

Die Armeense vrou se gebrek aan identiteit word ook in haar benoeming weerspieël, d.w.s. in die gebrek aan 'n eienaam. Sy staan alleen bekend as "die Armeense vrou", wat haar deel van 'n land en 'n godsdiens maak, maar haar hoegenaamd nie individualiseer nie. Hierdie vrou staan dus, soos ek alreeds aangedui het, met haar hele wese in diens van God en ander. Die feit dat die verteller haar juis Armeens maak, is van belang:

die Verklarend Handwoordenboek der Nederlandse Taal verklaar "Armenisch (= Armeens): ([als] uit, van, in Armenië): de -e kerk, zelfstandige, Christelijke kerk in Kl.-Azië, los van Rome ..." (Bezoen 1951).

Hierdie verklaring maak haar nie net deel van die Armeense volk nie, maar meer nog, deel van die Armeense kerk, en sy is nog meer identiteitloos. Al hierdie dinge word bevestig deur hoe sy deur die verteller as stereotipiese Christen geteken word:

"God eis die onmoontlike, kla die Armeense vrou. Hoe kan ek my naaste liefhê soos myself? ... Jy weet, ek het die mense werklik vertrou. Hulle was vroom. Hulle het selfs in my tent gekniel en gebid" (p.13); "Ek wil iets moois vir die dom vrou sê, sy, die wedergeborene wat haar hart met soveel teëstribbeling gegee het" (p.14); "Openbaar aan my u wysheid, smee die Armeense vrou, maar Hy nooi die gewerwede nie sy skatkamers binne nie. Die teëstribbelende vrou kan nie soos 'n kind aanvaar nie" (p.19); "Die olyfoes is iets vir môre en môre sal vir homself sorg, sê sy elke dag. Sy is 'n dwase maagd, 'n dom, agterstevoor Christen" (p.25 & 26); "Die Armeense vrou trippel die kombuis met 'n mandjie olywe binne. Die bekeerde Jodin is 'n soet geskiedenis van woestyn, duif, evangelie. Sy, die goeie vrou, is verrinneweer deur haar Maker

se onherleibare bedoelings" (p.38).

Terwyl die Armeense vrou só gesien word deur die verteller, is sy tog 'n vrou wat 'n deurslaggewende rol speel in die teksgebeure. Die verteller verkeer in 'n deurlopende verhouding met haar en die Armeense vrou se uiteindelijke gemeente is nou wel 'n gekkeparadys, maar sy kry dit tog reg om skares te trek. In haar bereik die godsdienkode ongelooflike wasdom, maar die gekkeparadys wat dit is, bevat 'n waarskuwing vir Suid-Afrika.

Eers is die Armeense vrou geskok deur die moord op die swart hen, wat belangrik is omdat dit 'n swart hen is en "dalk" aan die "bruinmense bo teen die kop" behoort. Oor die implikasie daarvan sal ek later uitbrei, maar dit beteken alreeds dat die Armeense vrou haarself nie kan isoleer van die politiek nie, al is dit oor iets so nietig as 'n hoender.

Onmiddellik na die episode met die hoender, luister die verteller na Callas en kyk uit na die berge. As dit moontlik sou wees om die Armeense vrou te lees as teken van die verteller se eie godsdienuitlewing, pas dit dat sy net ná die ontstellende gebeure antwoorde soek. Maar die futiliteit van die godsdien, spesifiek Afrikaanse godsdien, staan voorop:

"Oorkant hurk die berge, 'n reeks knoppe, gelyktes, op- en afdraande skouers vol harige bome. Ek slaan soos 'n guru my oë soontoe. Al bid ek tot ek blou word, sal nie 'n klip roer nie. Die kranse sal nie antwoord gee nie" (p.15 & 16).

"Ek slaan soos 'n guru my oë soontoe" herinner aan die ou vertaling van Psalm 121: "Ek slaan my oë op na die berge: waar sal my hulp vandaan kom?" Die Psalm gee 'n antwoord: "My hulp is van die Here,

wat hemel en aarde gemaak het", maar in dié teks (Louoond) is geen antwoord nie, en spesifiek nie antwoorde vir Suid-Afrika nie: die verwysing na die volkslied maak juis Suid-Afrika (= die Afrikaner) se godsdiens antwoordloos.

Op p.20 ontstel die koerantfoto van "die dansende swart vrou" weer die Armeense vrou:

"Alles gaan steeds om geld en mag, sê die Armeense vrou. Sy vou die koerant oop en wys na die dansende swart vrou op die foto. Dis fanatiese toewyding, sê sy peinsend. ... Dis heidens, sê die Armeense vrou. Barbaars. Hulle is van die duiwel besete! Hoe kan 'n Christen realisties leef in 'n wêreld waar moordenaars deur biskoppe en kerkleiers geseën word? ... Is geweld dan die enigste manier waarop 'n mens vryheid en menswaardigheid kan koop? vra die Armeense vrou. Kyk die verskriklike uitdrukking op hierdie swart vrou wat reg voor dans se gesig! roep sy ontsteld uit" (p.19 & 20).

Die Armeense vrou word hier teken van 'n algemene, konserwatiewe, wit politieke opinie. Vir hierdie groep is dit maklik en veilig om die rewolusionêre kragte af te maak as "geld en mag"-behep, "fanaties", "heidens", "barbaars". Hulle kruip gerieflik weg agter die mantel van Christenskap, net soos wat apartheid al veertig jaar lank gedoop is in regverdiging uit die Bybel.

Die verteller gebruik as teenvoeter soortgelyke beskrywings as dié waaroor die Armeense vrou ontsteld is:

"Die pelgrims het oor die brug gedans om hulle te suiwer van St. Johannes se onsigbare siekte. Hulle het drie dae aanmekaar gedans. Party het in die rivier geval en verdrink. Ander het hulle dood gedans. ... Dansepidemies ontstaan as gevolg van die

irrasionele magte van die verbeelding en die geloof. ...

Miriam took a timbrel in her hand to lead the women of Israel in a song and dance of victory" (p.19 & 20).

Hierdie beskrywings ruk die Armeense vrou se godsdienstige fondament onder haar uit, omdat ook dit juis godsdiens-geïnspireer is. Die verteller fabriseer dus die Armeense vrou en haar uitsprake om 'n sekere Afrikaner-denkwyse bloot te lê, aan die kaak te stel. Hier is dit ook belangrik dat 'n vrou hierdie denkwyse kán voorstel, en dat die koerantfoto juis ook 'n vrou vertoon. Binne die verteller se teksskepping is vroue polities sterk en relevant genoeg om soos Miriam leiding te neem in die oorwinningsdans.

Die byna patetiese belaglikheid van die Armeense vrou se kinderlike geloof word in Hoofstuk "Vier" geëksploiteer.

"Loof, loof, Jesus is hier! storm die Armeense vrou my kombuis binne. Sy kou opgewonde aan haar appel. Ek maak my oë toe. Die skoonheid van die Callas-passasie - irrasioneel en verhef bokant rede en analise - verlaat my noot vir noot" (p.25).

Wanneer die vrou skree dat "Jesus" hier is, is dit moontlik om dit vir 'n oomblik te interpreteer dat Jesus werklik in Suid-Afrika en selfs in die kombuis-/tekswerklikheid is, wat Hy ironies níé is nie, anders sou daar nie van die "van mens en God verlate"nheid sprake wees nie. Die verteller sien die vrou se "ontroering" aan as "die nabootsing van wanhoop", dié wanhoop wat selfs vir Callas aantast: "Sal die Callas-passasie vir my ooit weer dieselfde betekenis hê?"

Die Armeense vrou verdraai die godsdiens wat nog vir die verteller enige betekenis kon hê. Die verteller sien haar as "dwase maagd,

'n dom, agterstevoor Christen", een van die vyf dwase maagde wat ook deur Christus verwerp is (Matteus 25:1-13).

Hiedie dwase maagd het ek voorheen gelees as teken van 'n sekere Afrikaanse denkgroep: die waarskuwing in Matteus 25:13 ("Waak dan, omdat julle nie weet op watter dag en uur dit sal gebeur nie") geld dus nie net vir die maagde nie, maar ook vir die Armeense vrou en die groep wat sy verteenwoordig.

Die verteller gebruik/fabriseer 'n vrou om 'n hele groep mense te be-teken, en veral die manne wat leiding neem in die politieke bestel in Suid-Afrika. Daarom moet sy hierdie episode afsluit met 'n versugting: "(O, asseblief ...)"

Dié groep Afrikaners wat vir die verteller "dwaas" is, is gelykwaardig aan die vlieë, "die bliksemse goed" wat haar onderkry. Die vlieë se bedreiging is wat sy beskryf as "die politiek van 'n waansinnige stelsel", en dit kan geen toeval wees dat sy juis van "politiek" en 'n "waansinnige stelsel" praat nie, omdat die waansinnigheid van die Suid-Afrikaanse stelsel voorop staan - in haar beskrywing van haar gesprek met haar ANC-bediende, die koerantfoto's (veral die een met die Crossroads-lyke) en die uiteindelijke rondroei in die "onstuimige bruin kakgolwe" in die meer.

Die verteller kan haar ook nie heeltemal isoleer van die Armeense vrou nie, soos ek al herhaalde kere opgemerk het. In Hoofstuk "Ses" is dit selfs haar wens om iets soos die Armeense vrou te wees: "Ek wou soos 'n Christen leef". Maar dié wens kan nie inpas in die Suid-Afrikaanse godsdiensbeleving nie, want sy wil "eenkant, tussen skeure en geharde plante" leef. Die "poel" waarin sy "sou kon aanpas, 'n seeanemoon vasgelym in vrywillige

gevangenisskap, 'n solitêre poliep, 'n swam wat na eie behoefte rose skep, 'n saamleef onbeperk" (p.33), is duidelik nie die Suid-Afrikaanse "poel" nie, want die Armeense vrou, as teken van godsdiens, is "die wedergeborene wat haar hart met soveel teëstribbeling gegee het" (p.14). Die Armeense vrou voel haar besonder tuis in haar omgewing, wat sy verander het om 'n "nuwe Israel" te wees: "Die bekeerde Jodin is 'n soet geskiedenis van woestyn, duif, evangelie" (p.38).

Die verteller se vereenselwiging met die Armeense vrou bereik 'n klimaks op p.38:

"Ons steek kerse aan, ons praat en luister, seën die avondmaal. Ons sus in die wieg van ons droefnis. O, salige lot! Die engheid los op, vloei oor. Ons word bly tot in die fynste ontsteltenis, voel hoe die Gees binnekom en verower. Ons verskyn sonder klagstaat of verdediging en die sterwe word wins. Die kombuis is 'n heilige bidsaal. Ons omarm die wêreld met kuis harte. Ons is 'n sekte. Ons het 'n afspraak met die einde van die wêreld."

Dit is 'n emosionele vereenselwiging met die tradisie van Calvinisme, van Afrikaanse godsdiens, 'n ontvlugting in die geskiedenis van Afrikaner-geloof - vergelyk die gelaaide woorde: "avondmaal"; "O, salige lot!"; "die sterwe word wins"; "Ons omarm die wêreld met kuis harte ..."

Die emosionele ontvlugting in die godsdiens op p.38 en 39 is die finale oorgee aan die onredelike en mistieke voor die meer nugtere, wetenskaplike in "Deel Twee". Op p.45 luister die verteller weer na Callas, wat nou "kwaak op die yskas", en Callas word 'n metafisiese ervaring van godsdiens wat afloop in ontnugtering. "Sy

vou haar borduurwerk toe, sy wens 'n wens: om sewentig maal sewe te kan vergeef" - vergelyk Matteus 18:21 en 22:

"Daarna het Petrus na Jesus toe gekom en gevra: 'Here, hoeveel keer moet ek my broer vergewe as hy iets verkeerd teen my doen? Selfs sewe keer?' Jesus antwoord hom: 'Ek sê vir jou, nie sewe keer nie maar selfs sewentig maal sewe keer'".

Bogenoemde verwysing na vergiffenis kan gelees word as relevant binne die Suid-Afrikaanse konteks - die verteller maak dit voortdurend duidelik dat daar wel taamlik vergewing gedoen moet word - veral met verwysing na die verhaal wat vertel word deur die Crossroads-foto, en die verteller se versugting:

"God, Here, U kyk toe dat al hierdie dinge gebeur en U verroer nie 'n vinger nie. ... Here, God, U wat die kontrak met die demoon verbreek het, U aandag asseblief! Het U die koerant vandag gesien!" (p.33 & 35).

"Ek begryp met my kop en met my harslag, sweer trou: Waar u gaan, sal ek gaan. U volk is my volk, beloof ek" - vergelyk Rut 1:1: "Maar Rut het geantwoord: 'Moet my tog nie dwing om van u af weg te gaan en om om te draai nie, want waar u gaan, sal ek gaan; waar u bly sal ek bly; u volk is my volk; u God is my God'".

In die aanhaling uit Rut is dié woorde uitgespreek deur Rut, die skoondogter van Naomi, wat teruggetrek het uit Moab, na die land van haar volk, na Bethlehem. Die verteller wat hierdie woorde in haar eie teks uitspreek, sê dit moontlik vir die Armeense vrou, wat goed tuishoort in die land van Bethlehem met haar olyfplaas en al. Die verteller rig hierdie woorde dus tot die godsdienstige in haar, wat moontlik gelees kan word as gekonkretiseer in die Armeense

vrou.

Belangrik in die aanhaling uit Rut is dat dit weereens vroue is wat die hoofrolle vertolk, wat die geskiedenis bepaal - die feit dat Rut saam met Naomi teruggegaan het, het bepaal dat sy met Boas getrou het en hulle seun Obed die grootvader van Dawid was. Jesus is toe uit die geslag van Dawid gebore.

Dié oorgawe aan die godsdiens be-teken ook die verteller se finale ontnugtering daarmee:

"Callas vertrek: terug grotte toe, na die plek van gode en legendes. Sy het die laaste sê. Die kadens is volmaak. Ek het glashelder deur die set gesien, sê sy, een pond tien, die lewe is 'n blikkantien. Sy gly van die noot af. Sy verdwyn deur die fyn sif in die mis. My ore kelk. Hulle rank, strengel agterna. Ek slaan my oë op na die berge: Wie is u dan? skreeu ek. 'n Guru antwoord: 'n Hus met lang ore" (p.45).

Dit is dan wanneer die verteller terugkeer na die kombuis/teks:

"Ek skakel die oond op lou. Ek voeg die jong aartappeltjies by die gestorwe vark. Die vleis misvorm soos 'n hart, 'n aorta, 'n dwangbuis. Dit het knoop op knoop gekrimp, knus en dienswillig. Dit homp agter glas. Dit bibber in 'n donker eeu. Vir spys sê ons lof en dank nie omdat ons dit verdien nie" (p.45 & 46).

As die God van Suid-Afrika dan alleen 'n "hus met lang ore" is, is al wat sy het om haar op te verlaat, haar teks/vertolking/fabrikasie. Die HAT verklaar "huisse": skertsende antwoord op 'n nuuskierige vraag, wat soveel wil sê as: Jy hoef

dit nie te weet nie; dit gaan jou nie aan nie" (HAT 1987). Dit impliseer dat 'n mens nie vrae moet stel oor Suid-Afrika nie, maar veral dat 'n VROU nie vrae moet stel nie, dat 'n vrou haar moet bepaal by haar kombuis. Terwyl die verteller alte deeglik bewus is hiervan, gebruik sy juis haar kombuis se "louoond" (én Louoond) om vrae te stel.

Net soos sy in haar vorige manuskrip haar "derms woord vir woord uitgeryg, in 'n hoop geknoop" het, kook sy nou die vleis wat "knoop op knoop" krimp en "bibber in 'n donker eeu". Dié "donker eeu" is dit waarin Suid-Afrika vandag is, net soos die donker middeleeue "sonder die lig van kennis" (HAT 1987). Dié kennis bly weg, want "vleis misvorm soos 'n hart, 'n aorta, 'n dwangbuis" - die "dwangbuis" van "knellende voorskrifte; toestand van onvryheid" (HAT 1987) wat in Suid-Afrika heers.

Hoofstuk "Agt" is in sy geheel gewy aan die Armeense vrou. Haar "Beweging" word beskryf as 'n waansinnige massahisterie waarvan die verteller haar finaal distansieer. Die Armeense vrou het haar op háár manier met die politiek versoen:

"Die honger menigtes en die huislose massas van Khayelitsha, Crossroads, Mbekweni en Groendal stroom na haar tent in die groen vallei om die seën te ontvang" (p.47).

Sy kry dit selfs reg om "die vis en die brood (te) vermeerder", sy het eindelik 'n christus geword as sy "die siekes genees ... die hande oplê, (en) die skille ... van die blindes se oë (laat val) ... (en) die lammes gooi hulle krukke weg en wip hortend orent". Net soos wat "die pelgrims oor die brug gedans (het) om hulle te suiwer van St. Johannes se onsigbare siekte ... drie dae aanmekeer gedans

(het), party in die rivier geval en verdrink (het en) ander hulle dood gedans (het)" (p.19), "(dryf) die Armeense vrou die boosheid uit die waansinniges en hulle begin beredeneerd oor die klipkoppies dans. Party dans die hiernamaals binne" (p.47).

Die Armeense vrou ontken die vrou se onderdrukking net soos sy mense-
onderdrukking ontken:

"Die massa-vrouekoor wat sy gestig het, sing Safe in the arms of Jesus. Wanneer die koor nie sing nie, stop en lap hulle die versukkelde siele se toiings, of skil hulle aartappels."

Dié vrou word nie net identiteitloos in die "Beweging" nie, maar word dan ook gereduseer tot die kombuis- en naaldwerk van die "versukkelde siele", dit alles terwyl hulle niks het om oor bekommerd te wees nie, want hulle is "Safe in the arms of Jesus".

Die Armeense vrou skep 'n nuwe "Beweging", maar ook 'n nuwe orde, 'n nuwe Suid-Afrika waar "'n nuwe vlag wapper op die Armeense vrou se olyfplaas". Sy het letterlik 'n nuwe Israel, of miskien eerder die "nuwe Jerusalem" gestig.

"Geesdrif en vreemde tale blom in die star groen vallei. Witdoeke en Comrades skud blad. Die Armeense vrou het haar gemeente geprogrammeer om die ander wang te draai" (p.48).

Terwyl die verteller haar distansieer van die bedrywigheide op die buurplaas, het dit tog tot stand gekom uit haar pen, uit haar teks - sy is dus deel daarvan. Ek lees hierdie oorgawe aan die godsdiens as 'n spekulاسie van die verteller oor hoe dit sou kon gewees het as sy, en ander Suid-Afrikaners, wel in so 'n "Beweging" opgeneem kon raak. Die verteller skets die Armeense vrou as iemand wat haar menslikheid prysgegee het:

"Sy is nóg soos ander mense gebore, nóg het sy uit potklei orent gekom. ... Sy kom hierheen, vermom en bedraad soos 'n mens" (p.49).

Daarom kan sy nie meer relevant wees in die problematiek van Suid-Afrika, in die problematiek van die verteller nie, daarom is dit saam met Hermien dat die verteller teen die einde in die boot visvang. Die Armeense vrou word besitting van die huidige Suid-Afrika:

"Soggens neem die olyfvrou die sakke vol geld wat soos manna uit die hemel val, Standard toe. Sy open 'n trustrekening in Die Naam en sy laat die tellers en die boekhouer die muntstukke voor haar uittel. Die Armeense vrou verskyn op TV. Sy dra 'n voorskoot en demonstreer appelgeregte terwyl die massa-vrouekoor in die agtergrond neurie" (p.49).

Die NOU van Suid-Afrika, van die teks, word genegeer deur die Armeense vrou en haar gevolg (en dit is juis die NOU, 1987, waarmee die verteller gemoeid is):

"Heil, aardling, daar is vernuwing in gebed, die gelowige kleim sy pen in 'n immergroen paradys af" (p.49).

Die Armeense vrou figureer vir oulaas op p.56:

"Dit is beter om plat te lê en die Toorn te vrees, sê die Armeense vrou en sy glimlag droef. Hy sál openbaar, o ja, o ja, Hy sal, op sy tyd! Wat vir ons 'n duisend jaar is, is vir Hom soos 'n oogwink. Sy sit haar appel neer en haal haar bril af. Haar oë is die kleur van gekookte lewer. ... Ons moet van die sterwe wins maak, sê die Armeense vrou. Sy staan op drie sakke sement in haar tent. Ons sal ons telkens na God haas om Hom te erken as die oorsprong van alle dinge, liewe broers en susters. Mens en God is lots-verbind. Die massa-vrouekoor

sing. Hulle stemme sweef oor die groen vallei. Die berge antwoord. Als wat leef, juig ... Maak gereed vir Die Dag dat hy kom, sê die Armeense vrou, en sy sprei haar arms uit oor die armoediges van gees" (p.56 & 57).

Die Armeense vrou gee haar op hierdie tydstip totaal oor aan haar "Beweging", en aan haar God. Die mense met wie sy praat, is nie alle mense nie, maar die uitgesoekte "armoediges van gees". En sy bereik 'n sekere volmaaktheid in haar afgeslote wêreldjie: selfs "die berge antwoord" en "als wat leef, juig ..." waar die verteller net die guru hoor antwoord het: "'n Hus met lang ore" (p.45).

Teenoor die Armeense vrou se waarskuwing: "Maak gereed vir Die Dag dat hy kom", sien die verteller die miere se "wet": "Voortbestaan über alles ... Mistiek en teologie is 400 miljoen jaar gelede al uitgedien" (p.61).

4.7 - Die swart hen as sentraal in die politieke gegewe

Dit is nodig om weer terug te keer na die "jong, swart hen" om die begin van die rol van die vroulike in die politiek-kode na te speur. Op p.14, oombliklik nadat die verteller sê: "Ek het reeds politiek opgegee", word die leser gekonfronteer met die ontsteltenis wat volg op die moord op die hoender. Dit is nie maar 'n gewone hoender nie, daarvoor is die Armeense vrou te ontsteld en die verteller te bekommerd oor die vraag aan wie dit behoort.

Ek het op p.131 hierbo geredeneer dat die "politiek" wat die verteller sogenaamd "opgegee" het, die politiek is wat eensydig, onvertegenwoordigend, irrelevant is - dié politiek wat vroue en swart mense ("mans en vroue - wit en swart - apart" - p.10) in 'n groot mate uitsluit.

Ek het ook, op p.135 hierbo, gesê dat dit belangrik is dat die hen "swart" is en "dalk" behoort aan "die bruinmense bo teen die kop tussen die dennebome". Waar ek ook reeds herhaalde kere die implikasie van sterwe en herlewe in die teks bespreek het, is dit hier opnuut van toepassing:

"Ek voel wankelig. Die hen moet begrawe word. ... Die hen moet begrawe word. Wie se hoender is dit?" (p.15); "Ek moet die hoender gaan begrawe" (p.16).

Al hierdie gedagtes oor die dood en begrafnis van die hoender is teken van die STERWE-kode, terwyl HERLEWING byna onheilspellend bedink word in: "Miskien regeer die hoenders eendag" (p.17).

Die hoender is nie net swart nie, maar ook vroulik, en haar onderdrukking (letterlik "moord") word "wetenskaplik" verklaar deur die verteller:

"Gallus domesticus, die voël wat die vermoë om te vlieg feitlik heeltemal verloor het, kon nie in 'n tyd van gevaar betyds improviseer nie. Die skynbare sweem van intelligensie spruit voort uit nuuskierigheid. Diere moet aanpas in 'n omgewing wat drasties deur die mens verander is" (p.16 & 17).

Juis omdat die teken van die hoender verder strek as net die "Gallus domesticus" kán die verteller 'n spesiale band met die hoender voel:

"Ek sou die hennetjie kon liefhê, 'n oerverwantskap tussen ons vind. Die vere op my voorkop prikkel. Dit is die oorspronlike kenmerk van vroeë voorvaderlike groepe wat behoue gebly het" (p.17).

As sy hierdie "oerverwantskap" sou kon vind met die hoender, soveel meer met "mans en vroue - wit en swart". Maar die "evolusieslinger" het nog nie "geswaai" nie, en die hoender moes eers sterf, en "rigor mortis" móés eers intree.

4.8 - Ouma Sannie: die verteller se "geskiedenis"

Ouma Sannie in Hoofstuk "Drie" is die figurasië/fabrikasië van die mees tipiese Afrikaner-vrou, die volksmoeder wat 'n Voortrekker sou kon wees. Die verteller kan dié deel van haar erfenis net so min ontken as wat sy die "oerverwantskap" met die swart hennetjie kan ontken. Te midde van Afrikaner-cliche's kuier die verteller by haar negentigjarige ouma. Ouma Sannie bly in "Huis Immergroen" - en sy hou inderdaad die Nasionalistiese 1948-sindroom "immergroen":

"Ouma Sannie het sewe seuns vir Suid-Afrika gegee. ... Wat dink Ouma van ons landsake? ... Wat dink Ouma van ons politiek soos dit nou se dae gaan? ... Kaffers, sê Ouma Sannie. ... 'n Kaffer bly altyd 'n kaffer, onthou wat ek vandag vir jou sê" (p.18 & 19).

Ouma Sannie word teken van 'n wyer groep Suid-Afrikaners, baie van wie ook gesê kan word dat hulle "nie 'n dag ouer as sewentig" lyk nie. Ouma is net so "hardhorend" soos die groep wat sy verteenwoordig, maar sy probeer, net soos hulle, voorgee dat sy "nog by haar volle positiewe" is, en haar ken "vorentoe stoot anders wys die plooië op die kiekie". Ouma Sannie se kiekie (soos die Nasionaliste se kiekie) probeer die "plooië" wegsteek, terwyl die "kiekie" van die dansende swart vroue en die "kiekie" van die Crossroads-lyk die regte "nuus" is (die regte "nuus", teenoor: "Ek skakel die nuus af" - Ouma Sannie se nuus - p.19).

Ouma Sannie verskyn weer net as "my ouma" in "Deel Twee", Hoofstuk "Nege". Hierdie keer is die onontkenbare teenwoordigheid van die ouma in die verteller se wese/"geskiedenis" baie prominent ter sprake: in die verteller se weergawe van haar herinnering aan haar ouma, wat vir haar "NOU" is, in die ooreenkomste tussen haar en haar ouma, en in die laaste uitspraak: "Sy is my geskiedenis" (p.52).

Dit is belangrik dat die verteller se herinneringe aan haar ouma in Hoofstuk "Nege" begrens is deur gesprekke met Hermien op die boot, waar hulle visvang. Hiermee word die twee vroue beslis gepolariseer - hulle is ook, binne die Suid-Afrikaanse en Afrikaanse konteks, die mees uiteenlopende voorbeelde moontlik. Maar nou staan die verteller ongetwyfeld tussen die twee, byna verskeur tussen hulle. Aan Hermien se kant is sy omdat hulle dieselfde politieke frustrasies het, en aan haar ouma se kant is sy omdat sy haar "geskiedenis" is.

Ouma Sannie pas presies in die tradisionele kombuis-milieu, daarom móét sy bestaansreg hê in die verteller se kombuis-milieu, veral omdat die verteller gemoeid is met die Suid-Afrikaanse - dié kombuis-milieu waaruit Ouma Sannie én sy kom.

"Wys my jou vadoeke, sê my ouma, en ek sê jou presies watter soort vrou jy is" (p.50). Die verteller se besondere teks, wat júis uit die tradisionele kombuis tot stand kom, is dan 'n letterlike "wys my jou vadoeke", waarin die vuil vadoeke van haar kombuis en van die hele Suid-Afrikaanse "kombuis" ge"wys" word.

Ouma Sannie sou ook in 1988 'n baie geloofwaardige figuur kon wees, met die feesvieringe ter herdenking aan die Groot Trek van 1838. Sy sou haar besonder tuis gevoel het by haar geesgenote in Alexandria in die Oos-Kaap:

"The Karel Landman Monument near Alexandria played host to minor festivities, which form part of the larger national celebration marking 150 years of the Great Trek, on Saturday. ... Minister Viljoen spoke of the 'unique' hardships that the Afrikaner has endured. This hardship could be remembered by those present through the purchase of toy ox wagons, belt buckles, maps and other Voortrekker memorabilia on sale" (RHODEO October 1988:3).

Ouma Sannie hét immers "sewe seuns vir Suid-Afrika gegee", en soos sy op p.44 vuriglik sê: "Ons het hierdie land met ons bloed vrygekoop."

Op p.75 hierbo het ek Ouma Sannie se kombuisgeweld vergelyk met Suid-Afrika se geweld, wat in "Deel Twee" as ordelik aangebied word. Ouma Sannie se "wys my jou vadoeke ... en ek sê jou presies watter soort vrou jy is" (p.50) word skreiend ironies wanneer dit saam gelees word met haar ander uitsprake: "Ons het hierdie land met ons bloed vrygekoop ... En ons sal dit met ons blóéd verdedig!" (p.44). Dié bloed waarop sy haar so beroem, word elke dag in haar kombuis (en in Suid-Afrika se kombuis) vergiet tydens haar begeesterde kombuiswerk:

"O goedheid Gods, hier nooit volprese, sing my ouma en skiet die skottel water uit oor die erf. Sy dop die koffiesak onder die buitekraan om. ... Die fyn stokkies skiet, vlam op en kleur haar gesig rooi. ... My ouma onthoof 'n wortel en piets 'n kopkool in 'n duisend flenters met die kapmes" (p.44); "Sy kap die hoender se kop met 'n handbyl af en spoel haar bebloede hande onder die kouewaterkraan" (p.50).

Die "vadoeke" wat sy so gretig wil wys, is juis dié wat met bloed bevlek is, en dit is nie net hoenders se bloed nie. (Vergelyk die hoendermoord in Hoofstuk "Twee" wat ek as politieke moord geïnterpreteer het - Ouma Sannie is dus teken van 'n hele nasie van "hoender"-en-ander-moordenaars.)

Op p.44 maak die ouma die ironiese uitspraak: "Die kombuis is 'n simbool van wysheid". Dit maak alleen sin as "die kombuis" gelees word as dié verteller, die "kombuis"/teks waaruit sy wysheid probeer kry - en háár kombuiswêreld kom uit haar ouma se geskiedenis en "kombuis". Dit is dus nie in Ouma Sannie se kombuis wat die wysheid is nie, maar in die verteller se omsetting van haar ouma se kombuis

in 'n ander orde waaruit sy probeer wysheid kry. Dit is nodig dat die verteller juis haar ouma se geskiedenis en kombuismilieu gebruik, dit omvorm, om 'n ander kombuis te skep.

Ouma Sannie is gedurig besig met borduurwerk:

"My ouma borduur 'n groen padda. Die groteske amfibiër hurk op 'n pienk waterlelie. My ouma raam dit en hang dit op teen die muur in die vrykamer. Soen my, pleit die padda agter die glas, ek wil vry wees. Agter sy uitpeulende oë lewe 'n ander lewe. Ek moet jou egter waarsku, sê die padda, ek is nie 'n prins nie ..." (p.44); "My ouma borduur voor die venster. Sy skep drie panele vir 31 Mei se uitstalling in die kerksaal. Sy borduur 'n trilogie: (1) Suid-Afrika begin 'n Man met 'n veer in sy hoed sit voet aan wal. (2) Konfrontasie begin Die man met die veer in sy hoed onderhandel met anderskleuriges: sout snuif en 'n rol twak in ruil vir 'n bees. (3) Die sprokie begin Die man met die veer in sy hoed soen sy vrou. Hy pluk die eerste roos uit die Kompanjietuin" (p.51).

Dit is nodig om, in die lig van die tweede stuk borduurwerk, óók die eerste in sosio-politieke lig te sien. Die borduursel van die padda is letterlik óók 'n "sprokie", net soos die "sprokie" van Van Riebeeck in die ander borduursel.

In die tweede stuk borduurwerk begin die "sprokie" ná die "konfrontasie", d.w.s. ná die "anderskleuriges" alreeds uitgebuit is in die ruiltransaksie. Dié "sprokie" wys dus tekens van eerder nagmerrie wees. In die eerste stuk borduurwerk is die "sprokie" ook nie alles wat dit miskien beloop om te wees nie - die padda pleit om

gesoen te word, maar hy "waarsku": "ek is nie 'n prins nie ..."

Hierdie waarskuwing is 'n vooruitwysing na die tweede sprokie: die "man met die veer in sy hoed" is 'n padda wat óók nie 'n prins is nie, al word Jan van Riebeeck seker deur sommige Suid-Afrikaners as die prins van die blanke volk beskou. Dié "prins" "soen sy vrou" - 'n eksplisiete verwysing na die paddaprinssprokie, maar hierdie keer is die vrou aan die ontvangkant. Dié omkering van die sprokie-soenrolle dui moontlik op die Suid-Afrikaanse waar die vrou tradisioneel aan die ontvangkant is, en nie die inisieerder behoort te wees nie.

Die verteller se ouma is ook teken van die godsdienstige in die Afrikaner:

"O goedheid Gods, hier nooit volprese, sing my ouma" (p.44);

"My ouma sing, sy bid, sy eis uitverkorenheid. ... God praat nie net met predikante en pouse nie, sê my ouma en sy tik aan die yster met 'n nat vinger. Haar beginsels is lewensbestand. (Was sy eenmaal klein en broos?)" (p.51).

Die eerste verwysing na die Gesang lees ek as teken van die Afrikaner se obsessie met sy/haar eie onvolmaaktheid in God se oë. Terwyl die liefdesgebod se eerste deel ("Jy moet die Here jou God liefhê met jou hele hart en met jou hele siel en met jou hele verstand. Dit is die grootste en die eerste gebod") met die hele hart aangehang word, word die res grootliks misinterpreteer of verwaarloos ("En die tweede, wat hiermee gelykstaan, is: jy moet jou naaste liefhê soos jouself - Matteus 22:37-39).

Die Afrikaner is dus baie geneig om die "goedheid Gods" te besing, maar wil hom/haarself as mens net vasstaar in sy/haar eie sondigheid. Dit kan die obsessionele behepthed met die bewaring van kultuur en

eie identiteit verklaar: omdat die "identiteit" so broos is, moet dit gedurig verdedig en "bewaar" word - vandaar ook Ouma Sannie se borduursel van die wortels van blanke bestaan in Suid-Afrika, "vir 31 Mei se uitstalling in die kerksaal".

Die tweede deel van die liefdesgebod word gerieflik verswyg wanneer dit pas: "Ons het hierdie land met ons bloed vrygekoop ... En ons sal dit met ons blóéd verdedig!" (p.44).

Die "uitverkorenheid" (p.51) wat die ouma in haar singery en biddery "eis", korreleer met die geloof onder tradisionele Afrikaners dat ons die "uitverkore" volk is, soos die Israeliete van ouds, deur God aan die suidpunt van Afrika geplant vir Sy heilige doel (vergelyk die motto van die skrywer en haar identifisering: "J.G. Franschoek, 1987" - Franschoek was die setel van die Franse Hugenote).

Die "uitverkorenheid" van die blanke volk word tot uiterstes gevoer deur ver-regse uitsprake van iemand soos Eugene Terre'Blanche (wat tog verteenwoordigend is van 'n klein groep Afrikaners, en ook in meer afgewaterde gedaante van 'n breër groep Afrikaners): "die tradisionele opvatting van die blankes wat in Afrika 'die donker kom breek' [Terre'Blanche 1986] met hulle kennis en 'beskawing'" (Vorster 1987:122).

Die borduurwerk waarmee Ouma Sannie besig is, herinner nie net aan haar borduurwerk oor die padda-sprokie nie (p.44), maar ook aan Maria Callas se borduurwerk op p.45:

"Callas kwaak op die yskas. Sy het haar vinger met die naald raakgesteek. 'n Druppel bloed bevlek die kruissteke. Sy vou haar borduurwerk toe, sy wens 'n wens: om sewentig maal sewe te kan vergeef."

Callas "kwaak": sy is óók 'n padda! Maar Callas het nie 'n man se

soen nodig om in 'n sprokiesfiguur te verander nie:

"'n Koets hou voor die agterdeur stil. Callas vertrek: terug grotte toe, na die plek van gode en legendes. Sy het die laaste sê. Die kadens is volmaak."

Callas verander in 'n Aspoestertjie wat in 'n koets vertrek ('n pampoenkoets - uit die kombuis!) en "sy het die laaste sê" - sy is nie afhanklik van 'n patriargale orde om haar lewe sin te gee nie. Sy is vry, anders as die "padda" in Ouma Sannie se borduursel, sy is die "prins(es)" wat die verteller inspireer om "glashelder deur die set (te) sien".

Callas se borduurwerk (en ook die verteller s'n) verskil van Ouma Sannie s'n t.o.v. die bloed wat vergiet word: "Sy het haar vinger raakgesteek. 'n Druppel bloed bevlek die kruissteke", teenoor Ouma Sannie se "Ons het hierdie land met ons bloed vrygekoop ... En ons sal dit met ons blóéd verdedig!". Callas (en die verteller) steek haar vinger met die naald raak in die proses van skep - 'n nuwe orde, terwyl Ouma Sannie bereid is om bloed te gee om die ou orde te verdedig. Die raaksteek van die vinger verwys na nóg 'n sprokie: Doringrosie. Die vergelyking tussen Doringrosie, wat na die naaldprik aan die slaap geraak het om 'n honderd jaar later wakker gesoen te word deur 'n prins, om 'n nuwe orde te laat begin, en die nuwe orde waarna die verteller streef, blyk nie vergesog nie.

Callas se wens, in die skepping van haar borduurwerk, is: "om sewentig maal sewe te kan vergeef". Dit sou verklaar kon word uit die verteller se verbintenis met haar ouma: "Sy is my geskiedenis". Terwyl sy 'n nuwe orde probeer skep, kan sy die oue nie maar net kanselleer of negeer nie; al manier waarop sy dit miskien kan verwerk in haar eie, nuwe skepping, is om te "vergeef".

Ouma Sannie se bedrewenheid in die kombuis is gekenmerk deur die manier waarop sy die hoender se kop afkap. Ek het reeds daarop gewys dat hierdie episode teruggryp na die moord op die swart hennetjie deur die Dobermanns. Ouma Sannie se skepping, die borduursel "vir 31 Mei se uitstalling in die kerksaal" laat die hoender weer herleef in die "man met die veer in sy hoed", sonder dat sy dit so bedoel. Dit plaas die hoender-episode in Hoofstuk "Twee" in 'n nog sterker politiese omgewing: tóé wat die verteller se gedagte: "miskien regeer die hoenders eendag" (p.17), maar die hoenders regeer al lankal in die onderbewuste van die Afrikaner, Jan van Riebeeck het hierdie orde al laat geld. Dit gee ook sin aan die verteller se gevoel van vereenselwiging met die hoenders:

"Ek sou die hennetjie kon liefhê, 'n oerverwantskap tussen ons vind. Die vere op my voorkop prikkel. Dit is die oorspronklike kenmerk van vroeëre voorvaderlike groepe wat behoue gebly het" (p.17, my onderstreping).

Ouma Sannie se borduursel ter viering van die Republiek van Suid-Afrika dra in sigself die kiem van dit wat sy en haar geesgenote met hulle "blóéd" sal beveg, die "veer in sy hoed", die veer van die hoenders wat "miskien (eendag sal) regeer".

4.9 - Anna, die ANC-huishulp, onderdrukte in alle opsigte

Die verteller se "ANC-bediende" word voorgestel deur Hermien:

"Tydens haar omswerwinge het sy, toe sy in die Karoo was, 'n draai in Dingesstraat gaan maak om te gaan kyk of ons huis nog staan. Die deurknoppe blink, rapporteer Hermien saaklik. Natuurlik, sê ek, natuurlik sal die deurknoppe blink. Anna, my destydse ANC-huishulp, sien toe in my afwesigheid. Anna sal sorg and that's no maybe. Kort voor ons vertrek het sy

uitdruklik vir my gesê: Al brand hulle reg rondom ons alles af, aan hierdie huis sal hulle nie raak nie, want ná die rewolusie is dit MY huis. Finish en klaar! En toe het sy haar voorskoot uitgetrek en die koperdeurknoppe begin blink vryf" (p.20).

Op p.4 hierbo het ek die motto bespreek. Die vroulike stem is belangrik omdat die politieke toneel in Suid-Afrika so manlikgedomineer is, en die Suid-Afrikaanse vrou nog baie vasgevang in tradisionele rolle. Maar meer nog is die swart Suid-Afrikaanse vrou die mees onderdrukte van almal, d.w.s. as vrou én as swart mens. Die verteller se beskrywing van haar huishulp is onrealisties in terme van die situasie waarin swart vroue hulle vandag as huishulpe bevind. Maar dit is realisties in terme van die ander, nuwe wêreld wat die verteller in haar kombuis aan't skep is.

Die Karoo sou in die eerste plek vandag nie die mees waarskynlike plek wees om 'n ANC-huishulp te kry nie, maar die feit dat die huis waarin sy werk in "Dingesstraat" is, relativeer die situasie. "Dinges" word deur die HAT verklaar: "Aanduiding van iemand of iets waarvan 'n mens jou die naam nie kan herinner nie of nie wil gebruik nie". As die verteller haar nie die naam van die straat kan herinner nie, word "Dingesstraat" enige straat in Suid-Afrika, omdat dit enige straat kán wees; dit word ook elke straat in Suid-Afrika. "Dinges" verwys ook na die slottoneel, in die sin dat "dinges" gebruik word vir "iets wat 'n mens nie wil gebruik nie", waar "dinges" die meer kru "stront", "drolle" en "ekskreta" (p.67) vervang. Die verteller en Hermien is aan die einde LETTERLIK in Dingesstraat wanneer hulle deur "die ontstuimige (sic!) bruin kakgolwe" vaar "na die oorkantste (sic!) oewer" (p.68).

4.10 - Callas: sentraal in die verteller se politieke ervaring met Anna
 Maria Callas is nie net belangrik as muse vir die verteller nie, maar sy is ook sentraal in die verteller se politieke ervaring. As die verteller se teksskepping gelees kan word as "rewolusie", word Callas nog méér belangrik as politieke muse. Sy is ook sentraal in die episode wat afspeel in die verteller se verbeelding van haar gesprek met haar huishulp.

"Ek druk Callas in die speler, sidder oombliklik, here jesus, dis mooi! Wanneer die rewolusie kom ... Hulle sal hierdie huis waarin ek nou woon met sy geelhoutvloere en stinkhoutdeure voor my oë tot op die grond afbrand en ek sal sweet blow all voel, maar die vrek weet, as hulle aan my Callas-tape raak, is die hel los! Maria Callas sê elke dag vir my in die kombuis dat ek ten spyte van alles nog iewers in die middel van my lyf rilling op rilling leef! Van alles is ek dus bevry behalwe van Callas. Dan is Callas my kultuur, 'n geldige saak om voor te baklei, al sê Marx hy kry die sjits as iemand eers met kultuur begin neuk. Wanneer die rewolusie kom, sal ek my tape voor by my bra indruk, dit warm tussen my borste koester en laat vat. Padgee. Vlug" (p.21).

Die verteller sien "die rewolusie" as vernietigend, en iets waarvan sy sal moet "padgee" en "vlug". Dit sal haar nie raak as haar huis, teken van haar posisie in die "establishment", afgebrand word nie, maar Callas moet behoue bly. Callas bly vir haar teken van haar kombuislewe omdat sy dit juis vir die verteller verhewe maak bó die alledaagse, Callas inspireer die verteller tot 'n soort dionisiese ervaring van haar kombuislewe.

"As hulle aan my Callas-tape raak, is die hel los!" en "Luister

vriende, die wêreld van die kombuis is van mens en God verlate". Op p. 7 hierbo het ek die kombuis, soos beskryf deur die verteller, gesien as die hel - vanuit die Afrikaner se tradisionele geloofsiening sou 'n "van mens en God verlate" wêreld naamlik die hel wees. As "hulle" dus "aan (haar) Callas-tape raak is die hel (LETTERLIK) los!" Die hel van die kombuis sal dan "los" wees, die "hel" waarin "Callas elke dag vir (haar) sê ... dat (sy) ten spyte van alles nog iewers in die middel van (haar) lyf nog rilling op rilling leef".

Sy sal haar "tape voor by (haar) bra indruk, dit warm tussen (haar) borste koester en laat vat". Hierdie mees vroulike aksie van die "tape" tussen haar "borste koester" bevestig die feit dat dit 'n vroulike saak is, dat dit in hierdie episode met die ANC-huishulp prinsipiëel om vrouesake gaan. Daarom wonder sy ook of "Anna" vir haar sal "voorspraak doen as hulle (haar) vang en die tape aan (haar) kry". Dit wonder sy tesame met die tipiese rassistiese en paternalistiese houding van soveel wit "madams": "(Ek het baie vir daardie meid gedoen.)" Hierdie stelling illustreer juis die onvoldoendheid van die "baie" wat die "meid" gedoen is - as sy genoeg gedoen het, sou daar nooit sprake wees van 'n "rewolusie" nie. Juis omdat daar sovéél gedoen word op hierdie manier, is 'n rewolusie imminent.

"Iewers moet daar 'n aanknopingspunt wees, 'n saak wat ons met mekaar in gemeen het sodat ons op gelyke voet kan onderhandel" (p.21).

Hierdie versugting is alreeds op p.17 beantwoord: "Ek sou die hennetjie kon liefhê, 'n oerverwantskap tussen ons vind. Die vere op my voorkop prikkel. Dit is die kenmerk van vroeë

voorvaderlike groepe wat behoue gebly het."

"Luister Anna, laat ek mooi verduidelik: in die Trias, miljoene der miljoene jare gelede, lank voor die kontinentale drif, was ons albei vlieënde reptiele. Ons het heerskappy oor die aarde gevoer. Ons het vreedsaam skub teen skub in die Moordenaarskaroo gewoon, grys, grotesk en pasifisties. Kyk: in daardie skalielae is die feite gefossileer. Ons was eenders en gelyk soos 'n groep varings" (p.21).

By "trias" in die Verklarend Handwoordenboek der Nederlandse Taal word die leser verwys na "mesozoïcum":

"(vierde geologiese hoofdtijdperk; het secundaire tijdperk); het mesozoïcum wordt verdeeld in de krijtperiode (eerste loofbomen), de juraperiode (eerste vogels), de triasperiode (eerste zoogdieren)" (my onderstreping).

Die verteller beroep haar hier op haar westerse erfenis van wetenskaplike kennis om haarself te verdedig, maar ironies genoeg het hierdie erfenis juis sy oorsprong in Afrika: "Ons het vreedsaam skub teen skub in die Moordenaarskaroo gewoon".

"There is a raw and elemental energy in Africa that does not seem to exist anywhere else in the world. It may have something to do with the fact that Africa is the birthplace of all humanity. For all humans, to go to Africa, is to go home. ... The cradle of humanity seems to lie somewhere in South or East Africa, but who or what rocked it, and sent our ancestors scrambling up out of the Great Rift Valley, remains a mystery. We still know next to nothing about our psychic origins. Our physical roots seem to lie on Africa's high plateaus ..."
(Watson 1982:7).

In die oorsprong van alle mense kan die verteller haar dus vereenselwig met "daardie meid". Maar vir haar om 'n blanke Suid-Afrikaner te wees, 'n "uitverkorene" soos haar ouma, en vir Anna om "daardie meid" te wees, moes daar iets gebeur het wat die verteller self nie kan verklaar nie:

"Ek weet nie wat intussen gebeur het dat alles so verskriklik ingewikkeld geword het nie, maar glo my, Anna, sy aan sy sal ons weer saam 'n finale katastrofe binneseil".

Die verbeelde gesprek tussen die verteller en Anna is gesitueer binne die sisteem van vandag, waar swart aspirasies nog gesien word as: "Jy het nou my huis ook gekry en ek sien jy dra my beste slacksuit en my uitgaanblous" (p.22). Verder bespiegel die verteller oor die manier waarop sy Anna tot rus sal laat kom, weer binne die huidige situasie waar die verteller verskriklik pater-(mater-)nalisties is:

"Mevrou Sobokeng, miskien kan ons tot 'n vergelyk kom: red my Callas-tape en ek leer jou en jou kinders hoe om vleis in 'n blik te sit . . . En Coke in 'n bottel" (p.23).

Wanneer die verteller vra dat Anna haar die Callas-tape sal laat hou, sê Anna: "Madam vra die onmoontlike". Dit reflekteer die Armeense vrou se woorde op p.13: "God eis die onmoontlike . . . Hoe kan ek my naaste liefhê soos myself?" Dit is presies waarvan Anna hier praat. Terwyl dit "onmoontlik" is vir Nasionalistiese Afrikaners om hulle (swart) naaste lief te hê soos hulleself, is dit meer as verstaanbaar dat Anna dit ook onmoontlik vind - ná die rewolusie, soos bespiegel deur die verteller. Dit is uiters nodig om dwarsdeur die gesprek met Anna in gedagte te hou dat hierdie 'n fabrikasie van die verteller is. As dit moontlik sou wees om die Armeense vrou te lees as verkonkretisering van die godsdienstige in die verteller, dan is die

sentimente soos uitgedruk deur die Armeense vrou, ook dié van die verteller-as-figuur. Daarom bly hierdie gesprek met al sy implikasies totaal binne die raamwerk van die verteller.

Die struktuur van die gesprek illustreer en bevestig die houding van 'n groot groep Afrikaners, soos waargeneem deur die verteller:

"Maar ek was tog goed vir jou, Anna. Waar ek kon, het ek jou gehelp. Jy het ordentlike kos gekry, elke dag vleis, en ons het saam tee in die voorhuis gedrink. ... Jy het my nog besteel ook, Anna, en ek het niks gesê nie. Ek het probeer verstaan. En toe daar boikotte was, het ek jou shopping vir jou by Checkers gedoen" (p.22).

Ten spyte van dié "verligtheid", word die kern van haar houding openbaar wanneer sy in gevaar staan om iets kosbaars te verloor:

"Mevrou Anna Elizabeth Sobokeng, jy kan ook nie álles wil hê wat ons wittes het nie. Daar is tog die kwessie van kultuurverskille..."

Anna se antwoord hierop pas ook binne die gemiddelde Afrikaner se vrees vir die "rewolusie":

"Kultuur gee my die sjits. En Maria Callas se ballas. Die kinders sê hulle brand allas. En ek staan by die kinders."

Dit is 'n woordelikse herhaling van die verteller se woorde op p.21:

"Dan is Callas my kultuur, 'n geldige saak om voor te baklei, al sê Marx hy kry die sjits as iemand eers met kultuur begin neuk."

Dit bevestig die veronderstelling dat die "rewolusie" gepaard sal gaan met 'n oorgaan na 'n sosialistiese bestel, maar vir die tradisionele Afrikaner nóg meer: die oorgaan na die "rooi gevaar" waarvoor hulle so bang is. Vorster beskryf dit as die "totale aanslag sindroom" (Vorster 1987:105).

Die res van die verbeelde gesprek dien net om die bestaande bestel te bevestig:

"ANNA (nadenkend): Coke en vleis kan 'n integrale rol in ons Darwinistiese worsteling speel, dit moet ek wel erken ...

Ek sal jou leer, en hulle sal jou 'n leier maak, mevrou Sobokeng, dit sweer ek vandag.

ANNA (vrolik): Noem my sommer Anna, madam.

Dankie, Anna.

ANNA: Dis dan goed so, Madam, vleis in 'n blik en Coke in 'n bottel in ruil vir die Callas-tape.

Akkoord, my koningin."

Anna is dus terug in haar "bediende"-rol en "madam" hou haar verhewe met haar wetenskapkennis. Dit kan dus nie anders as dat die verteller en Hermien teen die end in die "army" (die bewaarder van wit veiligheid in Suid-Afrika) se "kakgolwe" rond te dobber nie, want binne die domein van hierdie kombuis/orde - hierdie Suid-Afrika - het niks verander nie en keer elke sogenaamde hervormingsmaatreël terug na die oorspronklike waardes, net minder onverbloem as in die toneel aan die einde van die teks.

Hierdie status quo dien ook om Anna as mens totaal oppervlakkig en eensydig te maak. In die verteller se skets bly Anna 'n politieke figuur wat polities onvolwasse is, net belangstel in brand en in wat "die kinders" sê. Sy is manipuleerbaar deur iets so naïef as die vermoë om "vleis in 'n blik" en "Coke in 'n bottel" te sit. Sy sien ook nie deur die verteller se plan om haar te manipuleer nie en word byna as swaap voorgestel om deur iets so eenvoudig as "vleis" en "Coke" omgepraat te word. Die verteller se eie valse motiewe word blootgelê in haar gesprek met Anna. Eerstens weet sy nie eens wat Anna se regte naam is nie, maar spreek haar aan op die blanke name

wat sy aangeneem het om in die wit samelewing te kan inpas. Verder is die "goeie dade", die "baie" wat sy vir Anna gedoen het, ook oopgevelek as pretensieus wanneer sy dieselfde soort dade ("Vleis in 'n blik" en "Coke in 'n bottel") gebruik om Anna om te koop.

Hierdie valsheid word finaal geopenbaar wanneer Anna omgepraat is, weer haar uniform aantrek en die verteller haar beveel:

"Druk sommer vir my Callas in die speler daar agter jou op die yskas, en draai die volume maar voluit oop" (p.24).

Dit doen sy terwyl Anna duidelik vir haar gesê het: "Daardie Callas-vrou het my baie kopseer gegee toe ek nog vloere moes vryf" (p.23)

Vóór die beskrywing van die gesprek met Anna vertel die verteller van haar foongesprek met Hermien. "Die deurknoppe blink, rapporteer Hermien saaklik. Natuurlik, sê ek, natuurlik sal die deurknoppe blink. Anna, my destydse ANC-huishulp, sien toe in my afwesigheid. Anna sal sorg and that's no maybe. Kort voor ons vertrek het sy uitdruklik vir my gesê: Al brand hulle reg rondom alles af, aan hierdie huis sal hulle nie raak nie, want ná die rewolusie is dit MY huis" (p.22).

Die verteller verbeel haar moontlik dat Anna wel die huis vir haarself sal opeis, maar die deurknoppe blink nie om daardie rede nie: "En, o ja, Anna, jy moet my eers iets belowe ...

ANNA: Madam?

Ek sien die deurknoppe is al weer dof. Jy moet dit asseblief blink hou, jong.

ANNA (onderdanig): Dis goed, Madam" (p.24).

Die verteller se valsheid is hierdeur weereens beklemtoon. Ek spekuleer dat die verteller-as-skrywer hierdie dinge met opset só

gefabriseer het, dat sy maar alte deeglik bewus is van die skreiende skynheiligheid van haar as verteller-figuur. Maar die moontlike rede daarvoor is juis die blootstel van hierdie houding. Dit bly 'n moontlikheid, 'n fiktiewe situasie, maar omdat die teks vra om as Suid-Afrikaanse werklikheid gelees te word, is dit die blootstel van ware veronderstellings in Suid-Afrika.

4.11- Hermien wat saam met die verteller die "finale katastrofe binneseil"

Hermien word van die begin af beskryf as radikaal (in die tradisionele Afrikanerraamwerk). Sy is 'n fabrikasie van die verteller, net soos elke ander figuur in die teks, omdat die verteller die hele teks fabriseer, en immers vóóraan die teks sê: "Alle persone is fiktief ...". Net soos wat die Armeense vrou moontlik die personifikasie kan wees van die godsdienstige in die verteller, kan Hermien ook deel van die verteller-as-figuur se fiktiewe persoonlikheid wees. Hermien kan die politiese in die verteller figureer. Daarom sou dit ook sin maak dat sy 'n (fiktiewe) reis met Winnie Mandela onderneem in "'n goue BMW" - simbool van kapitalisme, dus regverdigbaar binne die bestaande sisteem. Dit is ook belangrik dat sy dit juis saam met Winnie Mandela doen - die VROU van Nelson Mandela, wat deur die meeste Suid-Afrikaners gesien word as die ware leier van die land. Winnie Mandela moet nou wel optree in die afwesigheid van haar man wat in die tronk is, maar sy doen dit vrou-alleen: "vuurhoutjies en vuiste omhoog" (p.20). Simone de Beauvoir beskryf 'n duidelike verband tussen politiese bewussyn en feministiese bewussyn:

"Feminism itself was never an autonomous movement: it was in part an epiphenomenon reflecting a deeper social drama. Never have women constituted a separate case, nor in truth have they ever as a sex sought to play a historic role. The doctrines

that object to the advent of women considered as flesh, life, immanence, the Other, are masculine ideologies in no way expressing feminine aspirations. The majority of women resign themselves to their lot without attempting to take any action; those who have tried to change it have intended not to be confined within the limits of their peculiarity and cause it to triumph, but to rise above it. When they have intervened in the course of world affairs, it has been in accord with men, in masculine perspectives" (De Beauvoir 1986:160).

Volgens De Beauvoir se argument is selfs die aksie van Winnie Mandela en Hermien self-vernietigend, omdat hulle dit nog steeds doen binne die kader van manlike perspektiewe en waardes.

Maar miskien juis daarom is die verteller se aksie, wat kom uit haar eie kombuisperspektief, en sy nie een maal binne die raamwerk van manlike waardes protes aanteken teen haar vroulike posisie nie, meer suksesvol. Nietemin moet sy dit nog steeds doen in 'n taal wat deur mans geformuleer is en die man nog steeds as Die Een en die vrou as Die Ander tipeer.

Na die verteller se beskrywing van Hermien se bedrywighede ("Nyanga, Cato Manor, Cradock, Crossroads, Mbekweni, Mabopane, Winterveld, Khayelitsha ...") dink sy: "Ag ja". Hierdie sug is byna 'n verdraagsame aanvaarding van Hermien se behoefte om op daardie manier te werk te gaan. Dit korreleer ook met wat sy op p.14 sê:

"Wanneer laas het ek in die oggend vars aangetrek? Is dit hoe 'n mens geleidelik verword? Ek het reeds politiek opgegee, en skinder en mense. Sal ek oplaas ook seep opsê en vuil oud en euwel word?" (my onderstreping).

Dit is die begin van die gaping tussen haar en Hermien, dit waaroor

hulle tot op die end sal verskil.

Hermien kom eers weer aan die begin van "Deel Twee" aan die woord wanneer die verteller haar vra:

"Wat eet jy as jy ... ondergronds ... is? ... Brood. Meesal brood, sê sy. Soms 'n townshipoender" (p.44).

Hermien is dus nog steeds "ondergronds", terwyl die verteller se "ondergronds" so naby as haar louoond is:

"Ek maak die hopie papiere bymekaar, rangskik dit netjies, nommer elke bladsy noulettend en bêre dit in 'n lêer. Wanneer E. vanaand huis toe kom, sal daar geen getuienis wees van waarmee ek die hele dag besig was nie. Nie die vernuftigste speurder sal 'n leidraad optel nie. Uitrafel sal ek nie, en my waaksaamheid sal nie verslap nie. Ek neem die lêer, merk dit in sierskrif KOMBUIS-BLUES, en bêre dit in die louoond" (p.32, my onderstreping).

Hieruit blyk weer die fundamentele verskil tussen die protes van die verteller en die van Hermien.

Dit is nie toevallig dat Hermien spesifiek 'n "townshipoender" eet nie - vergelyk die swart hennetjie wat "dalk die bruin mense bo teen die kop s'n is", die verteller se vereenselwiging met die hoender ("Die vere op my voorkop prikkel" - p.17), en die hoender wie se kop Ouma Sannie met die byl afkap.

Ek lees al hierdie hoender-episodes as saamtrepunt van die verteller se gedagtes op p.17:

"Ek sou die hennetjie kon liefhê, 'n oerverwantskap tussen ons vind. Die vere op my voorkop prikkel. Dit is die oorspronklike kenmerk van vroeë voorvaderlike groepe wat behoue gebly het";

en ook op p.21:

"Luister Anna, laat ek mooi verduidelik: in die Trias, miljoene en miljoene jare gelede, lank voor die kontinentale drif, was ons albei vlieënde reptiele. Ons het heerskappy oor die aarde gevoer. Ons het vreedsaam skub teen skub in die Moordenaarskaroo gewoon, grys, grotesk en pasifisties."

Die "vere" wat die verteller op haar "voorkop (voel) prikkel" is 'n eksplisiete verwysing na Om 'n mens na te boots:

"Ek wil nie gekondisioneer word nie. Nie op so 'n manier nie. Ek het my eie voorkop en vere en as ek nie oppas nie, pluk hulle dit een vir een uit" (Goosen 1975:44).

Die vertelling in Om 'n mens na te boots reïtereer die verteller se waarneming van vereenselwiging met ander, behalwe dat dit in dáárdie teks as bedreiging ervaar word:

"Ek is 'n mens en ek sit tussen die duine in die middel van die wêreld en waar ek ook al gaan, sal ek in die middel van die wêreld bly. Al gaan woon ek op 'n eiland of in 'n vreemde land, is ek nog in die middel van die wêreld en al bou ek vir my 'n vesting tussen hange of al verdwyn ek in 'n huis tussen ander, bly ek nog in die middel van die wêreld, want die wêreld is rond en ons gly oor die aardkors en doen dinge wat ons moet en so is dit met elke ander mens gesteld en dis seker hierdie weerloosheid wat ons met mekaar gemeen het" (Goosen 1975:44).

Ander passasies in Om 'n mens na te boots herhaal die vere-tema, soos dit ook in Louoond voorkom:

"'Dit sal die begin wees', sê Dana. 'Ons sal mevrou So & So en haar man moet binnenui sodat hy sy hande kan was. En hulle sal na ons meubels kyk, en ons besittings en die klere wat ons aan

het, en hulle sal besluit: Watter rare voëls, watter rare voëls..." (Goosen 1975:5);

"Soggens stap ek op my tone verby hulle huise. Ek kyk stip voor my in die pad, maar ek weet hulle beloer my almal van agter hulle wit kantgordyntjies. Hulle deure staan oop en uit die hoek van my oë sien ek die onskuldige blommerangskikkings op hulle voorhuistafels. Ek hoor die oggendprogramme oor hulle radio's terwyl hulle kamtig skottelgoed was en wasgoed stryk. Ek weet hulle staak alles wanneer ek verbystap. Ek weet al hierdie dinge van mense af. Ek weet hoe hulle oë lyk wanneer hulle my agternakyk: verskriklik, verskriklik soos uile!" (Goosen 1975:33);

"Mevrou Johannes Dippenaar drink nog 'n slag koffie voordat sy gaan. Brim en Dana stap saam met haar tot by die voordeur. Hulle gesels soos vrolike voëls";

"So kan ons dood langs mekaar lê, sonder om van mekaar te weet,' sê sy en skuif haar groot, ronde bril reg. Sy lóér en lóér na my" (Goosen 1975:38 & 39);

"Wie's nou jaloers"? vra ek. Ek voel vere vir Brim" (Goosen 1975:51).

In elkeen van hierdie passasies is die voëlbeeld gebruik òf om Bres en sy/haar vriende te distansieer van die ander mense in die dorpie, òf om hulle juis eenders te maak - sodat hulle almal, as mense, die "vere"-eienskap deel. Hierdie verwantskap is dieselfde as wat die verteller vir die swart hennetjie voel, soos alreeds aangedui. Die afstand tussen mense (of soos in Om 'n mens na te boots: gefabriseerde/nagebootste mense) én die "oerverwantskap" tussen mense word dus met die vere-beeld be-teken.

"Sy lag op 'n boot in die middel van Langebaanmeer. Sy het 'n byt, 'n vis met 'n pluk in hom. Sy katrol ritmies in, gee lyn, speel die slagoffer moeg, trek hom uit. Sy lag vrolik oor die water" (p.44).

Toevallig (of dalk totaal nié) is die verteller en Hermien wéér, net soos in Om 'n mens na te boots, "in die middel", maar hierdie keer nie "op 'n eiland of in 'n vreemde land ... (of in) 'n vesting tussen hange of ... in 'n huis tussen ander" nie, maar "in die middel van Langebaanmeer".

Hermien se toevlug tot geweld word weerspieël in haar visvangery. Die verteller het ook eenmaal hieraan deel gehad: "Ou pel, onthou jy, sê sy, eenmaal het ons - ek en jy - geveg vir die behoud van Kerkplein. ... Wie was ons toe? vra sy. Sy raak aan my. Ek kyk op. Wie was ons toe? vra sy dringend" (p.44).

Hierdie toneel kan moontlik 'n meer-as-vriendskap suggereer tussen die verteller en Hermien. Maar die verteller ontken dit deur haar nie te antwoord nie, maar haar te bepaal by die vis wat sy uitgetrek het: "Ek trek 'n skaamhaai uit. Ek het reg van die begin af geweet dis een. ... Ek neem 'n tang en knip die hoek uit sy kraakbeenlip los en smyt hom terug. Hy dartel dieptes toe, sit sy wals voort. Hy is verdoem tot ewige dans. Stilstand en rus beteken dood" (p.44 & 45).

Die verteller gooi haar vis terug, teenoor Hermien wat "lag" wanneer sy haar vis uitkatrol. Hermien se meer gewelddadige instelling word veral op p.50 gereflekteer:

"Die ware geskiedenis het met 'n treinvol mynwerkers en liedere begin (= [vermoedelik] die Bolsjewiste in 1917), sê Hermien en sy ruk die hoek uit die stompneus se bek. Geweld is normaal in 'n wêreld wat misluk het, sê sy. Sy steek haar duim en

voorvinger agter by die vis se kuwe in en druk die are stukkend.

Die dier hou op spartel"; en ook wanneer sy die vis in 'n lemoensakkie gooi en "dit oor die rand van die boot in die water laat hang. Die bloed sal asers lok, sê sy".

Die feit dat die vis wat die verteller vang, 'n manlike skaamhaai is, wat sy terugsmyt, behoort nie ongemerk verby te gaan nie. Dit herinner aan Arachne wat "'n man (sal) vang en hom met haar liefde verslind" (p.12). Daar is ook ander ooreenkomste tussen die Arachnevangs en die verteller s'n. Arachne sal "juig: die spesie sal bly voortbestaan. Voorlopig. Arthropoda se dilemma is 'n brein wat rondom 'n slukderm ontwikkel. ... Alles pas pastoraal. Alles wat leef, is verbruikers. Energie is 'n siddering. Ek ken die hele lewe en ek weet daar ook niks van af nie" (p.12).

Op p.45: "Ek neem 'n tang en knip die hoek uit sy kraakbeenlip los en smyt hom terug. Hy dartel dieptes toe, sit sy wals voort. Hy is verdoem tot ewige dans. Stilstand en rus beteken dood. Alles wat leef, lewe sidderend. ... Die lug los soos poeier in die water op en die visse neem die kleur daarvan aan. 'n Mens is nie seker wat jy sien nie. Orde pols wanorde. 'n Mens is nie seker wat jy weet nie" - hier is dieselfde globale waarneming van totale energie, en ook van die totale gebrek aan kennis.

Terwyl Hermien en Arachne hulle vangste laat sterf, gooi die verteller hare terug. Dit kom ooreen met my vroeëre waarneming dat die verteller haar nie identifiseer met die kuns van die spinnekop nie: "Soveel skoonheid en dit nét om 'n vuil, vieslike vlieg te vang. Is dit waaroor háár kuns gaan? ... Ek draai my rug op haar. Haar kuns is bóós" (p.30).

Hermien is teken van geweld:

"Op 'n vlak van terreur, sê Hermien, bestaan die objektiewe wêreld nie meer nie. Vrede, rede en moraliteit is leë woorde. Mag word hoofsaak. Mag staan gelyk aan geregtigheid" (p.50).

As sy reg sou wees, sou dit miskien die wêreld beskryf wat die verteller sien in die koerantfoto op p.33:

"Ek sit die koerant op die kombuistafel neer. Bladsy Drie maak die deur na buite oop. Dit is 'n saaklike verslag. Dit bied geen ruimte vir sintuie of rede nie. Die grys landskap behoort aan die fotograaf. Dit is sy wêreld, en dit is 'n wêreld waarin niks meer saak maak nie. Dit maak bang en dit gee aanstoot. Die motief is nie duidelik nie. Crossroads se lyke is terloops aangebring. Hulle lê op 'n hoop, gelinieer en gestileer, 'n vrag oorskot, mense sonder innerlike lewens, bondels bene. Die onvoltooidheid van die lywe hinder; daar is hande en voete en neuse wat makeer en dit is asof daar aan die gesigte gevreet is. Party van die dooies is buite verhouding geswel en, my god, die boonste een het 'n vergrote skildklier."

"Ek staan gebukkend bo-oor die foto. Niks is meer veilig nie. Niks is meer bekend nie. Ek is buite die foto, maar niks wat buite hierdie foto gebeur, is meer van belang nie. Die realiteit is van alle sielkunde beroof. Daar is nie meer verwysingsraamwerke nie. Die foto kondig die Nuwe Geskiedenis aan. Dit kondig 'n wêreld aan wat nog gekonstrueer moet word. Dit is die onbekende gesig van die toekoms. Dit vervul met vrees" (p.34).

Die koerantfoto, as teks in eie reg, bevat en be-teken die "werklikheid" net soos Louoond dit doen: "Bladsy Drie maak die deur na buite oop". Die wêreld van die fotograaf waarin "niks meer saak"

maak nie, is óók die wêreld van Louoond en die wêreld van Suid-Afrika. Dit is 'n "grys landskap" waarin "wit" en "swart" ononderskeibaar is, en ironies anders is as die "bouregulasie" wat die "afdelingsraad" aan die Armeense vrou voorgehou het: "wit en swart - apart". Maar dit is nie 'n "grys landskap" waarin wit en swart níé op grond van kleur beoordeel word nie, maar 'n "grys landskap" wat "bang maak" en "aanstoot gee". Dit is dié landskap wat die verteller laat weet: "Ek het nie vrae nie, ek het nie antwoorde nie" (p.35).

Die mees vreesaanjaende van die koerantfoto is die "outeurs" daarvan, wat níé die fotograaf is nie. Die fotograaf kan moontlik gesien word as "vertolker", net soos Callas vertolker is: "Is vertolking die nabootsing van wanhoop?" (p.25). Die ware "outeurs" is die moordenaars van die mense wat in die foto so "terloops aangebring" is. Dié moordenaars tree klaarblyklik op op dieselfde manier as die Dobermanns wat die swart hennetjie vermoor het. Soos alreeds aangedui, tree die Dobermanns in simpatie met die reën op:

"Reën verander alles. Iemand het gesê daar vaar op sulke dae iets in Dobermanns. Dis dan dat hulle skape en hoenders doodbyt" (p.11).

Die lyke in Crossroads blyk op 'n toevallige manier "aangebring" te wees, asof daar ook "iets" in die moordenaars "ingevoer" het:

"Die motief is nie duidelik nie. Crossroads se lyke is terloops aangebring. ... 'n vrag oorskot, ... Die onvoltooidheid van die lywe hinder".

Die verteller fabriseer hierdie foto en die geskiedenis daaragter, maar sy self bly nie onaangeraak daardeur nie. Sy, as figuur, word nie net ingetrek en betrek by die foto nie, maar sy word letterlik

deel van die foto: "Ek is buite die foto, maar niks wat buite hierdie foto gebeur, is meer van belang nie. Hierdie foto begrens dus alle werklikheid, die foto se grense is alle grense. Juis daarom kan die verteller se teks op geen ander manier eindig as binne die gemors wat die foto dikteer nie.

Maar hoewel dit die "Nuwe Geskiedenis" mag wees, vra die verteller nog altyd, terwyl die "lug ... na gebrande rubber" ruik: "Sal dié oorlog alle oorloë beëindig?" (p.19); en "soek" sy nog altyd "die murg van dinge ..." (p.35).

Hermien be-teken ook die verteller se verwerping van haar "geskiedenis":

"Ons leef in 'n gereguleerde koma. ... Die godsdiens waarmee ons grootgeword het, is vol pienk geloof en eensaamheid, vol uitverkorenes en waarskuwings, en skeidings tussen skape en bokke. Die bande met die verlede moet verbreek word, sê Hermien. Geskiedenis kondisioneer" (p.52).

Die "godsdiens" blyk lynreg teenoor die "oerverwantskap" (met die hoenders, met ander mense) te staan. Maar die verteller skep self hierdie dinge, net soos sy vir Hermien skep, tog kan sy dit nie versoen met haar ander uitsprake nie. Haar ander uitsprake verkondig deurgaans die kontinuïteit van alle dinge, die sterf en herleef van alle dinge, daarom móés sy vir Hermien skep om die "geskiedenis waarmee ons grootgeword het", te verwerp.

"Die evolusieslinger het in die verlede al baie keer geswaai en dit sal in die toekoms nog so swaai om elke keer 'n nuwe dieregroep aan die spits te plaas. ... Miskien regeer die hoenders eendag" (p.17);

"Die partikels van die verlede en die golwe van die toekoms werk

saam. ... Is daar sin in so 'n orde? Is dit werklik kreatief, en sal daar ooit vernuwing kom? ... Die lewende organisme is die hele tyd besig om komplekser energievorms op te bou uit die gif waarop dit voed" (p.27);

"Die son sal op die klip skyn, die wind sal dit verweer, weerlig sal dit in skerwe splyt. Dit sal 'n heiligdom word vir voëls - maar oplaas sal dié klip gedelf word om ammunisie en plofstof te vervaardig. Uit die klip sal vuur kom en van vooraf sal die slagting ad infinitum voortgaan. Asseblief ..." (p.36);

"Ek haal 'n varkboud uit die vrieskas. Dit sal tydsaam ontdooi en geleidelik weer begin lewe. Dan sal die oondhitte dit weer van vooraf laat sterf" (p.43);

"Ek en my ouma sit op die stoep, twee vroue in die wêreld, regop en konserwatief. ... Sy is my geskiedenis" (p.51 & 52).

Omdat die verteller vir Hermien moes skep om die "geskiedenis" te verwerp, moes dit ook so wees dat "Hermien ... uit 'n droom gekruip (het), 'n trein gehaal en verhuis (het)", want Hermien is 'n droom, die droom van die verteller wat haar "'n desperado" maak, want Hermien praat die "woorde van verowering" wat die verteller "aantrek".

Hermien is ook 'n gerieflike ontsnappingsmiddel vir die verteller wanneer sy deur Hermien kan sê: "Ek het gatvol geraak vir alles" (p.53). Deur Hermien kan sy van al haar Suid-Afrikaansheid ontslae raak:

"Ek het al my wyn uitgedrink, die Domsaites, die Anna Vorster, die Krenze en die Bettie Cilliers-Barnards verkoop".

Hermien gee die verteller die geleentheid om uit te kom uit haar kombuis, om deel te wees van die rewolusie en dit idealisties te

beleef saam met Winnie Mandela in die "goue BMW" in "Nyanga, Cato Manor, Cradock, Crossroads, Mbekweni, Mabopane, Winterveld, Khayelitsha" (p.20).

"Ek was deur baie dinge, sê Hermien, barmhartigheidsdienste, kospakkies en vroomheid, soet woordjies en daardie soort van ding, jy weet. Dit is natuurlik alles deel van 'n politieke teorie wat dom ordentlikes bewonder, deel van die edele leuen oor die ewige lewe. Ewenwel, die een ding het tot die ander gelei ..." (p.53).

Dit is byna of Hermien eers was presies waar die Armeense vrou nou is met "barmhartigheidsdienste, kospakkies en vroomheid, soet woordjies en daardie soort ding" - die Armeense vrou voed "die honger menigtes en die huislose massas van Khayelitsha, Crossroads, Mbekweni en Groendal" (p.47); "sy het soet boodskappe vol hoop vir die vermoeides en belastes" (p.10); en sy word deur die verteller beskryf as "'n dwase maagd, 'n dom, agterstevoor Christen" (p.26).

Die verteller, wat immers ook die Armeense vrou geskep het, en dit moontlik gedoen het om haar eie godsdiensgedagtes te uiter, distansieer haarself dus op hierdie manier van beide Hermien en die Armeense vrou, terwyl hulle albei ook déél van haar is.

Hermien se idealisme in Hoofstuk "Tien" berei die toneel voor vir die laaste katarsis op die meer.

"Geweld is nie die ontketening van barbaarse instinkte nie, sê sy en gooi die lyn in. Jy kan geweld net begryp as jy self daarby betrokke is. Haar ken is fier. Geweld is die enigste suiwer daad wat oorgebly het" (p.54);

"Geweld maak 'n mens vreesloos, sê Hermien. ... Dit louter. Dit

beteken 'n nuwe lewe met nuwe waardes. ... Geweld reinig, sê sy. Dit is skeppend. Dit is katarsis" (p.56).

Die verteller móés vir Hermien skeep om hierdie dinge te kan sê, omdat sy juis deur die geweld van haar teks "'n nuwe lewe met nuwe waardes" skeep, maar sy moes dit ook binne die raamwerk van die hele wêreld sien, soos wat die verteller in Om 'n mens na te boots sê:

"Al gaan woon ek op 'n eiland of in 'n vreemde land, is ek nog in die middel van die wêreld en al bou ek vir my 'n vesting tussen hange of al verdwyn ek in 'n huis tussen ander, bly ek nog in die middel van die wêreld, want die wêreld is rond en ons gly oor die aardkors en doen die dinge wat ons moet en so is dit met elke ander mens gesteld en dis seker hierdie weerloosheid wat ons met mekaar gemeen het" (Goosen 1975:44).

Hoofstuk "Dertien" bestaan hoofsaaklik uit die argument tussen die verteller en Hermien oor wat die finale antwoord moet wees. Maria Callas is nog steeds 'n primêre figuur, selfs in hierdie laat stadium van die verteller se ontwikkeling binne haar eie skepping: "Sy bevestig die verhevene in die sellulêre verslae" (p.64).

Teenoor Hermien se emosionele redenasie is die verteller se "betoog tegnies. Die hele argument kulmineer in die vreesaanjaende bespiegeling: "Wie sê die regering gebruik nie alreeds chemiese middels nie?" (p.67). Die verteller se "tegniese betoog" word deur Hermien vertolk as "propaganda". Hierdie gesprek herinner aan die een wat die verteller met Anna, die ANC-huishulp gehad het:

Die verteller het vir Anna probeer verduidelik van die tyd toe hulle albei "vlieënde reptiele" was in die "Moordenaarskaroo", en hulle "grys, grotesk en pasifisties" was (p.21), en Anna weier om haar Callas-tape te red, want "hierdie hele besigheid is deel van die saak wat ons die Darwinistiese worsteling noem" (p.22). Op p.65 reken

Hermien dat die verteller "'n ras pasifistiese zombies" wil produseer deur "die gene" te "skommel". Die verteller redeneer weer dat "die enigste realiteit wat werklik van belang is, ... die voortbestaan van die mens se spesie" is, om ons almal moontlik terug te lei na: "ons was eenders en gelyk soos 'n groep varings", nadat ons "sy aan sy ... weer saam 'n finale katastrofe binne(ge)seil" het, in 'n wêreld waarin Darwin reg bewys is, en die "sterkste ... oorwin" het.

Beide Hermien en die verteller se argumente word deur die ander tot die banale uiterste gevoer:

"Voortaan sal ons op aanvraag vermeerder, die vrede sal ewig duur en oplaas sal ons in Groen Utopia van verveling vrek" en "Moenie banaal wees nie! ... Julle rewolusioniste met jul siek obsessies na bloed en oorlog en mag ..." (p.66).

Op beide uitbarstings volg 'n méér emosionele onredelikheid:

"Sy kyk woedend na my: Jy sê dit nóóit weer nie! sis sy. Ek voel die woede in my bruis. Ons staan vas in die boot, kyk, kyk na mekaar, takseer ... Sy sal my so waar as wragtig donner. Fok voort! skree ek."

Dan volg weer 'n soort toegeeflikheid teenoor die ander. Hierdie argument met sy stadiums wat in pare loop, die een wat op die ander reageer, kan weereens vertolk word as 'n argument wat die verteller met haarself het, met 'n Hermien wat sy uit haarself gefabriseer het. Maar meer nog, in hierdie argument is die "skepping" van geweld prominent, geweld is déél van hulle interaksie, hulle woorde is geweld: "Sy sal my so waar as wragtig donner."

Net voor hulle die bevuilde water raaksien, maak Hermien die "ingedagte" opmerking wat seker as die grootste "understatement" in die teks gesien kan word: "Wie sê die regering gebruik nie reeds

chemiese middels nie?" (p.67).

Dan kyk die verteller na die water. Die feit dat hierdie waarneming direk volg op Hermien se opmerking, lewer skrikwekkende kommentaar op vandag se Suid-Afrika, veral as die "chemiese middels" dit is wat die "army" in die meer stort (vergelyk: "Ja, sê ek sarkasties, jy gooi dit by die drinkwater soos fluoried om tandbederf te voorkom" - p.66; 'n ekstreme uitbreiding van die tradisionele "drol in die drinkwater"). Deur haar hele betoog, dwarsdeur die hele teks, het die verteller "vergeet", "vergeet, dis Woensdag!", "op Woensdae trek die army hierbó hulle kakhuissluis oop!" en ons moet almal bitter gou "fokof", sommer heeltemal uit die teks uit.

Die feminisme kry 'n laaste sê wanneer Hermien met haar "vroulike hand" "'n ystervuis" vorm. Dit is wel 'n futiele gebaar, wanhopig soos wat "die trane by haar oë uitkom en oor haar wange loop, by haar ken afdrup" (p.58). Maar in die klein bootjie op Langebaanmeer is daar tog iets triomfanteliks in haar skreeu: "Die fokken varke!" Maar haar geweld-antwoord, geweld wat suiwer, geweld wat katarsis is, geld nie meer nie, want "niks is meer skoon nie, niks is meer skoon nie ...!" ("Wie sê die regering gebruik nie reeds chemiese middels nie?")

Die verteller-skrywer bly nog in beheer van haar skepping: "Ek is 'n knap stuurman. Ek stuur die boot behendig oor die meer, sny tussen die onstuimige bruin kakgolwe deur na die oorkantste oewer".

4.12 - Die buiteblad as déél van die teks

Die toneel van die twee vroue in die bootjie op die meer word voorgestel op die buiteblad van die teks. Ek lees dit as déél van die teks. Op die heel grootste vlak is die vrou se liggaam, met die

Callas-tape warm tussen (haar) borste (ge)koester" - Callas het dus deel aan die eerste én die laaste sê.

Verder is die stoof op die plek van die vrou se voortplantingsorgane. Hierdie vrou se stoof is dus dit waaruit sy geboorte gee, dit waarin sy lewe skep. Binne-in die stoof is die kombuis-interieur geskets, met 'n Dobermann wat bo-oor die tafel loer. Die vlieë vlieg buite die vrou se liggaam rond, hulle is dus 'n eksterne element wat irriterend inwerk op haar teks.

Die heel belangrikste is natuurlik die louoond, dit waarin die teks ge"bêre" word, en waarin die verteller en Hermien hulle eindelijk bevind, volgens die tekening. Die louoond bevat die meer waarin hulle in die bootjie visvang. As ek die teks lees as weerspieëling van die werklikheid, ook die werklikheid van waar ek lees, is die louoond in die skets ook 'n weerspieëling van die werklikheid. En omdat die meer binne-in die louoond lê, is die meer óók 'n weerspieëling van die werklikheid. Nou word die skokkende "Wie sê die regering gebruik nie reeds chemiese middels nie?" nog méér moontlik: as die meer teken is van die werklikheid, dié van Suid-Afrika, dan is die stront wat die army daarin stort presies die "chemiese middels" wat die regering miskien gebruik.

So moet die leser terugkom by die begin: "Alle persone is fiktief, die res is bespiegeling" - waarmee die hele laaste toneel binne 'n moontlike "bespiegeling" geplaas word, ook die army as "fiktief". Verder bevestig die laaste toneel weer die motto: "die wêreld van die kombuis is van mens en God verlate" - 'n meer vol "ekskreta van die honderde dienspligtes" kan skaars anders wees.

Maar as die meer-werklikheid fiktief is, is alle werklikheid fiktief, ook dit waarbinne ek hierdie teks lees.

VOETNOTE:

¹ Dit sou sinvol wees om Rosa Keet se bundel Hystera hierby te lees. Daarin is die lewensloop van die vrou, wanneer sy bepaal word deur man en kinders, vervat in: "Hystera (met verwagting en geboorte van 'n baba); Hysterikos (kinders grootmaak); Hysterektomia (histerektomie - "wanneer ek wakker word / vul 'n vrugtelose stilte / die Kiem van my skoot" (Keet 1974:50).

Die verteller in Louoond het níé hierdie verloop deur-loop nie, sy het nog altyd die "kiem" in haar skoot, maar sy skep níé kinders nie; wel 'n teks uit haar derms wat sy "woord vir woord uitgeryg" het. Hier is dus sprake van 'n totaal ander soort "histerektomie", een wat nooit ophou nie, want die skryfproses hou nooit op nie.

² "... gebore en grootgeword in drek" wys vooruit na die slotepisode, waar die verteller en Hermien in drek ronddobber: "Miljoene drolle skommel in die meer, ... Hermien kyk af na die malende bolle stront wat onder om ons teen die boot klots" (p.67); "Ek stuur die boot behendig oor die meer, sny tussen die ontstuielige bruin kakgolwe deurna die oorkantste oewer" (p.68). Bogenoemde impliseer dat die "drek" alreeds teenwoordig is in die teks nog voordat die verteller en Hermien op die meer vaar, dit is dus inherent aan die teks.

³ Renee Winegarten (Writers and Revolution) verwys na George Sand as rewolusionêr: "Her confidence in the people was such that she felt the great revolution which was bound to come would be harmful solely to the ill intentioned. 'I like noise, storm, even danger, and if I were selfish I'd like to see a revolution every day, it's such fun,' she wrote half facetiously. Contact with the tragic consequences of revolutionary violence in the following year would make her change her opinion. But for a long while she would veer between the fascination and exhilarating fun of revolution and a distaste for blood that did honor to her native good sense" (Winegarten 1974:131).

⁴ "Lelie van die Vallei" verwys na die titel (Lélia) van 'n roman deur George Sand: die heldin word beskryf as "mooi, subliem, maar so koud soos 'n standbeeld" (Maurois 1952:165). En in sy biografie oor George Sand noem Maurois die skryfster sêlf ook "Lélia", en verwys hy na haar as "die stem van die vrouop 'n tyd toe die vrou geswyg het" (Maurois 1952:8).

BIBLIOGRAFIE

Barthes, Roland

- 1974 - S/Z,
New York: Hill and Wang.

Bezoen, H.L.

- 1951 - Verklarend Handwoordenboek der Nederlandse Taal,
J.B.Wolters - Groningen, Djakarta.

Breytenbach, Breyten

- 1975 - BABEL/schrift,
Literaire Uitzendingen, Externe Kontakten K.R.O.
24 November 1975.

Brink, André P.

- 1987 - Vertelkunde,
Academica, Kaapstad.

Bybel, Die Nuwe Vertaling

- 1985 - Die Bybelgenootskap van Suid-Afrika.

Cohn, Dorrit

- 1987 - Transparent Minds, Narrative Modes for Presenting
Consciousness in Fiction,
Princeton University Press.

Conyngham, John

- 1986 - The Arrowing of the Cane,
Ad. Donker.

De Beauvoir, Simone

- 1986 - The Second Sex,
Penguin, England.

De Jong, Marianne

- 1987 - "Louoond: libido as politiek", Stet 5:1, Desember
1987.

Derrida, Jacques

- 1981 - Dissemination,
The Athlone Press, London.

Eco, Umberto

- 1984 - The Role of the Reader,
Bloomington, Indiana University Press.

Eybers, Elisabeth

- 1977 - Balans,
Human en Rousseau.

Genette, Gerard

- 1980 - Narrative Discourse,
Basil Blackwell, Oxford.

Gerwel, Jakes

- 1988 - "Alternatiewe Afrikaans op Hoërskool", Afrikaans en Bevryding,
Kaaplandse Professionele Onderwysunie.

Goosen, Jeanne

- 1975 - Om 'n mens na te boots,
HAUM-Literêr.

Green, Gayle and Kahn, Coppélia

- 1985 - "Feminist Scholarship and the Social Construction of woman", Making a Difference, Feminist Literary Criticism,
Methuen, London.

Hambidge, Joan

- 1985 - Die metaroman - 'n Dekonstruksie-onderzoek,
Ongepubliseerde Ph.D.-proefskrif, Universiteit Rhodes,
Grahamstad.

Hutcheon, Linda

- 1984 - Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox,
Methuen, London.

Johl, R.

- 1986 - Kritiek in Krisis,
Butterworth, Durban.

Keet, Rosa

- 1974 - Hystera,
Perskor, Johannesburg.

Manganyi, N. Chabani

- 1977 - Mashangu's Reverie,
Ravan Press, Johannesburg.

Maurois, André

- 1952 - Lélia, ou la vie de George Sand,
Hachette, Parys.

Musarra, Ulla

- 1983 - Narcissus en zijn Spiegelbeeld, het moderne Ik-verhaal,
Van Gorcum, Assen.

Odendal, Schoonees, Swanepoel, Du Toit, Booysen

- 1987 - Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal,
Perskor.

Opperman, D.J.

- 1959 - Wiggelstok,
Nasboek, Kaapstad.
- 1980 - Groot Verseboek,
Tafelberg, Kaapstad.

Rabie, Jan

- 1980 - Versamelerhale,
Human en Rousseau, Kaapstad.

RHODEO: October 1988:3
Rhodes University SRC.

Richards, Janet Radcliffe

- 1984 - The Sceptical Feminist,
Penguin Books.

Smuts, J.P.

- 1977 - Hoe om 'n roman te ontleed, no.27 in die Blokboekreeks,
Human en Rousseau - Academica, Kaapstad.

Stanzel, Franz

- 1971 - Narrative Situations in the Novel,
Indiana University Press.

Uys, M.T.

- 1986 - Die Feministiese Literêre Perspektief,
Ongepubliseerde Honneurs-opstel, Rhodes Universiteit,
Grahamstad.

Van Wyk Louw, N.P.

- 1975 - Tristia,
human en Rousseau, Kaapstad.

Vorster, A.F.

- 1988 - 'n Dekonstruksie van 'n Teks uit 'Die Ongedanste Dans'
van Breyten Breytenbach,
Ongepubliseerde M.A.-verhandeling, Universiteit
Rhodes, Grahamstad.

Watson, Lyall

- 1982 - Lightning Bird,
Hodder and Stoughton Ltd, Great Britain.

Winegarten, Renee

- 1974 - Writers and Revolution,
United States of America.