

**Die funksie van siekte en gestremdheid in die werke van Etienne van
Heerden en sy tydgenote**

Wilhelmina Johanna Christina du Plessis

**Verhandeling voorgelê vir die graad Magister Artium in Afrikaans en Nederlands aan die
Pietermaritzburg kampus van die Universiteit van KwaZulu-Natal**

Studieleier: Darryl Earl David

Junie 2016

Pietermaritzburg

Verklaring

Voorgelê ter wille van die voldoening aan die vereistes vir die graad Magister in die Graderingsprogram in 2016, by die Universiteit van KwaZulu-Natal, Pietermaritzburg, Suid-Afrika.

Ek, Wilhelmina, J.C. du Plessis, verklaar dat:

1. Die navorsing soos in hierdie tesis vervat, tensy anders aangedui is, my oorspronklike navorsing is.
2. Die tesis nie vir enige ander graad of eksamen by enige ander universiteit voorgelê is nie.
3. Die tesis nie ander persone se data, prente, grafieke of ander inligting bevat nie, tensy erkenning aan die persone gegee is.
4. Hierdie tesis bevat nie 'n ander persoon se werk, tensy dit spesifiek erken is as 'n bron van ander navorsers nie. Waar ander geskrewe bronne aangehaal is, dan:
 - a. Is hulle woorde herskryf, maar die algemene inligting wat aan hulle toegeskryf kan word, is verwys.
 - b. Waar hulle presiese woorde gebruik is, is hulle werk tussen aanhalingstekens geplaas en is daar na hulle verwys.
5. Hierdie tesis bevat nie enige teks, grafiese inligting of tabelle wat vanaf die Internet gekopieër is nie, tensy dit spesifiek erken is, en die bron in fyn besonderhede in die tesis en die Bibliografie geplaas is nie.

Student se naam

Handtekening

Datum

Naam van studieleier

Handtekening

Voorwoord

Ek wil graag die volgende persone wat hierdie studie vir my moontlik gemaak het, bedank:

My studieleier, Darryl Earl David, wat my aangemoedig het om die studie aan te pak. Dankie vir die vertrouwe wat u in my gestel het en vir u aanmoediging en geduld. U passie vir Afrikaans, u borrelende entoesiasme oor die letterkunde en u verstommende vakkennis was vir my 'n groot bron van inspirasie.

My ouers, vir hul liefde en ondersteuning.

My man, Pieter, en my kinders, Ernst en Maryke, wat onwrikbaar in my geglo het en my ondersteun het, ten spyte van die feit dat die projek dikwels gesinstyd in beslag geneem het.

My vriendinne, Rina en Carina, vir hul aanmoediging, hulp en ondersteuning.

Die Universiteit van KwaZulu-Natal vir die finansiële bystand vir hierdie studie: die nagraadse beurs en die merietebeurs wat hulle goedgunstiglik aan my toegeken het.

My Skepper, wat my geseën het met geleentheid en persone wat vir my die moontlikheid geskep het om my eie passie vir die letterkunde uit te leef en my kennis daarvan uit te bou.

“Everyone holds a dual citizenship, in the kingdom of the well and in the kingdom of the sick.” - Susan Sontag

**Breyten, Nietzsche, myn:
Ons almal se hond is pyn.
Myne is net so fel
ek kan dit nie eens uitskel.
C. du Plessis**

Opsomming

Titel: Die funksie van siekte en gestremdheid in die werke van Etienne van Heerden en sy tydgenote

In hierdie studie word ondersoek ingestel na die tematiese en simboliese funksie van siekte en gestremdheid in die werke van Etienne van Heerden en sy tydgenote. Hierdie verhandeling het ten doel om die spesifieke simboliek van siektes en gestremdhede soos tuberkulose, kanker, vigs en geestesversteurings in die letterkunde te ondersoek en om te bepaal hoe siekte en gestremdheid in Van Heerden en sommige van sy tydgenote se werk gebruik word as simbole van sekere temas en sosiopolitieke kwessies wat die onderskeie skrywers aansny. Daar word ondersoek ingestel na die wyse waarop siekte en gestremdheid sekere temas in die romans versterk. Kwessies soos kunstenaarskap, kreatiwiteit en kommentaar op die veranderde en veranderende sosiopolitieke situasie in Suid-Afrika in die romans van Etienne van Heerden is al dikwels bespreek. Spesifieke verwysing na die simboliek van siekte en die wyse waarop dit sekere temas en kwessies in sy romans versterk, is nog nie bespreek nie. Oor die ander romans wat in hierdie studie geanaliseer word, is daar besprekings oor verskeie temas, soos byvoorbeeld die tema van die tragiek van die geskiedenis en die ontstaan van 'n Afrikaanse identiteit in die werk van Karel Schoeman, homoseksualiteit en die de-stigmatisering daarvan, ras, politiek en apartheid, asook die vader-seun-verhouding in Eben Venter se werke, die temas van armoede, geweld en bloedskande, die Afrikaner, plaasbesit, apartheid, die tema van voëls, en kreatiwiteit in die oeuvre van Marlene van Niekerk. In hierdie studie poog ek om die leemte van 'n in-diepte bespreking oor die funksie van die simboliek wat aan siekte en gestremdheid gekoppel word, te vul.

Sommige van hierdie siektes en gestremdhede is nou verweef met die funksie daarvan in *wêreldletterkunde*, byvoorbeeld die tema van tuberkulose wat aansluit by die Victoriaanse idee van die siekekamer in die letterkunde en die werk van skrywers soos Kafka. Ander word oor die boeg van teoretiese raamwerke soos die postmodernisme gegooi ten einde die simboliek daarvan te verdiep, soos wat met *Toorberg* se karakters die geval is. Intertekstuele verwysings na die estetisties-dekadente beweging is 'n ander wyse waarop siekte in die literatuur gebruik word. 'n Nadere ondersoek hieroor word in die studie gedoen. Die *sentrale teoretiese argument* is dat skrywers die *simboliek* agter die siekte en gestremdheid benut om hul romans tematies te versterk.

Sleuteltermes: siekte, gestremdheid, postmodernisme, estetisties-dekadensie, fokalisator, tuberkulose, VIGS, kanker, emosionele onstabieliteit, intellektuele gestremdheid, Calvinisme, patriarg, plaasroman, sosiopolitiek, ruimtes, *Ek stamel ek sterwe*, Eben Venter, *'n Ander Land*, Karel Schoeman, *Memorandum*, Marlene van Niekerk, *Toorberg*, *Die Stoetmeester*, *Die Swye van Mario Salviati*, *Asbesmiddag*, *Dertig nagte in Amsterdam*, Etienne van Heerden.

INHOUDSOPGAWE

Voorwoord	i
Opsomming	ii
Hoofstuk 1 – Inleiding	1
1.1 Kontekstualisering en probleemstelling	1
1.2 Keuse van romans	4
1.3 Probleemvrae	6
1.4 Basiese hipotese	8
Hoofstuk 2 – Teoretiese agtergrond	10
2.1 Sentrale teoretiese raamwerk	10
i. Siekte, gestremdheid en abnormaliteit teenoor gesondheid en normaliteit	10
ii Die behoefte aan die verwoording en konkretisering en metaforisering van pyn en gestremdheid	10
iii Vroeë sienings van siekte en gestremdheid teenoor hedendaagse sienings daarvan	15
iv Algemene metafore van siekte en gestremdheid in die letterkunde en die funksie daarvan	24
v Die dood as uitvloeisel en bestemming van siekte	28
Hoofstuk 3 – Analise van Van Heerden se tydgenote se romans	30
3.1 ‘n Ander land – Karel Schoeman	30
3.1.1 Inleidend	30
3.1.2 Opsomming van die roman	30
3.1.3 Konstantes in Schoeman se oeuvre in aansluiting by estetisties-dekadensie	30
3.1.4 Versluis as estetisties-dekadente figuur	32
3.1.5 Die eensame buitestaandersfiguur	34
3.1.5.1 Sosiale afsondering weens gebrek aan familiebande en uit eie keuse	34
3.1.5.2 Deure as beklemtoning van die buitestaanderstatus	36
3.1.6 Tuberkulose as romantiese siekte	36
3.1.7 Die sterk ruimte- en atmosfeerskepping as metafoor van siekte en dood	37
3.1.7.1 Lig/donker kontras, seisoene en ruimte as metafore van lewe en dood	37
3.1.8 Deure as metafoor vir Versluis se reis na ‘n nuwe bestemming	45
3.1.9 Spieëls as Versluis se ervaring van leegheid en dood	46
3.1.10 Slot	46
3.2 Ek stamel ek sterwe – Eben Venter	47
3.2.1 Inleidend	47
3.2.2 Opsomming van die roman	48
3.2.3 <i>Ek stamel ek sterwe</i> as afwyking van die tradisionele plaasroman	49
3.2.3.1 Die kenmerke van ‘n tradisionele plaasroman	49
3.2.3.2 Die wyse waarop <i>Ek stamel ek sterwe</i> van die tradisionele plaasroman afwyk	51
3.2.3.3 Simboliek in die roman	56
3.2.3.3.1 Die gebruik van simbole as verteenwoordigend van ‘n wanfunksionele pa-seun verhouding	56
	iii

3.2.3.3.2 Name en vanne as aanduiders en simbole van ‘n wanfunksionele pa-seun verhouding	56
3.2.3.3.3 Bloedverwantskap en wanfunksionele pa-seun verhouding	58
3.2.3.3.4 Kleure as simbole van bloed, siekte, dood en suiwing	77
3.2.4 Water as simbool van onheil en suiwing	79
3.2.5 Slot	81
3.3 Memorandum – Marlene van Niekerk en Adriaan van Zyl	82
3.3.1 Inleidend	82
3.3.2 Opsomming van die roman	83
3.3.3 Wiid se lewerkanker as simbool van ruimtes	83
3.3.3.1 Die hospitaal as kil, onherbergsame ruimte teenoor ‘n fraai stadsruimte	83
3.3.3.2 Innerlike genesing danksy verbruikersweerstand teen kil ruimtes	87
3.3.3.3 Kanker as simbool van die onherbergsaamheid van die stad	90
3.3.3.4 Beliggaamde subjekte: Die lewer as simbool van die verval van die stad	92
3.3.3.5 Die lewer as ‘n teks	95
3.3.3.6 Uitwerping/ekskresie as simbool van kreatiwiteit	99
3.3.4 Slot	100
Hoofstuk 4 – Bespreking van Etienne van Heerden se romans	102
4.1 Toorberg – Etienne van Heerden	102
4.1.1 Inleidend	102
4.1.2 Opsomming van die roman	102
4.1.3 Gestremdheid as instrument om ‘n postmoderne raamwerk te beklemtoon	103
4.1.4 Gestremdheid en selfrefleksiwiteit in <i>Toorberg</i>	103
4.1.4.1 Die Moomanbloedlyn	103
4.1.4.2 Die simboliek van water	105
4.1.5 Kêns Tillie en Druppeltjie du Pisani as fokalisators wat verborge dinge kan sien	105
4.1.6 Die magistraat as fokaliseerder en soeker na betekenis	107
4.1.7 Slot	111
4.2 Die Stoetmeester - Etienne van Heerden	111
4.2.1 Inleidend	111
4.2.3 Opsomming van die roman	112
4.2.4 Plaasvervanging as versoening en die sondebok	112
4.2.4.1 Die floubokke as plaasvervangers	112
4.2.4.2 Die sondebok	113
4.2.5 Seamus: Floubokteler en kolonialistiese “kantelbok” wat met skuld en versoening worstel	115
4.2.6 Slot	117
4.3 Die swye van Mario Salviati – Etienne van Heerden	118
4.3.1 Inleidend	118
4.3.2 Opsomming van die roman	118
4.3.3 Verlies as vereiste vir verskerpte waarneming	119
4.3.4 Ander gestremdes in die roman	122
4.3.5 Slot	123
	iv

4.4 <i>Asbesmiddag</i> – Etienne van Heerden	123
4.4.1 Inleidend	123
4.4.2 Opsomming van die roman	124
4.4.3 Die haarsalon as “verhoog” vir die posisionering van die “akteurs” wat die kwessies vir bespreking in die roman inlei	124
4.4.4 Die rol van naamgewing in <i>Asbesmiddag</i>	126
4.4.5 Asbestose as simbool van etiese kwessies – <i>Asbesmiddag</i> : kanker van die siel	127
4.4.5.1 Asbestose as metafoor vir die <i>dood</i> van die geskrewe roman, van Afrikaans en van die Afrikanerkultuur	131
4.4.6 Blindheid en sig: metafore van gebrek aan visie/insig teenoor die visie/insig van siende persone	140
4.4.7 Slot	144
4.5 <i>Dertig Nagte in Amsterdam</i> – Etienne van Heerden	145
4.5.1 Inleidend	145
4.5.2 Opsomming van die roman	145
4.5.3 Gestremdheid in die roman as protes teen en simbool van die politieke bestel, Afrikanernasionalisme en Calvinisme	146
4.5.4 Slot	149
Hoofstuk 5 – Samevatting, gevolgtrekking en slot	150
5.1 Samevatting	150
5.2 Gevolgtrekking	151
5.3 Slotopmerkings	152
BIBLIOGRAFIE	153

Hoofstuk 1 - Inleiding

Inleiding

1.1 Kontekstualisering en probleemstelling

In hierdie verhandeling word die funksie van siekte en gestremdheid in geselekteerde werke van Etienne van Heerden en sommige van sy tydgenote nagevors. 'n Omvattende studie oor hierdie onderwerp in die Afrikaanse prosa (na 1980) is nog nooit gedoen nie.

Die siek/gestremde karakters in die romans wat bestudeer is, funksioneer almal as mense midde-in die intrige en is nie slegs randkarakters wie se siekte/gestremdheid bloot as simboliek benut word sonder dat die leser simpatie/empatie met die karakter ontwikkel nie, buiten vir die oupa in *Asbesmiddag*.

In Van Heerden se werk is die karakters hoofsaaklik fisies of intellektueel gestremd. Die klem val hoofsaaklik op Vigs en kanker in die ander skrywers se romans.

Vir die doel van so 'n studie moet eerstens gekyk word na wat die verskillende terme behels:

Tuberkulose, volgens Beers et.a. in die *Merck Manual* (2003:1018), is 'n aansteeklike infeksie deur 'n virus wat in die lug teenwoordig is. Tuberkulose affekteer gewoonlik die longe, hoewel dit byna enige orgaan in die liggaam kan aantas. Die siekte was vir 'n baie lang tydperk 'n ernstige siekte. Tuberkulose was in die 1800's verantwoordelik vir 30% van die sterftes in Europa. Die siekte word slegs deur *mense* opgedoen. (Merck Manual 2003:1018)

Vigs is, volgens die Beers et. al. (2003: 1057), die ergste vorm van HIV-infeksie. Dit is 'n immuunsiekte wat veroorsaak dat die pasiënt se liggaam se verdedigingsmeganismes nie meer behoorlik funksioneer nie. Opportunistiese, sekondêre infeksies neem dan oor en kan die persoon se dood veroorsaak.

Beers et. al (2003:944) definieer **kanker** as 'n groep selle (gewoonlik afkomstig van een sel) wat hul normale beheermeganismes verloor het en dus onbeheers begin groei. Kankerselle kan van enige weefsel binne enige orgaan begin ontwikkel. Kanker kan deur die hele liggaam versprei en die pasiënt se dood veroorsaak.

Volgens die *Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal* (HAT) (2009:297) beteken **gestremd**: "Met 'n liggaamlike of geestelike gebrek, gewoonlik van 'n permanente aard, wat 'n mens benadeel in die uitvoering van sekere handeling." Viljoen (2012:12) wys daarop dat daar, volgens die *Groot Afrikaanse Sinoniemwoordeboek* (1995:106) verskeie sinonieme vir "gestremdheid" gegee word, naamlik: misvormdheid, wanskapigheid, wanstaltigheid, mismaaktheid". Viljoen wys voorts daarop dat daar verskillende soorte gestremdhede is, byvoorbeeld op psigologiese, geestelike, fisiese en verstandelike vlak.

Volgens Viljoen (2012:12) is die definisie van verstandelike gestremdheid vaag. Sy gee Lickasson et. al (2002:8) se definisie: "Mental retardation is a disability characterized by significant limitations both in intellectual functioning and in adaptive behavior as expressed in conceptual, social, and practical adaptive skills."

Volgens Beers et. al (2003:1471) is daar verskillende grade van geestelike gebrek, naamlik: “mild, moderate, severe, profound”.

Die tema van gestremdheid/siekte is ‘n deurlopende tema wat in Etienne van Heerden se werke voorkom. Dit herinner aan die woorde van die skrywer Orhan Puumuk:

“For me, to be a writer is to acknowledge the secret wounds that we carry inside us, wounds so secret that we ourselves are barely aware of them, and to patiently explore them, illuminate them, own them and make them a conscious part our spirit and our writing.”

Aansluitend hierby het ‘n karakter soos Griet, in *Griet skryf ‘n sprokie* van Marita van der Vyver, juis ná haar egskeiding en die gevolglike depressie wat sy beleef het, geskryf om die trauma daarvan te probeer verwerk. Om te skryf, was dus vir haar ‘n terapeutiese handeling. In “Memory”, in *Dog Heart* (1988: 57-58) skryf Breyten Breytenbach dat hy gelees het hoedat Frida Kahlo ‘n afskeiding gehad wat van haar gewonde rug afgeloop het en haar soos ‘n dooie hond laat ruik het. Frida Kahlo was ‘n Mexikaanse skilderes wat surrealistiese selfportrette geskilder het. Sy het baie pyn in haar lewe ervaar weens polio en ‘n bus-ongeluk, wat haar gesondheid ‘n groter knou gegee het. Haar skilderye was dus ‘n manier om haar pyn te verwerk. Die tema van gestremdheid/siekte het moontlik ook te doen met die feit dat Van Heerden self blind is in sy een oog. Hy mag dalk fisies gedeeltelik blind wees, maar deur middel van sy skryfwerk laat hy die leser dinge sien wat, volgens hom, nie aanvaarbaar is nie, of waarvan die leser moet kennis neem. Dis moontlik dat ook die ander skrywers wie se werke in hierdie studie bestudeer word, pynlik bewus is van sekere dinge in die samelewing wat nie reg, regverdig of aanvaarbaar genoeg is nie, en dat hul juis, deur die gebruik van fisiese siekte/gestremdheid, emosionele- of samelewingskwessies wil belig. Binne die beperkinge van hierdie studie word daar slegs op die tema van gestremdheid/siekte in die volgende romans van Etienne van Heerden gefokus: *Toorberg*, *Die Stoetmeester*, *Die Swye van Mario Salviati* en *Dertig Nagte in Amsterdam*. Voorts word ‘n *Ander land* van Karel Schoeman, *Ek stamel, ek sterwe* van Eben Venter en *Memorandum* van Marlene van Niekerk bestudeer.

Omdat die siektes en/of gestremdhede wat in hierdie studie bespreek word, dikwels as simbole of metafore van sekere temas aangewend word, word ‘n kort omskrywing van hierdie twee begrippe gegee.

Simboliek

Charles Malan beskryf literêre simbole (in Cloete et. al 1985:17) as:

“‘n betekenisfiguur wat ‘n bepaalde beeld, ... d.m.v. assosiasie met ‘n begrip verbind.”

In die *Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal* (2005:999-1000) word ‘n simbool beskryf as:

“Voorwerp, woord, teken, ens. As voorstelling van ‘n bepaalde begrip...”

Woorde het hul eie eksplisiete betekenis-implikasies, maar soms gebruik ‘n skrywer, volgens E.C. Britz in Cloete et. al (1985:137), figuurlike taalgebruik om ‘n begrip op ‘n indirekte

manier, deur middel van betekenis-assosiasie, te benut en dus sodoende 'n "wyer", meer implisiete betekenis daaraan te heg. Die konteks waarin 'n woord gebruik word, impliseer dan 'n ander begrip.

So, byvoorbeeld, word die eksplisiete betekenis van vloeiende water as 'n lewegewende vloeistof wat groei en voorspoed bring, as simbool van 'n stamboom se bloedlyn gebruik. Die implisiete betekenis van die woord word met die groei van die Moolmanstam geassosieer. Gedurende die tyd wanneer die stamvader hom op Toorberg gaan vestig, is daar baie water en is daar voorspoed en groei op die plaas. Hy verwek kinders en sy nageslag groei. Daar is progressie in die Moolmanbloedlyn. Later word dit duidelik dat sy nageslag nie na wense gaan groei soos wat hy verwag het nie, weens faktore soos infertiliteit by sommige van sy kinders. Soos wat die Moolmanbloedlyn progressie en regressie toon, is daar, wat water betref, by die Moolmans en op Toorberg eers progressie en dan regressie. Uiteindelik word die Moolmanbloedlyn die teenoorgestelde van die eksplisiete betekenis van water wat voorspoed en groei bring.

Die water op die plaas word al hoe minder. Die oog (fontein) op die plaas droog algaande op en die grond word ondeurdringbaar hard, sodat hulle nie meer vir water kan boor nie. Die water word geleidelik minder. Die simbool van die water wat opdroog, hang saam met die Moolmanbloed(lyn) wat "opdroog" – onvrugbaarder raak soos wat die tyd aanstap. Ironies genoeg is dit juis die **waterwyser** wat 'n kind by die stamvader se geestelik gestremde dogter het. Hierdie kleinseun is na Noag, "die groot waterman in die Bybel" (Van Heerden 1986:179) vernoem. Hy, as kleinseun wat die stamnaam moes voortsit, is geestelik gestremd. Hy kom tot sterwe in 'n droë boorgat waar sy oupa met 'n gesofistikeerde masjien in 'n laaste desperate poging dieper wou boor vir water. In plaas daarvan dat die verwantskap met die waterwyser vir die Moolmans 'n positiewe invloed het, het dit die teenoorgestelde effek. Die kleinseun wat na die Bybelse Noag vernoem is, is die oorsaak dat hul nie vir water kan boor nie. Hierdeur word die hoop van die Moolmans finaal beskaam. Na die kind se dood word die boorgat toegegooi. Die verlies van die laaste hoop op die raakboor van water is ook die verlies van die Moolmans se hoop op bestaansreg op die plaas en van hul hoop om die harde aarde te tem soos wat hul voorvader dit gedoen het. "Die storie van water" is juis, volgens een van die plaaswerkers op Toorberg, "die storie van die Moolmans." (Van Heerden 1986:9) Wanneer die water op Toorberg opdroog, "droog" die storie van die Moolmans ook op.

Die woord "water" word in hierdie roman in sy letterlike en sy figuurlike betekenis gebruik. So gebruik die gekose skrywers van hierdie studie elk sekere woorde in hul letterlike en figuurlike betekenis om die begrippe uit te lig en idees te versterk

Metafoor

Soos met simbole, is metafore ook woorde waarvan implisiete betekenis aan 'n woord gegee word.

E.C. Britz noem in Cloete et. al (1985:136) dat, metafories gesproke, 'n genoemde saak (dit wil sê die implisiete betekenis van 'n woord) nie die eintlike onderwerp van 'n verwysing

vorm nie. Britz meen: "...dié genoemde saak verwys na 'n ander saak, en dien om dié 'ander saak' te kwalifiseer."

In die *Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal* (2005:713) word 'n metafoor beskryf as:

"Oordragtlike, figuurlike uitdrukking wat op 'n vergelyking, ooreenkoms berus, die beeld in die plek van die eintlike voorstelling plaas, of die ooreenkoms tussen twee vergeleke voorwerpe suggereer."

So, byvoorbeeld, is die floubokke in Etienne van Heerder se roman *Die Stoetmeester* onder andere simbool van die kolonialiste. Dié bokke is 'n spesiale ras wat "per ongeluk" deur Seamus Butler se pa geteel is. Hulle val flou wanneer hulle skrik. Die floubokke, en nie die karakters self nie, ly dus aan 'n afwyking ("gestremdheid"). Die bokke word simbool van die mense met hul tekortkominge. Seamus dink: "almal is verlore ; God kyk skaam weg van die skepping; ons is die gebrekklike kinders van die onvolkomenheid." (Van Heerden 1993:41)

1.2 Keuse van romans

1.2.1 Venter, Eben. 1996. *Ek stamel ek sterwe*. Kaapstad: Queillirie-Uitgewers

Die roman handel oor 'n boerseun, Konstant Wasserman, wat na Australië toe verhuis om weg te kom van sy oordonderende pa en ook van sy ma en gesin met hul eng lewens-uitkyk. Hy gaan woon saam met sy geliefde in Australië en leer kook. Hier vind hy ook mense wat dieselfde lewenswyse as hy aanhang en wat hom aanvaar, verstaan en bemoedig. Hy voel vry en bevry van die benouendheid van sy gesinsbande, hoewel hy hom nie heeltemal van hulle kan losmaak nie en na hulle verlang. Hy is passievol oor die werk wat hy doen en klim die leer van sukses. Hy wens dat hy sy pa se goedkeuring hiervoor kan kry. Hy vind uit dat hy terminaal siek is - hy het Vigs. Konstant se siekte, wat die bloed affekteer, simboliseer die tema van die roman, naamlik die bloedlyn-kwessie tussen hom en sy patriargale pa, wat 'n stoere boer is.

1.2.2 Schoeman, K. 1984. *'n Ander land*. Kaapstad: Human en Rousseau

Die hooffiguur, bekend as meneer Versluis, ly aan tuberkulose. Hy is 'n Nederlander wat na Suid-Afrika verhuis om sodoende die verloop van sy siekte te vertraag en ter wille van beter lewenskwaliteit, danksy die warm, droë klimaat van die Vrystaat. Hy raak egter, ten spyte van vele uitnodigings na sosiale funksies en die geleentheid om die land se mense en kultuur te omarm, nooit ingeburger in hierdie land nie. Hy bly 'n buitestaander wat die nuwe, ander land waarin hy hom nou bevind, vanuit 'n vreemdeling se oogpunt beskou. Hy hou hom doelbewus op 'n afstand.

Hierdie hardnekkige weiering van Versluis om by sy medemens betrokke te raak, het 'n sterk psigologiese inslag, soos deur Van Vuuren genoem (2002:1). Sy houding teenoor die mense in die vreemde land plaas klem op die tragiek van die geskiedenis en skeefgeloopte interkulturele verhoudinge (Van Vuuren 2002:1). Sy afkeurende houding teenoor die minder formele wyse van sosiale omgang in Suid-Afrika beklemtoon die kontras tussen die Europese kultuur en die nuwe Afrikaanse identiteit wat ontstaan as gevolg van 'n vermenging van verskillende culture (Van Vuuren 2002: 1). Versluis as eensame buitestaandersfiguur

simboliseer voorts verganklikheid, aangesien die reis wat hy as tuberkuloselyer na die dood onderneem, iets onafwendbaars is wat hy op sy eie moet onderneem.

1.2.3 Van Niekerk, Marlene; Van Zyl, Adriaan. 2006. *Memorandum: 'n Verhaal met skilderye*. Paarl: Human en Rousseau

Marlene van Niekerk se roman, *Memorandum*, verskyn in 2006. Dit is die verhaal van 'n afgetrede stads- en streeksbeplanner, J.F. Wiid, wat kort voor sy aftrede met lewerkanker gediagnoseer word. Hy word opnuut gehospitaliseer in afwagting op 'n operasie. Op die vooraand van die operasie (in 2006) begin hy 'n memorandum skryf oor wat die volgende dag, die dag daarna en in die maande wat daarop gaan volg, met hom gaan gebeur. Hy verwys terug na die vorige twee memoranda wat hy geskryf het nadat hy een aand (op 5 Oktober 2005) tussen twee ouer mans wat beide geopereer sou word, in die hospitaal te lande gekom het. Die een se oë is verwyder en die ander een se bene is geamputeer. Hul het die hele aand met mekaar gesels en Wiid het hul gesprek toe-oë gelê en afluister. Daarna het hy baie van die woorde en verwysings wat hy by hulle gehoor het, gaan navors. So het hy die bibliotekaris, J.S. Buytendagh, ontmoet. Laasgenoemde was baie behulpsaam met die soek van die inligting en het soms ekstra inligting en boeke verskaf. Tydens sy laaste hospitalisasie op die vooraand van sy operasie, kom hy tot die slotsom dat hy eerder sy laaste dae tuis moet slyt en dat hy, anders as wat hy sy hele werkende lewe lank gedoen het, sy lewe met passie moet leef en dit moet geniet. Hierdie is, volgens Adèle Nel (2009 :114), 'n teks van komplekse weerstand: weerstand teen die dood, vergetelheid, volslae eensaamheid, enkelvoudige interpretasie, teen stilte en teen die onbewoonbaarheid van ruimtes. 'n Mens se lewer is op 'n sentrale plek in jou liggaam. Dit is 'n orgaan wat die bloed filter en sodoende help om die liggaam te suiwer. Die lewer word in die roman simbool van die stadskern waar 'n samekoms van mense plaasvind en waar verandering in die post-apartheid era besig is om plaas te vind. (Buxbaum 2014:94) Dit simboliseer ook Wiid se storie: die storie van verandering by homself en in die stad, wat hy wil vertel: "Verskoon my, ek het ook 'n verhaal! Ek het 'n lewer! Luister na my!" (Van Niekerk 2006: 77) Wiid se lewerkanker is simbolies van die verval van die stadskern, wat hy met moeite en toewyding gehelp opbou en verfraai en reinig het. Hy kom tot die slotsom dat die stad, net soos hospitale, as herbergsame plekke, waar mense tuis voel, ingerig moet word. Hoewel daar, weens die intrek van informele handelaars, verval in die stadskern is en die skoonheid van die stad sodoende weggevreet word, raak dit 'n inklusiewe ruimte waar mense tuis voel. (Buxbaum 2014:55) Hy het 'n geordende, byna kliniese bestaan gevoer. Tydens sy verblyf in die hospitaal begin hy al hoe meer besef dat gasvryheid, die nabyheid van mense, asook kuns en musiek, baie meer waarde aan 'n lewe toevoeg as 'n onpersoonlike ruimte. Hoewel sy lewer nou, soos die stadskern, *verval*, *vernuwe sy begrip* van die noodsaaklikheid van gasvrye, herbergsame ruimtes wat warmte en ontvanklikheid uitstraal.

Daar is 'n reeks skilderye van die skilder, Adriaan van Zyl, wat visuele beelde van die kil hospitaal-omgewing bied en wat indirek met die teks resoneer.

1.2.4 Van Heerden, Etienne. 1986. *Toorberg*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers

Die hoofkarakter in hierdie roman, naamlik die magistraat, Abraham van der Ligt, stel ondersoek in na Druppeltjie du Pisani, die jong gestremde seun van 'n intellektueel-gestremde moeder. Die seun se vader is 'n waterwyser. Die tema van water is 'n belangrike tema in die roman. Druppeltjie is na die groot waterman in die Bybel, naamlik Noag, vernoem. Heel ironies, sukkel die seun se oupa om water op die plaas raak te boor. Die droogte bedreig die voortbestaan van die Moolmanbloedlyn.

Gestremdheid word hier 'n simbool van selfrefleksiwiteit wat in die postmodernisme voorkom. Dit simboliseer ook die onvermoë om tussen fiksie en werklikheid te onderskei. Voorts is daar gestremdes in die verhaal wat, weens hul gestremdheid, juis dinge kan sien wat ander mense nie raaksien nie, soos KênsTillie en haar seun, Noag (Druppeltjie) du Pisani.

Ten spyte van sy van, wat die verwagting skep dat die magistraat lig op die probleem sal kan werp en die saak sal kan oplos, raak hy so vasgevang in die gesprekke oor die gebeure rondom en opinies oor die seun se dood, dat hy in die duister bly oor die saak. Hy word uiteindelik, in sy soektog na die moordenaar, simbool van die Suid-Afrikaner se kollektiewe skuld in die Apartheidsbeleid.

Op individuele vlak word daar dus in hierdie roman kommentaar gelewer oor mense wat hul blindstaar teen die werklikheid. Wat die *samelewing* betref, word die *lig gewerp* op die Suid-Afrikaner se rol in die apartheidsbeleid.

1.2.5 Van Heerden, Etienne. 1993. *Die Stoetmeester*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers

Die hooffokaliseerder in die roman is Siener Wehmeyer, 'n Afrikaanse prokureur wat vermoor is en as afgestorwene die gebeure wat tot sy dood aanleiding gegee het, vertel. Sy posisie as afgestorwe verteller laat hom toe om die verlede te "her-leef", kommentaar op sy eie en ander se dade te lewer en ook om die ander karakters se gedagtes te kan lees. Die grense tussen verlede, hede en toekoms vervloei en hy kan soos 'n alomteenwoordige verteller oor tyd heen beweeg en vertel. Weens sy verbintenis met partye aan beide kante van die politieke grens, word Siener Wehmeyer die een wat "geoffer" word sodat versoening tussen die verskillende partye kan plaasvind. Die sondebok word 'n plaasvervanger vir ander, sodat hulle nie ook in die politieke geweld hoef te sterf nie, maar die geleentheid het om deur middel van kommunikasie 'n oplossing vir die politieke situasie te bewerkstellig.

Seamus Butler se vader het "toevallig" 'n nuwe bokras, wat flou val indien gevaar dreig, geteel. Die floubokke, en nie noodwendig die karakters self nie, is dié wat aan 'n afwyking ("gestremdheid") ly. Die bokke word simbool van die mense met hul tekortkominge. Seamus dink: "almal is verlore; God kyk skaam weg van die skepping; ons is die gebrekklike kinders van die onvolkomenheid." (Van Heerden 1993:41)

Die roman lewer dus, soos baie van Van Heerden se ander romans, kommentaar op die politieke situasie in Suid-Afrika en op die Christelike geloof. Dit is 'n roman oor plaasvervanging en versoening.

1.2.6 Van Heerden, Etienne. 2000. *Die Swye van Mario Salviati*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers

Die hoofkarakter, Mario Salviati, is aanvanklik slegs doof, maar word later ook blind. Hy is 'n Italiaanse krygsgevangene wat by Meerlust Bergh, 'n ryk boer, werk. Hy mis sy vaderland, maar die Karoo hou vir hom groot bekoring in. Mario se gestremdheid maak hom baie meer bewus van sy omgewing. Sy reuksintuig verskerp aansienlik weens die verlies van sy gehoor en later van sy sig. Hy het wel sy vaderland "verloor", maar aangesien die Karoo-landskap hom aan sy vaderland herinner, hou dit sy vaderland naby aan sy hart en in sy gedagtes. Hierdie roman is 'n roman oor kunstenaarskap, maar ook oor verlies as voorvereiste om dinge in 'n nuwe lig te sien of vir die herwinning van iets wat verlore was.

1.2.7 Van Heerden, Etienne. 2007. *Asbesmiddag*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers

Die hoofkarakter in hierdie roman is weliswaar nie siek of gestremd nie, maar hy doen navorsing om 'n wraakroman oor 'n sakemagnaat wie se asbesmyne die oorsaak van asbestose (longkanker) by baie mense was, te skryf. Die roman handel oor 'n professor aan die Universiteit van Stellenbosch wat onthuts is oor die veranderinge in die politieke en akademiese klimaat. Hy protesteer teen die verbruikers-era waarin ons leef en waarin "goedkoop", ligsinnige vermaak en tegnologie die geskrewe Afrikaanse roman bedreig. Die professor vrees dat die nuwe tegnologiese era die "dood" van die Afrikaanse roman en van die letterkunde gaan veroorsaak, soos wat die asbestof die werkers se gesondheid negatief beïnvloed en die longkanker uiteindelik hulle dood veroorsaak.

Daar is 'n blinde randkarakter waarna die skrywer verwys. Blindheid word teenoor die vermoë om te kan sien, in hierdie roman afgespeel. Iemand wat fisies blind is, kan wel nog insig en visie hê, terwyl siende mense soms nie toekomsvisie het, of insig toon nie.

1.2.8 Van Heerden, Etienne. 2008. *Dertig Nagte in Amsterdam*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers

Een van die twee hoofkarakters is Zan, 'n eksentrieke vrou wat epileptiese aanvalle kry en wat deur haar gesin en die gemeenskap as geestelik versteurd/waansinnig beskou word. Daar word in die omgangstaal na epilepsie as "vallende siekte" verwys. Haar optrede, veral op seksuele vlak, is dikwels 'n bron van verleentheid vir haar gesin. Sy weet egter meer as wat hulle besef en dis veral op politieke vlak wat sy deur middel van haar optrede protes aanteken. Daar word ook na haar aanvalle as die "grand mal" –aanvalle verwys. Dit is 'n sinspeling op die feit dat hulle haar as 'n mal persoon beskou.

Haar "mal" optrede is kommentaar op, en selfs simbolies van, die "mal" politieke stelsel genaamd "Apartheid" waarteen sy rebelleer. Sy protesteer ook teen haar ma, wat die huishouding, insluitende die bediendes, met 'n konserwatiewe, stoere ysterhand regeer. Daar is 'n gevoel van weersin en protes teen die skynheiliges in die kerk. Laastens protesteer sy teen God omdat hy toelaat dat mense swaarkry en omdat Hy, volgens haar, 'n God is wat verwag dat 'n mens jou dierbaarste moet verrai. Zan se broer, Henk se pa, is ook emosioneel onstabiel. As gevolg van hierdie afwykings in sy familie, leef die ander hoofkarakter, Zan se neef Henk, 'n baie gedissiplineerde, saai lewe, uit vrees daarvoor dat

hy ook soos sy tante sal word. Hy woon en werk in 'n baie geordende omgewing. Hy dien as simboliese teenpool vir tante Zan.

Zan se "vallende siekte" herinner aan die bokke in *Toorberg* wat flou val wanneer daar 'n bedreiging is. Net soos die floubokke, lei Zan ook die aandag van die *sel* saam met wie sy werk, af. Haar gestremdheid beklemtoon egter die "gekheid" van die politieke bestel van Apartheid.

Gestremdheid in die roman dien as protes teen en simbool van die politieke bestel in Suid-Afrika, Afrikanernasionalisme en Calvinisme.

1.3 Probleemvrae

Oorkoepelende probleemvrae wat gestel word, is:

1.3.1. Word siekte en gestremdheid in die Afrikaanse prosa van die afgelope 35 jaar tematies funksioneel gebruik?

1.3.2. Hoe en hoekom is die temas van siekte en gestremdheid deurlopend in die werk van Etienne van Heerden te bespeur?

1.3.3. Op watter wyse word siekte en gestremdheid in die prosa van die belangrikste skrywers na 1980 ingespan om spesifieke temas simbolies of metafories te verteenwoordig?

Vrae wat hieruit voortvloei is:

- Watter soorte siektes/gestremdhede kom in die literatuur voor en wat is die simboliek daaragter?
- Watter soorte siektes/gestremdhede manifesteer in die romans van Van Heerden?
- Watter soorte siektes/gestremdhede manifesteer in die romans van Venter, Schoeman en Van Niekerk?
- Is daar enige planmatigheid in die skrywers se werkswyses met betrekking tot die simboliek wat hul aan die siektes/gestremdhede koppel?
- Word enige teoretiese raamwerke as verwysing gebruik en indien wel, watter teoretiese raamwerke?

1.4 Basiese hipotese

Die sentrale teoretiese argument is dat die ondersoek en interpretasie van siekte en gestremdheid in die Afrikaanse prosa van die afgelope 35 jaar sal aantoon dat die skrywers van hierdie werke die manifestasie van spesifieke siektes en/of gestremdhede baie effektief as simbole van groter sosiopolitieke en etiese kwessies ingespan het. Die leser word uiteindelik daarvan bewus dat sosiopolitieke en etiese vraagstukke in die samelewing soos siektes is wat die gemeenskappe lamlê, vooruitgang strem en interpersoonlike verhoudings, asook die verhouding tussen ras- politieke- en kultuurgroepe *siek* maak. Daar gaan veral gefokus word gestremdheid en deurlopende temas in Etienne van Heerden se werk.

Deur die wyses waarop skrywers siekte/gestremdheid verteenwoordig en die teoretiese raamwerke wat hul in hul romans gebruik, te bestudeer, kan die temas wat hul hierdeur wil belig, ontleed word.

Hoofstuk 2 – Teoretiese agtergrond

2.1 Sentrale teoretiese raamwerk

i. Siekte, gestremdheid en abnormaliteit teenoor gesondheid en normaliteit

Susan Sontag sê in haar boek, *Illness as Metaphor and Aids and its Metaphors* (1988:3): “Everyone holds a dual citizenship, in the kingdom of the well and in the kingdom of the sick.”

Hierdie woorde is tot ‘n groot mate waar van baie van die karakters in Etienne Van Heerden se romans. So het diegene wat “in the kingdom of the sick” is in Van Heerden se *Toorberg* (1986), bv. KênsTillie en Druppeltjie, ook soms insae in en begrip van diegene wat “in the kingdom of the well”, dus nie siek of gestremd nie, is. Die magistraat, wat ‘n helder verstand en ‘n “normale” werk het, is ook, as gevolg van sy stompie-arm, in die “kingdom of the sick”. Hierdie gestremdhede en/of siektes word dan mettertyd simbool van emosionele opstand/rebellie of kollektiewe skuld wat die karakters beleef. “Normaal” en “gestremd” is begrippe wat vermeng raak en die leser wonder soms wie nou eintlik “normaal” en wie “gestremd” is.

Siektes en gestremdes, veral ook emosioneel gestremdes, word dikwels geïsoleer omdat hulle die “normales” in ‘n samelewing aan onvolmaaktheid en swakheid herinner. Indien jy diegene wat jou aan die onvolmaaktheid en degenerasie wat met siekte gepaardgaan, uit jou leefwêreld kan verwyder, kan jy in die utopia van “normaliteit” leef en die moontlikheid dat dieselfde lot jou kan tref, na die agterkamers van jou bewussyn skuif. Michel Foucault reken egter in sy boek *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception* (1994:158): “Degeneration lies at the very principle of life.” Hy sê voorts dat siekte en die verloop daarvan eintlik maar ‘n nabootsing van die lewe self is. (Foucault 1994:7) Dit is waarskynlik ‘n ander rede waarom mense nie siek, gestremde en veral kranksinnige/emosioneel-onstabiele persone in hul midde wil hê nie, omdat diegene hulle ook aan die “siektes” en “kranksinnige” sienings en ideologieë in hul samelewings herinner. Hoewel die mens bestaan van onvolmaaktheid en degenerasie as gevolg van siekte wil ontken, is dit egter nie moontlik nie, aangesien degenerasie deel van die verloop van die lewe is. Siekte en “abnormaliteit” word dikwels ook nie deur gesonde en “normale” persone verstaan nie en hulle weet nie altyd hoe om teenoor sulke persone op te tree nie, of hulle sien neer op diesulkes. Skrywers en kunstenaars raak dikwels tussengangers tussen die twee groepe mense deur pyn te verwoord en te konkretiseer.

ii Die behoefte aan die verwoording en konkretisering en metaforisering van pyn en gestremdheid

Elaine Scarry bespreek in haar boek *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World* die verskynsel en verwoording van pyn, lyding en marteling in ons lewens en ons wêreld. Die onvermoë om fisieke pyn taalkundig akkuraat uit te druk lei uiteindelik, volgens Scarry, tot die uitdrukking daarvan in ander vorme, soos byvoorbeeld kuns en die letterkunde, en dan dikwels as beelde of metafore. Foucault is van mening dat pyn sigbaar word in die liggaam en met die ruimte van persepsie in aanraking kom. Scarry is van mening

dat pyn en siekte wat innerlik ervaar word, nie sigbaar word nie, maar wel deur die siek persoon ervaar word. Dit moet dan verwoord word om ander te laat beseef hoe dit beleef word. Iemand wat van 'n ander persoon se siekte hoor, beleef en begryp die siekte anders as die siek persoon. Scarry bespreek die wyses waarop hierdie dualiteit so goed moontlik geëlimineer kan word.

Scarry (1985:11) wys daarop dat, wanneer 'n mens van iemand anders se fisiese pyn hoor, dit wat binne-in daardie persoon se liggaam gebeur, aan 'n onsigbare geografie (ruimte) behoort wat geen realiteit het nie omdat dit nie vir jou sigbaar is nie. Sodoende flikker ander mense se pyn kortstondig deur iemand se brein, maar verdwyn dan weer. Sy beweer dat die versoeking om analogieë met afgesonderde kosmologieë te maak, op sigself al 'n teken van pyn se triomf is, want daardeur bring dit die absolute tweespalt tussen 'n persoon se eie realiteitsbeseef en die realiteitsbeseef van ander mense na vore. Wanneer 'n persoon dus oor "jou eie fisiese pyn" of oor "'n ander persoon se fisiese pyn praat", verwys jy eintlik na twee totaal verskillende gebeurtenisse. Vir die persoon wat pyn ervaar, is die pyn 'n voorbeeld van wat dit beteken om sekerheid te hê, terwyl dit vir die persoon wat van die pyn verneem, so 'n ontwykende begrip kan wees dat dit 'n model is van wat dit beteken om twyfel te ervaar. Pyn betree dus ons wêreld as iets wat ondeelbaar is en wat terselfdertyd nie ontken kan word nie, maar ook nie bevestig kan word nie. (Scarry 1985:12)

Wat pyn dus bereik, reken Scarry, bereik dit gedeeltelik deur middel van die ondeelbaarheid daarvan, en dit verseker die ondeelbaarheid weens die weerstand daarvan teen taal. Scarry verwys na Virginia Woolf, wat sê dat hierdie probleem met betrekking tot die deelbaarheid en verwoording van pyn nie slegs tot Engels beperk is nie, maar tot verskeie tale. Daar is egter verskille in die uitdrukkingsvermoë van pyn in verskillende tale. Die bestaan van kultureel-verwante reaksies op pyn, soos byvoorbeeld een bevolkingsgroep wat uitroepe vokaliseer en 'n ander een se tendens om dit te onderdruk, is goed gedokumenteer, meen sy. Sy sê dat, selfs al word verskille soos hierdie kollektief genoem, dit nog steeds 'n klein gedeelte van die variasie sal wees – dit sal uiteindelik slegs die universele eenvormigheid van die sentrale probleem blootlê en bevestig: 'n probleem wat baie minder in die onbuigbaarheid van enige taal lê, eerder as in die rigiditeit van pyn op sigself. (Scarry 1985:13)

Die rede hiervoor, verduidelik Scarry, (1985:13) is gedeeltelik te wyte aan die uitsonderlike karakter van pyn in vergelyking met al die ander innerlike toestande wat ons beleef. Kontemporêre filosowe het ons daaraan gewoond gemaak om te erken dat ons innerlike toestande van bewustheid gewoonlik met voorwerpe in die eksterne wêreld saamhang. Ons het nie slegs "gevoelens" nie, maar ons het gevoelens vir iets of iemand; liefde is liefde vir x, vrees is vrees vir z, teenstrydigheid is teenstrydigheid oor y. Indien ons deur al die emosionele, waarnemings-, en somatiese toestande werk wat aan 'n voorwerp gekoppel is – haat vir, die sien van, honger wees vir – sal die lys baie lank wees en dit sal waarskynlik alterneer tussen toestande waarvoor ons dankbaar is en daardie waarvan ons nie hou nie. Regdeur die geheel daarvan sal dit 'n konstante bevestiging wees van die mens se kapasiteit om buite die grense van sy of haar liggaam te beweeg tot in die eksterne, deelbare wêreld. Hierdie lys sal egter skielik onderbreek word wanneer ons na die mens se innerlike beweeg

en ten einde laaste fisiese pyn bereik, want fisiese pyn het geen inhoud waarna dit verwys nie. Dit is juis omdat dit geen voorwerp het waarna dit verwys nie, dat dit, meer as enige ander verskynsel, objektivering, in taal teenstaan.

‘n Toestand anders as pyn sal, indien dit van sy voorwerp ontnem word, begin om die terrein van fisiese pyn te betree. Omgekeerd sal fisiese pyn, wanneer dit in ‘n geobjektiveerde staat is, grootliks geëlimineer word. Dit is dus baie belangrik, sê Scarry, (1985:13) om taalkundige strukture wat hierdie area van ondervinding wat normaalweg so ontoereikend vir taal is, te formuleer. Dis nodig om ‘n menslike poging aan te wend om die de-objektivering van pyn teë te werk deur pyn self na weë van objektivering te kanaliseer met praktiese en etiese gevolge.

Scarry verwys na die volgende mense wat gepoog het om ‘n taal vir pyn (dus, ‘n liggaamlike taal/“corporeal language”) tot stand te bring. (Scarry:1985:14 - 19) Sy verwys na primêre en sekondêre bronne van die verwoording van pyn.

Primêr is daar natuurlik die individue wat self in groot pyn verkeer het en wie se woorde later bekend geraak het omdat hulle dit self onthou het, of omdat ‘n vriend dit onthou het, of omdat dit opgeneem en onder andere ook in geskrewe geskifte gememoriseer is. Omdat ‘n persoon wat in pyn verkeer dikwels so van die bronne van spraak ontnem is, is dit nie verrassend nie dat pyn soms deur hulle wat nie in pyn verkeer nie om die onthalwe van die wat in pyn verkeer, die pyn verbaliseer. Hoewel daar groot beperkings daarop is om ander se pyn te verwoord, is daar ook baie redes waarom ‘n mens dit sou wou doen, en dus is daar weë waarlangs die mees radikale private ondervindings begin om die openbare sfeer binne te dring. Vervolgens vier sulke *sekondêre* weë, aldus Elaine Scarry (1985:14)

Die mediese omgewing is *eerstens* waarskynlik die mees voor-die-hand-liggende weg, aangesien die sukses van die mediese praktisyn se werk dikwels op die akkuraatheid waarmee hy of sy die gefragmenteerde taal van pyn kan hoor, dit so duidelik moontlik kan verstaan en dit kan interpreteer, berus.

Verfyning van mediese taal vir pyn gevorder vanaf byvoorbeeld die minder spesifieke terme soos “matige pyn” (“moderate pain”) en “intense pyn” (“severe pain”) na terme soos “kloppende pyn” (“throbbing pain”) en “brandende pyn” (“burning pain”). Dit is danksy die werk van twee dokters, Melzack en Torgenson, wat ‘n “McGill Pain Questionnaire” ontwikkel wat tot hierdie verbetering bygedra het. (Scarry 1985:15) Dit het daartoe bygedra dat taal ‘n eksterne beeld van innerlike belewenis begin verskaf het.

Tweedens het dokumente soos die publikasies van Amnesitie Internasionaal daartoe bygedra dat pyn in taal oorgedra word. Hierdie dokument sluit die transkripsie van persoonlike beserings en die gedigte en vertellings van individuele kunstenaars in.

Die *derde sekondêre* weg waarlangs pyn verwoord word en sodoende die openbare sfeer binnedring, is deur middel van die hofsaal, want soms volg ‘n siviele hofsaak wanneer iemand ernstig beseer is en die konsep van kompensasie nie slegs aan die sigbare fisiese beserings gekoppel word nie, maar ook aan die onsigbare ervaring van die fisiese lyding. (Scarry 1985:17)

Vierdens, en laastens, verwys Scarry (1985:18) na kuns as die finale weg na die verwoording en konkretisering van pyn. 'n Persoon wat ontsteld of onthuts is deur sy of haar eie gebrek aan die vermoë om pyn te verwoord, mag dit gerusstellend vind om te weet dat selfs die kunstenaar – wie se werk dit is om die reikwydte van die taal en die gesproke woord te verfyn en uit te brei – soms ook in stilte verval in die teenwoordigheid van pyn. Die geïsoleerde voorvalle waar dit nie so is nie, verskaf 'n baie meer roerende en bruikbare vorm van geruststelling: fiktiewe analoë, miskien hele paragrawe van woorde, wat geleen kan word wanneer die realiteit van 'n ware krisis 'n persoon tot stilte dwing.

Soms, reken Scarry, (1985:18) kom 'n mens 'n geïsoleerde toneelstuk, 'n uitsonderlike fliek, 'n buitengewone roman teë wat nie slegs toevallig nie, maar sentraal en ononderbroke oor die aard van liggaamlike pyn handel. In Sophocles se *Philoctetes*, word die lot van 'n hele beskawing in suspensie gehou om die ambassadeurs van daardie beskawing te laat stop om 'n opname te maak van die aard van die menslike liggaam, die wond in daardie liggaam en die pyn in die wond. (Scarry 1985:18) Dit gebeur meer dikwels, meen Scarry, dat die onderwerp vlietend 'n klein hoekie van 'n literêre teks kan binnedring, hetsy deur 'n enkele reël of toneel, om die eienskappe daarvan bloot te lê, selfs indien die skrywer dit met behulp van verskillende byvoeglike naamwoorde uitskel, (“the useless, unjust, assincomprehensible, inept abomination that is physical pain” skryf Huysmans), of indien hy 'n enkele naam daaraan gegee het: “I have given a name to my pain and I call it dog,” kondig Nietzsche aan in 'n briljante poging om voor te gee dat hy uiteindelik die opperhand oor pyn gekry het. Hy sê: “It is just as faithful, just as obtrusive and shameless, just as entertaining, just as clever as any other dog – and I can scold it and vent my bad mood on it, as others do with their dogs, servants and wives.” (Scarry 1985:18)

Foucault (1994:9-10) wys daarop dat siekte, wat op 'n prentjie gekarteer kan word, sigbaar word in die liggaam. Dit kom dit in aanraking met ruimte in 'n ander gestalte: die konkrete ruimte van persepsie. Die wette daarvan definieer die sigbare vorme wat deur die siek organisme ervaar word: die wyse waarop siekte in die organisme versprei, sy teenwoordigheid manifesteer, vorder deur soliede massa te vervorm, bewegings, of funksies, die wyse waarop dit letsels veroorsaak wat tydens 'n lykskouing sigbaar word, aktiveer, die wisselwerking tussen simptome, reaksies veroorsaak en sodoende tot wat vir die siekte 'n gunstige uitkoms is, na 'n fatale uitkoms beweeg. Die siekte word in die organisme beliggaam. Hierdie beliggaming van siekte word in die bespreekte romans in dié studie uiteindelik die beliggaming van etiese, interpersoonlike en sosiopolitieke kwessies, selfs van kreatiwiteit. Hieruit vloei die liggaamlike taal, soos deur Elizabeth Grosz (2001:1) verwoord.

Na my mening is daar in die Afrikaanse letterkunde heelwat tekste wat pyn effektief verwoord en konkretiseer deur dit te simboliseer. Die volgende romans waarna in hierdie studie verwys word, is romans wat, in Scarry se woorde, sentraal en ononderbroke oor die aard van liggaamlike pyn/siekte handel: *'n Ander land*, *Ek stamel ek sterwe*, *Memorandum*, en tot 'n mate *Toorberg*. Deur die lyding en pyn wat as gevolg van siektes en/of gestremdheid as metafore van ander probleme te gebruik, word pyn ge-objektiveer en

gekanaliseer met praktiese en etiese gevolge. Hier is die romans *Asbesmiddag* en *Die swye van Mario Salviati* van toepassing.

Die raarheid waarmee fisiese pyn in die letterkunde verteenwoordig word, reken Scarry, (1985:19) is die mees treffende wanneer dit gesien word in vergelyking met hoe konsekwent kuns sigbaarheid aan ander vorme van lyding uitbeeld, soos byvoorbeeld die gedagtes van Hamlet, die tragedie van Lear, die hartseer van Woolf se “merest schoolgirl”. Sielkundige lyding het inhoud vir verwysing, is vatbaar vir verbale objektivering en word so gereeld in kuns uitgebeeld dat, soos wat Thomas Mann se Settembrini ons herinner, daar wesenlik geen stukkie letterkunde is wat nie oor lyding handel nie; geen stukkie literatuur is wat nie vir ons op bystand is om ons te onderskraag nie. Die kwessie met bystand is natuurlik dat ‘n fiksionele karakter se pyn ons aandag kan aflei van ‘n lewende suster of oom wat deur ons medelye gehelp kan word op ‘n manier waarop die fiksionele karakter nie gehelp kan word nie. Daar is ook die gevaar dat, omdat kunstenaars so suksesvol daarin is om lyding te verteenwoordig en verwoord, hulle self dalk as die mees geloofwaardige groep van lydendes beskou kan word en sodoende die toepaslike begrip en medelye van ander wat radikaal ‘n behoefte aan bystand het, kan aflei. (Scarry 1985:19) Van Heerden benut die simbool van sielkundige gestremdheid, volgens hierdie definisie, effektief om die probleme wat in die Suid-Afrikaanse samelewing ondervind is en tot ‘n mate steeds ondervind word, op die voorgrond te plaas in *Toorberg*, *Die stoetmeester* en *Dertig Nagte in Amsterdam*.

Scarry (1985:21) se mening sluit by Grosz (2001:1) en Foucault (1994:9-10) se idees van die beliggaming van pyn en die verteenwoordiging daarvan in die samelewing aan wanneer sy daarna verwys dat die ervaarde eienskappe van pyn na die sigbare wêreld uitgelig word wanneer die verwysing vir hierdie eienskappe as ‘n oortuiging (omdat dit iets is wat deur die een wat pyn ervaar, bevestig kan word) of skeptisisme (omdat dit deur die een wat slegs daarvan hoor, bevraagteken kan word) aangebied word. Sy sê:

“and if the referent for these now objectified attributes is understood to be the human body, then the sentient fact of the person’s suffering will become knowable to a second person. It is also possible, however, for the felt-attributes of pain to be lifted into the visible world but now attached to a referent other than the human body. That is, the felt-characteristics of pain – of which is its compelling vibrancy or its incontestable reality or simply its “certainty” – can be appropriated away from the body and presented as the attributes of something else...[...]

... at particular moments when there is within a society a crisis of belief – that is when some central idea or ideology or cultural construct has ceased to elicit a population’s belief either because it is manifestly fictitious or because it has for some reason been divested of ordinary forms of substantiation – the sheer material factualness of the human body will be borrowed to lend that cultural deconstruct the aura of ‘realness’ and ‘certainty’.”

Hierdie toepassing sien ons in romans soos Etienne van Heerden se *Die stoetmeester*, *Toorberg* en *Dertig nagte in Amsterdam*, waar sosiopolitieke kwessies deur siekte, gebrek of emosionele onstabieleit gesimboliseer word. In ‘n roman soos *Ek stamel ek sterwe* word

sosiale kommentaar op die tradisionele waardes wat aan die plaas geheg word, die streng Calvinistiese patriarg en die opdoen van vigs, asook die stigma wat steeds daaraan kleef en die gepaardgaande sosiale problematiek deur middel van die eienskappe van die siekte gesubstansieer en aangespreek.

Wilson en Wilson (2001:3-4) sê dat die feit dat taal 'n konstituering van sosiale praktyke is, besonder duidelik word deur die analise van *gestremdheid*. Desnieteenstaande reken hulle ook dat taal se effekte verspreid, ongelyk en teenstellend is. Mense wend taal aan vir baie doelwitte waarvoor dit bedoel is, maar terselfdertyd kan die effekte van taal ook oorfloei of uitvloei buite die onmiddellike "houer" waarvoor dit gevorm is. Taal kan slegs gedeeltelik as 'n instrument van verteenwoordiging ingespan word, omdat dit altyd ander materiële geskiedenis en doelwitte en die arbitrêre en differensiële elemente van die sistematiese funksionering dra. Indien taal die ekonomie, sisteme, instellings en sosiale praktyke kan verander, dan vloei sy mag, volgens Wilson en Wilson (2001:3) verspreid in oneweredige strome. Na my mening wend van Heerden 'n gefokusde, geslaagde poging aan om die taal effektief in te span om deur middel van die beliggaming van gestremde karakters die leser se gewete tot so 'n mate aan te spreek dat hy/sy ten minste 'n beter begrip van sosiale praktyke in pre- en postkolonialistiese Suid-Afrika het.

iii Vroeë sienings van siekte en gestremdheid teenoor hedendaagse sienings daarvan

Munyi sê tereg in sy artikel getiteld *Past and Present Perceptions Towards Disability: A Historical Perspective* (2012) dat die sienings jeens *gestremdheid* grootliks van een kultuur na 'n volgende verskil. Hy beweer ook dat daar regoor die wêreld baie veranderinge in die status en die behandeling van persone met gestremdhede plaasgevind het, maar dat die oorblyfsels van tradisies en vroeëre sieninge nog steeds die hedendaagse gebruike rondom en behandeling van gestremdes beïnvloed, volgens Du Brow (1965) en Wright (1973). Die wyse waarop persone met gestremdhede in 'n gemeenskap aanvaar of verwerp word, hou, volgens Lippman (1972 in Munyi 2012) ook nie verband met die finansiële bronne en/of tegniese kennis en vaardighede nie. Daar is, vanuit 'n kulturele oogpunt, baie faktore wat die lewens-omstandighede van gestremdes en "normale" mense se houding jeens hulle beïnvloed. Onkunde, verwaarlosing, bygeloof en vrees is sommige faktore wat die isolasie van gestremdes affekteer. Ander faktore soos heksery, seksueel-verwante faktore en God/bonatuurlike faktore beïnvloed ook die lot van gestremdes. Sommige van hierdie faktore kan, soos later aangedui, op die hoofkarakters van die romans wat in hierdie studie bespreek word, van toepassing gemaak word.

Aristoteles het, volgens Wilson en Wilson in *Embodied Rhetorics Disability in Language and Culture*, eeue gelede in sy *The Politics* reeds gesê:

"Let there be a law that no deformed child shall be reared." (2001: 1)

Munyi (2012) verwys na Roeher (1969) wat meen dat die wyse waarop gestremde mense in verskillende kulture behandel word, nie staties of homogeen is nie. Griekse en Romeinse persepsies van siekte en gestremdheid, beweer Munyi, is in hul letterkunde gereflekteer. So, byvoorbeeld, meen Goldberg en Lippman (1974 in Munyi 2012,) dat Plato aanbeveel het dat die misvormde kinders van beide die hoër stand sowel as dié van die laer stand na een of

ander geheime, misterieuse plek weggevat moes word. Hierdie beginsel vind ons ook in die Suid-Afrikaanse kultuur, soos uitgebeeld in Etienne van Heerden se *Toorberg*, waar die emosioneel-gestremde Tillie dikwels alleen in 'n kamer toegesluit word. Sy is die ma van die gestremde Druppeltjie, oftewel Noag Du Pisani wie se dood deur die fisies gestremde magistraat in hierdie roman ondersoek word.

Volgens Barker et. al 1953 (in Munyi 2012) het die Grieke *siekas* as minderwaardig beskou. Hy sê dat die Christene, hierteenoor, gevoel het dat siekte nie 'n skande of 'n straf vir sonde was nie, maar dat dit juis 'n manier van reiniging en 'n wyse van genadebetoning was.

Munyi (2012) wys daarop dat die Christenleiers Luther en Calvyn, volgens Thomas (1957), in die sestende eeu aangedui het dat *geestelik gestremde* mense en ander persone met gestremdhede met beseerde geeste beset was en dat diegene dikwels aan geestelike of fisiese pyn blootgestel is om die geeste te verdryf. In die negentiende eeu het Darwin beweer dat, indien die gestremdes versorg en behou sou word, dit die natuurlike seleksie van die "beste" en "mees geskikte" elemente wat nodig is vir die totstandkoming van 'n sterk nageslag sou belemmer. (Hobbs 1973 in Munyi 2012) In Eben Venter se roman, *Ek stamel, ek sterwe*, soos in baie Suid-Afrikaanse plaasromans (bv. *Toorberg*) is dit ook vir die streng Calvinistiese patriarg noodsaaklik om 'n gesonde, sterk manlike erfgenaam sonder gebreke te hê wat die plaas kan oorneem en die bloedlyn kan voortsit.

Lukoff en Cohen (1972 in Munyi 2012) wys daarop dat sommige gemeenskappe blinde persone verban of swak behandel het, terwyl ander gemeenskappe weer spesiale voorregte aan hul blindes gegee het. In Etienne van Heerden se *Die swye van Mario Salviati* word die blinde karakter, Mario Salviati, ook swak behandel en toenemend geïsoleer.

Munyi sê dat Amoako (1977) die aandag daarop vestig dat daar ook in Afrika, net soos in die res van die wêreld, verskeie maniere is waarop mense met gestremdhede behandel word. In sommige gemeenskappe in Benin, byvoorbeeld, is kinders wat met afwykings gebore is, beskou as kinders wat deur bonatuurlike kragte beskerm word. Hulle is dus in die gemeenskappe in verwelkom, want daar is geglo dat hulle gelukbringers was. Hierteenoor is mense met fisiese gebreke of geamputeerde ledemate nie deur die Ashanti-stam in Ghana toegelaat om leiers te word nie. Die magistraat in Etienne van Heerden se roman, *Toorberg*, is juis 'n man wat in 'n leiersposisie, naamlik dié van magistraat, aangestel is, maar sy gebrek simboliseer en beklemtoon die feit dat hy, as geregsdienaar, nie in staat is om die beweerde moordsaak op te los nie. Sy geamputeerde arm beklemtoon die feit dat die "lang arm van die gereg" nie die waarheid kan "raakvat" nie.

Wilson en Wilson (2001:2) verwys na Judith Butler wat beweer dat gestremdheid nog altyd 'n negatiewe politieke betekenis gehad het, naamlik dié van uitsluiting. Volgens Butler verrig taal die funksie daarvan om die opheldering/verheldering van die liggaam aan te spreek, nie om dit te "ontdek" nie. Dit is om die *natuurlike* betekenis van gestremdheid in die omloop te bring, waar dit ooreenstem met 'n klomp dualismes deur Grosz genoem, soos byvoorbeeld die innerlike en uiterlike, die private en die openbare, die self en die ander en alle ander binêre pare van die verstand(gees)/liggaam en waar dit ook die genoemde dualismes bevestig. Wilson en Wilson reken dat hierdie siening van gestremdheid as 'n

komponent van die ou en bekende dualistiese tradisie voortbestaan. Hulle is van mening dat een van die sterkste en treffendste van hierdie tweeledige verwysings *taal* teenoor die *wêreld* stel. So 'n konstruksie, sê hulle, veronderstel “die verstandelike(geestelike)” eerder as die “materiële karakter” van diskoers (volgens Laclau en Mouffe 108), en 'n refleksiewe eerder as 'n reduktiewe verhouding tussen taal en die materiële realiteit (volgens Williams 38).

Wilson en Wilson (2001:2) argumenteer teen dualisme. Hulle wys daarop dat daar ander sienings van siekte/gestremdheid ook is. Hulle verwys na kulturele studies, die nuwe “left theory” (liberale teorie) van **beliggaamde feminisme** (“corporeal feminism”) en die **postmoderne retoriek**, sonder om die verskillende aanslagte daarvan teenoor die materiële diskoers te omseil (“elide”), maar om sommige moontlike kanale vir die heroorweging van die verhoudings van gestremdeheidsretoriek en die materiële wêreld voor te stel, asook om moontlike belynings voor te stel.

Volgens Wilson en Wilson (2001:2) argumenteer postmoderne denkers dat retoriek nie 'n neutrale “instrument” is om die wêreld te reflekteer of te beskryf nie, nie die kuns van “rasionele” debat is nie, maar dat dit die kuns van kritiek, van weerlegging, van posisie en van aksie is. Postmoderniste analiseer en bestudeer die geskiedenis van die verhoudings tussen taal en mag vanuit die begrip dat alle taalpraktye geïnteresseer en geïnteresseer is. Hoewel dit negatief gedefinieer is, is postmoderne retoriek desnieteenstaande diep bemoeid met kwessies van geregtigheid (Fleming; Miller en Bowden; en Jarratt, “Using Postmodernism”)

In hierdie studie word 'n postmodernistiese aanslag byvoorbeeld benut met die simbolisering van gestremdheid om kwessies van geregtigheid/ongeregtigheid aan te spreek in romans soos *Toorberg* en *Dertig Nagte in Amsterdam*.

Omdat gestremdes nog altyd as afwykende (“deviant”) liggame beskou is, het beliggaamde feminisme (“corporeal feminism”) 'n rol te speel, aangesien dit 'n her-dink oor die liggaam as 'n terrein van wedersydse samestellende interaksie (“site of the mutually constitutive interaction”)(Balsamo 163) tussen diskoers en die materiële is. (Wilson en Wilson 2001:3)

Butler se teorie (Wilson en Wilson 2001:3) is ook hier van toepassing. Haar kommentaar oor taal se verhouding tot die onderwerp/identiteitskepping vind spesiale weerklank in die gestremde onderwerp. Dit is die terme wat herkenning fasiliteer en self konvensioneel is, die effekte en instrumente van 'n sosiale ritueel wat, dikwels deur middel van uitsluiting en geweld, besluit wat die linguïstiese omstandighede is waaronder hierdie onderwerpe oorleef. Hoewel daar in hierdie studie nie 'n gestremde vrou is wat in terme van die beliggaamde feministiese raamwerk gesimboliseer word nie, is die predikant, Scheffler, se suster tot 'n mate wel die beliggaming van so 'n vrou. Die hoofkarakter, Versluis, vind dit aanvanklik baie vreemd dat sy sonder 'n sweem van verleentheid oor haar gestremdheid so geredelik in die huis rondbeweeg. Dis ook vir hom ongewoon dat haar familie haar toelaat om so in die openbaar te verskyn en dat hulle haar nie isoleer nie. Haar broer, die predikant, is besonder lief vir haar en sien op na haar. Hy heg baie waarde aan haar menings. Deur die feit dat sy nie uitgesluit word nie en eintlik 'n sterker persoonlikheid as haar broer het, is sy

tot 'n mate 'n simbool van feminisme. Haar liggaamlike andersheid beklemtoon die feit dat sy, ten spyte van 'n gebrek, 'n sterk en besondere vrou is wat 'n belangrike rol in die samelewing speel.

Wittgenstein verwys, volgens David Stern in sy boek *Wittgenstein on Mind and Language*, (1995:144) ook na die beperkinge van taal. Hy is veral skepties oor die mens se vermoë om objekte met behulp van taal te beskryf, maar sy filosofie onderskryf dié van die postmoderniste. Hy voel dat geen taal voldoende kan wees nie. Hy voel dat niks so beskrywend kan wees as wat dit wil wees nie en dat enige beskrywing van ondervinding altyd iets krities, iets wat nie in woorde gesê kan word nie, sal uitlaat:

“Isn't it clear that this would be the most immediate description we can possibly conceive? That is to say, that anything which tried to be more immediate still, would have to give up being a description.” (Stern 1995:145)

Elaine Scarry (1985:167-169) se beskrywing van pyn en die verwoording daarvan sluit aan by Wittgenstein se mening dat objekte *benoem* kan word, maar dat die betekenis van daardie *name* kan verander en dat: “as soon as you talk about it, it is no longer that thing but something else.” (Stern 1995:169) Dit is omdat, soos Scarry dit stel, pyn nie aan 'n objek gekoppel kan word nie. Die enigste toestand wat so afwykend is soos pyn, is die verbeelding. Fisiese pyn is dus 'n intensionele toestand sonder 'n intensionele objek; verbeelding is 'n intensionele objek sonder 'n intensionele toestand. Dit mag dus op 'n vreemde manier gepas wees om aan pyn as die verbeelding se intensionele toestand te dink en om die verbeelding as pyn se intensionele objek te identifiseer. 'n Mens kan dus sê dat pyn slegs 'n intensionele toestand word wanneer dit in verhouding tot die objektiverende krag van die verbeelding gebring word: deur daardie verhouding, sal pyn van 'n passiewe en hulpelose toestand na 'n self-modifiserende en wanneer suksesvol, self-eliminierende een getransformeer word. Pyn en die verbeelding word die twee gebeurtenisse wat 'n raamwerk bied waarbinne alle ander perseptuele, somatiese en emosionele gebeurtenisse plaasvind: dus kan die hele terrein van die menslike psige tussen hierdie twee ekstreme gekarteer word. Dit is hierdie funksie van pyn en die verbeelding wat die skrywers gebruik om taal te beliggaam en die simboliek van siekte(pyn) en gestremdheid universeel van toepassing te maak.

Aristoteles het die definisie van 'n metafoor so verwoord: “ Metaphor... consists in giving the thing a name that belongs to something else.” (Sontag 19885:93) Deur 'n siekte “iets anders te laat wees” kan die skrywers die betekenis van taal uitbrei en aan die leser 'n meer omvattende en beskrywende begrip gee van dit wat hulle probeer verwoord.

Buiten vir die postmodernistiese raamwerk wat deur die Van Heerden gebruik word, is die estetisties-dekadente raamwerk deur Karel Schoeman in sy roman *'n Ander land* gebruik om die siekte te metaforiseer.

Grobbelaar en Roos (1993:2) bespreek die eienskappe van estetisties-dekadensie en die implikasie daarvan vir die beliggaming van siekte in hul artikel getiteld *'n Interpretasie van Karel Schoeman se roman 'n Ander land binne die raamwerk van die laat negentiende eeuse estetistiese en dekadente literêre tradisie* in die *Literator* (1993: Volume 1) breedvoerig .

Hul wys daarop dat dekadensie 'n literêre stroming is wat sy bloei in 1884 in Frankryk bereik het en tot vandag toe in die letterkunde van verskeie lande insyfer. Die terme *dekadensie* en *estetisme* dui op 'n bepaalde lewenshouding en kunsbeskouing in die literêre kultuur. (Grobelaar en Roos 1993:1) Hulle noem dat De Deugd (1977) vyf hoofkenmerke van tipies estetistiese-dekadente literatuur onderskei, naamlik:

1. die oortuiging dat skoonheid die essensie van kuns is
2. 'n sterk klem op vormgewing
3. sensitivisme
4. voorkeur vir 'n bepaalde tematiek, wat motiewe soos die eksotisme, vampirisme, sadisme, ens, insluit
5. die oortuiging dat kuns sowerein is ten opsigte van die lewe en 'n gevolglike estetisering van aspekte van die lewe wat vroeër nie met skoonheid geassosieer is nie, soos die siening van skoonheid in pyn, wreedheid en die dood.

Die estetistiese-dekadente raamwerk beeld die siek persoon as 'n verhewe, romantiese karakter uit. Die beweging sluit aan by die Romantiese beweging waarna reeds verwys is, waartydens mense, en veral siekes, hulle met musiek, drama, die kuns en letterkunde besig gehou het. Daar was 'n wegbeweging vanaf die rasionalisme in hierdie eeu. Na die oorloë en die Renaissance het patriotisme oor die algemeen verflou en was daar 'n soeke na ander bronne van vermaak en betekenis. Siekte het in hierdie tyd begeerlik geraak, omdat mense aandag aan jou geskenk het wanneer jy siek was, aldus Bailin (1994:7)

Michel Foucault bespreek in sy boek *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception* die vroeë sienings oor siekte en hy bespreek die redes waarom hospitale en klinieke ontstaan het, asook die geskiedenis van die ontstaan daarvan. Hy meen (1994:xviii) dat die verskyning van die kliniek as 'n historiese feit aan die sisteem van her-organisasie gekoppel moet word. Hy wys daarop dat hierdie nuwe struktuur aangedui word deur die klein, maar beslissende verandering waarby die vraag: "What is the matter with you?" vervang is met die vraag: "Where does it hurt?" Die klem van dus nie noodwendig meer slegs op die liggaamlike siekte, naamlik: "Wat skort met jou?" nie, maar op die pyn: "Waar is dit seer?/Waar pyn dit?", wat impliseer dat daar ook na emosionele pyn verwys kan word. Met hierdie verandering, meen Foucault, word die wyse waarop die kliniek bedryf word en die beginsels van die algehele diskoers daaromheen erken. Sedert hierdie verandering, sê hy, is daar 'n geheel-en-al nuwe verhouding tussen die aanduier ("signifier") en die aangeduide ("signified"): tussen die simptome wat die siekte aandui wat aangedui is, tussen die gebeurtenis en wat dit voorspel, tussen die skade/letsel en die pyn wat dit impliseer, ensovoorts. Hy beweer dat die kliniek se ware belang daarin lê dat dit 'n in-diepte her-organisasie is – nie slegs van mediese diskoers nie, maar van die moontlikheid van 'n diskoers oor siekte. Die moontlikheid daarvan om siekte as metafoer die "praatwerk" te laat doen, in plaas daarvan om oor die siekte gesprek te voer, word hierdeur geïmpliseer. In *Memorandum*, byvoorbeeld, spreek Wiid se siekte metafoeries tot die leser. Die onpersoonlike wyse waarop hy in sy siektetoestand behandel word, dra by tot die

metaforiese diskoers van die persoonlike/onpersoonlike aard van ruimtes en die koppeling daarvan aan die verval van sy lewer as gevolg van lewerkanker

Foucault (1994:5-6) bespreek die beginsels van die primêre konfigurasie van siekte. Twee van die vier aspekte waarna hy verwys, is van belang vir hierdie studie. Eerstens verwys hy daarna dat dokters van die agtiende eeu dit met “historiese” eerder as filosofiese “kennis” geïdentifiseer het. Die historiese, reken hy, is daarop geskoei dat ‘n oorsaak, simptome wat geleidelik ontdek word, ‘n beginsel wat van die begin (“its root”) ontsyfer kan word, nie tot die orde van “filosofiese” kennis nie, maar tot ‘n baie “basiese” kennis, wat alle ander voorafgaan, behoort. Die persoon wat die geskiedenis van die siekte neerskryf, moet die duidelike en natuurlike verskynsel van siektes met aandag dophou en soos ‘n verwer wat ‘n portret noukeurig en tot in die fynste besonderhede verf, die inligting deeglik neerskryf. Net so gebruik Etienne van Heerden byvoorbeeld die fynste besonderhede van ‘n siekte as simbole van kwessies wat hy wil uitlig. Die wanfunksionering van die bloedplaatjies en die “siek” toestand van die bloed word in *Ek stamel ek sterwe* ‘n simbool van die “siek” vader-seun verhouding.

Tweedens meen Foucault (1994:7): “The order of disease is simply a ‘carbon copy’ of the world of life; the same structures govern each, the same forms of division, the same ordering. The rationality of life is identical with the rationality of that which threatens it. Their relationship is not one of nature and counter-nature; but, in a natural order common to both, they fit into one another, one superimposed upon the other. In disease, one recognizes (reconnait) life because it is on the law of life that knowledge (connaissance) of the disease is also based.” Ter illustrasie hiervan is die siekte van Wiid en die verloop daarvan in *Memorandum* byvoorbeeld ‘n afbeelding van die verval van die stadskern en Konstant se siekte, soos reeds genoem, ‘n afbeelding van ‘n gebroke vader-seun verhouding. Die ontstaan en verloop van hierdie kwessies is soortgelyk aan die ontstaan en die verloop van die siektes wat in die onderskeie romans figureer. Hierdie mening van Foucault sluit aan by Victor Turner (1967) en Mary Douglas (1966), na wie Buxbaum (2014:20) verwys, se siening dat siekte ‘n “prototypte of society” is.

Foucault koppel die “medical gaze” deurlopend in sy boek oor die ontstaan van die kliniek en die geskiedenis van mediese persepsie aan die wyse waarop siekte deur medici en die samelewing beskou word. Siekte, reken hy, is aanvanklik eers slegs op grond van die patologie van die siekte en die sigwaarde van die simptome geneem. Die vraag het egter ontstaan of daar nie meer holisties na die mens gekyk moes word nie.

“And the medical gaze, open to these fine qualities, necessarily becomes attentive to all their modulations; the decipherment of disease in its specific characteristics is based on a subtle form of perception that must take account of each particular equilibrium. But in what does this particularity consist? It is not that of an organism in which pathological process and reactions are linked together in a unique way to form a ‘case’. We are dealing, rather, with qualitative varieties of the illness to which are added the varieties that may be presented by *temperaments*, thus modulating the qualitative varieties in the second stage. What classificatory medicine calls ‘particular histories’ are the effects of multiplication caused by the qualitative variations (owing to the

temperaments) of the essential qualities that characterize illness.” (Foucault 1994:15)
(My kursivering)

‘n Mens moet die individu met sy spesifieke kwaliteite ook in ag neem. Laastens is dit nodig om die pasiënt se leefwyse, sy lewensomstandighede en sy gemeenskap in ag te neem. (Foucault 1994:16)

Foucault beweer dat mense voor die ontstaan van ‘n hoë beskawingpeil slegs die mees eenvoudige siektes gehad het. Slawe en werkers se lewens het ‘n eenvoud en ‘n redelike geordendheid getoon: hulle het geen van daardie wispelturige, komplekse en vermengde senuweesiektes gehad nie. Soos wat ‘n mens se lewensomstandighede verbeter, en soos wat die sosiale netwerk sy greep op individue versterk, begin die mens se gesondheid ook heelwat afneem, reken hy. (1994:1-17) Siekte word gediversifiseer en vermeng met mekaar. Hy haal vir Tissot aan om hierdie feit te bevestig: “their number is already great in the superior order of the bourgeois; ... it is as great as possible in people of quality.”

Foucault (1994:31-33) verwys na twee mites wat in die jare direk voor die Revolusie en die jare direk na die Rewolusie ontstaan het: die een van ‘n genasionaliseerde mediese profesie, wat soos die geestelikes georganiseer is en in die liggaamlike gesondheid belê het, met magte wat ooreenstem met die wat deur die geestelikes op mense se siele uitgeoefen is; en die mite van ‘n totale verdwyning van siekte in ‘n ongekompliseerde, probleemvrye samelewing. Hy sê dat laasgenoemde ‘n uitvloeisel is van die historiese terugskouing na die skakel tussen siekte/gesondheid en die samelewing. Hierdie historiese skakel is van belang vir hierdie studie, aangesien hierdie skakel in die letterkunde uitgebeeld word. Siektes verskil van een eeu tot die volgende omdat hulle aan die leefwyse en die lewensomstandighede van die individu gekoppel is.

In die Middeleeue, toe daar baie oorloë en hongersnood was, is die siekes aan vrees en uitputting blootgestel. Siektes soos beroerte en koors (“hectic fever”) was aan die orde van die dag. In die sestiende en sewentiende eeu het ‘n tydperk van verminderde patriotisme gevolg en wellus en vraatsugtigheid het hoogty gevier. Siektes soos geslagsiektes en kongestie van die bloed en ingewande is dikwels opgedoen. In die agtiende eeu is die soeke na plesier na die verbeelding toe oorgeplaas: mense het teater toe gegaan, romans gelees, ydele gesprekke gevoer, snags wakker gebly en gedurende die dag geslaap. Histeria, ipekonders en senuweesiektes het gedy. (Foucault (1994:33) Tuberkulose was ook ‘n siekte van die rykes gedurende hierdie tydperk, soos deur Bailin (1995:15) genoem.

Die agtiende-eeuse soeke na plesier kom sterk na vore in die estetisties-dekadente roman, *‘n Ander land*, waarin die hoogs verveelde Versluis al die genoemde aktiwiteite beoefen en boonop aan tuberkulose ly. Hierdie eienskappe en siekte word ‘n metafoor van sy verhewe status en die reis na die dood.

Die soeke na plesier deur middel van wellus en vraatsugtigheid het weer tot ‘n groot mate hoogty begin vier in die twintigste eeu. Dit is steeds so in die een-en-twintigste eeu. Erotiese en pornografiese tydskrifte, fliks, webtuistes en allerhande elektroniese bronne suig die moderne mens in die maalkolk in. Honderde kostydskrifte, tv- en radioprogramme en ander elektroniese kanale wat dekadente kossoorte adverteer en promoveer, het ook ‘n

sterk aantrekkingskrag vir die hedendaagse mens. Geslagsiektes, hart- en ingewandskwale, onder andere, word ook in hierdie twee eeue opgedoen. Vigs is een van die siektes wat as gevolg hiervan vinnig toeneem. In *Ek stamel ek sterwe* is hierdie siekte die hooffokus van die roman, as simbool van 'n gebroke vader-seun-verhouding.

Kanker is 'n ander siekte wat in die twintigste eeu met rasse skrede begin toeneem het. Hierdie siekte word dikwels ook aan leefwyse gekoppel, byvoorbeeld lewerkanker word aan die gebruik van 'n oormaat alkohol oor 'n lang tydperk gekoppel. Hierdie feit word heel ironies in *Memorandum* gebruik, want Wiid, wat aan lewerkanker ly, was sy lewe lank 'n geheelonthouer. Hier word die kanker aan sy werk gekoppel. Hy het vir jare lank die middestad verfraai en skoon en netjies gehou, soos wat hy ook met sy lewer gemaak het deur nie alkohol te verbruik nie. Die stadskern begin egter kort voor sy aftrede, tot sy afgryse, verval, soos wat sy lewer ook begin verval. Sy lewer word die simbool van die stadskern. Hy begin egter beseft dat die verval van die stadskern juis die ewolusie daarvan is, omdat dit 'n meer inklusiewe ruimte word. Foucault se mening, naamlik dat “One should speak of *degeneration* only in the case of a process that takes place within the tissual texture; it is the pathological dimension of its own evolution” (1994:157) is hier van toepassing. (My kursivering)

Gedurende die afgelope twee eeue het besoedeling en gepaardgaande daarmee, longsiektes ook toegeneem. Mynbedrywighede, wat besoedeling veroorsaak, vind plaas omdat die mens 'n al hoe groter wordende honger na rykdom het. Dikwels word mynwerkers se gesondheid doelbewus opgeoffer ter wille van die mynbase se gierigheid. Longkanker as gevolg van besoedeling in myne word in *Asbesmiddag* 'n simbool van die kanker van die siel – 'n kanker wat veroorsaak dat mense in magsoosposisies ander mense op 'n siellose wyse vir eie gewin uitbuit.

Foucault se mening: “Disease is deviation within life” (1994:153) het dus betrekking op bogenoemde bespreking. Hy sê: “The disease assumes the figure of great organic vegetations, which has its own forms of sprouting, its own ways of taking root, and its own privileged regions of growth. Spatialized in the organism in accordance with their own lines and areas, pathological phenomena take on the appearance of living processes. This has two consequences: disease is hooked onto life itself, feeding on it, ... It is no longer an event or a nature imported from the outside, it is life undergoing modification in an inflected functioning.” Die metafore van siekte en gestremdheid is dus metafore van siektes wat 'n afwyking binne die leefwêreld is. Hierdie afwykings, reken Foucault, is in groepe georganiseer op grond van die model van 'n lewende individu: so is daar, onder andere, die groep van tuberkulose en die groep van kanker. Die morele kwessies waarvan hierdie siektes simbole word, is ook “deviations within life”.

Derrida is in sy boek *The Gift of Death* (1995:4) van mening dat die moderne samelewing bewus moet wees van sy verlede en verantwoordelikheid daarvoor moet aanvaar ter voorbereiding van die dood, sodat hy die herhaling van foute van die verlede kan voorkom en sodat hy daarmee kan afreken. Dit maak dat die dood as 'n geskenk aangeneem kan word, omdat dit vir die persoon, deur die dood, 'n nuwe ondervinding kan gee omdat dit die persoon in verhouding met die voortreflikheid van die ander, van God, plaas.

Die essensie van Derrida se bogenoemde boek kan in die volgende woorde opgesom word:

“Modern civilization does not just suffer from its own faults, its own myopia, but also from failing to resolve the whole problem of history. But the problem of history cannot be resolved; it must remain a problem. The danger of the present time is that an excess of knowledge of detail might lead us to forget how to look at the question and the grounds that give rise to it. It might also be that the question and the question of the decline of civilization has been badly put. Civilization does not of itself exist. The question would be rather a matter of knowing if historical man can yet acknowledge history.”(Derrida 1995:4)

En

“History can be neither a decidable object nor a totality capable of being mastered precisely because it is tied to *responsibility*, to *faith*, and to *gift* [...] to the *gift* and to the gift of death that puts me into relation with the transcendence of the other, with God as selfless goodness, and that gives me what it gives me through a new experience of death. Responsibility and faith go together, however paradoxical that might seem to some, and both should, in the same movement, exceed mastery and knowledge. The gift of death would be this marriage of responsibility and faith. History depends on such an excessive beginning [ouverture].” Derrida (1995:5-6)

Hierdie gedagte sluit ook aan by Buxbaum (2104:97) se idee dat skatologiese historiografie belangrik is, omdat ‘n protagonis met sy verlede vrede moet maak ten einde emosioneel rein te wees. Dan sal hy gereed wees vir die dood wat op hom wag. Dit is ‘n bewuste proses.

Karen McCauley voeg met haar artikel *Ontario’s Institutional Cycle: Considering the relationship between fictional narratives and policy discourses in the construction of mental disability* (2015:1) ook haar stem by die genoemde teoretici wat reken dat, om **letterkunde** te lees, ‘n wyse is waarop ‘n mens die **wêreld** waarin ‘n mens woon, kan **skep en verstaan**. Sy verwys na Martha C. Nussbaum (1995) wat op die roman as ‘n toeganklike huidige narratiewe genre fokus. Volgens McCauley sê Nussbaum dat die roman baie tot die proses van beleidskepping kan bydra, aangesien, in haar woorde, “the novel constructs a paradigm of a style of ethical reasoning that is context-specific without being relativistic, in which we get potentially universalizable concrete prescriptions by bringing a general idea of human flourishing to bear on a concrete situation, which we are invited to enter through the imagination.”

McCauley sê voorts dat, indien literêre wêreldse modelle van die ware lewe is, argetipes in die letterkunde dominante sosiale konstruksies van die realiteit reflekteer. (2015:2) Soos reeds genoem, is die siekte-metafoor ‘n effektiewe manier om so ‘n argetipe van ‘n sosiale konstruksie te weerspieël.

iv Algemene metafore van siekte en gestremdheid in die letterkunde en die funksie daarvan

Sontag (1988:5) is van mening dat tuberkulose en kanker twee siektes is wat as metafore gebruik word. Sy vertel dat *tuberkulose* in die literatuur as romantiese siekte gesien is. Omdat dit 'n siekte is wat nie verstaan is nie, en in 'n tydperk waar die medici gereken het dat alle siektes genees kon word, nie geneesbaar was nie, was dit 'n geheimsinnige siekte. Volgens haar het kanker die rol van ongeneeslike, geheimsinnige siekte in ons hedendaagse samelewing oorgeneem. *Kanker* is egter nie 'n metafoor van 'n romantiese siekte nie, maar van 'n siekte wat 'n verleentheid is. Aansluitend by die metafoor van kanker wat 'n aggressiewe indringersiekte is, wys Sontag daarop dat *Vigs* deesdae ook as 'n aggressiewe indringersiekte beskou word en so as metafoor benut word. Terwyl die oorsprong en aard van kanker enkelvoudig is, is *Vigs* egter 'n siekte met baie fasette. *Vigs* is eintlik die naam van 'n mediese toestand wat die teenwoordigheid van baie ander toestande en siektes, die sogenaamde opportunistiese infeksies, insluit. Die *Vigs*-metafoor is dus 'n metafoor met 'n veelheid betekenisse. (Sontag 1988:104-105) Dit dui op meer as een ongerymdheid in 'n gemeenskap. In *Ek stamel ek sterwe*, Eben Venter se roman wat in hierdie studie bespreek word, is Konstant Wasserman se *Vigs* inderdaad 'n simbool van 'n veelheid van "siektes" in die boeregemeenskap en in die gemeenskap in die algemeen. Dit begin met die onregte wat die streng Calvinistiese patriarg se onversetlikheid sy kinders laat ervaar. Dan kring dit wyer uit na die oordeel van 'n konserwatiewe boeregemeenskap, tot so 'n mate dat die karakter wat aan *Vigs* lei, eers sy gemeenskap, dan sy land, verlaat omdat die veroordeling van sy eie mense so snydend is. Dit word ook simbool van 'n gebroke vader-seun verhouding.

Sontag is voorts van mening dat *waansin/kranksinnigheid* (emosionele onstabieliteit) die siekte is wat hedendaags as 'n siekte van verhewe sensitiwiteit gesimboliseer word. (Sontag 1988:35) Hierdie metafoor laat 'n mens dink aan 'n karakter soos Tante Zan in *Dertig Nagte in Amsterdam*. Sy is weliswaar nie fisies siek of gestremd nie, maar ly aan epilepsie. Dit staan in die volksmond ook as vallende siekte bekend. Hierdie toestand en die gepaardgaande oënskynlike kranksinnigheid is vir haar gesin, en veral vir Henkie, 'n verleentheid. Sontag sê (1988:6) dat enige siekte wat geheimsinnig genoeg is en wat in alle erns gevrees word, later gesien kan word as 'n siekte wat moreel, selfs letterlik, aansteeklik is. Baie van hierdie mense word dan deur vriende en familie geïsoleer en as voorwerp van dekontaminasie beskou. Die floubokke in Van Heerden se *Die Stoetmeester* en die reus in *Een vir Azazel* van Etienne Leroux is voorbeelde hiervan.

Bailin, in haar boek, *The Sickroom in Victorian Fiction*, (1994:8) se mening sluit hierby aan. Sy meen dat siekte altyd roerende beelde en soms geloofwaardige verduidelikings vir siektes van die gees, die verstand, die sosiale - en die politiese omgewing was. Zan, in *Dertig nagte in Amsterdam*, asook Wiid in *Memorandum*, wat met sy kanker (as siekte van "verleentheid", volgens Sontag) verteenwoordigend van 'n uitsluitende politieke bestel was deur middel van die wyse waarop hy die ruimtes ingerig het, is goeie voorbeelde hiervan.

Volgens Sontag (1988:30) was siekte 'n manier om mense "interessant" te maak. Dit is hoe "romanties" oorspronklik gedefinieer is. Sontag (1988:31-32) reken ook dat droefheid

mense “interessant” gemaak het en dat dit ‘n teken van verfyndheid en magteloosheid was. Sy beweer dat kranksinnigheid die siekte van ons tyd is wat die aanduiding van verhewe sensitiwiteit is. Volgens Sontag het die assosiasie tussen tuberkulose en kranksinnigheid baie ooreenkomste. ‘n Mens kry die indruk in Van Heerden se romans dat gestremdheid gebruik word om karakters interessant te maak en sodoende die klem op hulle te plaas. Hul word dan simbole van verskeie begrippe, bv. van kollektiewe skuld, soos in *Toorberg* (die magistraat) en van protes teen ‘n samelewing wat as normaal beskou word, maar wat eintlik abnormaal is omdat hulle mense onderdruk, soos ‘n *Dertig Nagte in Amsterdam* (Tante Zan).

Bailin (1994:10) se teorie sluit hierby aan. Sy beweer dat die ontstaan van ‘n nuwe liggaamlike (corporeal) taal gedurende die agtiende en negentiende eeu bygedra het tot die vergelyking van die siekte en die *self*. Sy dui aan dat die klem op die *senueestelsel* in die agtiende-eeuse mediese wetenskap die woordeskat vir die beliggaming van ‘n etiese bewustheid geskep het: ‘n moraliteit wat op persoonlike *fyngevoeligheid* gebaseer is en wat dikwels in spesifieke simptome na vore gekom het. Sy beweer voorts dat siekte dus aan die begeerlike toestande van delikaatheid, sensitiwiteit en persoonlike aansien gekoppel is. Tuberkulose, meen sy, soos Sontag, is veral as ‘n teken van besonderheid, van verterende passie, genialiteit of skoonheid bestempel. Bailin sê dat die eksplisiete koppeling van die fisiese toestand aan gemoedstoestand baie daartoe bygedra het om die opvatting wat so kwistig in die agtiende - en negentiende eeuse romans gebruik is dat emosionele krisisse baie duidelik en vinnig in die liggame van die persone wat dit ervaar, manifesteer.

Elizabeth Grosz se stelling uit *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism in Embodied Rhetorics: Disability in Language and Culture* van Wilson en Wilson (2001:1) se beskrywing belig hierdie liggaamlike taal, die beliggaming van die *self*, en die funksie daarvan, met die volgende woorde:

“The body provides a point of mediation between what is perceived as purely internal and accessible only to the subject and what is external and publicly observable, a point from which to rethink the opposition between the inside and the outside, the private and the public, the self and other, and all the other binary pairs associated with the mind/body opposition.”

Sontag (1988:72) voer ook aan dat siekte nog altyd as metafoer gebruik is om die aanklag dat *gemeenskappe* korrup of onregverdig is, te maak. Sy stel dit dat hoof-siektes (master illnesses) soos tuberkulose en kanker meer spesifiek polemies van aard is. Hulle word gebruik om nuwe, kritiese standaarde van individuele gesondheid uit te beeld, asook ‘n gevoel van ontevredenheid met die gemeenskap. *Elizabethaanse* metafore het as klagtes van ‘n verbreking van die reëls, morele verval, tydelike geheueverlies of iets dergelyks gedien. *Moderne* metafore, sê Sontag, suggereer ‘n diepgaande wanbalans tussen die individu en die gemeenskap, waarin die gemeenskap as die individu se teenparty gesien word. Sontag is van mening dat metafore van siekte gebruik word om die gemeenskap nie as uit balans uit te sien, maar as onderdrukkend te oordeel. Hierdie metafore, meen sy, duik gereeld op in Romantiese retoriek wat die hart teenoor die verstand, spontaneïteit teenoor rede, die natuur teenoor die kunsmatige en stad teenoor die platteland stel.

Na my mening word siektes in al hierdie betekenisse tot 'n mindere of meerdere mate in die bespreekte romans as metafore benut. In Eben Venter se roman, *Ek stamel, ek sterwe*, word die idee byvoorbeeld geskep dat die gemeenskap, veral die boeregemeenskap, vir Konstant onregverdig beoordeel op grond van sy seksuele oriëntasie en dat dit veroorsaak dat hy uiteindelik die land verlaat. Die stad word in hierdie roman ook deels teenoor die platteland uitgebeeld as plek van verval en verlies aan morele waardes. Versluis, in *'n Ander land*, se siekte dien as romanties-estetistiese simbool dat die hoofkarakter neersien op die inwoners van die land waarheen hy verhuis het. Hy beskou hulle as kultureel minderwaardig en ongekultiveerd teenoor sy eie land se mense. In Van Niekerk se roman, *Memorandum*, het die metafoor van Wiid se kanker die konneksie van morele verval, van die verval van siekesorg as 'n gasvryheidsfunksie en ook die verval van die stadskern. Die gedagte van die gemeenskap as onderdrukker word duidelik deur byvoorbeeld Zan se emosionele onstabieleit uitgebeeld in *Dertig Nagte in Amsterdam*.

Volgens Bailin (1994:1) het die siekekamertoneel dikwels 'n terapeutiese funksie in die letterkunde gehad. So het die siekekamer beslis 'n terapeutiese funksie in *Memorandum*, want Wiid luister aandagtig na die gesprekke van sy mede-pasiënte. Dan gaan doen hy navorsing om meer te wete te kom oor dit wat hulle bespreek het. Uiteindelik lei dit daartoe dat hy besef dat die wyse waarop hy nog altyd oor ruimtes en oor ander mense gedink het, nie die ideale sienswyse is nie. Sy siening verander drasties en hy besef dat ruimtes inklusief moet wees en nie eksklusief nie. Vir Versluis, daarenteen, is die siekekamer nie slegs 'n terapeutiese plek nie. Dis 'n plek van afsondering, waar hy hom onttrek van die res van die gemeenskap. Hier hou hy hom dan besig met gedagtes aan of die lees van "verhewe" tekste uit die literatuur van die Europese kultuur waarvan hy deel is.

Bailin (1994:1) verduidelik dat tonele van siekte gebruik is as register van emosionele onstuimigheid, as kritieke stadia in persoonlike ontwikkeling en as 'n redelike uit-die-hoogte intrige en ontknoping as kunsgrepe benut om sake wat bespreek wou word, mee te belig. Wanneer 'n mens *Dertig nagte in Amsterdam* lees, val dit op dat Zan se siekte, en veral haar grand-mal aanvalle, spesifieke aanduiders van emosionele onstuimigheid is. Konstant Wasserman se HIV-infeksie en die ontwikkeling van Vigs by hom, eggo kritieke stadia in sy persoonlike ontwikkeling. Meneer Wiid, die hoofkarakter in *Memorandum*, se lewerkanker wat versleg, staan teenoor sy emosionele ontwikkeling en 'n nuwe insig in die belangrikheid van huislike ruimtes. Versluis se onbetrokkenheid by die mense van die nuwe land waarin hy hom bevind, en sy hovaardige houding teenoor die gewoontes van dié land se inwoners word as kunsgreep gebruik om die sake wat Van Heerden met behulp van hierdie roman wil aanspreek, te belig. Bailin se siening kan dus op heelwat van die romans wat in hierdie studie bespreek word, van toepassing gemaak word.

Die siekekamer het in die Victoriaanse era ook dikwels aan die sieke die status van 'n bevoorregte persoon gegee en het soms die geleentheid verskaf om die werklikheid te ontvlug. Bailin (1994:17-18) beweer dat die skeiding en afsondering van die pasiënt van die res van die huishouding die fasilitering van private en openbare aansprake moontlik gemaak het. Dit het 'n manier van beskerming teen die *onderbreking* van die ervaring en frustrasies van die *gemeenskapslewe* gebied, wat desnieteenstaande deur die aanvaarde sosiale

gebruik en behandeling deur die gemeenskap van die gemeenskap goedgekeur is. Dit was dus 'n algemeen-aanvaarde, "beskaafde hawe" om weg te kom van die alledaagse sleur van die lewe. Fisiese swakheid, reken Bailin, is op sigself 'n afwyking van groepsnorme, wat, in plaas daarvan om aanspreeklikheid af te dwing, aan die pasiënt die reg tot simpatie, teerheid en selfs respek gee. Binne die raamwerk van die Romantisme is hierdie beginsel van toepassing op meneer Versluis in 'n *Ander land*. Versluis is, vanweë die feit dat hy van Europa, die land van oorsprong van baie van die mense in die gemeenskap waarin hy hom bevind, kom, 'n gerespekteerde persoon. Die feit dat hy boonop aan die "romantiese" siekte, tuberkulose, ly en daarby nog ook wel ter tale en belese is, maak hom 'n gesogte gas in die gemeenskap, maar hy onttrek hom dikwels van sosiale funksies en van geselskap as gevolg van sy siekte, sonder dat hy deur die gemeenskap veroordeel word. Deur middel van sy siekbed trek hy andersins 'n uitgelese groepie mense se aandag en geniet hy soms hul geselskap in die privaatheid en afsondering van die siekekamer. Bailin (1994:18) noem dit ook dat die siekekamer 'n alternatiewe gemeenskap binne die beperkte ruimte daarvan vestig. Sy noem voorts dat die Victoriaanse siekekamer gedeeltelik kritiek op die status quo lewer deur 'n ideale persoonlike en sosiale orde te skep binne 'n toestand van beproewing en gemarginaliseerdheid. Versluis lewer inderdaad, deur sy afsondering en selektiewe sosialisering, kritiek op die nuwe, vir hom vreemde, gemeenskap in Suid-Afrika. Bailin (1994:18) beweer voorts dat toegang tot die siekekamer toegang tot 'n bevoorregte hawe was waar 'n mens aan 'n natuurlike sosiale orde/stand deelgeneem het wat 'n toestand van spontaneïteit en morele genade was. In teenstelling met die romantiese siekte en toestande wat vir Versluis in die siekekamer omring, is die siekekamer, of meer spesifiek die hospitaal, in Van Niekerk se *Memorandum* 'n ruimte waar die siekes allermens met simpatie of respek, byna verwondering, behandel is. Intendeel; die behandeling wat Wiid en sy mede-pasiënte in *Memorandum* ontvang, is onpersoonlik en saaklik. Wiid, die kankerpatiënt, word selfs deur sy twee mede-pasiënte geïgnoreer.

Bailin (1994:8) bevestig dat sommige van die faktore oor die Victoriaanse siekekamer nie slegs op die negentiende eeu van toepassing gemaak kan word nie. Soos wat ons in die besprekte tekste in hierdie studie opmerk, is baie van die aspekte steeds van toepassing op vandag se literatuur. Sy verwys na wat Omaroff geskryf het:

"Illness touches upon universal paradoxes of human existence, which are mediated by particular cultural concepts and values. These paradoxes centre upon the unity, and at the same time, the duality of body and mind, the ambiguity of self as subject and object, and the opposition of natural and social being."

Buxbaum (2014:20) pas die siekte-metafoer, soos Sontag, ook wyer (op die gemeenskap) toe wanneer sy vir Victor Turner (1967) en Mary Douglas (1966) aanhaal wat (soos reeds genoem) sê: "the human body is the prototype of society" (gekwoteer in Veit-Wild 2006:3) Diepgaande bestudering van die romans in hierdie bespreking dui inderdaad daarop dat van die siektes wat die onderskeie karakters onder lede het, *prototipes* van families, gesinne of samelewings is. So is Konstant se siekte in *Ek stamel, ek sterwe* byvoorbeeld 'n prototipe van 'n gebroke vader-seun verhouding. Wiid se lewerkanker is 'n prototipe van die verval van die stadskern en Zan se emosionele onstabieleit is 'n prototipe van die onstabieleit en

politieke onrus en onstabiliteit in Suid-Afrika. Die magistraat in *Toorberg* se arm is 'n prototipe van geregtigheid en van die lang arm van die gereg, spesifiek, wat nie die oorsaak van Druppeltjie se dood kan bepaal nie. Dit simboliseer as't ware die onreg wat maklik teen randfigure in die samelewing, soos die gestremde Druppeltjie en sy ma, gepleeg word en dan onder die mat ingevee word. Die *afwesigheid* van 'n gedeelte van sy arm dui ook daarop dat daar iets met die gemeenskap skort. Soos Turner en Douglas (in Buxbaum 2014:20), kan daar tot die slotsom gekom word dat, in romans met siek of gestremde karakters: "a malfunctioning of the body or of parts of the body points at disorder in society" bestaan.

v Die dood as uitvloeisel en bestemming van siekte

Corvisart (in Foucault 1994:158) beklemtoon dit dat daar 'n vorm van degenerasie is wat die lewe konstant vergesel en regdeur die bestaan daarvan, sy konfrontasie met die dood definieer: die idee van die verandering en skade aan dele van ons liggame. Verwering, meen Foucault, is 'n onafwendbare deel van organiese aktiwiteit: Dit vind plaas slegs as gevolg van die feit dat die organe hulle werk doen. Degenerasie is 'n basiese beginsel van die lewe, die noodsaaklikheid van die dood wat onlosmaaklik met die lewe verbind is. Dit is ook die mees waarskynlike moontlikheid vir die ontstaan van siekte.

In die anatomiese persepsie was die dood die standpunt vanwaar die waarheid tydens die hoogtepunt van die siekte ingesien is; die lewe/siekte/dood trilogie is in 'n driehoek geformuleer. Die toppunt het op die dood uitgeloop. Persepsie kon slegs lewe en siekte as 'n eenheid sien in soverre dit die dood in die gesig gestaar het. (Foucault 1994:159) En nou kan dieselfde konfigurasie in ervaarde strukture gesien word, maar in 'n omgekeerde spieëlbeeld: lewe met die ware tydsduur daarvan en siekte as 'n moontlikheid van afwyking vind hul oorsprong in die diepgewortelde punt van die dood; dit vereis die bestaan daarvan van diep benede. Die dood, wat in die anatomiese blik, retroaktief die waarheid van siekte gepraat het, maak sy ware vorm en voorkoms bekend deur middel van antisipasie. Dit het letterlik met die karakter, Versluis, in 'n *Ander land* gebeur. Sy aanvanklike ontkenning van sy siekte en sy onbegrip van die landskap van die dood wat vir hom wag, het uiteindelik tot hom deurgedring toe hy die afgestorwe liggaam van sy landgenoot, wat ook aan tuberkulose gely het, letterlik in die spieël aanskou het.

Vir duisende jare het die mediese wetenskap 'n wyse gesoek wat die verhouding tussen siekte en lewe definieer. Slegs toe daar 'n derde term, wat die gelyktydige bestaan van die twee, die kruisverwysing daarvan, kon aandui, tussenbeide tree, is daar 'n vorm daaraan gegee wat op konseptuele moontlikhede en ervaarde oorvloed gebaseer is: hierdie derde term is die dood. (Foucault 1994:158) Op grond van die dood is siekte in 'n ruimte beliggaam wat met die van die organisme saamval: dit volg die lyne daarvan en dissekteer dit, dit is georganiseer in ooreenstemming met die algemene geometrie daarvan; dit is ook verbuig volgens die sonderlinge aard daarvan. (Foucault 1994:159)

Derrida stel (1995:12) so: "it is the attentive anticipation of death". 'n Karakter soos Wiid in Van Niekerk se *Memorandum* antisipeer sy dood in so 'n mate dat hy notas van die verloop

van sy siekte neem. Hy besef dat sy liggaam besig is om te degenerereer, maar kom ook tot die slotsom dat hy, ten spyte van sy onvolmaakte, siek liggaam, tog nog terwyl hy leef, iets kan probeer doen om sy verkeerde sienings en die verkeerde lewenswyse wat hy in sy verlede gehuldig het, kan omkeer en 'n positiewe verskil kan maak.

Dit is vanuit hierdie teoretiese agtergrond wat die skrywers wie se werk in hierdie studie bespreek word, siekte en pyn verwoord, dit simboliseer en die uitkoms van temas en vraagstukke bevraagteken of antisipeer. Die dood van 'n idee, ideologie, sosiopolitieke vraagstuk, 'n taal, 'n kultuur, 'n kwessie waarmee daar geworstel word, kan slegs geantisipeer word indien kunstenaar die kunswerk of die skrywer die spieël van die roman voor die leser ophou, sodat die leser kan "sien" dat daar 'n "siekte" in sy/haar eie lewe of in die lewe van die samelewing is wat hom/haar of dit bedreig. Sodoende word die leser se gedagtes geprikkel oor die kwessies en kan hy/sy oplossings bedink of oor die implikasie van die saak filosofeer en introspeksie doen. Susan Sontag sê: "...illness itself a metaphor for mortality, for human frailty and vulnerability." Met die simbole van die verskillende siektes in die bespreekte romans in hierdie studie, hou die onderskeie skrywers spreekwoordelik so 'n spieël voor die leser.

Hoofstuk 3 – Analise van Van Heerden se tydgenote se romans

3.1 'n Ander land – Karel Schoeman

3.1.1 Inleidend

Karel Schoeman se roman, *'n Ander land*, verskyn in 1984. Volgens Helize van Vuuren (2002:8) konstateer G.A. Jooste in 'n *Perspektief en profiel*-byrae dat Schoeman se romanoeuwe breedweg in drie fases verdeel kan word, naamlik: *eerstens*, realistiese romans van die jare sestig, *tweedens*, die groep romans uit die jare sewentig wat in die buiteland afspeel (waarby *Na die geliefde land* ingedeel is, maar *Om te sterwe* en *Waar ek gelukkig was* as uitsonderings gesien word omdat hul in Suid-Afrika gesitueer is) en *derdens* die romans wat daarna verskyn en almal, volgens Jooste, (Van Vuuren 2002:8) diep in die klip van Afrika indelf. Van Vuuren (2002:7) stel egter 'n verfyning van hierdie indeling voor, naamlik: a) realistiese prosa van 1965 –1981, b) die apokaliptiese romans, (naamlik *Na die geliefde land* en *Om te sterwe*, c) die Afrika-gerigte historiese romans vanaf *'n Ander land*.

In hierdie roman maak ons met 'n Nederlander, Versluis, kennis. Hy verhuis vanaf Nederland na Suid-Afrika op aanbeveling van sy dokter, ten einde vir die laaste deel van sy lewe 'n beter lewenskwaliteit te handhaaf, aangesien hy aan tuberkulose ly. Hy is 'n vreemdeling in hierdie land. Sy belewenis van sy siekte in die vreemde land simboliseer die dood. Hy stap die dood in as 'n vreemdeling.

3.1.2 Opsomming van die roman

Bogenoemde indeling toon alreeds vir ons dat laasgenoemde roman dus 'n historiese roman is. Dit is in Afrika gesitueer en het 'n sterk historiese inslag, met verwysing na Europa en spesifiek Nederland en Duitsland. 'n Nederlander, Versluis, ly aan tuberkulose en word deur die dokter in Nederland aangeraai om, soos baie ander Nederlanders, na 'n land met 'n droër klimaat toe te verhuis, met die hoop op beter lewenskwaliteit en moontlik 'n langer lewe. Versluis het gekies om na Suid-Afrika te kom. Hy reis na Bloemfontein. Hy raak bekend, selfs bemind, in verskeie hoogs beskaafde sosiale kringe. Daar is 'n besondere waardering vir die goeie Nederlands wat hy besig, asook vir sy vaardigheid in Duits en sy belangstelling in die letterkunde. Hy woon eers in 'n hotel, maar omdat hy nie die lawaai kan uitstaan nie, gaan loseer hy later by 'n Nederlandse dame genaamd mevrou Van der Vliet. Hy raak ook bevriend met 'n Joodse gesin en met 'n predikantsgesin. Die predikant, Scheffler, vind in die besonder 'n geesgenoot in Versluis. Versluis woon verskeie sosiale geleenthede by wanneer sy gesondheid dit toelaat. Hy is, weens onvoorsiene omstandighede, 'n landgenoot, Gelmers se sterwensbegeleier. Uiteindelik sterf hy self ook in die vreemde land aan die suidpunt van Afrika, ver van sy eie land af.

3.1.3 Konstantes in Schoeman se oeuvre in aansluiting by estetisties-dekadensie

Van Vuuren (2002:7-8) wys daarop dat daar 'n aantal konstantes in Schoeman se oeuvre is. Hierdie konstantes, soos hieronder genoem, is duidelik sigbaar in *'n Ander land*:

1. die eensame buitestaandersfiguur

2. sterk ruimte- en atmosfeerskepping, dikwels aan die hand van natuurbeskrywings met, samehangend, kontrastering van twee ruimtes, twee lande, met 'n sterk filosofiese en metaforiese lading
3. min uiterlike gebeure en gevolglik 'n lae spanningslyn
4. fyn weergegewe nuanses tussen mense en gesprekke
5. 'n besonder poëtiese styl
6. 'n sterk historiese bewussyn
7. 'n verteller wat dikwels 'n nou verbintenis met 'n spesifieke karakter aanknoop
8. die konsep van die dood, die verlede of die vergetelheid

Grobbelaar en Roos (1993:2) klassifiseer die roman op grond van sommige van hierdie eienskappe as 'n estetistiese en dekadente roman.

Hoewel die eienskappe van die estetisties-dekadente beweging in die Teoretiese raamwerk genoem is, verwys ek ter wille van die vergelyking daarvan met die eienskappe van Schoeman se werk weer daarna.

Soos reeds genoem, was die dekadensie 'n literêre stroming wat sy bloei in 1884 in Frankryk bereik het en tot vandag toe in die letterkunde van verskeie lande insyfer. Die terme *dekadensie* en *estetisme* dui op 'n bepaalde lewenshouding en kunsbeskouing in die literêre kultuur. (Grobbelaar en Roos 1993:1) Hulle noem dat De Deugd (1977) vyf hoofkenmerke van tipies estetistiese-dekadente literatuur onderskei, naamlik:

1. die oortuiging dat skoonheid die essensie van kuns is
2. 'n sterk klem op vormgewing
3. sensitivisme
4. voorkeur vir 'n bepaalde tematiek, wat motiewe soos die eksotisme, vampirisme, sadisme, ens, insluit
5. die oortuiging dat kuns sowerein is ten opsigte van die lewe en 'n gevolglike estetisering van aspekte van die lewe wat vroeër nie met skoonheid geassosieer is nie, soos die siening van skoonheid in pyn, wreedheid en die dood.

Volgens Van Vuuren (2002:3) het Karel Schoeman in 1985, 'n jaar na die verskyning van 'n *Ander land*, onder andere, die volgende oor "Die Groot Afrikaanse Roman" gesê:

"Onthegting is nodig: dit is nodig om weer te kyk, jou na binne te keer, te kyk, te luister. Maar terselfdertyd, hoe paradoksaal dit miskien ook klink, is dit vir die Suid-Afrikaanse skrywer noodsaaklik om hom veel meer oop te stel vir sy omgewing as wat hy hom tot dusver ooit bereid getoon het om te doen.

In volle bewustheid van sy Europese kultuur-erfenis en van sy bande met die buite-wêreld, sal die skrywer hom nogtans moet leer wend tot die vasteland waarna hy en sy taal albei

vernoem is. Soos daar in Afrikaans reeds poësie geskryf is wat in hierdie bodem wortel en wesenlik deel is van hierdie land, onvervangbaar en onoorplantbaar, moet daar ook prosa verskyn waarin Afrika gekonfronteer en verwerk word, waarin die aard van hierdie wêrelddeel verken en vergestalt word, en wat van geen ander werklikheid deel sou kon uitmaak nie... slegs op hierdie basis sal daar, na my mening, iets kan verskyn wat selfs by benadering as 'n 'Groot Afrikaanse roman' beskou kon word."

Volgens Renders (1987:21) (in Grobbelaar en Roos 1993:2) het Schoeman die ideaal van die Groot Afrikaanse Roman met 'n *Ander land* reeds verwesenlik. Volgens Grobbelaar en Roos (1993:2) is die roman eksplisiet gekoppel aan werke van skrywers soos Thomas Mann en Louis Couperus. Hierdie skrywers se werk word as dekadente literatuur beskou. Schoeman se roman is in die laat negentiende eeu gesitueer wat volgens Grobbelaar en Roos (1993: 2-3): " 'n era toe die dekadente literatuur sy hoogbloei bereik het" is. Boonop is daar onmiskenbare ooreenkoms tussen die hoofkarakter, Versluis, en die bekende dekadente figuur Des Esseintes, die hooffiguur in Joris-Karl Huysmans se roman *A Rebours* wat onder meer as die bybel van die dekadensie beskou word (Vandevoorde 1989:151) en wat presies 'n honderd jaar voor Schoeman se roman verskyn het, naamlik in 1884.

Vervolgens gaan ek sommige van bogenoemde temas soos wat hul in 'n *Ander land* voorkom, bespreek, met verwysing na Versluis se siekte, naamlik tuberkulose. Die konstantes, soos deur Van Vuuren (2002:7-8) genoem, wat ek gaan bespreek, is: Versluis as estetisties-dekadente figuur, die eensame buitestaandersfiguur en die sterk ruimte- en atmosfeerskepping aan die hand van natuurbeskrywings. Ek sal die konsep van die dood, die verlede of die vergetelheid aan die estetisiese-dekadente aard van die roman koppel deur ook die oortuiging dat skoonheid die essensie van kuns is en die oortuiging dat kuns soewerein is ten opsigte van die lewe en 'n gevolglike estetisering van aspekte van die lewe wat vroeër nie met skoonheid geassosieer is nie, te bespreek.

3.1.4 Versluis as estetisiese-dekadente figuur

Versluis is 'n gereserveerde persoon wat baie bewus is van sosiale stand en wat homself as "verhewe" beskou. Hy het 'n afkeur aan sy landgenoot, Gelmers, wat hy by die Hirsche ontmoet. Hy reken dat Gelmers waarskynlik uit 'n boeregemeenskap in Nederland kom en laasgenoemde se onverfynde, lomp sosiale vaardighede irriteer vir Versluis. Hy is aanvanklik ook onthuts deur die pastoor, Scheffler, se sosiale onbeholpenheid. Scheffler se suster, wat self ook gestremd is, se oënskynlike voortvarentheid en die gemaklike manier waarop sy met iemand soos hy, 'n wildvreemdeling, gesels, steek hom aanvanklik dwars in die krop. Hy is selfs meer geskok wanneer sy met haar gebrekkige lyf in die kamer rondbeweeg sonder 'n sweempie selfbewustheid. Hy beskou dit as onbehoorlik. Die Schefflers is egter intellektueel op 'n hoër vlak as Gelmers. Hulle lees letterkundige werke, hou boek- en gedigvoorlesings en kultuuraande en bespeel musiek-instrumente. Hy vind tot 'n mate aanklank by hulle en beskou hul dus nie in dieselfde lig as vir Gelmers nie. Dit is ironies dat hy juis aan toring(tuberkulose/TB) ly. TB was vroeër as 'n siekte van die middelklas beskou, alhoewel siekte in die agtiende eeu 'n verhewe status aan siekes verleen het:

“TB is often imagined as a disease of poverty and deprivation – of thin garments, thin bodies, unheated rooms, poor hygiene, inadequate food.” (Sontag 1989:15)

Hoewel hy bewus is van sy toestand, ontken Versluis aanvanklik die erns van sy toestand en probeer hy dit as minder ernstig voorhou. Hy sê byvoorbeeld tydens ‘n besoek van pastoor Scheffler vir laasgenoemde: “soos u sien, is ek weer op die been. Ek is nog swak, maar ek is heeltemal aktief – dit was maar net ‘n verbygaande ongesteldheid, uitputting na die lang reis...” (Schoeman 1984:18) Hy wil, as behorende aan ‘n verhewe sosiale stand, nie gelykgestel word aan laer klas mense deur ‘n gemeenskaplike deler, die siekte tuberkulose, nie. Wanneer die dokter vir hom vra of hy genoeg geld het om vir die behandeling te betaal, benadruk hy dit dat hy vermoënd genoeg is om te kan betaal.

Versluis se karakter herinner ‘n mens ook aan die “dandy” van die romantiese era. Hy is, soos Lord Byron, wat een van die belangrikste digters van die romantiese era was, ‘n tipiese “dandy” vanuit hierdie tydperk. Byron was bekend vir sy flambojante voorkoms en sy veelvuldige (seksuele) liefdesverhoudings. Hoewel Versluis geensins bekend was vir seksuele liefdesverhoudings, of selfs as iemand wat aanraking geniet het nie, stem sy karakter ooreen met dié van Byron wat sy flambojante voorkoms betref. Margot Beard (2007:60) verwys in haar bespreking van Romantisisme in *Disgrace* van J.M. Coetzee, met spesifieke verwysing na Wordsworth en Byron, na die mening wat John Douthwaite oor die hoofkarakter, Lurie, in die roman sê. Dit is dat “Lurie uses culture as a weapon ‘which he deploys constantly to assert his identity as a superior being, ...’”. Voorts is Douthwaite van mening dat Lurie ‘n “total lack of psychological and emotional involvement” toon. Dieselfde geld vir Versluis as tipies Romantiese karakter uit die Estetiese-Dekadente beweging.

Wanneer sy landgenoot, Gelmers, in die openbaar inmeekaarsak en hulp nodig het, snel Versluis hom nie te hulp nie – hy toon hier ‘n tipiese gebrek aan sielkundige of emosionele betrokkenheid - “lack of psychological and emotional involvement” soos in die vorige paragraaf genoem. Vanweë sy verhewe kulturele agtergrond beskou hy homself as ‘n “superior being”, oftewel verhewe persoon, bo sy landgenoot, Gelmers. Hy is bang dat hulle ‘n spektakel sal wees vir die huisvroue en bediendes wat toekyk. Volgens Grobbelaar en Roos (1993:5), gaan help hy juis nie vir Gelmers nie, weens “Versluis se elitêre bewussyn en die feit dat hy sy waardigheid ten alle koste wil behou”.

Enersyds is dit waarskynlik hoekom hy eerstens nie betrokke raak nie, of hom onttrek van veral siek mense wat duidelik nie vermoënd is nie. Tydens sy verblyf in die hotel kom daar ‘n sterwende vrou by die hotel aan. Sy is armoedig en onsmakvol geklee en slaan ‘n beteuterde prentjie waar sy in die voorportaal op haar koffer sit. (Schoeman 1984:41) Die geluide wat vanuit haar kamer, wat aan syne grens, kom, irriteer hom. Hy dink: “Die rus wat die enkele voordeel van hierdie eenvoudige agterkamer was, is in elk geval daarmee heen, ...”(Schoeman 1984:41) en nie eens die besef dat hy “met sy aankoms as bewustelose vreemdeling ingedra is om te sterwe”, net soos wat sy nou op sterwe lê, wek by hom enige simpatie met haar nie. Haar teenwoordigheid en die geluide uit die siekekamer van die sterwende persoon vul hom juis met afsku, omdat dit hom aan sy eie lot herinner. Dieselfde geld vir sy irritasie met Gelmers en die dokters, veral wanneer hulle aan hom raak. Hy is “onaangenaam bewus van die jong man se skouer wat teen syne skuur” (Schoeman

1984:102) tydens die ete by die Hirsches. Wanneer die jong man se vingers aan syne raak tydens dieselfde ete, trek hy sy hand vinnig terug, “gedagtig aan die vierkantige hand wat op die tafel langs hom gerus het, die afgekoude naels.” (Schoeman 1984:105) Grobbelaar en Roos verwys na hierdie karaktertrek as Versluis se “onnatuurlike weersin in fisiese kontak”. (1993:4) Ook wanneer dokter Krause aan hom raak, ontstel dit vir Versluis. Hierdie assosiasie met siekte en dood, voer Grobbelaar en Roos (1993:5) aan, is ook ‘n rede vir Versluis se negatiewe gevoelens teenoor laasgenoemde karakters. Hulle stel dit dat deur Gelmers en die dokters te ontwyk, negeer hy as’t ware sy eie siekte en dood.

3.1.5. Die eensame buitestaandersfiguur

3.1.5.1 Sosiale afsondering weens gebrek aan familiebande en uit eie keuse

As buitelander wat na Suid-Afrika verhuis, is Versluis ‘n buitestaander wat die nuwe, ander land waarin hy hom nou bevind, vanuit ‘n vreemdeling se oogpunt beskou. Hy word genooi om sosiale funksies by te woon en kry die geleentheid om die land se mense en kultuur te omarm, maar hy hou hom doelbewus op ‘n afstand.

Hierdie hardnekkige weiering van Versluis om by sy medemens betrokke te raak, het ‘n sterk psigologiese inslag, soos deur Van Vuuren genoem (2002:1). Sy houding teenoor die mense in die vreemde land plaas klem op die tragiek van die geskiedenis en skeefgeloopte interkulturele verhoudinge (Van Vuuren 2002:1). Sy afkeurende houding teenoor die minder formele wyse van sosiale omgang in Suid-Afrika beklemtoon die kontras tussen die Europese kultuur en die nuwe Afrikaanse identiteit wat ontstaan as gevolg van ‘n vermenging van verskillende kulture (Van Vuuren 2002:1). Van Vuuren reken voorts dat die fokus in die laaste deel Schoeman se oeuvre toenemend op Suid-Afrika en op die verganklikheid van menswees val. Versluis as eensame buitestaandersfiguur simboliseer hierdie verganklikheid, aangesien die reis wat hy as teringlyer na die dood onderneem, iets onafwendbaars is wat hy op sy eie moet, en klaarblyklik (so ver moontlik) wil, onderneem.

Die leser raak gou bewus van die feit dat hy alleen, sonder noue familiebande, is wanneer hy vir Hirsch sê dat daar niemand is wat van sy aankoms in kennis gestel hoef te word nie. “Nee, baie dankie, daar is niemand wat in kennis gestel hoef te word nie.” (Schoeman 1984:7) Ons leer wel later dat daar twee tantes, asook sy huishouer in Nederland is, maar hy ervaar ‘n gevoel van vervreemding teenoor hulle. “..die mense is vir hom almal net so vreemd soos die tantes, die Van Meerdervoorts en De Bruïne vir hom geword het waar hy hulle aan die anderkant van die wêreld agtergelaat het. (Schoeman 1984: 174) Wanneer hy vir hulle ‘n brief skryf, besef hy dat hul nie begrip vir die nuwe, vreemde land met sy vreemde mense met hul vreemde gewoontes, sal hê nie. Hy pos dit dan net so onvoltooid vir hulle. Dit herinner aan die briewe wat die magistraat in *Toorberg* deur Etienne van Heerden skryf. Die leser kry hierdeur die indruk dat hy reeds in Nederland al ‘n geïsoleerde bestaan gevoer het, aldus Grobbelaar en Roos (1993:3). Hul wys voorts op die ooreenkoms met Des Esseintes, wat hom in sy huis in Fontenay-aux-Roses teruggetrek het. Die talle verwysings na sy huishouer, Pompe, en die sterk wyse waarop hy op sy hulp staatmaak/staatgemaak het, versterk hierdie indruk. McGann (2002:101) noem dit die “bliss of solitude” wat in die Romantiese skryfkuns voorkom.

Reeds met sy verblyf in die hotel is dit al duidelik dat sy privaatheid hoog op prys stel en dat hy verkies om alleen gelaat te word. Wanneer hy sterk genoeg voel om te bad, verkies hy om dit self te doen. “Hy wil geen hulp vra nie en begeer trouens ook geen hulp nie...” (Schoeman 1984:16) Wanneer die pastoor met hom simpatiseer omdat hy so eensaam in ‘n vreemde stad en land is, sê hy: “...en die eensaamheid het my nie gehinder nie. Ek is gewoon daaraan om alleen te wees, en dit is nie iets waarmee ek probleme ondervind nie.” (Schoeman 1984:18) wanneer hy wel genoegsaam aangesterk het om sosiale verpligtinge na te kom, “onderneem (hy) dit alles onwillig en, meer nog, teësinig” (Schoeman 1984:152) Na sy floute is hy baie apaties teenoor al die belangstelling en goeie wense wat hy ontvang, soos wat Grobbelaar en Roos (1993:4) ook uitwys. Hy is voortdurend moeg: enersyds weens sy siekte, maar andersyds ook weens ‘n geestelike traagheid. Hierdie *ennui* is tipies van die dekadente skryfkuns. (Grobbelaar en Roos 1993:3) *Ennui* sê hulle, word in die woordeboek beskryf as “a feeling of being bored and mentally tired caused by having nothing interesting or exciting to do”, asook as ‘n “feeling of dissatisfaction”. Die Concise Oxford woordeboek beskryf dit as “mental weariness from lack of occupation or interest.” (1982:320) Versluis is ‘n persoon wat homself as verhewe bo andere sien, weens die feit dat hy vermoënd is. Hy word deur die Suid-Afrikaanse gemeenskap met wie hy in aanraking kom, gerespekteer vanweë die feit dat hy ‘n vermoënde Europese boorling is, goed Duits en Nederlands kan praat en goed onderlê is in die letterkunde. Hierdie eienskappe tesame met die *ennui*, is ook tipies van die romantiese era. Volgens Gilmour (2003:4) was die rykes verveeld weens die feit dat hul nie iets beters gehad het om te doen as om net heeldag hul tyd te verwyd met die “modieuse” tydverdryf van die lees van veral digkuns, maar ook prosa, nie. Dit is min of meer waarmee Versluis sy tyd verdryf. Volgens Gilmore (2003:4) het Wordsworth ‘n brief aan die Biskop van Llandaff gekryf waarin hy onder andere die ekstreme verskille tussen die rykes en die armes veroordeel het en “attacking monarchy for binding ‘down whole ranks of men to idleness’”. (my kursivering) Hierdie brief is nie gepubliseer nie. Rykes is aan die einde van die 18de en begin van die 19de eeu geëer vir hul rykdom en besittings. Mary Wollstonecraft, Shelley se tweede vrou se moeder, het gesê dat aristokrate in kunsmatige monsters verander is en sy het uitgevaar teen die “preposterous distinctions of rank and the ridiculous respect paid to property.” (Gilmore 2003:4) Dit is hierdie houding wat Versluis op mense soos Gelmers laat neersien en wat hom verhoed om Gelmers te help wanneer hy in die dorp inmekaarsak.

Ten spyte hiervan ervaar hy tog soms ook ‘n behoefte om in ander mense se teenwoordigheid te wees. Soms voel hy ‘n melankolie wanneer hy gesinne saam sien. Hoewel die traagheid en afmatting tydens ‘n insinking in sy toestand toeneem, voel hy dat die alleenheid vir hom genoeg is. Hy hou egter die deurknop dop om te sien of dit gedraai word. Hy wag vir iets of iemand – hy weet net nie vir wie of waarvoor nie. Hy is egter te swak om self op te staan. (Schoeman 1984:137) Hy wag dus letterlik vir besoekers om die eensaamheid te verlig - of dalk vir die doodsengel om die drumpel te betree? Hy besef ook dan dat hy aan die pastorie-inwoners geheg geraak het en dat hy in Suid-Afrika bewus geword het van ‘n onvolledigheid in sy bestaan.

By die Schefflers aanskou hy die gemeensaamheid van die familiekring en dink: “in die beskeie vertrek sou ‘n paar treë hom by die ander mense bring om sy hand op ‘n hand of

skouer te sit, en tog is hulle oneindig ver van hom en ewig onbereikbaar waar hulle saam verkeer, toegedraai in die windsels van hul eie klein bedrywighede, afgewend in die gang van 'n eie lewe waaraan hy geen deel het nie en slegs kan waarneem vanuit die verlatenheid wat al langs die rand daarvan uitsteek, asof hy die kamer en die mense daarin deur 'n venster betrag en hulle van hom geskei word deur die deursigtige kilheid van glas.”(Schoeman 1984:270) Hierdie kontras beklemtoon sy eensame buitestaanderstatus. Wanneer pastoor Scheffler byvoorbeeld Bethanie toe ry om sy pa tydens sy ma se siekte by te staan, voel hy nie lus om alleen deur die stil strate terug te keer na sy kil kamer mevrou Van der Vliet se huis toe nie en bied aan om die nag by Gelmers se siekbed te waak, ten einde 'n rede te hê om by die Schefflers te bly. (Schoeman 1984:207)

3.1.5.2 Deure as beklemtoning van buitestaanderstatus

Die tema van die eensame buitestaandersfiguur word ook deur die simboliese gebruik van deure beklemtoon. Versluis, die siek man, is op 'n letterlike en figuurlike reis na 'n ander land. Hy verlaat sy huis in Europa, letterlik deur by die deur uit te stap. Dis 'n deur wat letterlik en figuurlik agter hom toegaan – hy reis van hier af alleen. Hy stap alleen deur die deure van die kajuit, klim terwyl hy sterk genoeg is, in die koets in, word as bewustelose vreemdeling in 'n toestand van siekte by die koets uit en deur die hoteldeure in sy kamer ingedra. Uiteindelik moet hy alleen, sonder familie en ver van sy eie land af, die drumpel na die dood oorsteek.

3.1.6 Tuberkulose as romantiese siekte

Teenoor bogenoemde staan ook die feit dat TB in die vroeëre letterkunde juis as 'n romantiese siekte beskou is. Sontag wys in haar boek, *Illness as Metaphor and Aids and its Metaphors*, daarop dat TB simptome vertoon wat aan die longe gekoppel word en die longe is deel van die boonste, vergeestelike deel van die liggaam. 'n Siekte van die longe, sê sy, is metafories 'n siekte van die siel. (Sontag 1989:17-18) Sontag wys voorts daarop dat TB dikwels as 'n dekoratiewe, liriese dood gesien is. (Sontag 1989:20) Die feit dat die gemeenskap, veral in die hoër sosiale kringe, vir Versluis byna op 'n troontjie plaas omdat hy so verfynd is en dat hy so goed Nederlands en Duits praat, skep beslis die indruk by die leser van 'n verhewe dood wat op hom wag, in teenstelling met die van Gelmers. Versluis lees die werke van letterkundiges soos Dantè en Vergilius, wat as verhewe skrywers beskou word. Sontag vertel dat Kafka in Oktober 1917 aan Max Brod geskryf het: “come to think that tuberculosis... is no special disease, or not a disease that deserves a special name, but only the germ of death itself, intensified...” Versluis kom dit eindelijk ook maar agter soos wat sy toestand agteruitgaan en hy met sy naderende dood gekonfronteer word totdat hy uiteindelik moet aanvaar dat hy maar op dieselfde manier gaan sterf as wat Gelmers gesterf het.

Weens die romantiese weerspieëling daarvan in die letterkunde, het tuberkulose 'n siekte geword wat die siek persoon as 'n buitestaander uitgesonder het, volgens Sontag (1989:3). Sy voer aan dat die tuberkuloselyer as 'n uitgeworpene, 'n reisiger op 'n ewige soektog na 'n gesonde plek was. (Sontag 1989:33) Die romantiese idee wat met tuberkulose gepaardgaan, is dat daar afsondering (“confinement”) is en dat die sieke na 'n sanatorium gestuur is. Hier

betree die pasiënt dan 'n duplikaatwêreld met ander reëls. Om genees te word, moet die sieke uit sy of haar daaglikse roetine geneem word. Versluis is inderdaad 'n reisende tuberkuloselyer op soek na gesondheid. Hy is 'n buitestaander, vanweë die feit dat hy 'n uitlander is, asook vanweë sy siekte. Hierdie afgesonderdheid is sy eie keuse, soos wat telkens blyk uit die feit dat hy 'n afgesonderde kamer en stilte verlang en homself emosioneel afsonder van die mense in hierdie ander land en hom van hul gebruike distansiëer. Sontag verklaar: "Although there was certain reaction against the Romantic cult of the disease in the second half of the last century, TB retained most of its romantic attributes – as the sign of a superior nature, as a becoming frailty – *through the end of the century and well into ours.*" (Sontag 1989:34) (My kursivering) Hierdie eienskappe van tuberkulose word duidelik in die karakter van Versluis opgemerk.

3.1.7 Die sterk ruimte- en atmosfeerskepping as metafoor van siekte en dood

3.1.7.1 Lig/donker kontras, seisoene en ruimte as metafore van lewe en dood

Soos reeds genoem, het Schoeman in 1985 gesê dat die Suid-Afrikaanse skrywer hom na binne moet keer, moet kyk en luister en hom dan moet oopstel vir sy omgewing. Hy het voorts gesê dat daar "ook prosa (moet) verskyn waarin Afrika gekonfronteer verwerk word, waarin die aard van hierdie wêrelddeel verken en vergestalt (moet) word".

Schoeman het, met hierdie roman, hierdie twee faktore gekombineer. Hy het die aard van die Vrystaatse vlaktes, spesifiek, verken en "oopgeskryf", maar homself terselfdertyd na binne gekeer en die aard van die wêrelddeel wat hy beskryf, ook aan 'n simboliese, dieper betekenis gekoppel, naamlik die dood. Die hitte van die Vrystaat, wat die hoofkarakter se koorsigheid toenemend meer intens laat voel, sluit aan by die dekadente literatuur en word op simboliese vlak vergeestelik, sodat dit die leser aan die onderwêreld/hel herinner. Sy voortdurende beklemtoning van die lig/donker- kontras in hierdie ruimte fokus vroeg in die roman reeds die aandag op die kontras tussen die lewe en die dood.

Die roman het nie 'n dramatiese spanningslyn nie: die hoofkarakter se toenemend-verswakende gesondheid, sy dekadente beskouing van die nuwe omgewing waarin hy hom bevind en sy gedagtegang en gesprekke waarin die kontras tussen die bekende (Europa) en die onbekende (Suid-Afrika) gekontrasteer word, bied 'n simbolies-gelaaide spanningslyn aan die leser.

Op die eerste bladsy van die eerste hoofstuk is daar reeds talle verwysings na die felheid van die son en die hitte buite wat "al hoe meer ondraaglik raak namate sy koors toeneem" (Schoeman 1984:3). Die fyn stof van die onverbiddelike landskap vererger sy hoes. Versluis verloor kort-kort sy bewussyn en die leser kry die indruk dat hy dalk binnekort gaan sterf. Elke keer wanneer hy uit sy koorsdrome wakker word, bevind hy hom "op dieselfde verbleikte vlakke" (Schoeman 1984:3). Die man wat langs hom in die koets sit, vestig sy aandag op 'n aasvoël wat bo hulle sirkel. 'n Mens kry die indruk dat die aasvoël bokant Versluis as sy prooi sirkel. Versluis sien aanvanklik nie die voël raak nie – hy sien net die "wydheid van die veld" (Schoeman 1984:3): Hy staar as't ware die wye landskap van die dood in die gesig. Dan sien hy die voël. Die beeld wat hom bybly, "as vergestaltung van hierdie vreemde land (is) die wye veld waaroor die roofvoël sweef met uitgestrekte vleuels,

geluidloos teen die hemel afgeteken terwyl hy wag op sy prooi” (Schoeman 1984:3). Die vreemde land waarna hier verwys word, impliseer in hierdie konteks waar ‘n aasvoël bo sy prooi sirkel, alreeds die dood as ‘n ander land, waarop die voël geduldig wag. Hy voel later dat die reis geen einde sal kry nie – hier is ook reeds ‘n ontkenning dat hy wel aan’t sterwe is. Dit sluit aan by, soos wat Grobbelaar en Roos (1993:5) dit stel: “Die (tipies dekadente) opvatting van die lewe as ‘n toneelstuk waardeur Versluis hom teen ‘n onaanvaarbare en selfs beangstigende realiteit probeer beveilig”. Hy kan egter nie die realiteit ontken nie, want hy voel ook dat hul in die koets se klein ruimte “vasgevang (is) op daardie dooie vlakke onder daardie hoë son.” (Schoeman 1984:4). Die son simboliseer enersyds lig/lewe en andersyds die hitte van die hel. Die vlakke simboliseer die dood.

Later, wanneer hy in sy verswakte toestand in die hotelkamer op die bed lê, merk hy telkens die lig/skaduspelings van die kers, die son, die skemer en die nag. Hy besef op ‘n keer dat die “lig hom slegs indirek bereik, weerkaats van die muur teenoor sy venster,” (Schoeman 1984:10), soos iemand wat leef, maar weens sy siekte nie die volheid van die lewe geniet nie. Hy dink voorts dat “hy die afwisseling van lamplig en kerslig, daglig en donker tot dusver onnadenkend ervaar het.” (Schoeman 1984:10) Sonder om noodwendig bewustelik daaraan te dink, het hy simbolies in sy siektetoestand so ook die grense tussen dood en lewe ervaar. Uiteindelik raak hy, terwyl die skemer verdiep (die dood dus tog nader kom) wel bewus van sy brose liggaam en dink nou bewustelik daaraan dat hy wil lewe. (Schoeman 1984:11) Tereg dink hy, nadat hy sterker begin voel het en gebed en geskeer is, dat hy “uit die dode teruggekeer” het (Schoeman 1984:13) en dat hy weer homself is: ‘n “reisiger ...wat bevele kan gee en betaal vir wat hy verbruik” (Schoeman 1984:14). Hy herwin dus weer sy waardigheid en verhevenheid.

Daar is vele verwysings na die uitgestrektheid van die land, soos bv. op bl. 30 (Schoeman 1984): “is die land nog steeds uitgestrek in die sonlig”. J.M. Coetzee begryp nie, aldus Van Vuuren (2002:10), “waarom Versluis gedurig die leë landskap probeer begryp nie, in stede van in dialoog te tree met die Afrikaan nie”. Na my mening is dit juis omdat Versluis ‘n eensame buitestaander is wat hom nie met die vreemde land (die dood) kan vereenselwig nie. Hy merk herhaaldelik die vreemde landskap op soos wat hy herhaaldelik bewustelik en onbewustelik aan die dood dink. Die reis en die wandelinge wat hy deur en in die landskap onderneem, is eintlik die reis na die dood. Deur die vreemdheid van die onbekende land (Suid-Afrika) met die bekendheid van sy eie land (Europa) te kontrasteer, word die dood (onbekende) teenoor die lewe (bekende) gekontrasteer. Dit is juis weens die vreemdheid van die Afrikane waarmee hy in aanraking kom, en weens die elitisties-dekadente aard van die roman, dat Schoeman se hoofkarakter in hierdie roman nie in dialoog tree met die Afrikaan nie.

Versluis wonder hoe hy vir die predikant in Afrika iets kan beteken, “Of is die verlatenheid so groot, dink hy waar hy voor die spieël bly staan; is die wanhoop so skerp?” Hy kyk na homself in die spieël en wonder dan of die daar dan nie hoop aan die suidpunt van Afrika is nie. Hy begin hier wonder oor die onbekende land wat nie hoop nie, maar wanhoop bring. (Schoeman 1984:86) Die fisiese reis na ‘n onbekende land kan dus nie sy simboliese reis na die land van die dood stuit, soos wat hy gehoop het, nie.

Hy verlaat later sy kamer om aandete saam met die Van der Vliets en hul loseerders te nuttig. Tydens hierdie ete meld mevrou Van der Vliet dat daar 'n ander Nederlander, meneer Gelmers, by die hotel ingeboek het. Polderman spreek hom dan uit oor Gelmers wat, soos die meeste Nederlandse besoekers, 'n borslyer is. Hy sê dat die plek "'n pure sanatorium" word. Dit herinner aan Sontag (1989:35) se verwysing na afsondering van TB-lyers in 'n sanatorium. Hy besef dan dat Versluis, ook 'n Nederlandse borslyer is wat vir sy gesondheid na die land toe verhuis het, aan tafel sit. Juffrou Pronk registreer nog nie dadelik wat gebeur nie en sê sommer direk: "Dit word hier 'n pure begraafplaas,..." en deel hul ook sommer mee dat die siek vrou wat by die hotel was, dood is. (Schoeman 1984:86) Hul vra hom dan uit oor die dame omdat sy in die tyd toe hy in die hotel was, daar aangekom het. Hy raak benoud en antwoord hulle met 'n skerp stemtoon. Die suggestie dat hy ook soos dié twee mense hier gaan sterf, maak hom benoud en laat hom heftig reageer. Om alles te kroon, vryf mevrou Van der Vliet verder sout in die wonde in deur te sê dat die vrou alleen dood is in 'n vreemde land "sonder 'n mens om na haar te kyk." (Schoeman 1984:88) Mevrou Van der Vliet peins dan "by haarself oor die aftakeling en dood." (Schoeman 1984:88)

As herinnering aan sy eie siekte en naderende dood voel Versluis dan "iets bitter in sy keel opstyg en sy mond vul, soos opgespude bloed, en hy worstel agter sy servet om dit weg te sluk." (Schoeman 1984:88) Al die gepraat oor siekte en dood in 'n vreemde land herinner hom weer aan sy eie siekte en dood. Boonop wel daar vloeistof in sy keel op om hom verder daaraan te herinner. Die gedagte daaraan is figuurlik gesproke vir hom 'n bittere gedagte. Hy besef dat hy, danksy die georganiseerde lewe by mevrou Van der Vliet se huis vergeet het van die aanhoudende gehoes wat dit vir hom laat voel asof hy sy lewe uithoes. Sy ontsteltenis is groot en hy dink daaraan dat hy nie aan sy naderende dood wil dink nie. Hy is in 'n ontkenningfase, maar hy besef vlietend: die feit dat hy in 'n ander land na 'n ander land (die dood) oppad is, is 'n realiteit waaraan hy nie herinner wil word nie.

Versluis merk dikwels die lig/donker-speling in vertrekke en in die landskap op. Hierdie verwysings hou die leser voortdurend bewus van die lewe/dood oorgang waarheen hy oppad is. As 'n parallel hiermee, is die stelselmatige verandering van seisoene – vanaf somer na winter – 'n sterk aanduiding van die agteruitgang van sy gesondheid en die nadering van sy dood. Nadat hy flou geword en gestruikel het, breek daar die nag 'n hewige storm los, maar dan breek die lig die volgende oggend weer deur. Die ontsteltenis oor Gelmers en sy eie floute was ook 'n "storm" in sy eie lewe, wat hy oorleef het om weer die dag te sien. Die storm en donkerte het hom nog nie (permanent) oorweldig nie. Mevrou Van Der Vliet vertel vir hom dat, wanneer die lig begin wegraak, dit 'n teken daarvan is dat die herfs naderkom. Sy lewe se herfsseisoen kom dus ook nader. Mevrou Van Der Vliet neem egter die leisels met sy siekbed oor en die orde word vir eers weer in sy lewe herstel. (Schoeman 1984:171) Hy dink egter daaraan dat hy "reeds hierdie punt bereik" het (Schoeman 1984:174) en dat hy "lê en wag...op wat?" (Schoeman 1984:174) Dit sinspeel daarop dat hy reeds die punt bereik het waar hy wag op die dood. Hy begin die naderende dood aanvaar en draai sy gesig weg wanneer hy dink aan "die groter inspanning" (Schoeman 1984:175). Hierdie "groter inspanning" sinspeel op die lewe wat weens sy verswakende gesondheid vir hom moeilik raak en daarom draai hy sy gesig weg van die lig. Symbolies

draai hy weg van die lewe, want dit raak meer inspannend en hy besef dat die medisyne wat die dokters vir hom gee, noodhulp is. Dis slegs versagmiddels om sy lyding te verlig – dis nie geneesmiddels nie.

Wanneer hy weer op die been is, ontmoet hy tydens 'n kuiertjie by die Schefflers die predikant se ouers. Die predikant se pa, 'n sendeling, vertel vir hom dat hy destyds besef het hoe donker die land om hom was – daar was nie lewe of beskawing nie. Hy het geweet hoe ver en verlate hy van alles was, maar hy het juis hierheen (Suid-Afrika toe) gekom om die ligte te kom aansteek. Net so het Versluis ook na Suid-Afrika gekom om “ligte” aan te steek – om sy lewe te probeer verleng deur gesonder te wees in droër, warm klimaat. Die sendeling vertel dat dit nie slegs sy sendingwerk is wat die lewe verryk en interessant maak nie, maar ook sy musiek, boeke, ensovoorts. Hy beklemtoon egter: “Maar anderkant die ruimte, anderkant die donker, daar is God.” (Schoeman 1984:185) Voorts beweer hy: “Ons ly almal aan ons afsondering.” (Schoeman 1984:186) So het Versluis se siekte hom afgesonder. Hy is eensaam en weg van sy vaderland en sy mense af. Hierdie beeld word versterk deur die feit dat hy buite die familie- en ligkring in die vertrek is. Wanneer die familie in 'n kring hande vashou om te bid, is hy ook buite daardie kring. Hy is dus buite die kring van lig en samesyn. Die feit dat hy by die gebed uitgesluit is, herinner aan die geestelike/godsdienstige simboliek van die hitte van die koors en van die somerhitte wat die hel simboliseer. Die predikant se vader merk op dat hulle eendag in Suid-Afrika begrawe sal word, net soos Versluis. Almal van hulle sal in 'n ander land as hul vaderland begrawe word. Versluis besef weer eens hoe groot die afstand tussen die wêreld waar hy vandaan kom en Suid-Afrika is – ook kultureel. Dan omsluit die musiek hom in die ligkring saam met die ander. (Schoeman 1984:197) Vir 'n wyle word sy buitestaanderstatus opgehef en word hy nog by die lewendes (in die lig) gereken.

Pastoor Scheffler nooi vir Versluis om hom op 'n besoek aan 'n plaaslike gemeenskappie 'n entjie uit die dorp uit te vergesel. Die kontras tussen lewe en dood word weer op die voorgrond geplaas in die mans se gesprek oor gebondenheid aan die land teenoor vryheid. Scheffler beny byna vir Versluis oor sy ongebondenheid aan hulle en die land. Versluis antwoord met 'n teenvraag: “Is dit vryheid?”

Hy is nie regtig vry nie, want hy is reeds aan die dood verbind. Scheffler, daarenteen, is gebonde aan die land, maar nog vry van terminale siekte, dus in daardie opsig ongebonde. Hy sê dat daar 'n prys is wat 'n mens moet betaal vir ongebondenheid. “Daar is seker maar 'n prys wat 'n mens moet betaal, watter lot in die lewe ook joune is.” (Schoeman 1984:204) Die prys wat Versluis moet betaal vir sy ongebondenheid, is die dood. Die natuur om hom is simbolies van sy toestand. Die helderheid van die landskap, wat lewe voorstel, word beskryf met woorde soos: “stralende middag” en “skitterende land” en word dan gekontrasteer met “voor hulle die eerste skadu van die aand”. (Schoeman 1984:204) Versluis voel vasgevang “in daardie doolhof van gestreepte lig en skadu, spartelend in die netwerk van patrone waaruit hy homself nie kan bevry nie”. (Schoeman 1984:204) Hiermee bevestig die skrywer dat Versluis nie ongebonde en vry is nie, ten spyte van sy ongebondenheid aan die land en sy mense. Hy hoor 'n “hoë honende geluid” (Schoeman 1984:207) en beleef ang en spanning, want die geluid herinner aan die dood wat hom koggel. Hy voel beklem deur die

dood wat op hom wag. Hy struikel en val weer. Die struikeling en val is 'n vooruitwysing na sy dood wat vinnig nader kom. Hy raak al hoe swakker en meer onstabiel. Hy besef weer dat hy besig is om dood te gaan. "Hy gaan dood, dink hy met dieselfde gelatenheid by homself, hy is besig om dood te gaan, nie in die sin dat elke mens een of ander vae, onbestemde uiteinde tegemoetgaan nie, maar as doelgerigte handeling waarvan die voltooiing reeds in sig is: sy sterfte staan vas, 'n feit soos die boomstam en die wortels van die boom, die miere en die stof wat hy waarneem. Vir hom is daar geen vooruitsig om die ontkiemende saad tot boom te sien uitgroeï nie. Alles is verby." (Schoeman 1984:208) Wanneer hulle oor die dood praat, gaan die son onder – weer eens tekenend van die dood wat op pad is. Hy besef dat hy nooit weer na Nederland sal terugkeer nie. "Deur die engte van die uurglas syfer die sand" (Schoeman 1984:218) en hy sien die lig en vure van die arbeiders. "Die aandlig verdiep en sluit hom uit soos mure." Die lewe (lig) sluit hom toenemend uit. Kort na hierdie insident sien hy weer die oggendsonlig, maar aan die verminderde felheid daarvan kan hy sien dat die jaar verder gevorder het. Een van die dae sal hy weer dooie blare sien. Die herfs verdiep nou. Skoorsteenrook dui aan dat dit al koud genoeg is om te moet vuur maak. Die herfs van sy lewe verdiep steeds. Hy raak gou moeg.

Die seisoene en land, dit wil sê die tyd en die ruimte, is tekenend van sy toestand. Die herfs is soos sy siekte wat feller raak. Hy lees oor Dido en Aeneïs se liefde en kom by die gedeelte waar Dido met bloeiende wonde op die brandstapel lê en wag vir verlossing uit die dood. (Schoeman 1984:230) Hy kan met hierdie toestand assosieer. Daar is egter tye wanneer die angs en onsekerheid bedaar en die werklikheid die skyn van volmaaktheid besit. (Schoeman 1984:230) Die ruimte waarin hy hom bevind is 'n vreemde dorp, maar met die herontdekking van Vergilius se werk skyn dinge vir hom volmaak te wees. Hy ervaar selfs so 'n intense vrede dat niemand sy gedagtegang kan kom onderbreek nie.

Die seisoene verander verder en die winter raak feller – hy sit nie meer op die veranda nie. Mevrouw Van Der Vliet laat in sy kamer vuur maak teen die kilheid. Sy ruimte vernou. Hy voel al hoe minder die behoefte om die kamer te verlaat.

Scheffler kom deel hom mee dat Gelmers nou baie siek is en dat dit slegs 'n kwessie van weke is voordat hy sal sterf. By die aanhoor hiervan voel die kamer vir Versluis benoud en sy kamerjas te swaar. Die wete dat dieselfde lot vir hom voorlê, laat hom meer benoud voel. Terwyl die predikant oor lewe en dood bespiegel, raak Versluis so ontsteld dat hy die kraffie water omstamp. Hy vra die predikant om te bly en koffie te drink, want hy wil skielik nie alleen wees nie – hy ervaar 'n behoefte aan die geselskap van 'n ander persoon. Wanneer die son die volgende oggend by die kamer inskyn, kwyn die vuur en die skerwe glas lê op 'n hoop, soos wat die winter van sy (en Gelmers) se lewe(ns) al hoe nader kom en sy (hulle) lewe(ns) ook aan skerwe lê.

Uiteindelik bêre hy sy somersklere en haal sy wintersklere uit, so byna asof hy sy doodskleed in gereedheid bring. Hy wonder of die motte in die somersklere sal kom, en of dit sal saak maak, maar hy kom nie tot 'n slotsom nie. Hy weet nie of teen die volgende somer nog sal leef nie. (Schoeman 1984:137) Sy traagheid en afmatting neem toe. Die landskap/ruimte verander verder. Dit word vaal, verlate en eentonig, soos sy leefwêreld wat vereng. Die skerphheid van die son word getemper – die felheid van sy lewe ook. Die ylheid van die koue

en die winter groei aan, soos die winter van sy eie lewe wat intenser word. Die land lê in afwagting, net soos hy. Hy merk die agteruitgang in sy gesondheidstoestand op. Sy dae is gevul met vrede, want dan is hy in die lig en voel hy dat hy nog leef. Sy nagte is gevul met angs. Hy is letterlik bang vir die donkerte wat hom omvou, want dit herinner hom aan die donkerte van die dood. Dit laat hom weer alleen en afgesonderd voel. Hy droom drome van afskeid en vertrek. (Schoeman 1984:238-239) Hy besef dat daar nie meer veel tyd oor is nie en dat hy nie meer die afskeid (die dood) kan keer nie. In sy drome sien hy donker/wit kontraste. Hy droom van die bruid van Christus. Dan droom hy weer dat hy aan die onderwyseres, een van die plaaslike inwoners van die dorp, se hand, raak, maar dis koud – soos die van 'n lyk. Hy droom van skimme in bekende klere wat by hom verby kom. Een van hulle is hyself, in wit klere. Dit suggereer dat dit geeste van afgestorwenes is. Wanneer hy wakker skrik uit die droom, sien hy die maan se kille skynsel. Dis weer eens soos die dood: wit en kil. Sy hart klop beangs en hy begeer om te slaap tot wanneer die sonlig hitte, lewe en geluide terugbring.

Hy dink terug aan sy vaderland en mymer: “Hoe ver is daardie wintermiddag nie reeds nie, in tyd en ruimte” (toe hy uit Delft weg is). (Schoeman 1984:241). Hy het sy eie land in die winter verlaat. Hy onthou hoedat die huiskneg die blindings toegemaak het. Die gebaar simboliseer die finaliteit van die stap, laat die leser besef dat hy nie weer na sy huis in sy vaderland gaan terugkeer nie. Hy besef dit self ook. Hy besef dat dit onmoontlik is om terug te gaan: na sy vaderland, maar ook na die lewe. Dit is onmoontlik om die gang van sake te keer. In sy gedagtes reis hy terug, gaan weer by die huis in, laat die koffers weer aflaa, “Terug na...verre kerktorings anderkant die polder en slote wat die daglig vang,...” (Schoeman 1984:241-242). Die besef dring egter tot hom deur: “Aanvaar die lae lyn van die kus wat voor jou opdoem teen die lug, aanvaar die lang koetstog in dwarrelende stof en die hotelkamer, die dorp met sy leë strate en die verlatenheid wat dit omring: aanvaar die verlatenheid, aanvaar die eensaamheid; aanvaar die dood.” (Schoeman 1984:242) Hy verlang om te leef, maar besef dat hy die dood moet aanvaar.

'n Groot groep piekniekgangers kom by mevrou Van Der Vliet se huis langs om eetgoed op te laai. Die mense se energie laat hom weer die lewendig voel, maar wanneer hul vertrek, keer die gevoel van verveling en doodsheid terug. Dit is egter die middag waarop hy sy beloofde besoek aan die Schefflers moet bring.

Scheffler se vader is siek en hy moet na sy ouers op Bethanie reis. Gelmers is reeds by hulle aan huis, waar hulle hom tot met sy dood sal versorg. Juffrou Scheffler vra vir Versluis om 'n rukkie vir Gelmers in sy siekekamer te gaan geselskap hou. Hy sien simbole van siekte in die kamer. Daar is 'n skerm om die wind af te keer, 'n tafel met waskom en spieël en 'n kommode. Selfs die lakens en kussings is verkreukel en die bed is deurmekaar. Hy ruik ook die benoudheid van siekte in die kamer. Al hierdie dinge walg hom en hy hoop om so gou as moontlik weer die kamer te kan verlaat. Simbolies word Versluis en Gelmers, wat twee uiteenlopende persone met uiteenlopende agtergronde is, saamgebind deur hul siekte en ook fisies wanneer hul in dieselfde ruimte verkeer, waar Versluis saam met die ander sterwende Nederlander in sy siekekamer is. Sy lot word so gelykgestel aan Gelmers se lot. (Schoeman 1984:256)

Hy kuier die hele middag, tot in die aand by die twee vrouens. Dit word later koud, want die winter is hier, weer eens tekenend van sy lewensfase. Die nag sak toe en die maan kom op. Juffrou Scheffler vertel vir hom van Bethanie, wat kaal, oop vlaktes en “oneindige vertes, landerye en klipperige skeure” het. (Schoeman 1984:256) Sy sê dat hy waarskynlik nie van die oop, sanderige, stowwerige wêreld sal hou nie. Hy antwoord dat hy tydens sy verblyf begin leer het om die skoonheid van die landskappe raak te sien. Hy kan dus al iets moois in die niks van die dood raaksien en besef dat daar “iets is wat agter hierdie leegheid skuil.” (Schoeman 1984:256) Sy noem egter dat dit die leegheid self is wat mooi is. Die dood self, spreekwoordelik, is dus mooi. Hierdie gedagte herinner aan die estetistiese-dekadente beweging se siening dat kuns soewerein is ten opsigte van die lewe en ‘n gevolglike estetisering van aspekte van die lewe wat vroeër nie met skoonheid geassosieer is nie, soos die siening van skoonheid in pyn en dood. Versluis antwoord haar dat hy nog nie heeltemal by daardie insig uitgekom het nie, maar die die goeie wil nie ontbreek nie. Hy is dus bereid om die skoonheid van die ander, wye land van die dood te probeer insien.

Hy vra haar uit oor Gelmers se familie, maar daar is ook niemand wat gekontak kon word nie. Sy vertel dat daar baie Europeërs na Suid-Afrika toe reis om ver van die huis af te sterf, omdat hul families hul wegstuur, want “Mense is bang vir die dood, meneer Versluis.” (Schoeman 1984:259) Versluis kan met hierdie gevoel identifiseer.

Hy bly aan vir ete en bied uiteindelik aan om die nagwaak by Scheffler se bed waar te neem, aangesien hy nie kans sien om weer so onrustig te slaap nie. Hierdie besluit van hom beklemtoon die erns van sy angstigtheid oor die naderende dood en die vrees vir die onrustige, nagmerrie-geteisterde drome, want hy het nie juis ‘n affiniteit vir Gelmers nie. Hy wag egter steeds gretig op die dag en wonder hoe lank die koue nag nog sal duur. Gelmers sê in die donkerte vir hom: “Jy sal ook doodgaan nes ek, nie anders nie.” (Schoeman 1984:281) Dit onthuts hom nogal. Uiteindelik sterf Gelmers in Versluis se arms. Die feit dat Gelmers in Versluis se arms sterf, is baie ironies, weens die feit dat Versluis nie van Gelmers gehou het nie en hom in sy uur van nood, toe hy in die dorp inmekaargesak het, nie wou help nie, omdat hy nie sy eie verhewe beeld skade wou berokken nie. Ten spyte van sy afkeer in Gelmers, sit Versluis nie dadelik die lyk van die dooie man neer nie. Hy kyk vir ‘n lang ruk na die beeld van hom en die ontslape Gelmers in die spieël. “Lank kyk hy na daardie spieëlbeeld sonder om die werklikheid daarvan te besef, soos ‘n verre beeld wat deur die omraming van ‘n venster gesien word.” (Schoeman 1984:284) Hoewel Gelmers kort vantevore vir hom gesê het dat hy(Versluis) net soos hy(Gelmers) gaan sterf, begryp Versluis nog steeds nie die implikasie hiervan nie, selfs met die ontslape Gelmers in sy arms. Hy begryp skynbaar ook nog nie die volle implikasie van die dood nie. Die ruimte waarin hy hom bevind, naamlik in die kamer waar Gelmers gesterf het, voor die spieël met die dooie man in sy arms, behoort vir hom ‘n aanduiding te gee en verbind simbolies sy lot aan die van Gelmers. Hy ervaar steeds die dood as ‘n leë ruimte; ‘n groot “niks”. Die verwysing na Gelmers se gesig wat vir hom na “‘n leë spieël” lyk, bevestig hierdie siening van hom, wat hy ook kort vantevore so verwoord het in sy gesprek met juffrou Scheffler. Hy wonder ook dan: “Is dit dan so maklik om te sterf?” (Schoeman 1984:284) Dit herinner aan die dokter se woorde aan hom, toe hy gesê het: “Om dood te gaan, is eintlik nie so moeilik nie.” (Schoeman 1984:177)

Na Gelmers se dood is daar 'n dramatiese insinking in Versluis se gesondheid. Hy hoor die kerkklokke beier vir die huwelik van Gustav, die kelner by die hotel, en sy bruid wat swanger is. Daarna sal Gelmers se begrafnis in dieselfde kerk voltrek word. Versluis lê in sy bed en wonder wat 'n mens na 'n huwelik kan aantrek wat ook geskik sal wees vir 'n begrafnis daarna, want hy oorweeg dit om beide die geleenthede by te woon. Die lewe/dood siklus word hier na vore gebring deur die verwagting van die nuwe lewe na die troue en die komende geboorte van die baba wat teenoor Gelmers se dood gestel word. Versluis se redenering oor die twee geleenthede is simbolies gelaai in die volgende paragraaf:

“...want by die huwelik word hy ten slotte nie verwag nie, en daar sal geen ander rouklaers by die begrafnisdiens wees, nie, sodat niemand onaangenaam deur sy afwesigheid getref sal kan word nie: dit sal voldoende wees as hy slegs die diens by die graf bywoon.”

Die twee geleenthede word metafore van sy eie lewens-/doodsverwagting. Hy word nie by 'n huwelik verwag nie, want daar word nie meer verwag dat daar lewe vir hom voorlê nie. Niemand sal onaangenaam deur sy afwesigheid geaffekteer word nie, want hy het nie familie hier nie en die res van die gemeenskap is so gewoon daaraan dat Europeërs hierheen kom en dan sterf, dat hulle maar net weer met die volgende een sal vriende maak. Hy was immers ook 'n eensame buitestaander wat nie sterk vriendskapsbande gesluit het nie en sy kennisse verwag in elk geval dat hy sal sterwe. Hy hoef slegs by die graf te wees, want hy moet immers begrawe word. Die kerkdiens is nie vir hom belangrik nie, want hy is nie 'n kerkganger nie.

Soos wat sy dood nader kom, nader hy ook die einde van sy reis. Hy dink daaraan dat hy op pad na die begraafplaas die vlakke (dood) sal vind wat “beenwit weggebleik (is) deur die felheid van die winter” (Schoeman 1984:287) Die winterseisoen van sy lewe het die “onmeetlike ruimte” vir hom oopgemaak. “Die kus is uitgewis en die see bestaan nie meer nie. Daar is net die ruimte.” Die reis is voltooi, daarom is die see en die kus nie meer relevant nie. Slegs die ruimte bly oor. Sy lewensruimte vernou na slegs 'n kamer, met die oop ruimte van die dood wat vir hom wag. Hy besef ook dat hy in die finale fase van sy lewe is. “'n Nuwe fase van sy verblyf in hierdie land het aangebreek, en die grense van sy wêreld het ingekrimp tot die mure van die kamer waar hy lê.” (Schoeman 1984:308) Dieselfde simbole van siekte wat hy in Gelmers se kamer opgemerk het, sien hy ook nou in sy kamer, soos byvoorbeeld die kommode wat onopvallend in 'n hoek agter 'n skerm staan.

Ook in die land en die landskap is die verandering voltrek. Die dorheid wat die winter bring en die afval van die dooie blare, die takke wat soos geraamtes lyk, die stowwerige strate en die son wat by die “laaste winterbome, die laaste klipmure... die laaste huise” verby skyn, maak dat hy die uitgestrekte vlakke nou duidelik kan sien. Alles, net soos hy, is spreekwoordelik op hulle laaste winterbene.

Hy besef uiteindelik dat die dood onafwendbaar is en dan sal sy reis voltooi wees. Hy het dan sy bestemming bereik.

3.1.8 Deure as metafore vir Versluis se reis na 'n nuwe bestemming

Versluis, as vreemdeling in hierdie land, kan homself nie vereenselwig met die wye, oop vlaktes en onbekende gebruike van hierdie land nie. Hy bly 'n eensame buitestaandersfiguur. Net so kan hy hom op 'n dieper vlak ook nie vereenselwig met sy reis na sy dood en met die aard van die dood nie. Hy sien die naderende dood as 'n ander, onbekende land/ruimte waarheen hy moet reis.

Net soos die dood, is die land vir hom byna onwerklik in sy andersheid. Venter (1985:6), som Versluis se siening van die dood, volgens Grobbelaar en Roos (1993:5), soos volg op:

“Die werklikheid van die land word ontwerklik deur daarvan landskappe, panoramas, tydlose prente te maak, dikwels omraam deur vensters of deure of die stoepe waardeur of waarvandaan dit waargeneem word.”

Daar is inderdaad vele verwysings na deure, vensters, rame en selfs stoepe waardeur of waarvandaan Versluis die landskap aanskou. Heel aan die begin van die roman, terwyl hy nog in die koets is, word die uitsigte wat hy deur die koets se vensters beskou, al breedvoerig beskryf. Hy koppel ook telkens 'n idee van leegheid, wydheid en vreemdheid daaraan. Soos wat sy toestand agteruitgaan, kyk hy dikwels deur vensters en sien die tekens van die wisselende seisoene, wat ook sy eie toestand eggo.

Een middag, byvoorbeeld, sit hy en mevrou Van der Vliet in die skitamer. Hulle hoor die kerkklok beier en sy kondig aan dat dit 'n begrafnis is. Hy kyk by die oop voordeur uit en sien 'n groepie mans in swart geklee op pad na die kerk. Die geluid van die kerkklok irriteer hom, waarskynlik omdat hy bewus is daarvan dat sy eie dood nie so ver weg is nie en dat dit klokke ook so vir sy begrafnis sal beier.

Wanneer die dokter hom meedeel dat hy besig is om dood te gaan, vertel hy vir Versluis dat dit eintlik nie so moeilik is om dood te gaan nie, maar dat om die gedagte van die dood te aanvaar, 'n stryd is. Dan dink Versluis: “Daar is niks meer nie, [...] die stilte tussen hulle, die wit deken oor die bed, die kamer waar die skadu's van die laatmiddag lank word in die hoeke, agter die meubels en die gordyne. Dit is al, [...]. Eintlik is dit baie eenvoudig.” (Schoeman 1984:177) Dan trek die dokter die deur agter hom toe, so asof die saak afgehandel is. Dit beklemtoon die finaliteit van die situasie.

Een aand by 'n partytjie sien hy dat Gelmers nie lekker voel nie en volg hom by die vertrek uit, maar word dan self deur 'n hoesbui oorval en hy val en struikel oor die drumpel van 'n deur. Simbolies wys dit vooruit na sy siekte wat hom in Gelmers se voetspore gaan volg en hom oor die drumpel van die lewe na die land van die dood gaan laat “struikel”.(Schoeman 1984:172)

'n Deur is 'n opening waardeur 'n mens van een ruimte na 'n ander beweeg, en terselfdertyd beweeg jy dan soms ook van een werklikheid of ervaring na 'n ander. Eers is dit vir hom 'n vreemde ervaring om na die ander land te verhuis, dan ervaar hy 'n mate van opwinding: “Sy lewe was beskut, sy alleenheid ten alle tye beveilig en versigtig beskerm

deur die dienste van andere, en by die besef van wat nou gebeur, voel hy 'n onverwagte duiseling, 'n opwinding byna, asof deure ... voor hom oopgaan." (Schoeman 1984:203) Maar Versluis raak maklik moeg vir alles wat hierdie nuwe, ander land hom bied. Hy voel geïrriteerd met die klein gemeenskap wat mekaar so goed ken. "Hoe klein sy kennisekring op hierdie dorp ook is, dink Versluis geïrriteerd terwyl hy wegdraai om die onverkwiklike jong man te probeer vermy, nogtans is dit nie vir hom moontlik om hom êrens te begewe sonder om in een of ander bekende gesig vas te kyk nie." (Schoeman 1984:159) Hy mymer later (Schoeman 1984:170) oor die bedreiging anderkant die grense van geordende bewaaktheid: simbolies, die bedreiging van die onbekende landskap van die dood versus die bekende, die geordende staat van lewe. Hy besef dat hy op die drempel staan en hy weet nie hoe om die nuwe landskap te betree nie. Hy weet dus nie hoe om die drumpel oor te steek nie. (Schoeman 1984:171) Die dokter sê egter vir hom: "Om dood te gaan, is eintlik nie so moeilik nie." (Schoeman 1984:177)

3.1.9 Spieëls as Versluis se ervaring van die leegheid van die dood

Soos reeds genoem, is Versluis se begrip van die dood dat dit slegs 'n ander wye, leë land is, soos die landskap van Suid-Afrika. Die vele, betekenisvolle verwysings na speëls in die roman, in beelde van leë speëlvlakke, konkretiseer Versluis se ervaring van die leegheid van Afrika (Grobelaar en Roos 1993:9) en ook sy idee van die leegheid van die dood. Wanneer hy die kamer in mevrou Van der Vliet se huis betrek, dwaal sy oë oor die meubels in die vertrek: "Die wit sprei [...] die *speëls* van hangkas en *speëlkassie* weerkaats met *leë silwer vlakke* die indirekte lig..." (Schoeman 1984:55) (My kursivering)

Die leë silwer vlakke hou aanvanklik vir hom 'n bedreiging in: "Leegheid vloei uit die silwervlak van die speël en vul die kamer, styg geluidloos, sodat hy die kilheid daarvan...voel, en oorweldig hom met 'n onverbiddelike vloed." (Schoeman 1984:133) (Grobelaar en Roos 1993:9) Later word die leegheid, volgens Grobelaar en Roos (1993:9) enersyds vir hom 'n bron van vertroosting wanneer hy na die leweloze liggaam van Gelmers in sy arms kyk – "die gesig so vredig en onverstoord soos 'n leë speël." (Schoeman 1984:284)

Andersyds reflekteer dit sy onbegrip van die aard van die dood en sy idee dat dit dood 'n ander, leë land is. Voorts sluit dit aan by die estetisties-dekadente siening dat kuns soewerein is ten opsigte van die lewe en die gevolglike estetisering van aspekte van die lewe wat vroeër nie met skoonheid geassosieer is nie, soos die siening van skoonheid in pyn en dood. Wanneer Versluis na sy en Gelmers se beeld in die speël kyk, is dit byna bewonderend. Hoewel die reuk van siekte, sweet en bloed, wat die reuk van die dood verteenwoordig, hom teen die bors stuit, en hoewel daar bloederige skuim op die ontslapene se mond is, wil hy nie die liggaam uit sy arms loslaat nie. Hy kyk lank na die speëlbeeld "met die leweloze liggaam soos 'n geliefde in sy arms gekoester" (Grobelaar en Roos 1993:5).

3.1.10 Slot

Siekte, naamlik tuberkulose, word in hierdie roman op geen onsekere wyse nie, simbool van die naderende dood. Vir die hoofkarakter, wat in 'n vreemde land gaan woon om sodoende

vir die laaste gedeelte van sy lewe 'n beter lewenskwaliteit te hê, is die naderende dood 'n vreemde gedagte. Die wye, ongenaakbare vlaktes van die nuwe land waarin hy hom bevind, simboliseer die wydheid, eensaamheid en ongenaakbaarheid van die dood. Die hitte in die nuwe land simboliseer die koors wat met tuberkulose gepaard gaan, en dit herinner ook aan die felheid van die hel. Dit herinner aan wat Foucault (1984:5+6) gesê het, naamlik dat die persoon wat die geskiedenis van die siekte neerskryf, die verskynsel van siektes met aandag moet dophou en soos 'n verwer wat 'n portret noukeurig en tot in die fynste besonderhede verf, die inligting deeglik moet neerskryf. Op 'n subtiele wyse doen Schoeman presies dit: hy gebruik selfs faktore soos die landskap en klimaat om die simptome van die siekte te belig en simbolies te benut.

Die hoofkarakter, Versluis, is eers in ontkenning oor sy siekte. Die skrywer gebruik die tegniek van die estetisties-dekadente beweging om Versluis se belewenis van sy siekte te illustreer. Simbole soos spieëls word ingespan om die leegheid van die dood wat op hom wag, te illustreer. Tuberkulose as 'n romantiese siekte en Versluis se verhewenheid as 'n tipiese "dandy" uit dié era simboliseer die feit dat hy voel hy is verhewe bó die dood en dat dit hom nie eintlik sal inhaal soos wat dit besig is om sy landgenoot, Gelmers, in te haal nie.

Deure simboliseer ook sy reis na sy eindbestemming, naamlik die dood. Met elke nuwe fase wat hy deurgaen vandat hy Nederland verlaat, tree hy oor 'n drumpel en beweeg hy deur 'n deur na die volgende ruimte en fase. Die letterlike betreding van drumpels en die deurgang deur fisiese deure simboliseer telkens 'n nuwe fase in sy lewe wat hy betree.

Soos wat sy siekte vorder, raak hy uiteindelik teësinnig gewoond aan die idee dat hy binnekort sal sterwe. Hy begin besef dat daar dalk iets moois in die "ander land", die dood, op hom wag. Wanneer hy die afgestorwe liggaam van Gelmers in sy arms hou, begryp hy vir 'n wyle weer eens nie die implikasie van die siekte en die dood nie, maar dan dring die besef tog tot hom deur dat dit sy lot ook gaan wees. Die dokter se woorde aan hom, naamlik: "Om dood te gaan, is eintlik nie so moeilik nie." (Schoeman 1984:177), maak dan vir hom sin.

Versluis onderneem die reis na die uitgestrekte, vreemde land van die dood as 'n eensame buitestaander in 'n vreemde land sonder enige familieleden om hom te begelei. Hy steek, uit eie keuse, die drumpel na die *vreemde land van die dood* in 'n vreemde land ook as 'n vreemdeling oor. Die dood is die laaste, uitgestrekte ruimte wat hy betree.

3.2 *Ek stamel ek sterwe* – Eben Venter

3.2.1. Inleidend

Eben Venter se roman *Ek stamel ek sterwe* het in 1996 verskyn. Dit handel oor 'n boerseun, Konstant Wasserman, wat na Australië toe verhuis om weg te kom van sy oordonderende pa en ook van sy ma en gesin met hul eng lewens-uitkyk. Hy gaan woon saam met sy geliefde en leer kook. Hier vind hy ook mense wat dieselfde lewenswyse as hy aanhang en wat hom aanvaar, verstaan en bemoedig. Hy voel vry en bevry van die benouendheid van sy gesinsbande, hoewel hy hom nie heeltemal van hulle kan losmaak nie en na hulle verlang. Hy is passievol oor die werk wat hy doen en klim die leer van sukses. Hy wens dat hy sy pa

se goedkeuring hiervoor kan kry. Dan slaan daar vreemde blou kolle op sy bene uit en stadigaan begin dit tot hom deurdring dat hy terminaal siek is - hy het vigs. Hy begin om sy lewe en sy verhoudings te evalueer. Hy gaan deur 'n verwerkingsproses waarin hy perspektief oor sy verhoudings, veral oor dié met sy pa, probeer kry. Uiteindelik moet hy die naderende dood begin aanvaar, vrede maak met sy pa en sy verhoudings begin afsluit en uitklaar. Hy moet ook die lewe self groet en innerlike vrede vind onder die omstandighede waarin hy verkeer.

Hierdie roman is 'n afwyking van die gewone plaasroman. Dit is ook die eerste roman in Afrikaans wat oor vigs handel, soos wat die voorblad reeds suggereer. Daar is 'n prent van 'n menslike hart op die voorblad van die boek. Dit is met verbande verbind en die woorde "First Aid" is daaronder geskryf. 'n Mens se bloed word deur die hart gepomp. Die verbinde hart suggereer hartseer en pyn. Mense wat in pyn verkeer, benodig noodhulp en/of mediese hulp: vandaar die spiere wat soos verbande lyk en die inskripsie onderaan die prent. "First Aid" is ook 'n woordspeling met "First Aids", wat daarop dui dat dit die eerste (Afrikaanse) roman is wat oor Aids (vigs) handel. Konstant se siekte, wat die bloed affekteer, simboliseer die tema van die roman, naamlik die bloedlyn-kwessie tussen hom en sy patriargale pa, wat 'n stoere boer is. Daarmee saam hang die simbool van water, wat in die roman enersyds onheil verteenwoordig en andersins reiniging of lafenis. Voëls, asook die kleure, rooi en blou, word baie simbolies ingespan met woordspeling en dubbelsinnige betekenis. Vir die doeleindes van my bespreking van die roman gaan ek die tema en simboliek van bloed, asook die simboliek van water en kleure en die verwantskap daarvan aan die hoofkarakter se siekte, ondersoek.

Hoewel die doel van die studie nie is om te bewys of die roman oor 'n homo- of heteroseksuele persoon handel nie, is dit wel sinvol om daarop te wys dat Venter, volgens Marlies Haupt (2013:3) hierdie roman die "stigmatisering van homoseksualiteit, vigs en die dood, maar ook spesifiek die dood van 'n homoseksuele vigslyer, in die samelewing uitbeeld." Sy voer byvoorbeeld aan dat die naam "Jude", wat Konstant se lewensmaat is, 'n naam is wat aan beide seuntjies en dogtertjies gegee kan word.

Die teks is deels outobiografies, aangesien Venter, net soos Konstant, sy familieplaas verlaat het en na 'n kort verblyf in Johannesburg na Australië geëmigreer het. Volgens Haupt (2013:15) het Venter ook ná sy aankoms in Australië by 'n restaurant gewerk. Hy woon al sedert die jare tagtig saam met sy lewensmaat in Australië, volgens inligting in 'n artikel wat Johan Myburg in 2013 met Venter gevoer het. (Haupt 2013:3)

3.2.2 Opsomming van die roman

Konstant Wasserman, se pa is 'n boer. Konstant is egter nie 'n "boerseun" in die ware sin van die woord nie, want hy tree nie op soos wat sy pa, sy gesin en die boeregemeenskap van hom verwag nie. Hy is van jongs af "anders". Hy stel geensins in die plaas en plaas-aktiwiteite belang nie. Hy sing koor by die skool. Sy seksuele oriëntasie is "anders". Hy gaan studeer in die stad en na 'n kortstondige besoek aan die plaas en die plaasgemeenskap wat hul verwagting uitspreek dat hy die plaas by sy pa gaan oorneem en vir 'n nageslag gaan sorg, besluit hy om eers Johannesburg toe, en daarna Australië toe te

verhuis. In Johannesburg lei hy 'n losbandige lewe en leer om dwelms te gebruik. Hy ontmoet ook 'n lewensmaat, Jude, daar. Jude lig hom in dat sy 'n huis in Australië het en die intensie het om weer terug te gaan soontoe. Konstant se aansoek om immigrasie word goedgekeur en hy vertrek solank Australië toe. Hy gaan loseer by Jude se vriendin, Shane, wat die eienares van 'n restaurant is. Hy leer daar om vegetariese disse te kook en kry baie aanmoediging en goedkeuring van Shane. Hy wens dat hy vir sy pa van sy sukses kan vertel, maar hy weet dat sy pa hom finaal verwerp het omdat hy 'n man as lewensmaat het en sy rug op Suid-Afrika, en dus ook die plaas, gekeer het. Jude is ontrou aan Konstant. Laasgenoemde begin die simptome van 'n siekte ervaar en laat hom uiteindelik deur 'n dokter ondersoek. Die diagnose is dat hy Vigs onder lede het. Konstant rebelleer selfs meer teen sy pa en teen Jude, wat waarskynlik die een was wat hom met vigs besmet het. Hy gaan uiteindelik na 'n oosongoma toe vir behandeling en in die proses maak hy vrede met homself, met sy pa en met Jude. Hy sterf ver van sy familie af in Australië.

3.2.3 *Ek stamel ek sterwe*: 'n afwyking van die tradisionele plaasroman

Ek stamel ek sterwe is enersyds 'n plaasroman, aangesien Konstant 'n "boerseun" is en sy pa en gesin die tipiese boeregesin is wat die standpunte en waardes van die boeregemeenskappe soos in tradisionele plaasromans huldig. Dit toon egter ook verskille in vergelyking met 'n tradisionele plaasroman. Deur middel van hierdie verskille word dit ook 'n roman wat protes aanteken teen die tradisionele sienings van die plaas en die beginsels wat daarmee saamhang. Om hierdie verskille uit te wys, is dit eerstens nodig om die eienskappe van die plaasroman te bestudeer.

3.2.3.1 Die kenmerke van 'n tradisionele plaasroman

Die eienskappe van die tradisionele Afrikaanse plaasroman kan, volgens Van Coller (2003:49-59) in vier hoofkenmerke verdeel word, naamlik:

- Ruimtelike determinisme
- Erfopvolging
- Dominerende patriarge
- Vertelstyl

Twee ander eienskappe, wat nie so pertinent deur Van Coller afgebaken word nie, kan ook bygevoeg word, naamlik:

- Streng Calvinistiese agtergrond
- Verromantisering van die plaas, die familie-eenheid en die natuur

Vervolgens, 'n kort bespreking van elk van hierdie kenmerke

i. Ruimtelike determinisme

Volgens Van Coller (2003:51) word die plaas in tradisionele Afrikaanse plaasromans nie net 'n ruimte waar karakters toevallig leef nie. Hy stel dit dat die plaas as 'n mitiese ruimte geteken word en dat daar in so 'n roman beweeg word na die openbaring van die plaas as

bron van betekenis. Hy noem dat die Afrikaner deur middel van die plaas aan die aarde en sy geskiedenis geheg word.

Plaasbesit is dus 'n bevestiging van die karakter se Afrikanerskap en van sy burgerskap in Suid-Afrika. Die plaas was nog altyd 'n simbool van Afrikaner-nasionalisme. In tradisionele plaasromans is die plaas gewis, soos in dié van C.P. Hoogenhout, D. F. Malherbe, C.M. van den Heever en Boerneef, meer as slegs 'n blyplek. Dit is 'n plek waar familietrots en -stambome gedy.

Volgens Van Coller (2003:51) is die plaas in alle opsigte oppermagtig aan die stad. Waar die plaas as 'n heilsame, opbouwende ruimte gesien word, is die stad as teenpool daarvan, 'n bose plek waar onheil gedy en goeie waardes vernietig word.

ii. Erfopvolging

Omdat die karakter deur die plaas "as't ware sy aanspraak op die land bevestig" (Van Coller 2003:51), mag die plaas nooit verlore gaan nie en moet erfopvolging bestendig word. Voorts wys Van Coller daarop dat arbeid op die plaas "'n estetiese dimensie verkry omdat die plaas se voortbestaan daardeur verseker word. So word skuld betaal aan die voorgeslagte en verpligtinge aan die nageslagte nagekom." (Van Coller 2003:54)

'n Nageslag en 'n goeie bloedlyn is van besondere belang. Om 'n seun te hê, is vir die vaderfiguur in die plaasroman van kardinale belang.

iii. Dominerende patriarge

Die pa in 'n plaasroman is gewoonlik 'n patriarg met 'n streng Calvinistiese agtergrond. Hy regeer die plaas met 'n ysterhand en daar word van sy vrou en kinders verwag om aan hom onderdanig te wees.

iv. Vertelstyl

Van Coller is van mening dat die opset chronologies is en ouktorieel vertel word. Die karakterisering is direk deur middel van "direkte definisie" (Van Coller 2003:63)

Twee verdere kenmerke wat nie pertinent deur Van Coller uitgelig word nie, is:

v. Streng Calvinistiese agtergrond

Die Afrikanerboere in die plaasroman het 'n gewoonlik 'n sterk Calvinistiese agtergrond. Kerkbywoning geskied getrou en daar word van die gesin verwag om hul by Bybelse beginsels te hou. (Soms word daar agteraf en onderlangs groteske vergrype en sondes gepleeg, maar vanweë die familie se aansien, word dit dikwels oor die hoof gesien of onder die tafel ingevee.) Heterogene huwelike is ook deel van 'n streng Calvinistiese agtergrond.

vi. Verromantisering van die plaas, die familie-eenheid en die natuur

Die plaas-omgewing word dikwels as 'n soort utopia beskou. Die familie-eenheid word, dikwels ten spyte van foute en onderstrominge, altyd as die ideaal uitgebeeld. Familielede en die familienaam word ten alle koste beskerm. Selfs die natuur word verromantiseer, selfs al is die omgewing ongenaakbaar.

3.2.3.2 Die wyse waarop *Ek stamel ek sterwe* van die tradisionele plaasroman afwyk

Volgens Van Coller (2003:60) huiwer die romans van die negentigerjare tussen parodie en nostalgie. Na my mening is Venter se roman 'n nostalgiese vertelling vanuit die perspektief van 'n miskende karakter wat diep ontredder is deur die onbuigsaamheid van die tradisionele Afrikaner-opset. Hier en daar vind parodiëring ook plaas.

Van Coller (2003:60) meen dat Venter se roman eerder as 'n belydenis- of biegsroman gesien kan word, vanweë die feit dat die vertelling afwyk van die tradisionele vertelwyse, vertelafstand en storie. Van Coller (2003:60-61) stel dit dat: "Wat sentraal staan, is Konstant Wasserman se 'uitvlug' uit sy benepe boeregemeenskap, sy land, weg van tradisionele opvattinge, ook wat seksuele moraal betref."

Vervolgens, 'n bespreking van die wyse waarop die roman van die tradisionele kenmerke van 'n plaasroman afwyk.

i Ruimtelike determinisme

Soos reeds genoem, word die plaas as 'n ruimte beskou wat Afrikaner-nasionalisme en patriotisme bevestig. Die bevraagtekening van tradisionele waardes, die uitbreiding van stede en modernisasie oor die algemeen, het hierdie simboliek egter stadigaan begin verander. In *Toorberg* word tradisionele Blanke-Afrikanerwaardes en -ideologieë byvoorbeeld sterk aangespreek in die storie van 'n wanfunksionele bloedlyn, wat met die storie van water op die plaas verweef en gesimboliseer word. In Eben Venter se roman, *Ek stamel ek sterwe*, is dit gou duidelik dat die tradisionele verteenwoordiging van Afrikanerwaardes wel sterk figureer. In sy resensie van die roman wys C.N. van der Merwe (www.oulitnet) daarop dat die "aansit by die nagmaalstafel (Venter 1996:2), die pa wat so hard werk as broodwinner van die gesin (Venter 1995:2), die rassisme teenoor die werkers (Venter 1996:6), die pa wat as hoof van die gesin namens die vrou besluite neem (Venter 1996:11), die eis dat die seun in die voetspore van sy vader moet volg om die familietaak en die familielyn voort te sit" alles die lang tradisie in die Afrikaanse prosa eggo. Hy voeg hierby ook die "uitbuiting van die plaasdiere, wie se belangrikste funksie op die plaas is om te eet sodat hulle kan vet word en die boer kan ryk maak"(Venter 1996:2). Anders as tradisionele plaasromans, word hierdie aspekte egter nie deur die hoofkarakter as navolgenswaardig beskou nie. Die roman is, in die persoon van die oudste seun, Konstant, 'n totale ondermyning van hierdie waardes. Hy beskou nie die plaas as 'n utopia nie.

Die stad word deur die konserwatiewe patriarge in tradisionele plaasromans as 'n beseie plek gesien, want dit is waar die toekomstige geslag van boere verlore raak. In *Ek stamel ek sterwe* is dit beslis die geval, hoewel die hoofkarakter, Konstant, reeds voor sy vertrek na die stad vir die plaas verlore is, al hou sy pa aan die laaste greintjie hoop vas dat sy seun tot sy sinne sal kom en sal terugkeer plaas toe.

Die openingswoorde van die roman maak dit sommer onmiddellik duidelik dat Konstant hom van alles in die kontrei wat vir hom bekend is, distansieer en daarvan wil wegkom. Die roman begin met die beskrywing van 'n toneel uit 'n tipiese Afrikaanse boeregemeenskap

wanneer Konstant met Afrikaanse boeremense wat die plaas, en veral sy pa, idealiseer, gesprek voer. Hy word deur sy pa na die koöperasie, wat die Rooistoor genoem word, gestuur om voorrade te gaan oplaai. Wanneer hy daar instap, besluit hy "Om pad te gee uit die kontrei ..." (Venter 1996:1). Hy sien 'n jong boer wat in sy tande grou met die hoek van sy kwitansie. Die klerk, 'n tannie Trynie, wat al donkiejare daar werk, het 'n wollerige bolip. Sy is bemoeisiek en lyk onnet en outyds. Hy besef dat die plaasgemeenskap konserwatief is. Hulle is in 'n groef vasgevang en hul wêreldjies is maar klein. Boonop verwag almal, insluitend die Tannie Trynie van die koöperasie, dat hy die plaas by sy pa gaan oorneem. Sy praat met lof van sy pa wat hom afgesloof het om vir hom, Konstant, op universiteit te hou. Die leser besef egter baie gou dat Konstant nie dieselfde mening as die boeregemeenskap huldig nie. Hy identifiseer nie met sy eie mense nie. In die roman het hy later vlugtige terugblikke na plaas-aktiwiteite, soos byvoorbeeld om 'n bok te skiet, wat glad nie vir Konstant aanstaan nie. Sy verbondenheid aan die plaas wek nie 'n gevoel van Afrikanernasionalisme of patriotisme by hom nie - inteendeel, die feit dat sy pa hom verwerp omdat hy nie aan sy verwagtinge van hom as plaasseun voldoen nie, vervreem hom juis van die plaas. Die engheid van die boeregemeenskap is vir hom afstootlik en laat hom juis besluit om die plaas te verlaat.

Konstant se pa gaan besoek hom in die stad en hy neem selfs die predikant saam om sy seun te probeer oortuig om van sy weë en planne afstand te doen en sy tradisionele rol as oudste seun op die plaas te gaan inneem. Hierdie episode is, volgens Van Coller (2003:63) 'n parodiëring van die tipiese huisbesoek op die platteland. Konstant berei skaapvleis voor en hy maak die huis skoon. Hulle bespreek resepte en gesels oor oppervlakkighede, maar geen belangrike sake word in diepte bespreek nie. Sy pa kry dit nie reg om sy liefde vir sy seun uit te spreek of te bewys nie. Konstant wil graag vir sy pa te kenne gee dat hy 'n behoefte aan vaderliefde het, maar kry dit ook nie reg nie. In Konstant se gemoed is die verwydering reeds te groot en hy weier om aan sy pa se versoek, naamlik om na die plaas toe terug te keer, te voldoen. Venter neem die verwydering 'n stappie verder: Konstant gaan nie slegs stad toe nie; hy gaan later selfs na 'n ander land toe. Van Coller (2003:57) meld dat hierdie roman as deel van die "diaspora-literatuur" beskou word, omdat die hoofkarakter nie slegs van die plaas af na die stad verhuis nie, maar sommer ook na 'n ander land.

ii. Erfopvolging

Die pa in so 'n roman is gewoonlik 'n patriarg met 'n streng Calvinistiese agtergrond. Hy regeer die plaas en sy gesin met 'n ysterhand en verwag dat sy seuns in sy voetspore sal volg en die plaas tot hoër hoogtes sal neem wanneer hulle eendag by hom oorneem. 'n Nageslag en 'n goeie bloedlyn is van besondere belang. Die familie-eenheid word in hierdie romans verromantiseer. Konstant is "anders": Hy toon homoseksuele neigings en kom so in opstand teen sy patriargale pa dat hy eers Johannesburg toe verhuis en daarna Australië toe emigreer. In beide hierdie nuwe omgewings lei hy 'n losbandige lewe wat in stryd is met die Calvinistiese agtergrond waarin hy grootgeword het. Die hoofrede hiervoor, besef die leser algaande, is die feit dat sy pa, juis vanweë die rigiede sienings wat hy huldig, nie in staat is om vaderlike liefde aan sy kinders te betoon nie. Konstant rebelleer deur die plaas se stof van sy voete af te skud. Anders as in vroeëre plaasromans, het die oudste seun hier dus nie

die begeerte om die tradisie voort te sit nie – hy is heeltemal anders ingestel as wat die res van sy gesin is. Hy omhels nie die plaaslewe en sy tradisionele Afrikanerskap nie. Hy wil wegstom van die tradisionele patriargale opset.

Weens sy gebroke verhouding met sy pa, is sy verhouding met ander mans ook “disfunksioneel”. (Venter 1996:141) Hy bieg dat selfs die weermag nie van hom ‘n man kon maak nie. (Venter 1996:14)

Van Coller (2003:62) noem dit dat een van die treffendste gedeeltes oor die wroeging van ‘n homoseksuele kind in hierdie roman aangetref word wanneer hy in sy gedagtes vir sy pa vra: “Hoekom het jy my gedrop toe ek myself in die hand begin neem het, toe jy merk ek hunker hotkant toe...?” (Venter 1996:182) Volgens Van Coller word die seun, wat eers as sy pa se bulletjie beskou is, nou ‘n uitgeworpene.

Die ander gevolg van Konstant se anderse seksuele oriëntasie, is dat hy, wat die stamnaam dra, nie op die natuurlike biologiese manier kinders gaan verwek nie. Sy siekte veroorsaak in elk geval dat hy sterf voordat hy moontlik kinders kan verwek. Hy dink: “By my breek die takkie van die stamboom af.” (Venter 1996:183) Die biologiese band bestaan tog nog steeds, want hy dink: “My skedel lyk nes Pa s’n. Dis dan wat ek afgee vir Pa om van my te erwe.” (Venter 1996:215) Van Coller (2003:62) stel dit dat hier nog ‘n afwyking van die plaasroman is, naamlik dat die patriarg, heel ironies, nou van die kind erf.

iii. Dominerende patriarge

Daar is ‘n dominerende patriarg in *Ek stamel ek sterwe*, soos in die tradisionele plaasroman. Sy vrou en kinders, buiten sy oudste seun, luister na hom en doen wat hy van hulle verwag. Sy dominansie vervreem egter juis sy oudste seun – in so ‘n mate dat hy nie sy pa se opvolger wil wees nie en sodoende nie die tradisie van dominerende patriarg wil voortsit nie. In plaas daarvan om hierdie eienskap in sy pa te bewonder, stoot dit die oudste seun af. Namate die vervreemding in hul verhouding intree, kom hy hy meer en meer in opstand teen sy pa: “Ek gehoorsaam alles en gehoorsaam sal ek my tak van ons stamboom vertroetel. Maar toe, Pa, toe groei ek weg.” (Venter 1996:182)

Die verhouding tussen Konstant en sy pa is op grond van hul verskillende sieningsproblematies. Konstant is meer vrydenkend, hy is meer verdraagsaam teenoor anderskleuriges en sy seksuele oriëntasie is “anders”. Hy hou nie van die konserwatiewe, eng sienswyses van sy eie mense nie. Daarteenoor is sy pa dominerend en voorskriftelik en sy liefde is voorwaardelik. Hy verwag dat sy mense, veral sy kinders, dankbaarheid sal toon vir die voorsiening wat hy vir hulle maak en dat hulle pligte en take in ruil daarvoor sal uitvoer. Hy verwag ‘n byna militaristiese gehoorsaamheid. Konstant bly egter nie stil nie. Hy sê wat hy dink. “Ek’s die enigste een wat my mond oopmaak.” (Venter 1996:15)

iv. Vertelstyl

Volgens Van Coller (2003:63) is die opset in die tipiese plaasroman chronologies en word dit ouktorieel vertel. Hy sê voorts dat daar baie van “direkte definisie” gebruik gemaak word in terme van karakterisering. Van Coller (2003:63) reken daar in *Ek stamel ek sterwe* meer van indirekte karakterisering gebruik gemaak word omdat daar ‘n eerstepersoons-

vertelperspektief is. Dit maak van die leser 'n mede-ervaarder van die karakter se pyn en wroeging. Voorts is daar, volgens Van Coller, ook nie sprake van prosestyl nie, maar eerder retrospektiewe tyd, omdat die verhaal terugskouend vertel word. (Van Coller 2003:63) Laastens wys Van Coller daarop dat daar ook keertyd ter sprake is omdat Konstant se onafwendbare dood afwagting en spanning by die leser skep.

Die vertelstyl in hierdie roman vind plaas deur innerlike monoloog. Dit is 'n simbool van Konstant se onvermoë om met sy pa te praat. Hy kan nie 'n sinvolle dialoog met sy pa voer nie, daarom voer hy 'n monoloog. Hierdie innerlike monoloog ("interior monologue") is 'n stroom van bewussyn ("stream of consciousness"), wat soos 'n stroom water, of 'n stroom bloed, wat beide sterk simbole in hierdie roman is, vloei. Die vertelstyl in die roman is dus 'n stilistiese versterking van hoofemas in die roman, naamlik water, bloed en gebroke vader-seun verhouding.

Die narratief in *Ek stamel ek sterwe* trek, volgens Van Coller, (2003:61) 'n boog: dit begin met Konstant se ontnugtering met die plattelandse gemeenskap wat hom spot en verwerp oor sy geïmpliseerde homoseksualiteit. Hy voel ontevrede met die toedrag van sake en emigreer na Australië, na 'n kort verblyf in Johannesburg terwyl hy wag vir goedkeuring vir sy emigrasie.

Hy maak in Johannesburg kennis met 'n bruin vrou, Deloris (sien Venter 1996:21) en dan ontmoet hy vir Jude, die androgene persoon. Hy gooi die engheid van die plaaslewe van hom af en neem deel aan die losbandige stadslewe. Hy ontmoet vir Shane Jackson in Australië en werk in haar vegetariese restaurant. Daar merk hy die begintekens van vigs op en verlang toenemend weer na die huis. Hy raak emosioneel versoen met sy pa en word herinner aan sy oupa wie se naam hy dra. Dan sterf hy. So keer hy wel nie fisies nie, maar geestelik terug na die plaas.

Hierdie boog is ook sigbaar in die taalmotief. Hy lê eers sy moedertaal af en probeer gretig om elke nuanse van die nuwe taal te verstaan. Later keer hy terug na sy moedertaal waarvan hy byna elke register bespeel. (Van Coller 2003:61)

Laastens reken Van Coller (2003:61) dat dit treffend is dat die eksistensiële nood en buitestaanderskap vroeër op die spits gedryf is, maar dat daar geëindig word met die geïmpliseerde eenwording met sy oupa (dus tradisie), dat suiwerheid volg ("suiwer wit") en dat die slotwoorde aan die tipiese modewoorde van die eksistensialisme herinner, naamlik: "ek (is)".

v. Streng Calvinistiese agtergrond

Hoewel Konstant se ouers getroue kerkgangers is en oënskynlik die goeie waardes van die Woord uitleef, sien hy tog raak dat sy pa slegs die liefde uitleef in soverre hy nie gedwarsboom word en hy nie teëgegaan word nie. Omdat Konstant "anders" is, pas hy nie in die "boksie" in wat sy pa vir hom het nie. Hy is homoseksueel-georiënteerd en woon later saam met 'n man in Johannesburg. Dit druis lynreg teen die streng Calvinistiese beginsels waarin sy pa glo, in. Algaande toon sy pa minder toegeneentheid teenoor hom. Hy ervaar nie vaderliefde van sy pa af nie. Dit laat hom juis kerk-los raak. Hy kan nie sy pa se

liefdeloosheid en die Calvinistiese godsdiens met mekaar vereenselwig nie. Konstant se kommentaar oor die Calvinistiese godsdiens tydens sy pa en die predikant se besoek aan hom in die stad maak dit aan die leser duidelik dat hy skepties staan teenoor die tradisionele godsdiens, omdat dit onder die dekmantel daarvan is wat sy pa hom verwerp.

Wanneer Konstant op die trein sit, dink hy daaraan dat “Daar mag mos nie iets gegee word sonder dat daar weer iets teruggegee word nie. Wat heeltemal teenstrydig met die ... Ag, los dit” (Venter 1996:13) Sy pa se optrede wat uit ‘n Christelik-Calvinistiese agtergrond spruit, is dus teenstrydig met die Bybel se idee van onvoorwaardelike liefde. Konstant voel dat, om so daaroor te dink, *net sy* (Konstant se) *siel verder versondig*. (Venter 1996:13) (My kursivering) Hy loop in elk geval met die idee rond dat hy, volgens sy pa se standaard, sondig. Hy sê dat sy pa altyd konsekwent gevoelloos optree – selfs erger as Hitler. “Konsekwent. Dis nie altyd ‘n edel eienskap nie.”(Venter 1996: 15) Konstant, wat net liefde van sy pa wil hê, besef dat sy pa dalk tog “‘n druppeltjie gevoel kan uitpers... Hy kan, maar hy weet nie hoe nie.” (Venter 1996:15) Hy maak die lewe hel/warm vir sy kinders, al preek hy uit die Bybel.

In die stad leer Deloris, ‘n bruin vriendin wat hy as ‘n tweede moeder beskou, hom om te drink, dagga te rook en aan die losbandige goddelose en sedelose praktyke van die stadslewe deel te neem. Hierdie praktyke druis lynreg teen die leringe van die Bybel in.

Die vegetariese en meditatiewe leefwyse wat Konstant begin aanhang, neig veel meer na die Boeddhisme. (Van Coller 2003:63) In Australië is dit nie na die kerk waarheen Konstant gaan om heling en vrede te soek nie, maar na ‘n osoonsangoma.

vi. Verromantisering van die plaas, die familie-eenheid en die natuur

In *Ek stamel ek sterwe* word die plaas wel deur die boeregemeenskap verromantiseer, maar (aanvanklik) geensins deur Konstant nie. Konstant wil so ver as moontlik van die eng plaas bestaan af wegkom. Hy sien nie die plaas as utopia nie. Die *stad* neem later vir hom hierdie idee van utopia aan. Hy sien ook met groot verwagting uit na sy verblyf in Australië en geniet dit aanvanklik baie daar. Plaas-aktiwiteite (soos om ‘n bok te skiet – bl. 183) hou nie vir hom bekoring in nie. Volgens Van Coller (2003:62) is dit asof die plaas aanvanklik slegs ‘n ideologiese ruimte is: ‘n ruimte waarteen Konstant rebelleer. Hy verromantiseer die stadslewe, wat vir hom ‘n ontsnappingsruimte van die plaas af is. Hy hunker tog soms terug na die plaas en die waardes wat daardeur gesimboliseer word. Later, wanneer hy siek in die vreemde land is en na sy familie verlang, word die plaas weer verromantiseer deur middel van die liriese beskrywings daarvan vanaf bladsy 214 tot 215. (Van Coller 2003:62) Nou is dit juis die assosiasie van die plaas met sy pa wat in sy uur van sterk nostalgiese verlange veroorsaak dat hy na die plaas en die pragtige natuurtonele verlang. Hy mymer byvoorbeeld: “.. wil ek saam met Pa in die land staan en sien hoe Pa buk en van die grond optel in Pa se hand en bly afkyk na die handvol geil swart grond in Pa se mooi hand. Ek wil sien hoe pa die klontjies fyn vrywe en hoe Pa se hand opkom terwyl ‘n bietjie stof tussen Pa se vingers uitwarrel en hoe Pa daaraan ruik. Sal Pa dit vir my ook hou dat ek daaraan kan ruik?...Of ek lief is vir Pa?” (Venter 1996:215-215)

Vanuit Konstant se oogpunt is hul gesin ook nie 'n ideale familie-eenheid nie. Sy gesin se engheid en sy ma, broer en susters se oënskynlike ruggraatloosheid irriteer hom. Hy dink sy broer is 'n "Regte bleddie tweegatjakkals." En sy ma leef slegs vir haar kinders. "... dis al waarvoor sy leef, nie vir Pa nie. Oh, well, sy leef seker maar vir hom ook. Sy luister in elk geval na hom. Dans na sy pype" (Venter 1996:15) Hy ervaar egter tog 'n teerheid teenoor sy ma, broer en susters.

Hierdie dualisme in Konstant se siening van die plaas en die familie strook met sy dualistiese siening van sy pa: enersyds verafsku hy alles wat sy pa verteenwoordig; andersyds het hy 'n intense begeerte om deur sy pa aanvaar en liefgehê te word.

3.2.3.3 Simboliek in die roman

Vir die doeleindes van hierdie bespreking gaan ek hoofsaaklik na die manifestasie van die siekte, Vigs in die roman verwys, asook na die temas wat hiermee verband hou. Die siekte word 'n simbool van die gebroke verhouding tussen die hoofkarakter en sy pa.

3.2.3.3.1 Die gebruik van simbole as verteenwoordigend van 'n wanfunksionele pa-seun verhouding

Van Heerden maak veral gebruik van betekenisvolle name en vanne en hy span die tema van bloed, kleure en water in om die hooftemas in die roman uit te lig.

3.2.3.3.2 Name en vanne as aanduiders en simbole van 'n wanfunksionele pa-seun verhouding

Baie van die karakters se vanne eindig met "man" of "son". Die hoofkarakter, Konstant, en sy familie se van eindig met "man"(Wasserman). Dit plaas onmiddellik die klem op die manlike geslagsrolle in die roman. Die vader is 'n sterk mansfiguur in die tradisionele sin van die woord. Hy werk hard om in sy gesin se behoeftes te voorsien. Hy beskerm hulle en is 'n gesiene man in die gemeenskap. Hy is 'n man van die grond en van die plaas. Hy word deur sy gesin en die gemeenskap as'n regte manlike man beskou: sterk, vasberade en beskermend. Hy is trots op sy bloedlyn en bou voort op die sterk Afrikaner-tradisies van sy voorvaders. Hierdie man verwag van sy oudste seun ("son") om ook só 'n man te wees: iemand wat manlikheid sal toon deur 'n vader, 'n sterk gesinsman en 'n geharde boer te word. Hy sê dan ook, voordat sy seun weermag toe gaan: "Die army gaan 'n man van jou maak." (Venter 1996:14) Die seun, soos gesuggereer in sy eerste vriendin in Johannesburg se van, Williamson, (Venter 1996:36) is egter nie 'n seun so na sy pa se hart nie. Hy het 'n affiniteit vir sy ma en vir Deloris, wat ook vir hom soos 'n ma is. Hoewel Konstant se van Wasserman is, identifiseer hy makliker met vrouens as met mans. "My verhouding met die meeste mans is disfunksioneel." (Venter 1996:141) Hoewel hy dit ontken, sien sy minnaar dit tog raak en sê dit vir hom.

Deloris se van, Williamson, suggereer ook dat hy soos 'n seun vir haar voel. Hy beskou haar as 'n tweede moeder, wat vir hom nuwe dinge leer en hom help om onafhanklik en selfversekerd te wees. Deloris raak later vir Konstant meer soos 'n ma; dis waarskynlik ook

‘n rede waarom hy nie seksueel verder met haar verkeer as om met haar borste (simbool van moederlike versorging) te speel nie. Hy vertel later dat hy gereeld vir haar sê dat sy “nog die beste moeder ooit” gaan maak. (Venter 1996:27)

Konstant se naam impliseer dat hy konstant, dus altyd dieselfde, is en optree. Dit is inderdaad so. Net soos wat sy pa getrou is aan sy aard en nie afwyk van sy verwagtinge en sy karakter nie, bly Konstant getrou aan sy aard. Hy verwys daarna wanneer hy daaraan dink dat hy alle mense met medemenslikheid behandel: “Constantly the same old washerman.” (Venter 1996:112) Dit is net sy gesondheid wat nie konstant bly nie, asook sy verhouding met sy pa, wat versleg eerder as om te verbeter.

Sy van is Wasserman. Dit klink na “waterman”, of kan letterlik as wasserman gesien word, want hy begin in die restaurant as ‘n skottelgoedwasser. Daar word selfs genoem dat die kalk in die water van die Karoo vir hom mooi tande gegee het. (Venter 1996:19) Die tema van water word ook in die roman ontgin. So, byvoorbeeld, word water as teken van die onheil (vigs) wat op hom wag, gebruik. Die simbool van water wat reinig, teenoor sy bloed wat onrein is, word ook gestel.

Kort nadat hy hoor dat hy verblyfreg in Australië gekry het, ontmoet hy vir Jude. Aanvanklik is die leser nie seker of dit ‘n man of ‘n vrou is nie. Daar word na “die persoon” of “die mens” verwys. Jude het ‘n monnikkleed aan. Dit is ‘n manskleed. Dan word daar ook na “die rok” verwys. (Venter 1996:33) Konstant wonder tereg: “En wat, as ek mag vra, is jy van geslag? Dis onmoontlik om vas te stel: dubbelslagter, hartesmelter, ...” (Venter 1996:33) Die naam “Jude” kan ‘n man of vrou se naam wees. Dit herinner dadelik ook aan die naam van Judas, die dissipel wat vir Jesus verraai het. Konstant verwys daarna dikwels na “haar”, maar wanneer hy byvoorbeeld vir Jude kwaad is, skel hy hom as ‘n “bastard” uit. Dit is ‘n skelwoord vir ‘n man. Hy gebruik nie die vroulike skelwoord, “bitch”, nie. Konstant trek saam met Jude in haar woonstel in. Na drie weke van saamwoon, begin Jude somtyds onverklaarbaar wegbly. Later sal Konstant uitvind dat Jude gedurende hierdie tye seksuele interaksie met ander persone het. Net soos wat hy vroeër gevoel het dat sy pa met hom “rondgeneuk” het, voel hy nou: “Ek is uitgelewer. Waarheen word daar met my geneuk?” (Venter 1996:43) Marlies Haupt (2013:104) voer aan dat die naam “Jude”, wat die naam Konstant se lewensmaat is, ‘n naam is wat aan beide seuntjies en dogtertjies gegee kan word. Dit, meen sy, is ‘n merker van Konstant se gender-ambivalensie.

Konstant is verpletterd, want hy begeer ‘n vaste verhouding waarin hy en sy maat toegewyd is aan mekaar. Jude verraai dus vir Konstant, soos wat Judas vir Jesus verraai het. Weens sy wanfunksionele verhouding met sy pa, het Konstant juis onvoorwaardelike liefde by Jude gaan soek, maar net soos wat sy pa hom “verraai” het toe hy agterkom dat hy hotkant toe neig, verraai Jude hom ook nou. Hy is weer eens, net soos met sy liefde vir sy pa, weens sy liefde vir Jude uitgelewer. Haupt (2013:104) wys daarop dat Jude hom ook verraai deur aanvanklik sy/haar eie positiewe HIV-status van Konstant te weerhou. (Haupt 2013:104)

Jude se vriendin in Australië is Shane Jackman. (Venter 1996:63) Shane neem vir Konstant onder haar vlerk en leer hom kook. Haar naam kan ‘n man óf ‘n vrou s’n wees, wat blyk dat sy in ‘n mate ook ‘n moeder- en/of vaderfiguur in sy lewe is. Die van, Jackman, suggereer

ook dat Shane moontlik 'n man kan wees. Sy leer hom om homself ten volle in sy werk uit te leef. Sy stel haar vertrouwe in hom deur hom as tydelike bestuurder van haar restaurant aan te stel wanneer sy nie daar is nie. Sy is trots op hom vir die werk wat hy doen en dit laat hom emosioneel gedy. Hy voel ook trots op homself en wens dat hy vir sy pa kan vertel hoe goed hy in sy werk vaar. Hy wens hy kan dieselfde aanvaarding en trots by sy pa kry as wat hy by Shane Jackman kry. Die vrouens in sy lewe ag hom waardig om hul liefde en bewondering te kry net soos wat hy is, terwyl sy pa hom nie na waarde skat nie – hy wil hê dat Konstant die soort seun en man moet wees wat volgens sy voorwaardes as vader optree, voordat hy vir hom liefde en aanvaarding sal gee. Anders as dié van Shane Jackman, is sy pa se liefde vir hom voorwaardelik.

Die implikasie dat Jude en Shane moontlik mans kan wees, suggereer dat Konstant (moontlik onbewustelik) liefde by ander mans gaan soek omdat hy dit nie by sy eie pa kry nie.

Sy pa se naam, Raster, het vele betekenis-implikasies. Volgens die *Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal* (2009:913) is 'n **raster**: "'n Breë lat, raam met latwerk; hekwerk van gevlegte ysterdraad of van latte en planke,...(Plaat met) uiters fyn netwerk van lyne wat mekaar kruis, gebruik by televisie, radar en fotografiese drukwerk."

Hy kan inderdaad as iemand gesien word wat letterlik die lat swaai – iemand wat sy kinders betig of pak slae gee wanneer hulle nie volgens sy voorskrifte of verwagtinge handel nie. So het hy byvoorbeeld vir Konstant 'n pak slae gegee toe hy hom en sy vriend agter die kraalmuur betrap het. Hierdie insident word dikwels genoem, want dit is iets wat 'n blywende seer en 'n letsel in Konstant se hart gelaat het.

Die gebruik van 'n raster by televisie, radar en fotografiese drukwerk impliseer dat sekere beelde identies weergegee word vir uitsending of publikasie. Die suggestie daarvan in Raster se naam, is dat hy graag wil hê dat sy seuns identitiese replikas van hom moet wees. Hy wil hê dat hulle soos hy moet dink en optree. Hy vind dit onaanvaarbaar indien hulle, soos Konstant, anders is as wat hy is.

Hy het ook 'n ysere wil: sy kinders en vrou moet na sy pype dans. Hy verwag gehoorsaamheid en dankbaarheid van hulle. Hulle moet in die netwerk van verwagtinge wat hy geskep het, inpas. Dis 'n rigiede netwerk wat volgens sy voorskrifte gevleg is.

Raster laat 'n mens ook aan 'n rasper dink. Dis iets wat jou vingers kan seermaak as jy teen die grein daarvoor sou vryf. Konstant vryf hom vryf hom verkeerd, teen die grein in, op en word emosioneel geskaad deur sy pa se verwerping. Sou 'n mens 'n "a" invoeg, kry jy Raaster – 'n mens wat met ander raas, dit wil sê, hul betig. Die eerste deel van die naam, "Ras", herinner ook daaraan dat sy eie ras, die Afrikaner, vir hom belangrik is. Hy wil hê dat die bloedlyn suiwer bly en hy sien neer op swartmense. Hy is 'n tipiese Afrikaanse patriarg wat alles en almal om hom met 'n ysterhand regeer.

3.2.3.3 Bloedverwantskap en wanfunksionele pa-seun verhouding

Vir die doeleindes van hierdie studie gaan ek spesifiek na Vigs en die invloed daarvan op 'n mens se bloed verwys. Eerstens volg 'n kort mediese verduideliking van die ontwikkeling van

HIV-infeksie en vigs. Daarna sal ek aantoon hoe die siekte in Konstant se lewe ontwikkel en hoe dit tematies in die roman manifesteer. 'n Bespreking van die dualiteit van die bloedverwantskap, wat eendersheid suggereer, teenoor die wanfunksionele pa-seun verhouding as gevolg van die verskille tussen die bloedverwante volg daarna.

i. Vigs: 'n siekte van die bloed

Die verloop van die siekte, oordrag en simptome

Volgens Beers et. al in die *Merck Manual* (2003:909) word bloed (insluitend witbloedselle) in die beenmurg vervaardig. Witbloedselle is 'n belangrike deel van die liggaam se verdedigingsmeganisme wat help om infektiewe organismes en vreemde stowwe in die liggaam te beveg. Witbloedselle ontwikkel uit stamselle wat later in vyf hoofsoorte witbloedselle ontwikkel. Een van hierdie soorte witbloedselle is limfosiete.

Vigs is 'n siekte van die bloed. 'n Persoon word aanvanklik met die HIV-virus geïnfekteer. Hierdie virus vernietig sommige van die witbloedselle, genaamd limfosiete, progressief. Limfosiete is 'n belangrike deel van die liggaam se immuunstelsel. Sodra die limfosiete vernietig is, raak die liggaam vatbaar vir enige opportunistiese infeksies. Verskeie soorte infeksies, byvoorbeeld tuberkulose, longontsteking en bloedkanker word deur hierdie pasiënte opgedoen. Dit is gewoonlik nie die HIV-virus self nie, maar eintlik hierdie infeksies, wat die oorsaak van ernstige siekte en dood by HIV-pasiënte is. (Beers et. al 2003:1057)

Vigs is die ernstigste vorm van HIV-infeksie. Sodra 'n persoon een van hierdie siektes as 'n komplikasie onder lede het, of indien sy/haar liggaam se vermoë om homself teen infeksie te verdedig, swak is, (wanneer die CD4 limfosiet-telling laag is), word daar gesê dat die persoon VIGS onder lede het. Die HIV-virus word in byna alle liggaamsvloeistowwe aangetref, maar oordrag geskied hoofsaaklik deur middel van bloed, semen, vaginale afskeidings en borsmelk. (Beers et. al 2003:1057)

Sodra dit in die liggaam is, heg die HIV-virus homself vas aan verskeie tipes witbloedselle, waarvan die belangrikste die Helper T-selle is. Hierdie T-selle aktiveer en koördineer die ander selle van die immuunstelsel. Hierdie limfosiete bevat 'n reseptorproteïen wat as CD4 in hulle buitenste membrane bekend staan en as CD4+ benoem is. HIV se genetiese materiaal is in RNA gekodeer. Wanneer dit binne-in 'n CD4+ limfosiet is, verander die virus sy RNA in DNA deur middel van 'n ensiem wat "reverse transcriptase" genoem word. Die virale DNA word dan in die DNA van die geïnfekteerde limfosiet opgeneem. Die limfosiet se eie "masjinerie" reproduseer dan die virus binne-in die sel, wat uiteindelik tot die vernietiging van die sel lei. Die duisende nuwe virusse wat deur elke geïnfekteerde sel vervaardig word, word in die bloedstroom vrygestel en infekteer ander limfosiete en vernietig hulle ook. Genoeg HIV-virusse waarmee die persoon ander persone kan infekteer, kan binne die volgende paar dae of weke vervaardig word. (Beers et.al 2003:1058-1059)

Omdat die HIV-virus die aantal CD4+ limfosiete vernietig, verswak dit die liggaam se vermoë om homself teen sekere infeksies en sekere soorte kanker te beskerm. Hierdie verswakking van die immuunstelsel is gedeeltelik die rede waarom die persoon se liggaam nie die vermoë het om die die HIV-besmetting te elimineer wanneer dit begin het

nie. Die immuunstelsel is egter in staat daartoe om binne 'n maand of twee na infeksie weer limfosiete te vervaardig en teenliggampies te produseer wat help om die HIV-telling in die bloed te verlaag en onder beheer te hou. Dit is om hierdie rede dat sommige mense vir 'n lang tydperk met 'n HIV-infeksie kan leef voordat dit ernstige gevolge het. (Beers et.al 2003:1059)

Omdat die aantal CD4+ limfosiete in die bloed die liggaam se vermoë om homself teen infeksies te beskerm aantoon, is dit 'n goeie aanduiding van die omvang van die skade wat deur die infeksie aangerig is. Wanneer die telling onder 200 selle per mikroliter bloed val, raak die immuunstelsel minder in staat om infeksies te beveg. 'n Telling van onder 50 selle per mikroliter bloed is besonder gevaarlik omdat addisionele opportunistiese infeksies kan intree. Hierdie kan radikale gewigsverlies, blindheid en die dood tot gevolg hê. (Beers et. al 2003:1059)

HIV-infeksie word op een van die volgende wyses oorgedra:

- Deur middel van seksuele kontak met 'n geïnfekteerde persoon.
- Insputings of bloedoortappings met gekontamineerde bloed, die deel van naalde (bv. tydens dwelmmisbruik), of deur met 'n HIV-gekontamineerde naald geprik te word.
- Die oordrag van die virus van moeder na kind voor geboorte, tydens geboorte of na geboorte deur middel van moedersmelk.

(Beers et. al 2003:1057-1058)

Vatbaarheid vir HIV-infeksie word verhoog indien die vel of 'n mukusmembraan geskeur of beskadig is. Seksuele oordrag van HIV is meer waarskynlik wanneer een of beide persone 'n seksueel-oordraagbare siekte, wat skeurtjies in die vel of ontsteking van die genetalieë veroorsaak, het. In die VSA, Europa en Australië is Vigs hoofsaaklik deur middel van manlike homoseksuele omgang en die deel van naalde deur dwelmverslaafdes versprei. Oordrag onder heteroseksuele mense is egter aan die toeneem. (Beers et. al 2003:1058)

Simptome van HIV/Vigs

Die meeste mense ervaar aanvanklik geen sigbare simptome wanneer hulle geïnfekteer word nie. Koors, vel-uitslag, geswolle kliere, moegheid en 'n aantal minder algemene simptome mag egter binne 'n paar weke nadat die persoon geïnfekteer is, verskyn. 'n Geïnfekteerde persoon kan die virus kort nadat hy /sy die siekte opgedoen het, self weer versprei. Voordat vigs ontwikkel, mag 'n persoon 'n verskeidenheid nie-spesifieke simptome ontwikkel, wat geswolle limfkliere, gewigsverlies, moegheid, herhaalde koors en diarree, bloedarmoede en sproei (in die mond) insluit. (Beers et. al 2003:1061)

ii. Bloedverwantskap, die verhouding tussen Konstant en sy pa en die manifestasie van Konstant se siekte as simbool van hul verhouding

Bloedverwantskap

Die tema van bloed word in die derde sin van die roman al ingelei: “So ‘n oubloedrooie...” (Venter 1996:1) Hier is woordspel met *ou* en *bloed*. *Ou bloed* dui op die bloed van die voorgeslagte. Die idee van tradisie en eenvormigheid word met die *ou* bloed van voorgeslagte geassosieer. Konstant bevestig dit wanneer hy noem: “Ek sorg maar dat ek dieselfde as almal aanhet: bosveldhoed, de lot.” (Venter 1996:2) Maar sy volgende gedagte bevestig ook dat hy nie daarvan hou om te konformeer nie: “Smelt in, smelt weg.” (Venter 1996:2) Hy voel dat jy jou identiteit verloor wanneer jy konformeer. Dit dui andersyds ook daarop dat hy nie soos ‘n seer vinger wil uitstaan nie, juis omdat hy anders as die res van die gemeenskap se mense is.

Daar word vroeg in die roman reeds gesuggereer dat Konstant se seksuele oriëntasie homoseksueel van aard is. (Venter 1996:16) Dit word nooit pertinent genoem nie. Wanneer hy in die badkamer instap tydens die kooraand, hoor hy hoe die mans en jongmans oor hom gesels en spottenderwys daarna verwys dat hy nie manlik is nie. (Venter 1996:16 – 17) Die suggestie is ook daar dat hy van vroeg in sy lewe af al seksueel ontwaak en losbandig begin leef, hoewel daar weer eens nooit gemeld word dat hy slegs met een geslag omgang het nie. Op sestienjarige ouderdom sit hy en ‘n vriend reeds agter die kraalmuur en speel met hul geslagsorgane. (Venter 1996:143) (Hierdie episode mag “normale nuuskierigheid” van ‘n tiener wees, maar dit is tog seksuele ontwaking.) Wanneer hy die besluit neem om oorsee te gaan, is dit maar kort nadat hy afgestudeer het. Hy dink: “Van *uitslaap* kom afstel” (Venter 1996:13). (My beklemtoning.) Die aanpassing van die gesegde: “Van *uitstel* kom afstel” beklemtoon die woord “uitslaap”. Dit dui daarop dat hy reeds ‘n redelike losbandige seksuele lewe lei, aangesien hy reken dat hy uitgestel het om die kontrei en/of die land te verlaat omdat sy uitslapy hom tot dusver verhoed het om sy plan in werking te stel. Wanneer hy Johannesburg toe gaan, lei hy ook ‘n losbandige lewe. Daar is later verskeie leidrade wat suggereer dat sy lewensmaat ook ‘n man is. Die moontlikheid dat hy ‘n seksueel-oordraagbare siekte, of HIV-infeksie sou kon opdoen, is dus groot in die lig van hierdie agtergrond, aangesien (onverantwoordelike) seksuele aktiwiteit ‘n besliste risikofaktor vir die opdoen van HIV-infeksie is, soos reeds genoem en ook in die lig van die feit dat dit as ‘n siekte van homoseksuele persone beskou word, weens die geskiedenis daarvan in die eVSA, Europa en Australië, soos vroeër in die studie bespreek.

Hierdie soort seksuele oriëntasie is iets wat juis in die stoere Afrikaner-opset ten sterkste afgekeur word. Hy dink daaraan dat vrouens jou alewig wil soen en hy het nie veel erg daaraan nie. Mans gee vir jou net ‘n handdruk – daar is geen meer intieme betoning van toegeneentheid nie. Hy dink: “As jy nog ‘n tjokkertjie is, sit jy op jou pa se skoot. Maar op ‘n dag is dit ook verby. ...maar die rugbyboys, die *raggamane*, hulle *mag ‘n arm om mekaar se skouers gooi* vir die koerantfotograaf: ons is mos maatjies.” (Venter 1996:5)(My kursivering.) Rugbymanne word as mans genoeg beskou en dit lyk nie vir die wêreld vreemd as hulle meer fisiese kontak het nie – weens hul “rugbybroederskap” mag hulle mekaar omarm, sonder om agterdog te wek. Hy beny hulle waarskynlik hierdie voorreg. Hy wonder

ook hoekom sy pa hom begin verwerp het toe hy sien Konstant neig “hotkant toe”; dus na links – nie die regse, konserwatiewe kant toe nie. (Venter 1996:182) Dit is hierdie seksuele geneigdheid van Konstant wat veroorsaak dat sy pa se afkeer aan sy seun al hoe groter word. Hy besef egter nie dat dit waarskynlik die min tyd wat hy saam met sy oudste spandeer en die gebrek aan die betuiging van vaderlike liefde is wat veroorsaak dat Konstant juis op hierdie manier liefde by ander mans gaan soek en die afstand tussen hulle laat vergroot nie.

Dit is duidelik dat Raster Wasserman hard werk om in sy gesin se behoeftes te voorsien, maar dat hy ook verwag dat hulle na sy pype sal dans, anders moet hulle die gevolge daarvan dra. Konstant se rebelsheid en “andersheid” steek hom dwars in die krop. So, byvoorbeeld, straf hy vir Konstant op ‘n subtiele wyse vir sy onaanvaarbare optrede in die Rooistoor deur vir nie eens finansiële by te dra vir Konstant se treinkaartjie nie. Hy stel dit so aan Konstant: “Nie omdat ek nie vir jou omgee nie, maar as ‘n man nou sulke groot dinge vir homself in die vooruitsig stel, dan moet hy maar self sy potjie krap. Nee, wat, oom Dirk het mooi vir my vertel hoe ongeskik jy daar by die Rooistoor weggetrek het.” (Venter 1996:12) Konstant se reaksie hierop is: “As daar eers geld in die prentjie kom, moet ‘n mens mos verantwoording doen. Daar mag mos nie iets gegee word sonder dat daar weer iets terug verwag word nie.” (Venter 1996:13) Selfs die bloedverwantskap laat nie Raster se hart verteder nie. Dit stook Konstant se rebelsheid en wrewel nog verder.

Sy vriendin, Deloris, impliseer een aand dat hy self verantwoordelikheid vir sy daade moet neem. Sy noem dat sy opmerk dat Konstant ‘n wrewelrigheid teenoor sy familie het en dat hy nooit oor hulle praat nie. Sy sê vir hom dat hy nie sy familie die sondebok vir sy foute en gedrag moet maak nie. Sy sê dat sy vermoed “‘n groot groen sweer wat besig is om aan te was” is besig om te ontwikkel en “As jy nie pasop nie bars hy eendag oop.” (Venter 1996:23) Dit is ‘n vooruitwysing na die siekte waaraan hy ly. Swere (blou/groen/pers van kleur) is een van die simptome hiervan. Wanneer die HIV-virus vermenigvuldig het, “bars” die sel oop en stel ‘n aantal nuwe virusse in die liggaam vry. Susan Sontag beskryf die vermeerdering van die virus in die liggaam soos volg: “Eventually, overcome by its alien product, *the cell swells and dies, releasing a flood of new viruses to attack other cells...*” (Sontag 1998:107) (My beklemtoning.) Hy vererg hom so vir haar dat die bloed in sy gesig opstoot en hy klap haar. Hy dink: “Want ek weet mos hoe ek lyk in sulke toestande met ‘n kop wat enige oomblik kan bars van al die bloed wat opgestoot het.” (Venter 1996:23) Dit voel of sy kop gaan oopbars van ontsteltenis, soos wat die sel oopbars en die virusse vrystel.

Die dubbele verwysing na iets wat oopbars en die koppeling van bloed daaraan, wys vooruit na die siekte wat in sy bloed skuil. Soos die vloed van nuwe virusse wat in die liggaam vrygestel word, is hierdie verwysing, saam met vele ander in die roman, deel van die vloed van woorde en verwysings wat deur die roman vloei om die simboliek van bloed, water en siekte te ontgin.

Wanneer Konstant oor hierdie voorval mymer, dink hy: “Net om te bewys hoe belangrik my bloed vir my is.” (Venter 1996:22-23) Hierdie woorde van hom sinspeel letterlik op sy bloed wat belangrik is vir lewe en dood. Dit is amper ‘n profetiese heenwysing na die belangrikheid van sy bloed en die gesondheid daarvan vir sy gesondheid en oorlewing. Dit

dui ook daarop dat sy familie (bloed van sy bloed) vir hom belangrik is, al is hy kwaad vir sy pa en al het hy sy familie verlaat. Hy besef dit nog nie, maar sy wrewel teenoor sy familie en sy rebelsheid is die oorsaak van die siekte van die bloed wat hy waarskynlik op hierdie stadium reeds onder lede het.

Reeds in Johannesburg ontdek hy al “eienaardige swamagtige omloopies” (Venter 1996:27) op sy lyf. Deloris smeer gereeld vir hom roossalf daaraan. Wanneer hy weg van die huis af is, word hy siek. Dit is, ironies, omdat sy *verhouding met sy pa “siek”* is dat hy *weggaan* en indirek is dit ook die rede waarom hy die *fisiese siekte opdoen*. Dit is dan nie sy biologiese ma (bloedma) wat hom versorg nie – dis ‘n “surrogaatma”. Die omloopies is ‘n vroeë teken dat hy waarskynlik al reeds ‘n “siekte van die bloed” het: waarskynlik ‘n seksueel-oordraagbare siekte. Volgens Beers et. al (2003:1 060,1 065, 1 070) het baie van hierdie siektes omloopies as ‘n vroeë simptome. Hoewel die omlope gewoonlik rondom die genitalieë van ‘n persoon verskyn, is daar in die derde stadium van sifilis die kans dat swamagtige omlope op die res van die lyf kan verskyn. Die sondes waarna Deloris verwys het, waarvoor hy nie sy bloedfamilie die sondebokke behoort te maak nie, begin hom reeds inhaal. Hy dink daaraan dat sy tyd in Johannesburg korter raak, maar eintlik is dit sy *tyd op aarde* wat letterlik *min* raak. (Venter 1996:25)

Die verdere verloop van sy siekte en die verkleining van sy leefwêreld

Tydens ‘n middagete saam met Martie, ‘n ou skoolvriendin van hom, moet Konstant homself verskoon om toilet toe te gaan. Hy het ‘n loopmaag en kan nie verstaan waarom dit so is nie. Dit is een van die vroeë simptome van HIV-infeksie, soos reeds genoem. (Beers et. al 2003:1 060)

Konstant gaan woon in Johannesburg saam met sy nuwe geliefde, Jude, in ‘n woonstel. Aanvanklik is hulle liefdeslewe baie opwindend en vervullend. Dan begin Jude dikwels uitgaan en wegbly – somtyds selfs vir ‘n hele nag. Later hou Jude op om toenadering tot Konstant te soek en hul liefdeslewe droog op. Wanneer Konstant een dag ‘n kaal man in hul woonstel aantref, besef hy uiteindelik dat die wegblyery geleenthede was waartydens Jude seksueel met ander mense verkeer het. Hy besef dat hy al lankal moes besef het dat Jude besig is om hom te verraai. “Ek kan nie glo hoe naïef ek was oor al Jude se wegblyery al daardie aande, al daardie dae nie. *Skaap was ek.*” (Venter 1996:47) (My kursivering) Hy voel weer eens verraai deur iemand wat hy liefhet. Dit versterk egter sy drang om selfbeskerming: “Maar ek móét toegee aan my drang om myself te beskerm, anders sal niemand na my kyk nie, dis my vernaamste oorweging.” (Venter 1996:47) Hy voel dat sy pa reeds nie meer na hom omsien nie en dat Jude ook nie meer vir hom omgee nie.

Hy besef egter nog nie dat hy al reeds ‘n terminale siekte onder lede het en dat sy tyd op aarde min raak nie. Wanneer sy pa en die predikant kort na die bogenoemde insident vir hom in die stad kom kuier, voel hy weer soos ‘n *skaap*. Hy dink ook daaraan dat, as hy ‘n skaap was, sy pa hom deur-en-deur sou ken. “Nou kom, ou ram, oop met die bek. Laat ek sien: twee ... magtag, ‘n sestand! Nee, *wat, jy’t nie meer lank oor nie*, slagpale toe met jou! “ Dominee, het *skapies* ook ‘n hemel?” wonder hy. (Venter 1996:49) (My kursivering.) Hy gebruik ‘n vergelyking met ‘n plaasdier om homself te beskryf, asook die manier waarop hy

reken sy pa hom beskou. Sy pa verstaan nie die stadsmaniere nie en dink in terme van sy eie verwysingsraamwerk. Skape lyk almal eenders. Raster merk op dat Konstant “anders” lyk hier in die stad. Hy lyk nie meer soos ‘n konformis, soos een van die plaasgemeenskap se mense, of soos een van ‘n trop skape nie. Later, wanneer Konstant in die vliegtuig op pad Australië toe is, slaap sy een voet en dan plaas hy sy gewig op sy “volbloedvoet” (Venter 1996:63) Dit is ‘n vooruitwysing na sy bloed wat later sy dood gaan veroorsaak. Dit laat ‘n mens ook aan “volbloeddier”, wat opreggeteel is, dink. Sy pa sien hom egter nie as ‘n volbloeddier nie; eerder as ‘n sestandskaap wat op pad na die slagpale toe is. Hierdie vergelyking is ook ‘n vooruitwysing daarna dat hy, as gevolg van sy losbandige lewe, op pad is om te sterf. Australië kan as die “slagpale” beskou word. Sy vraag aan die dominee (“Dominee, het skapies ook ‘n hemel?”) kan tweeledig geïnterpreteer word. Dit wys daarop dat hy wel nog vashou aan van die waardes wat hy by die huis geleer het. Hy verwag wel om hemel toe te gaan wanneer hy sterf. Dit is kan ook as ‘n parodiërende verwysing na die kerk en die Christelike godsdiens beskou word. Die antwoord op die vraag is: “Ja, my broederskind, hy heet *skapieseinde*.” (Venter 1996: 49) (My kursivering.)

Tydens hierdie besoek van sy pa en die predikant bied hy vir hulle ‘n tipiese plaas-ete aan, met, ironies, skaapbredie. Dit kan byna as ‘n liefdes-aanbod, ‘n uitreiking van ‘n hand van versoening aan sy pa, beskou word. Sy pa en die predikant wil egter nie eet nie. Sy pa sê dat ‘n glas *water* vir hom oorgenoeg is. Dit herinner ‘n mens aan die gesegde: “*Bloed* is dikker as *water*.” In hierdie geval is dit vanuit sy pa se oogpunt nie so nie. Hy klap die hand van vriendskap wat sy seun deur middel van die ete na hom uitreik, weg, so amper asof hy die *bloedverwantskap afwater* na slegs water. Hierdie is die laaste keer wat hy sy seun gaan sien. Die voorwaarde word gestel dat Konstant nog vir oulaas die geleentheid gebied word om terug te keer plaas toe en sy rol as erfgenaam van die plaas moet oorneem, of andersins word hy finaal deur sy pa afgesny as seun en erfgenaam. Die bloedverwantskap sal dan, vanuit sy pa se oogpunt, nie voldoende wees om die familiebande sterk te hou nie. Sy pa sê vir die dominee: “Jy moet die ding maar los dominee. Daar is tog niks salf aan hom te smeer nie, daar was nog nooit nie.” (Venter 1996:50) Dit wys weer daarop dat sy pa al lankal reeds nie meer hoop vir sy verhouding met Konstant het tensy hy na sy, Raster, se pype sou dans nie. Dit is ook ‘n ironiese terugwysing na die salf wat Deloris aan sy omlope gesmeer het: die salf help nie om die siekte se verloop te stuit nie, net soos wat die verslegtende verhouding met sy pa nie gestuit kan word nie. Konstant se lot is onomkeerbaar.

Na die besoek is Konstant se maag steeds ongesteld, sodat hy suurmelk begin drink in die hoop dat dit beter sal word. (Venter 1996:52) Hy vertel van ‘n kennis van hulle oor wie sy ma skryf. Haar maag het ook so gepyn en maagkanker is toe by haar gediagnoseer. Weer is daar ‘n subtiele verwysing daarna dat ‘n mens/Konstant nie besef wat vir jou voorlê nie: “... jy weet ook nie wat lê môre vir jou en wag nie, ons lewens is soos gras.” (Venter 1996:53) Vir Konstant lê daar ook ‘n diagnose van ‘n terminale siekte voor.

Hy vertrek uiteindelik Australië toe. Hy begin skottelgoed was in die restaurant. Sommer op sy eerste dag al, sit hy ‘n baie skerp mes in die wasbak met skottelgoed. Een van sy kollegas, Liz, wil iets uit die wasbak haal en sny haar hand met die mes. Die bloed loop en

daar is bloed in die skottelgoedwater. Hy dink ook: “Hier’s pes in die stad en wie weet wat’s in Liz se bloed? Hy is dus bewus daarvan dat daar “pes” in die stad is wat die bloed kan besmet. Hier is ‘n vooruitwysing na die bloed van die wasserman wat besmet gaan word. (Sien vroeëre verwysing na HIV-besmetting in onder andere Australië, soos genoem in Beers et.al se *Merck Manual*) Wanneer Konstant tot sy verleentheid erken dat dit hy is wat die mes in die wasbak gesit het, bloos hy bloedrooi. ‘n Dag of wat later vra Shane vir Konstant om die water van die hijiki af te gooi, maar nie weg te gooi nie. Hy bloos weer bloedrooi, want hy het dit reeds gedoen. Wanneer hy tuis kom na ‘n dag se werk in die restaurant, is hy baie moeg. Hy dink dat dit is omdat hy hard gewerk het. Moegheid is egter, soos reeds genoem, ‘n vroeë teken van HIV-infeksie. Hy wens, ironies, dat hy vir ewig kan slaap. Hy het nog nie ‘n muskietnet nie en dink dat die muskiete intussen maar bloed moet suig. (Venter 1996:73) Sy bloed gee vir die muskiete nuwe lewe, maar dit is alreeds besig om sy lewe te neem. Dit is ironies dat hy hier nie voel dat sy bloed vir hom so belangrik is dat hy dit ten alle koste moet bewaar nie, terwyl hy vroeër vir Deloris gesê het dat sy bloed vir hom belangrik is. Hy besef nog nie werklik presies hoe belangrik sy bloed vir hom is en dat dinge in Australië baie anders gaan verloop as wat hy verwag het nie. Dis betekenisvol dat, wanneer hy sekere voëls met mekaar vergelyk, Shane vir hom sê: “Kyk mooi. Alles is anders hier.” (Venter 1996:74) Die swamagtige omloopies is steeds op sy rug. Hy weet presies hoeveel van hulle daar is. Nou is dit Shane weer eens ‘n soort surrogaatma, wat vir hom self daaraan smeer. (Venter 1996:77)

Jude sluit uiteindelik by Konstant aan in Australië. Tot Konstant se verbasing, is Jude baie liefdevol en hul hervat weer hul seksuele aktiwiteit. Konstant wonder: “Wat gaan Jude in ruil eis?” (Venter 1996:82) Hy verwag dus dat Jude se liefde, net soos sy pa s’n, voorwaardelik gaan wees. Min besef hy dat dit wat hy in ruil vir Jude se liefde gaan moet gee, die hoogste prys is, naamlik Vigs en uiteindelik die dood.

By ‘n partytjie op ‘n bootrit flirt Liz met Konstant. Sy maak dit duidelik dat sy graag seksueel met hom wil verkeer. Sy probeer sy simpatie wen deur vir hom te vertel van haar broer wat bloedskande met haar gepleeg het. “Haar broer was vyftien, sy maar agt, bloed van dieselfde bloed, toe hy met haar skande begin pleeg het....” (Venter 1996:85) Liz se broer pleeg bloedskande met haar – later sal Konstant se bloedsiekte ‘n skande vir sy familie wees.

Jude hervat haar/sy ou gewoontes en begin weer rondslaap. Sy/hy stel voor dat hul nou aparte kamers moet hê. Wanneer Konstant uitvra oor die besonderhede van Jude se eskapades, antwoord Jude: “Ek dink nie dis nodig of goed vir jou gesondheid om dit ook nog te weet nie.” (Venter 1996:90) Jude besef waarskynlik reeds dat Konstant siek is. Susan Sontag(1998:122) sê dat vigs vir baie mense ook ‘n “sosiale dood”, wat die fisiese dood voorafgaan, teweegbring. Dit gebeur tot ‘n mate reeds hier met Konstant. Later word sy sosiale wêreld nog kleiner wanneer hy in Jude se huis in die Blue Mountains gaan woon en net af en toe besoekers kry.

Konstant se gesondheid begin hierna meer agteruitgaan. Shane kla dat hy stadiger werk. Sy sê ook dat hy nie goed lyk nie. Sy wil met hom daarvoor gesels, maar hy antwoord: “Vanmiddag, nee, kan *om die dood nie*.” (Venter 1996:92) (My kursivering.) Hy sê ook:

“Die ding met Jude...Nee, Shane, dis my einde.” (Venter 96:93) Sy verhouding met Jude gaan inderdaad sy einde (dood) veroorsaak. Hy voel so swak en hartseer dat hy huis toe verlang. Sy “sosiale dood” word deur hierdie verraad/verlange-siklus beklemtoon. Wanneer hy in die huis in die Blue Mountains woon, skryf hy vir Albert: “My lewe is nou anders, Albert, ‘n kind se hand sal hom sommer kan omvou.” (Venter 1996:197) Sy lewensruimte en sosiale lewe het nou verder vereng.

Na nog een van Jude se eskapades, spreek Konstant vir Jude aan en sê: “Ek is te bang vir die pes wat daar rondloop, is jy dan nie?” Die keuse van die woord “pes” heg ‘n negatiewe konnotasie aan die siekte.

Sontag (1998:132) wys daarop dat “plague”, dit wil sê, “pes” of “plaag”, die primêre metafoor is wat betrekking op die vigs-epidemie het. Sy sê: “Plague ... has long been used metaphorically as the highest standard of collective calamity, evil, scourge ...”

Jude sê inderdaad op ‘n stadium vir Konstant: “Dis die motor wat my aan die lewe hou, ‘my affection hath an unknown bottom.” (Venter 1996:95) Jude se behoefte aan toegeneentheid en seksuele aktiwiteit is dus ‘n eindelose put.

Dit impliseer, soos wat Sontag (1998:113) sê: “The unsafe behaviour that produces AIDS is judged to be more than just weakness. *It is indulgence, delinquency-addictions to chemicals that are illegal and to sex regarded as deviant.*” (My kursivering.)

Jude se eskapades is ‘n vorm van selfverwenning. Konstant se rebellie en keuse om sy “andersheid uit te leef, is ook selfverwenning. Wanneer hy op die trein sit, op pad na Johannesburg, dink hy: “Wanneer hierdie trein trek, is ek vir goed onder Pa se vlerk uit. ...baie sake staan deesdae buite julle ou garde se beheer.” (Venter 1996:13) En: “En vannag hier op die trein kan van alles en nog wat gebeur.” (Venter 1996:13) Jude beweer dat Konstant ook “draaie loop” en maak daarna die bekentenis dat hy “dit” reeds het. (Venter 1996:94-95) Konstant is geskok en Jude verseker hom dat daar mense is wat lank oorleef met HIV-infeksie. Hy verseker vir Konstant dat hy, Konstant, so “veilig soos ‘n huis” is. Konstant besef egter hoe aansteeklik die siekte is en sê: “(huis) Van kaarte”. (Venter 1996:95)

Konstant begin koors ontwikkel. Dit is, soos genoem, ook ‘n simptoem van HIV-besmetting. Hy word wakker omdat hy koud kry. Hy lê met sy “Bene teen mekaar, hande gevou oor my hart nes hulle ‘n lyk uitlê.” (Venter 1996:98) Hy besef waarskynlik onbewustelik dat hy al reeds die siekte onder lede het. Hy verlang huis toe, soos wat ‘n siek kind na sy ma verlang. Hy dink daaraan om te bedank, maar: “Wat gaan ek doen as ek bedank? Teruggaan? Nooit! Sal eerder vrek voor ek teruggaan na daai verdomde land.” (Venter 1996:98) Sy verhouding met sy pa is te “siek” vir hom om terug te kan gaan. Dit gaan inderdaad gebeur! Hy gaan “vrek” – en dit nogal in ‘n vreemde land, ver van sy mense af! (Hierdie idee van sterwe in ‘n vreemde land ver van jou mense af stem ooreen met dieselfde tema in Schoeman se roman *‘n Ander land*.) Hy kry nou weer te warm weens die koors. Hy besef dat so ‘n siekte skande oor sy familie sal bring en dat sy pa hom nog meer sal verstoot as hy sou teruggaan. Sy bloedsiekte verwyder hom emosioneel verder van sy bloedfamilie.

Hy het gewig verloor (nog 'n simptoom van HIV-infeksie), maar het 'n nuwe, vegetariese diëet begin volg en merk op dat hy besig is om gewig op te tel. (Venter 1996:101) Hier is 'n treffende binêre opposisie wat ook tekenend is van sy rebellie teenoor sy pa en sy land: Hy het oorgeskakel na 'n vegetariese dieet. Dit is 'n "vreemde" dieet wat hy in 'n vreemde land aangeleer het. Dit staan teenoor sy pa, wat beeste op die plaas vetvoer om hul te slag vir vleis, se vleisryke dieet. Hoewel sy gesondheid agteruitgaan, gaan dit nou toenemend beter met sy werk. Shane kondig aan dat sy vir Konstant as bestuurder van die restourant gaan aanwys vir 'n tydjie terwyl sy in die binneland gaan wees. Konstant se emosionele konneksie met sy bloedbande skemer deur wanneer hy dink: "Wat Pa en Ma by my ingeboender het, het ek aan te biede gehad as ruilmiddels hier in die vreemde...en só het ek tog op my eie manier vir Raster en Mirjam Wasserman gehoorsaam. Mag my dae in hierdie land verleng word." (Venter 1996:102) Hier is ook terugverwysing na die Bybelse beginsels wat hy by sy ouers geleer het, want die tien gebooue in die Bybel sê dat jou dae verleng sal word as jy jou moeder en vader eer. Net soos met die trofee wat hy vir koorsang gekry het, sal sy pa egter nie trots wees op hierdie prestasie van sy seun nie, want dit verteenwoordig ook 'n lewenswyse wat hemelsbreed verskil van dit wat sy pa van hom verwag. Hy maak kos – in die oë van 'n patriarg soos Raster Wasserman, is dit 'n vrou se werk.

Jude, Shane en Konstant gaan hou saam vakansie by Wollondilly. Tydens die inpakkery dink Konstant terug aan die inpakkery vir hul gesinsvakansies. Hy dink terug aan hoe sy ouers baklei het en aan die emosionele skade wat dit die kinders aangedoen het. Dit is hier, by Wollondilly, wat hy die sekere tekens as bewys van vigs opmerk: donkerblou kolle met fyn, rooi spikkels daarop, net onder die vel. Daar is agt van hierdie kolle op sy bene. (Venter 1996:124-125) Jude sê vir hom dat hy al lankal vir Konstant gesê het om hom te laat diagnoseer. Hy sê nie ondersoek of toets nie. Die woordkeuse impliseer dat Jude reeds besef het dat Konstant Vigs onder lede het. Wanneer Konstant vir Jude vra of sy/hy iemand anders ken wat ook sulke kolle het, ontwyk Jude die vraag. (Venter 1996:127)

"Het vir Jude gewaarsku,... Ek het jou gesê die saamslapery gaan kak maak, het mos klaar... Juude!". Hy besef dat Jude hom waarskynlik geïnfekteer of geher-infekteer het. Konstant ontwikkel die aand weer 'n hoë koors.

Hy baklei in sy gedagtes met Shane, wat hulle, na sy mening, uitbuit deur hulle te min te betaal, met sy pa, wat hom nie wou aanvaar soos wat hy is nie en niks vir hom omgee het nie, en met Jude wat hom verraai het. Hy is verdwaas, want hy het gedink dat hy vry sou bly van die siekte. Hy dink: "Ek weet ek het dit, ek het hom vannag in my gevoel, *In my murg het hy gekriewel*, het jy my goed gehoor, Judas?" (Venter 1996:133) (My kursivering) Sonder dat hy gediagnoseer is, weet hy dat hy vigs het. Net soos wat die bloed, waarmee hy aan sy vader verwant is, in sy murg gevorm word, kriewel die siekte nou in sy murg, want dit is 'n siekte van die bloed. Hy voel dat Jude hom verraai het. Hy wonder ook wat hy vir sy ouers gaan sê.

Terug by die werk raak hy vergeetagtig: nog 'n simptoom van die siekte. HIV kan die brein direk affekteer en vergeetagtigheid veroorsaak. (Beers et.al 2003:1 060)

Vigs: 'n siekte van die bloed wat tot die dood lei – die dood/herlewing van die vader-seun verhouding

Konstant gaan dokter toe en sy bloed word onmiddellik getoets. Sommer van die begin af lyk die dokter baie besorgd en hy vra onmiddellik of Konstant 'n geskiedenis van seksueel-oordraagbare siektes het. Hy kry die nuus dat die bloedplaatjietelling in sy beenmurg so laag is dat dit lewensgevaarlik kan wees. Hy dink daaraan dat hy 'n kombes vir sy hart nodig het – dit herinner weer aan die voorblad wat 'n verbindende hart op het. Konstant is hartseer. Wanneer hy in die pipet moet urineer vir 'n urinemonster, dink hy: “Hier kom hy nou: bitter, geel trane van Konstant.” (Venter 1996:147)

Die dokter vertel vir hom: “Bloedplaatjies is minuskule kleurlose liggaampies, in hulle duisende teenwoordig in die bloed van 'n gesonde menseliggam. Hulle stel die bloed in staat om te stol ná 'n wond opgedoen is. Bloedplaatjies word in die beenmurg vervaardig. Die proses heet hemopoiesis. In 'n gegewe volume bloed behoort daar 'n berekende getal bloedplaatjies doenig te wees.” (Venter 1996:149) Konstant hoor dat dat sy bloedplaatjiellings so laag is dat dit lewensgevaarlik geword het. Hy moet 'n bloedoortapping kry. In die hospitaal huil hy en begin hy *stamel* van hartseer en skok omdat hy besef dat hy terminaal siek is. Hierdie is 'n eggo van die titel van die roman, *Ek stamel ek sterwe*.

Die bloedoortappings laat hom beter en meer energiek voel. Later is sy “T-seltelling matig tot sleg” en die dokter beveel aan dat hy op medikasie om die stand daarvan te onderhou, naamlik azidothymidine, te gaan. Sy bloedplaatjietelling is reg en hy ly nie aan hemofilie nie. Weer sê hy, soos destyds vir Deloris: “Ek is te lief vir my eie bloed...” (Venter 1996:158) Iemand wat hemofilie is, se bloed het die vermoë om te stol, heeltemal verloor, hy kan homself doodbloei as hy hom beseer of stamp. “Hemo” beteken bloed en “filé”, waarvan “fiel” afgelei is, beteken liefde. Deur te sê dat hy nie aan hemofilie ly nie, is die implikasie dat hy dat hy hier meer figuurlik, nie lief is vir sy eie bloed (oftewel bloedlyn) nie. Dit vestig weer die aandag op die wanfunksionele pa-seun verhouding tussen Konstant en sy pa. Terwyl hy in die hospitaal is, dink hy daaraan dat hy warmbloedig is en dat hy in hierdie opsig na sy pa aard. Jude sê egter dat, wanneer hy by 'n openbare toilet is, hy nie kan urineer wanneer hy langs 'n ander man staan nie. Sy beweer dat dit weens sy “problematiese vader-seun-verhouding” (Venter 1996:152) is. “Hoe bring sy pie en pa bymekaar?”, wonder hy. (Venter 1996:152) Hy wil dus nie erken dat hy wel lief is vir sy pa nie. Hy smag egter na sy moeder se teenwoordigheid in hierdie tyd. Hy verwerp dus die bloedlyn aan sy pa se kant, maar wanneer hy aan sy ma dink, is bloed tog dikker as water. Soos enige kind, verlang hy in sy siektetoestand sy ma se teenwoordigheid. Later sê hy weer: “Ek ly nie aan hemofilie nie. Ek is te lief vir my eie bloed,” (Venter 1996:158) Hy is wel lief vir sy eie bloed – letterlik en figuurlik. Ironies, beteken “hemo” bloed en “filie” lief vir. Die dualiteit van sy gevoelens teenoor sy familie word weer eens hier gesimboliseer: Hy ly nie (fisies) aan hemofilie nie, maar hy bely wel dat hy *emosioneel* daaraan ly deur te sê dat hy te lief vir sy eie bloed is.

Hierdie toestand, asook die bloedoortapping, wys terug na die bloed wat gevloei het toe sy pa vir hom en sy vriend agter die kraalmuur gekry het. Hy het vir Konstant geslaan dat die bloed vloei. Konstant het toe nie gehuil nie: hy het sy woede inwaarts gekeer. Dit het veroorsaak dat sy verhouding met sy pa versleg het en dat hy deur middel van sy opstandige gedrag en sy uiteindelijke anderse seksuele georiënteerdheid uiteindelik 'n bloedsiekte opgedoen het. Nou vloei Konstant se bloed, juis as gevolg van hierdie seksuele gedrag, weer – so erg dat hy hom kan doodbloei. Nou is sy bloed so “siek” dat hy 'n bloedoortapping moet kry.

Konstant skryf vir sy ouers 'n brief om vir hulle van sy toestand te vertel, maar noem nie die naam van die siekte nie. As naskrif skryf hy dat die mense in Australië na die siekte as die pes verwys. Hy sê dan dat die nie so, dus as 'n skande, gesien moet word nie, aangesien dit maar net 'n siekte is. (Venter 1996:162) Susan Sontag (1998:96-98) wys daarop dat militêre metafore ook dikwels gebruik word om vigs te beskryf. Siekte, sê sy, word as 'n *indringer* beskou: die liggaam word deur vreemde mikro-organismes binnegedring. Die liggaam, sê sy, reageer deur middel van sy eie militêre meganismes, deur die immuunstelsel as *verdedigingsmeganisme* te aktiveer. Medisyne is *aggressief*, soos wat byvoorbeeld na die meeste soorte chemoterapie verwys word. Voorts reken Sontag dat militêre metafore soos hierdie tot die stigmatisering van sekere siektes bygedra het. Sontag (1998:103-104) sê ook dat die woord “kanker” vroeër nie dikwels gebruik is nie, omdat die kankerpatiënt as 'n persoon met 'n “spoiled identity” gesien is. Sy sê dat hierdie betekenis wat aan kanker geheg is, gedurende die afgelope paar jaar deur 'n ander siekte, waarvan die stigmatisering en die vermoë om 'n “spoiled identity” te skep, veel groter is. Hierdie siekte is vigs. Dit is juis omdat daar so 'n stigma aan vigs kleef, dat Konstant nie die naam daarvan noem in sy brief aan sy ouers nie. Net soos wat sy ouers nie sy tante se siekte, naamlik kanker, op die naam wil noem nie, noem hy ook nie in sy brief aan sy ouers sy siekte op die naam nie. Hy sê dat kanker ook kan aansteek, “al is dit nou eers by die volgende geslag.” (Venter 1996:162) As 'n naskrif noem hy: “Party mense praat hier van die pes, maar dis nou nie hoe dit gesien moet word nie. Dis geen skande nie, dis maar net 'n siekte. Onthou, kanker kan ook aansteek, al is dit nou eers by die volgende geslag.” (Venter 1996:161-162) Kanker is iets wat in die gene oorgedra word. Sy siekte is ook 'n siekte wat in die bloed, in die genetiese boustene, oorgedra word, hoewel dit nie van die voorvaders af is nie. Sy heethoofdigheid is egter iets wat in die genetiese boustene van die bloed oorgedra word. Dis 'n oorerflike karaktertrek wat hy van sy pa gekry het. Hy probeer die skande wat aan die siekte gekoppel is, versag, aangesien dit met 'n losse sedelike lewe verbind word en dit lynreg teen sy ouers se beginsels indruis.

Voorts sê Sontag (1996:108) dat, selfs al is iemand geïnfecteer en toon hy/sy geen simptome nie, daar geglo word dat dit slegs 'n kwessie van tyd is voordat daar 'n sneller sal wees wat die siekte in die persoon sal laat ontwaak, of manifesteer. Konstant ontvang briewe van die huis af. Hy gaan sit om dit te lees, maar dagdroom en verbeel hom dat daar 'n huweliks-onthaal vir hom en Jude is. Hy dink aan hoe die bloed letterlik gevloei het toe Raster vir Konstant pak slae gegee het oor die insident met sy vriend agter die kraalmuur. Maar Konstant het nie gehuil nie. Sy woede het vir hom krag gegee. (Venter 1996:143) Hierdie woede, wat in die DNA van sy bloed is en wat hy by sy pa oorgeërf het, word die

indringer wat sy rebellie stook en maak dat hy al hoe meer na links neig, sodat sy verhouding met sy pa, asook sy gesondheid, as gevolg daarvan sneuwel. Die insident by die kraalmuur is, simbolies, die sneller wat veroorsaak het dat die sluimerende rebellie in Konstant laat manifesteer het en wat sy pa se houding teenoor hom finaal negatief gestem het. Dit is die sneller-insident wat die erosie tussen pa en seun in 'n kloof laat ontwikkel. Sontag meld: "AIDS is progressive, a disease of time." (Sontag 1998:109) *Konstant se vigs raak beslis progressief meer akuut; so raak die verwydering tussen Konstant en sy pa ook progressief groter.*

Soos vroeër reeds genoem, verwys Elaine Scarry (1985:4) na die dubbelsinnige aard van pyn en die impak daarvan vir die interaksie met ander. Buxbaum (2014:23) stel dit ook dat dubbele vervreemding plaasvind wanneer 'n persoon pyn ervaar: die persoon voel bedrieg deur sy eie liggaam en hy voel ook vervreem van ander, omdat hulle nie sy pyn kan deel en hy dit nie met hulle kan kommunikeer nie. Dit is hoe Konstant oor sy siekte voel. Hy is geskok en teleurgesteld dat hy vigs opgedoen het en dit vervreem hom verder van sy pa.

Konstant se woede bereik 'n hoogtepunt wanneer hy besef dat hy nie meer beheer oor sy lewe het nie, dat Jude gedeeltelik verantwoordelik of algeheel is vir sy HIV-infeksie en dat hy gaan sterf. Hy raak magteloos woedend. Hy besef dat daar soveel opgekropte woede in hom is, dat hy hulp met die verwerking daarvan sal moet kry. Hy skreeu op Shane en Jude en gaan staan gefrustreerd in die tuin: "Verstikkend aan my vuurwit raserny. My woede sal ek nooit in hierdie lewe uitgeskreeu kry nie, daar's te veel daarvan." (Venter 1996:170) Dan neem hy die besluit om tog maar na Gordana, die waarsêer en osoonsongoma, toe te gaan as hy dink: "En mettertyd besef ek tog dat ek myself van my toorn moet gaan ontlas. Op my eie gaan ek dit egter nooit regkry, nie, nog minder in die teenwoordigheid van Jude wat aldus haarself heel moontlik een van die teikens, maar waarskynlik nie die bron van my toorn is nie." (Venter 1996:171)

Sontag (1998:108) skryf dat dit wat die virale aanval veral vreesaanjaend maak, die feit is dat die besmetting, en daarom ook die persoon se kwesbaarheid, permanent (konstant) is. Só is die bloedverwantskap tussen Konstant en sy pa permanent, al gaan hy na 'n ander land toe. Die eienskappe wat hy van sy pa geërf het, is permanent, asook die eienskappe wat gemuteer het. Dit maak dat bloed vir hom steeds dikker as water bly, sodat hy steeds na sy land, die plaas en sy gesin verlang, veral wanneer hy besef dat hy terminaal siek is. Sy pa mag hom dalk "afskryf", maar hul sal altyd deur die bloedband aan mekaar verbind wees.

Wanneer Konstant homself in die spieël bekyk en sien hoeveel gewig hy verloor het, dink hy: "Meet my, bekyk my goed. Lyk 'n bietjie op pa s'n." (Venter 1996:168) Die ooreenkoms met sy pa is dus steeds daar. Hy is ook inderdaad kwesbaar. Hy dink: "Nou staan ek naak voor julle. Handel van nou af met my na goeddunke, wees my om hemelsnaam net genadig." (Venter 1996:168) Dit dui ook daarop dat hy steeds die band met sy familie voel en na hulle liefde en aanvaarding hunker. Konstant ervaar later 'n dieper verlangete na sy eie "bloed", maar sy ouers sien nie hul weg oop om in Australië te gaan kuier nie. Hier is Donne se woorde van toepassing:

“As Sickness is the greatest misery, so the greatest misery of sickness is solitude; when the infectiousness of the disease deterrers them who should assist, from coming;..” soos in Donne se *Devotions*, volgens Sontag (1998:122)

Dit is slegs Albert, as “verteenwoordiger van die familie” wat op die laaste vir Konstant gaan besoek. Op sy versoek kom besoek sy broer hom as afgevaardigde van sy bloedfamilie. Wanneer hy op die lughawe vir Albert wag, dink hy dat hy sy bloedbroer ruik. Sy vleesbroer kom uiteindelik aan hom die barmhartigheid bewys wat hy, “die appel wat ver van die familieboom afgeval het”, te kom bewys. (Venter 1996: 203) Net voordat sy lewe verby is weens die bloedsiekte wat hy indirek as gevolg van sy woede teen sy eie bloed (sy pa) opgedoen het, is daar barmhartigheid van sy eie bloed en kan hy in sy gemoed vrede maak met sy bloedfamilie.

Wanneer hy aan Jude se ontrou dink, wonder hy waarheen daar met hom geneuk word. Hy voel uitgelewer en misbruik. Sy pa het hom ook in die verlede “rondgeneuk”, want hy het hom grootgemaak en versorg, maar nie vaderlike liefde aan hom bewys nie. Sy kollega moedig hom aan om ‘n osoonsangoma, Gordana, te gaan sien. Hy sê dat iemand soos hy, ‘n stoere Calvinis tot in die murg, nie aan toekomsvoorspelling deur heldersienendes glo nie. Sy beklemtoon dan dat dit juis die verlede is waarheen Gordana hom kan neem. Konstant protesteer eers deur te argumenteer: “Ek het nie nodig om onderdrukte herinneringe op te haal nie, dit sal my net naar maak. Wat het ék om te onderdruk?” (Venter 1996:168) Wanneer die woede en hartseer oor die siekte hom later oorval, besluit hy om haar te gaan besoek. Sy bring hom in in ‘n droomstaat in en hy sien in die proses sy gesin en sy oupa. Vir die eerste keer kan hy ‘n dialoog met sy pa voer oor alles waarvoor hy sy pa verkwalik; oor die verwerping wat hy beleef het. Hy gaan deur ‘n suiweringsproses. Soos wat sy siekte vorder, begin hy tog innerlik vrede met homself maak. Hy dink na oor al sy verhoudings en oor wat vir hom belangrik is in die lewe. So sien hy, byvoorbeeld, die mooi ingerigte huis in die Blue Mountains, wat spesiaal vir hom reggemaak is. Hy sê egter dat wat hom voorheen bekoor het, hom nou onrustig stem. (Venter 1996:162) Sy emosionele fokuspunt verander. Later vertel hy: “En so begin ek vrede met myself maak. Trouens, ek maak nog elke dag vrede met myself.” (Venter 1996:196)

Konstant word tog emosioneel sterker. Hy sê vir Jude: “Maar my hart het al sterker geword vandat ek net groentes en grane eet.” (Venter 1996:96) Hy besef dat Jude se nimmereindigende soeke na erkenning deur middel van seksuele interaksie met soveel as moontlik ander mense, “naderhand ‘n ondraaglike las word”. (Venter 1996:131) Hy besluit dan dat die taak dalk aan hom gegee is om vir Jude tot inkeer te bring. “As dit al is wat ek moet doen voordat ek aan die slaap raak, is ook ek tevrede.” (Venter 1996:131) Hierdie veranderde emosionele reaksie op Jude se verraad wys ook heen na die veranderde reaksie op sy pa se verraad. Hy kan beide van hulle begin vergewe vir hul aandeel in sy siekte.

Wanneer hy uiteindelik by Gordana uitkom, sien hy ‘n ou man met ‘n streng gesig wat van ‘n kind af wegloop. Hy dink: “Sy welvoeglikheid is skrikwekkend.” Dis waarskynlik sy voorvader – sy oupa, wat ook ‘n stoere, Calvinistiese boer was. Tydens sy volgende besoek aan haar sien hy vir Jude in ‘n feesgewaad. Jude sê vir hom dat hul vir altyd aan mekaar verbind is, want sy het vir hom ‘n geskenk gegee: “‘n sel toegedraai in ‘n vetterige

proteïnlagie,” (Venter 1996:180) Dit is HIV. In die gesig wat hy sien, sê die ou man vir hom: “dit vervul my met afsku om dit te sê, maar jy behoort teen die tyd te weet daar is bloed bande tussen die twee van julle gesmee, niks kan julle meer skei nie, wat wil jy verduiwels meer aan sekuriteit hê?” (Venter 1996:180) Konstant wou ten alle koste ‘n liefdesverhouding hê waarin hy en sy maat vir altyd baie nou aan mekaar verbind is, as ‘n replika van die bloedverwantskap met sy pa. Dit moes ‘n volmaakte plaasvervanger vir ‘n onvolmaakte verhouding gewees het. Nou het hy ‘n bloedverbintenis aan sy maat, maar dis ‘n ironiese, bittere verbintenis.

Uiteindelik kom hy in sy gesig by sy pa aan. Hy vertel vir sy pa hoe lekker dit vir hom was dat sy pa hom opgetel en vertroetel het toe hy klein was. Hoe ouer hulle geword het, hoe minder het sy pa tyd saam met hulle deurgebring en hoe meer het hy sy pa gemis. Sy pa sê vir hom dat hy vir hom lief was. Die implikasie hiervan is dat sy pa later nie meer vir hom lief was nie. Konstant sê dat hy gehoorsaam was aan sy pa en dat hy sy tak van die stamboom vertroetel het. “Maar toe, Pa, toe groei ek weg. Op ‘n dag kon ek pa nie meer in die oë kyk nie, tot vandag toe nie meer in die oë nie.” (Venter 1996:182) En later: “By my breek die takkie van die stamboom af.....Weet jy waar kry ek my woede vandaan? My woede aard na Raster Wasserman s’n. Ek het my al afgevra of so ‘n emosie, so ‘n geneigdheid deur die gene van die vaders na sy seun oorgedra word. Indien nie, weet ek nie waar ek dit vandaan kry nie. Maar dis ‘n verskriklike vuur, ‘n voortstuwende vlag vuur.” (Venter 1996:184) Sy pa het ook, wanneer hy kwaad was, hortend gestotter. Woede laat die bloed “kook”. Konstant se bloed kook dikwels, soos sy pa s’n, van woede. Dit “kook” ook nou in die vorm van koors. Toe die takkie van die stamboom afbreek, het die vader-seun verhouding gesterf.

Sy siekte vorder en sy gesondheid verswak al hoe meer. Later verloor hy heelwat van sy sig as gevolg van die cytomegalovirus en moet hy gereeld dokter toe gaan om ‘n inspuiting in sy oog te kry. Hoewel hy teen die einde nie meer sig oor het nie, “sien” hy tog in sy droom by Gordana sy oupa en sy pa. Hy sien ook in dat hy baie na sy pa aard, maar dat hy sy pa kan vergewe en dat sy tyd op aarde nou byna verby is. Hy praat in sy gedagtes met sy pa oor al die dinge waaroor hy vir hom kwaad is. Hy sê vir sy pa: “Ek begryp jou nou vir die eerste keer, ek sien jou raak vir wat jy is.” Hier vind sluiting in Konstant se verhouding met sy pa plaas en kry hy ‘n innerlike vrede. Dan kom self-aanvaarding: “Ek en jy gaan my nou moet aanvaar soos ek is, Pa.....Nou staan ek gestroop voor jou, Pa, nou is ek wat ek is.”(Venter 1996:184) Insig en berusting tree in. Sy liggaam is afgetakel, maar emosioneel is daar vir hom genesing. Wanneer hy sterf, stamel hy. Hy sien sy oupa wat hom kom haal. (Venter 1996:219) Dit dui daarop dat hy deur sy voorgeslagte aanvaar word en weer by die bloedlyn ingesluit word. Alles om hom raak suiwer wit. Die emosionele suiweringsproses is voltooi. Die gebroke verhouding is herstel. (Venter 1996:219)

Vigs: siekte van die bloed as andersheid en rebellie teen die bloedlyn en die plaas

Die siekte wat Konstant opdoen staan bekend as gekompromitteerde hemopoiesis. Hy het ‘n soort bloedkanker wat by mense met HIV-infeksie kan ontwikkel. “Hemo” beteken “bloed” en “poiesis” klink soos “poësie”. “Hemopoiesis” laat ‘n mens dink aan “poetics of

the blood”, oftewel die poësie van die bloed. Myns insiens is dit die groot simbool in die boek.

Soos wat die “siek” bloed deur Konstant se are vloei, vloei die bloedtema as simbool van ‘n gebroke pa-seun verhouding deur die roman en is die innerlike monoloog wat soos ‘n stroom water of bloed deur die roman vloei, ‘n stilistiese versterking van hierdie tema.

Konstant se Vigs is ‘n metafoor van die gebroke verhouding tussen hom en sy pa. Ten spyte daarvan dat hulle bloedverwante is, is Konstant en Raster Wasserman teenpole van mekaar.

Raster is, soos reeds genoem, ‘n stoere boer met ‘n konserwatiewe agtergrond. Wat politieke oortuigings betref, sou ‘n mens hom as ‘n “regse” persoon beskou. Hierteenoor is Konstant polities “links” georiënteer. Hy keur die wyse waarop sy pa die plaaswerkers hanteer, nie goed nie. Hy voel ook skaam oor die respeklose wyse waarop hy die huishulp behandel het toe hy ‘n kind was en besef dat swartmense ook respek verdien. (Venter 1996:20) Hy wonder ook waarom sy pa hom begin verwerp het toe hy gewaar dat hy hotkant toe neig. Volgens die *Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal* (2005:425) beteken “hotkant” linkerkant. Konstant se linkse sienings staan dus lynreg teenoor sy pa se regse sienings.

Susan Sontag (1998:94) verwys na die metafoor wat so baie van ons politieke lewens gevorm het, die een wat houdings en sosiale bewegings versprei en polariseer na aanleiding daarvan of hulle “links” of “regs” is. Hierdie term, verduidelik Sontag, het sy ontstaan in 1789, tydens die Franse Rewolusie, toe republikeine en radikales *links* van die voorsittende beampte en monargiste en konserwatiewes *regs* van hom in die Huis van Verteenwoordigers gesit het. Sontag is van mening dat hierdie metafoor hedendaags gebruik word om sosiale konflik te beskryf. Hierdie beskrywing is van toepassing op Konstant en sy pa.

Susan Sontag (Sontag 1998:155) skryf: “And even more promising than its connection with latency is the potential of **AIDS** as a **methaphor for contamination and mutation.**” (My beklemtoning.)

Omdat die HIV-virus die DNA van die gasheerselle aanneem, het dit die vermoë om te muteer. Sontag (1998:156) is voorts van mening dat virusse nie slegs agente van infeksie en besmetting is nie: “They *transport genetic ‘information’, they transform cells*” (Sontag 1998:156) (My kursivering.) Sy beweer: “Indeed, ‘virus’ is now a synonym for change.” (Sontag 1998:157)

In haar beskrywing van die manifestasie van vigs, verduidelik Susan Sontag (1998:106) hoe die HIV-virus homself aan die sel koppel. Sy sê: “On the surface of that cell, it finds a receptor into which one of its envelope proteins fits perfectly, like a key in a lock. ... Next the invader takes up permanent residence, by a form of alien takeover familiar in science fiction narratives. The body’s own cells become the invader.” (Sontag 1996:106)

Sy pa is ‘n persoon met sterk oortuigings en wyk nie daarvan af nie. Konstant het ook besliste menings en tree getrou aan sy aard op. Hierdie eienskappe wat hy van sy pa geërf

het, is, soos in hierdie beskrywing van Sontag, nou die selle, die DNA van sy eie bloed, wat die indringer word en hom anders laat optree as wat sy pa van hom verwag.

Konstant se vigsverwante bloedkanker, wat 'n besmetting van die bloed is, simboliseer ook 'n besmetting van die bloedlyn, wat tradisioneel baie belangrik is in die Afrikanerplaasopset. Net soos wat die indringer-HIV-virus se RNA die DNA van die geïnfekteerde persoon se bloed dupliseer, so word die eienskappe van die ouers ook deur middel van die DNA oorgedra. As gevolg hiervan het die kinders dikwels sekere fisiese - en karakter-eienskappe wat ooreenstem met dié van die ouers. Hulle is egter nie replikas van die ouers nie. In die betekeniskonteks van Sontag se bogenoemde verwysing, kan Konstant se ook Vigs as 'n simbool van verandering, of *afwyking* van die bloedlyn, gesien word. Hy het sekere eienskappe wat hy beslis by sy pa oorgeërf het, soos byvoorbeeld die kort humeur en die feit dat die bloed letterlik in sy gesig opstoot wanneer hy kwaad is, sodat sy gesig bloedrooi word van woede. Hy is egter nie 'n replika van sy pa nie en is in vele opsigte anders as sy pa. Hy het nie 'n behoefte daaraan om as opvolger van sy pa die plaas oor te neem nie. Hy word nie, soos sy pa, deur die res van die gesin en die gemeenskap as 'n eg-manlike man beskou nie. Inteendeel: sy seksuele oriëntasie is anders as dié van sy pa. Hy het sy pa lief en verlang om liefde van sy pa te ontvang, maar hy keur nie sy pa se patriargale styl van opvoeding goed nie. Hy rebelleer teen sy pa en lug sy mening wanneer hy van sy pa verskil. Hy is musikaal aangelê en sing in die koor. Hy weier om sy eie talente onontgin te laat om sodoende sy pa se verwagtinge uit te leef.

Al hierdie dinge maak dat Konstant se pa se toegeneentheid teenoor hom afneem. Hy is ook nie trots op sy seun se prestasies nie, want dit pas nie in by die verwagtinge wat hy van sy seun het nie. Hy is byvoorbeeld nie by die prysuitdeling waar Konstant 'n trofee vir sy koorsang kry, teenwoordig nie. Dit is vir Konstant 'n belangrike geleentheid en hy het verwag dat sy pa trots sou wees op hom, maar sy ontugtering is groot wanneer hy uitvind dat dit nie so is nie. Stadigaan besef Konstant dat sy pa se liefde voorwaardelik is: indien hy nie die soort man is wat sy pa wil hê hy moet wees nie, ondersteun sy pa hom nie en toon hy nie toegeneentheid teenoor hom nie. Hoewel Konstant en sy pa se DNA met mekaar s'n ooreenstem (net soos wat die HIV-virus en die pasiënt se DNA dieselfde is, maar tog verskillende doelwitte het) is hulle tog verskillend en vernietig die een die ander. Dieselfde bloed vloei deur hul are, maar hul is tog nie dieselfde nie.

Omdat Konstant toenemend na liefde vanaf sy pa verlang, gaan soek hy liefde by ander mense – ook mans. Hoe meer hy dit doen en hoe minder hy by sy pa se verwagtinge van 'n erfgenaam inpas, hoe verder raak hulle van mekaar verwyderd en hoe minder kry hulle dit reg om kwessies wat hul verhouding affekteer, met mekaar te bespreek. Dit raak 'n bose kringloop van soeke-na-liefde en verwerping. Net soos wat die HIV-virus se DNA wat identies aan die gasheer s'n is, die geïnfekteerde persoon se witbloedselle vernietig en siekte by die persoon veroorsaak, so veroorsaak hierdie andersheid van Konstant dat sy verhouding met sy pa ook siek word. Hul verhouding is wanfunksioneel. Vandaar die innerlike monoloog in stede van dialoog met sy pa.

Die bose kringloop kry momentum wanneer Konstant uiteindelik besluit om die kontrei, en later die land, te verlaat. Wanneer Konstant die gesin mededeel dat hy die plaas en later die

land gaan verlaat, keur sy pa dit nie goed nie. Sy pa onttrek emosioneel en hy bied nie eens aan om vir Konstant se trein- of vliegkaartjie by nie, hoewel dit die dag voor Konstant se verjaarsdag is waarop hy vertrek. Sy pa bied nie eens aan om dit as verjaarsdaggeskenk vir hom te koop nie. Hy koop darem vir hom 'n pakkie skeermeslemmetjies! Hy spreek tog die hoop uit dat Konstant sy "dinge" daar anderkant sal laat staan en sal terugkeer. Konstant besef dat hy nie in sy pa se "boksie" inpas nie. Hy het een aand gehoor hoedat sy pa 'n hartewens van hom teenoor Konstant se ma uitspreek. Hy het haar meegedeel dat hy wens dat hy "eendag as silwerbaard net so op ...die selfde voorstoep wil sit en uitkyk, en al sy kinders en kleinkinders tussen die *boomstamme wil sien ingaan en rondbaljaar." Die "eintlike ramkat", het hy gereken, sou Konstant se eersgeborene wees. Konstant besef dat sy pa 'n vurige begeerte het dat hy kinders sal hê wat die familiestamboom sal laat voortleef. Om hierdie rede is sy homoseksualiteit vir sy pa 'n erge bron van teleurstelling, want hy, Konstant, het nie 'n begeerte om aan daardie verwagting te voldoen nie. (*Boomstamme is 'n woordspeling met stamboom.) Dan dink hy verbitterd: "Al ding van my wat hy raaksien, is my voël wat die familieboom, ek bedoel stamboom, moet laat voortwoeker." Konstant het egter geen begeerte om die familiestamboom so te laat voortleef nie.

Konstant se pa is 'n stoere Calvinis met konserwatiewe waardes. Hy is teen homoseksuele verhoudings gekant en, meer nog, verwag dat 'n man met 'n vrou sal trou en kinders sal hê, volgens die Bybelse opdrag. Hy wil ook graag 'n nageslag hê wat die familiestamboom en – tradisie sal voortsit. Dit is vir hom onaanvaarbaar om te sien dat sy seun "hotkant" toe neig. Hy verwag dat die kinders uit sy bloedlyn, juis vanweë die feit dat hul bloedverwante is, sy gedrag en gewoontes sal kopieer. Hierdie onrealistiese verwagting van hom word gesimboliseer in Konstant se vigs, aangesien gedeelte DNA nie 'n voorvereiste vir identiese denkpatrone en gedrag is nie. Sontag vergelyk die moontlikheid van afwyking met die van 'n rekenaarvirus:

"Information itself, now inextricably linked to the powers of computers, is threatened by something compared to a virus. Rogue or pirate programs, known as software viruses, are described as paralleling the behaviour of biological viruses (which can capture the genetic code of parts of an organism and effect transfers of alien genetic material." (Sontag 1998:157)

Net soos wat daar nou vreemde ("alien") genetiese materiaal in Konstant se bloed is, is sommige van sy karaktereenskappe ook vreemd aan sy pa se rigiede sienswyse. Dele van die biologiese materiaal is vanaf Raster na Konstant oorgedra, maar vreemde genetiese boodskappe is ook oorgedra. Hy is 'n nuwe kopie ("afskrif") van sy pa, aldus Sontag se stelling: "... when it is said that a virus will normally produce 'new copies of itself'." Sontag stel dit dat virusse muteerbaar en biologies innoverend is. Konstant se vigs eggo die feit dat sy genetiese materiaal gemuteer het en geneties innoverend was, sodat hy anders as sy pa is.

In teenstelling met Konstant, is sy jonger broer, Albert, 'n sprekende voorbeeld van die voorbeeldige plaasseun wat sy pa se hart warm laat klop, al is dit ook maar uit vrees vir sy dominerende pa. Hy beskou die voorregte wat hy kry, as beloning op sy arbeid. Konstant wil

egter ook sy pa se goedkeuring hê, maar kry dit nie. Hy wens dat sy pa hom kon troos in sy droefheid (seer hart, soos op voorblad gesuggereer), maar sy pa kla net. Hy dink: “En Pa dan? As hy my maar net sou kon troos in hierdie uur, maar wat ek hoor, is: Hoekom is my asbak in die bakkie so bemors en vir wat drink jy so kwaai vanaand en wanneer vat jy vir jou vrou, daar’s sulke oulike meisies hier.” (Venter 1996:10) Indien sy pa hom net sou kon troos, sou hy dalk gebly het.

Op pad na Johannesburg, op die trein, redeneer hy dat hy nou kan gaan doen wat hy wil. Hy neem ‘n ek-kan-doen-wat-ek-wil-houding in omdat hy voel dat sy pa hom verwerp. “Gaan derwaarts, ontroue. Gaan in jou moer in.” (Venter 1996:13) In Johannesburg gaan loseer hy in ‘n klein agterkamer terwyl hy vir sy Australiese verblyfpermit wag. Hy beweeg van die oop, wye plaasvlaktes na ‘n klein “meidekamer”. Hy dink daaraan dat “meidekamers” vir baie ‘n toevlug is in die stad. Die baas-klaas rolle is hier dus omgekeer. Dit is iets wat sy ouers teen die bors sal stuit. Hy dink terug aan hulle bediende wat hom so mooi opgepas het toe hy klein was en besef nou hoe dankbaar hy teenoor haar moet wees. Hy neem tog nog van sy pa se raad aan en onthou dat sy pa vir hom gesê het dat niks in sy pad kan staan as hy hom ordentlik aantrek en hom gedra soos sy pa en ma hom geleer het nie. Die bloedband hou hom tog nog aan hulle vas. Hy sit dan ook sy “beste Wasserman-voetjie” (getrou aan die stamboom) voor en kry werk by ‘n restaurant.

Hy ontmoet ook vir Deloris, ‘n vrou met groot agterstewe. Sy sou ook nie in sy pa se boksies ingepas het nie, want “Vir die Wassermans moet jy natuurlik ‘n klein agterstewe hê,” (Venter 1996:18) Boonop is sy ‘n bruin vrou. “Kyk, hierrie meit weet hoe om dinge te laat hêppen.” (Venter 1996:21) Dit is selfs ‘n groter taboe in die verwysingsraamwerk van die konserwatiewe boere. Sy leer hom om dagga te rook en wilde partytjies te geniet. Aanvanklik weerhou sy konserwatiewe agtergrond hom tog daarvan om saam met haar dagga te gebruik: “Maar hoor my, die eerste paar kere wou ek glad nie aan haar dampies, tydig en ontydig, suig nie.” (Venter 1996:19) Soos by ‘n ma, leer hy tog algaande by haar hoe om sekere van sy vrese te oorkom en hy begin stelselmatig die lewe waaraan sy hom blootstel, gewoondraak. Hy dink: “Op jou het ek gewag, Deloris. Jy’s my redding.” (Venter 1996:19) Hulle begin mekaar se liggame betas, maar dit vorder nie ver nie. Sy sê vir hom dat hy skaam is maar hy reken dat hy sy “skaamgeit op die plaas gelos” het. “Moenie jouself om die bos lei nie, my liewe man.” antwoord sy. (Venter 1996:21). Die konserwatiewe Afrikanerbloed vloei tog deur sy are, hoewel hy dit nie wil erken nie. Deloris raak later vir Konstant meer soos ‘n ma; dis waarskynlik ook ‘n rede waarom hy nie seksueel verder met haar omgaan nie.

Een aand op pad na ‘n partytjie vra Deloris hom uit oor sy familie en sê dat hy nie van sy familie ‘n sondebok kan maak vir sy, Konstant se sondes nie. Hy moet hul dus nie blameer vir sy anderse seksuele georiënteerdheid nie. “Wel, as die Israëliete ‘n vreeslike sonde pleeg, pak hulle ‘n klip-altaar op ‘n berg, vang ‘n bok en braai hom vir Jahwe.”, is haar woorde wanneer hy iesegrimmig vra wat sy van sondebokke af weet. (Venter 1996:23) Dit wys terselfdertyd vooruit daarna dat hy nie sy bloedfamilie, veral sy pa, kan blameer vir die siekte van die bloed wat hy opdoen nie. Konstant vererg hom vir haar. Sy bly vir ‘n paar dae weg. In ‘n swaar gelaaide stelling dink hy: “Braai my Deloris, sit my op ‘n klipaltaar. Wat

staan my nou te doene?” (Venter 1996:23) Hy word uiteindelik een wat “geoffer” word vir almal wat dieselfde rebelsheid en seksuele oriëntasie as hy het, ook vir Jude, wat hom verrai deur sy/haar losbandige lewe, as gevolg waarvan hy, Konstant, dan besmet word en eerste sterf. Daar is, wanneer sy siekte die loop begin neem, inderdaad nie veel wat hom dan “te doene” staan nie, buiten om te vergewe. Dit is iets wat sy hom ook leer wanneer hy haar weer sien en vir haar om verskoning vra vir die klap wat hy haar gegee het. Sy sê vir hom dat sy hom lankal vergewe het en daarvan vergeet het. “Dis die moeite werd om in my kop ‘n nota te maak van Deloris se gesindheid teenoor haar skuldenaars. Hoe meer dae, hoe meer om te leer.” Hy moet later hierdie beginsel van vergifnis in sy eie lewe toepas deur sy pa te vergewe.

Hy en Deloris het ‘n uitval, waarin hy voel dat hy tussen haar en Jude moet kies, soos wat hy destyds tussen die plaas en “pad vat” moes kies. Deloris vertel onsteld vir hom dat sy ou sweer, naamlik sy swak verhouding met sy vader, besig is om te ontsteek. “Jy kan raai wat: jou obsessie met Jude. Jy’t gekies vir jou ballas. En Konstant, jy’t altyd net na jou gehegtheid met jou broer, Albert verwys en daarmee basta, alles net om selfkonfrontasie uit te stel.” (Venter 1996:41) Sy sê vir hom dat sy gesig bloedrooi was toe hy haar geklap het. Sy wil vir hom sê wat hy moet doen om homself sosiaal aanvaarbaar te maak, maar sy beheer haarself. Hy weier dus om sy gevoelens teenoor sy vader te konfronteer. Hy verwys gerieflikheidshalwe altyd na sy goeie verhouding met sy broer, om te bewys dat sy bloedfamilie tog vir hom belangrik is. ‘n Seksuele verhouding met ‘n man is dus sy manier om sy ware gevoelens te verdoesel en so sy bloedband met sy pa te probeer verskraal. Dis ook onbewustelik ‘n plaasvervanger vir sy pa se liefde.

Konstant verander geleidelik: eers uiterlik, maar ook innerlik en biologies: bloedsiekte se simptome manifesteer geleidelik. Hoewel sy liggaam al hoe sieker word, is daar tog genesing in sy gees. Hy beweeg van onvergewensgesindheid en rebellie, wat indirek die oorsaak van sy siekte is, tot vergewensgesindheid, aanvaarding en innerlike vrede. Dis ironies, maar jammer dat die vrede met sy pa ten koste van sy lewe geskied. Hy beskou sy dood selfs as ‘n liefdes-offer vir sy geesgenote. Soos wat Judas vir Jesus verrai het, het Jude vir Konstant verrai. Jesus se bloed het gevloei vir Sy volgelinge se verlossing; Konstant se bloed “vloei” as offer vir sy geliefde, ook as offer aan sy vader. Hy sê trouens, tydens sy laaste besoek aan Gordana, vir sy pa dat alles nou verby is en dat sy pa nie meer vir hom hoef te pasop nie. “een van die dae is ek oumans genoeg om selfs na Pa om te sien.” (Venter 1996:185) Sy oupa wag hom aan die anderkant van die grens in wanneer hy sterf. Dit is ‘n teken van aanvaarding deur sy voorvaders.

3.2.3.3.4 Kleur as simbole van bloed, siekte,dood en suiwering

Die herhaling van sekere kleure in die roman beklemtoon die konsepte waarmee dit geassosieer word. Hoewel daar ander kleure in die roman is wat ook herhaal word, is rooi die kleur wat die meeste herhaal word. Voorts is dit opvallend dat geel en blou herhaal word. Wit word nie so dikwels herhaal nie, maar het, volgens my, tog simboliese betekenis in die roman.

Die tema van bloed word regdeur die roman beklemtoon met woordspelings en die gebruik van rooi, die kleur van bloed, as 'n prominente kleur. Die letterlike siekte van die bloed speel in op die figuurlike siekte (die wanfunksionele pa-seun verhouding) wat daar tussen Konstant en sy pa heers. Die koöperasie word die Rooistoor genoem. Die idee van hitte en vuur, wat saam met rooi 'n simbool van woede ook is, kom ewe dikwels in die roman voor. Wanneer Konstant reg aan die begin van die roman hom in die Rooistoor bevind, hou die tante aan vra of hy sy pa nou gaan kom help boer. Sy sing lofsange oor sy pa se hardwerkendheid. Dit maak vir Konstant geïrriteerd. Die leser kry hier alreeds die gevoel dat hy nie dieselfde bewondering vir sy pa koester as wat die gemeenskap vir hom het nie. Wanneer sy boonop vir hom sê dat sy pa hom vir hulle afgesloof het om vir Konstant op universiteit te hou en dat dit tyd is dat hulle vir hom 'n blaaskans gee, word hy woedend kwaad. (Venter 1996:7) Hy word bloedrooi in sy gesig en nek. "Waddehel het jy daar gesê?...ek voel hom kom. 'n Vlaag vuur wat my voorkop bloedrooi aan die brand laat staan, 'n hitsigheid wat my met geweld vat....Ek kan my oorskulpe sien gloei, my keelvel ook." (Venter 1996:7) Tannie Trynie sê dat hy vir haar (rooi) soos 'n kalkoen lyk. Hy word onbeheerst woedend – so woedend dat hy selfs begin stotter. Hierdie eienskap van uiterste woede is 'n eienskap wat dikwels in families loop en wat deur voorbeeld, maar ook in die bloed se DNA, aan die kinders oorgedra word. Dit word dikwels in die omgangstaal 'n familietrek genoem. Tannie Trynie verwys ook in haar gesprek met Konstant se ma daarna wanneer sy sê: "al kan jou ou man ook lekker kwaad raak,.."(Venter 1996:10) "Terwyl Konstant in 'n vaart by die koöperasie uitry, dink hy: "Onthou, dis julle oukêrels wat julle seuns geleer het om net so toornig soos hulle te word." Die rooiword-eienskap is dus een wat in die (rooi) bloed van geslag tot geslag oorgedra word.

By 'n partytjie trek Deloris in 'n "rooi wolk stof onder 'n doringboom in" (Venter 1996:25) Wanneer daar gesê word dat 'n wolk oor 'n mens se kop hang, is daar onheil wat jou bedreig. Die rooi onheilswolk van 'n siekte van die bloed (wat ook rooi is), hang simbolies oor hul koppe.

Geel herinner aan die etter wat uit 'n sweer loop. Dit herinner sodoende ook aan pyn, want 'n sweer met etter in is iets pynliks. Een aand op pad na 'n partytjie merk Konstant op dat die sonsondergang oor Soweto soos bloed en mosterd lyk. Bloed is rooi en mosterd is geel. Die verwysing na die sonsondergang wat soos bloed lyk, is 'n strategiese woordspeling hier. Die bloed wat betrokke is, is sy gekontamineerde bloed en die bloedband met sy vader wat verder gaan versleg. Die mosterdkleur wat hierby genoem word, herinner aan die kleur van die vloeistof in 'n sweer wat "ryp" geword het. Deloris sê vir Konstant dat sy vermoed dat hy 'n (emosionele) sweer het wat besig is om al hoe groter te word en dat dit eendag gaan oopbars indien hy nie oppas nie. Dit gebeur wel aan die einde van die roman wanneer hy by Gordana is en sy hom help om sy wrewel teenoor sy pa te verwerk. Wanneer Konstant sy urinemonster vir die dokter moet gee, dink hy dat dit die "bitter, geel trane van Konstant" is. (Venter 1996:146) Dis asof hier alreeds van die geel etter uit die sweer begin loop. Wanneer hulle by die partytjie op die boot is, sê Liz vir Konstant dat sy oë mooi lyk teen die rooi en geel ligte van Luna Park. Rooi wys weer eens op die rooi bloed en die geel wys op die geel etter van die sweer.

Konstant lê, heel simbolies, sy hand “dood” in die trein. “Blou en bloedloos” moet hy hom met sy ander, lewende hand optel en masseer om die bloedsirkulasie te stimuleer. (Venter 1996:16) Hy sien ook ‘n “blouwit voet” onder komberse uitpeul. (Venter 1996:17) Blou is ‘n kleur wat aan koue, of die dood, herinner. Hierdie is vooruitwysings na die blou kolle wat later as gevolg van die siekte in sy bloed op sy lyf gaan uitslaan en uiteindelik sy dood gaan veroorsaak. Hy ontdek die kolle by Wollondilly en hy wonder hoe hy die nuus aan sy ouers gaan oordra. Hy dink: “Ons seun het hom ‘n bloutjie geloop.” Hierdie idioom beteken dat jy moeilikheid op die hals gehaal het. Dis inderdaad wat met hom gebeur het. Hy dink aan al die “blou” dinge uit sy plaas-verwysingsraamwerk. Hy dink dat Jude vir sy ouers moet sê dat hy bloukol het. (Dis iets wat kinders gereeld kry wanneer hulle hul teen iets stamp.) Jude moet vir hulle sê dat daar ‘n “bloukraanfokkenvoël” op die mielielande sit, want hy is “blou tot my (sy) laaste selle toe.... Pa weet mos hoe lyk ‘n skaap as hy bloutong kry..” (Venter 1996:134) Die dag waarop hy dokter toe moet gaan, noem hy ‘n blou Maandag. Dit is ‘n term wat gebruik word wanneer dinge nie na wense verloop nie.

Jude se woonstel is meestal wit geverf en gemeubileer. Wit is ‘n simbool van reinheid en smetteloosheid. Ironies, is Jude nie “rein” wat haar seksuele lewe betref nie, want sy is ontrou aan Konstant. So is Konstant nie smetteloos nie, want sy bloed is besmet. Sy witbloedselle word vernietig. Deur die loop van die roman gaan hy egter deur ‘n emosionele suiweringsproses en teen die tyd dat hy sterf, raak alles om hom suiwer wit. Dit dui daarop dat die suiweringsproses voltooi is.

3.2.4 Water as simbool van onheil en suiwering

Tydens baie van die belangrike gebeure in Konstant se lewe is daar ‘n verwysing na water of ‘n opvallende insident waar water ‘n rol speel.

Van sy goeie herinneringe aan sy pa speel langs ‘n warmwaterbronne af. Hy dink daaraan dat, toe hulle by ‘n rivier piekniek gehou het, het sy pa hom sonder om twee keer daaroor te dink, opgeraap en in die lug gegooi het terwyl hy vir hom troetelwoorde soos “Pa se ramkat” sê. (Venter 1996:182) Daar word selfs genoem dat die kalk in die water van die Karoo vir hom mooi tande gegee het.

Hy kan letterlik as wasserman gesien word, want hy begin in die restaurant as ‘n skottelgoedwasser. Wanneer iets gewas word, word dit skoongemaak, of gereinig. Konstant gaan deur ‘n emosionele reinigingsproses deur die loop van die roman. (Venter 1996:19) Die tema van water word in die roman ontgin. So, byvoorbeeld, word water as teken van die onheil wat op hom wag, gebruik. Water wat reinig, word teenoor sy bloed wat onrein is, gestel.

Konstant deel die gesin mee dat hy “oorkant die waters” wil gaan kyk hoe dit daar lyk. Sy van is Wasserman, vry vertaal: “Waterman”. Hier is die eerste verwysing na water, wat later ook ‘n parallel vir die bloed word. Sy ma se trane loop: die waters van hartseer loop by haar wange af. (Venter 1996:15) Wanneer hy nie meer in sy pa se vormpies van verwagting inpas nie, is afgewaterde familiebande vir sy pa goed genoeg. Dit word gesimboliseer in hul gesprek wanneer sy pa en die predikant vir hom in Johannesburg gaan kuier. Hy kook

spesiaal vir hulle 'n bredie volgens die familieresep, maar sy pa antwoord: "'n Glas water is vir my oorgenoeg." (Venter 1996:49) Bloed is nie vir hom dikker as water nie; as sy seun hom nie van sy verkeerde weë bekeer nie, sal hy hom "afskryf" as sy bloedverwant.

Die onheil wat hom bedreig, word in die simboliese voortekens gesuggereer. Shane moet vir 'n paar dae weggaan en sy stel vir Konstant as tydelike bestuurder by die restaurant aan. Op sy eerste dag as waarnemende bestuurder, reën dit hard. Die stoorkamer is met die intrapslag oorstrom. Hy wonder onmiddellik of dit 'n slegte teken is, maar dink dan, soos 'n tipiese plaasseun: "Water is die seën Gods." Hierdie is egter 'n voorbode. Dit herinner aan die sondvloed in die Bybel. Konstant is nie geseën deur die water nie. "Donker water klots verby, 'n worsie gly van die tafel vol kos." (Venter 1996:83) Die donker waters suggereer onheil. Die worsie wat van die tafel afval, is soos Konstant se lewe wat van die wêreld vol mense af verwyder gaan word.

Die bewyse dat daar wel groot fout met sy bloed is, bereik 'n hoogtepunt tydens Konstant-hulle se vakansie by die Wollondilly-rivier. Hulle sien die gevolge van die vloed: daar is onder andere ontwortelde bome en die reuk van 'n karkas. Die slegte nuus gaan vir Konstant ontwortel. Die karkas is weer eens 'n sinspeling op sy liggaam wat gaan vergaan weens die siekte. Dis ironies dat Jude vooruit stap en met 'n stok op die grond stamp om slange te verjaag. Die rivier kronkel soos 'n slang. Ten spyte van die vloed, is die plek mooi en is hul vakansie idillies. Dit herinner aan die paradys. MAAR: die slang was ook in die paradys! Konstant koester in elk geval 'n adder in sy boesem, want Jude, vir wie hy so lief is, is waarskynlik die oorsaak van sy siekte. Jude is die slang in die paradys. Konstant ontdek een middag blou kolle op sy bene en in sy bekken. Die kol onder sy boud is gevoelig en opgehewe. Hy het reeds 'n vermoede van wat dit mag beteken. Hy soek troos by Jude, wat waarskynlik die een is wat hom geïnfecteer of geher-infekteer het.

In die restaurant gooi hy eers al die water en aftreksels weg, maar leer dan om niks weg te gooi nie –alle water is kosbaar, soos wat bloed ook kosbaar is. Net so moet 'n mens ook nie jou bloedbande versmaai of ontken nie.

Water word gebruik om iets wat vuil is, te was of te reinig. Dit dien ook as simbool van reiniging van sonde deur die doop. Wanneer Liz haarself sny met die mes wat Konstant in die water gesit het, dryf daar bloed op die water, soos wat die waterman/wasserman se bloed later ook soos water sou vloei. Die opwaswater is troewel, soos wat sy bloed ook later gaan wees. Sy vraag tydens hierdie voorval is 'n direkte vooruitwysing na wat later met hom gaan gebeur. Hy sê: "Hier's pes in die stad en wie weet wat's in Liz se bloed?" Enersyds is die water "troewel", dit wil sê troebel, nie skoon nie, as onheilsteken en vuil soos sy bloed. Andersyds is die water dit wat die bloed reinig – dis 'n simbool van reiniging. Daar word 'n paar keer na Konstant se stort-rituele verwys. Daar word genoem dat hy stort, op bl. 44 van die roman. Wanneer hy in Australië aankom,voel hy dat hy na sweet ruik – dalk ook 'n subtiele verwysing na onheil. Hy gaan stort om homself skoon te kry. (Venter 1996: 67) Hy vind die water wat oor sy lyf vloei, aangenaam: "*Salig is die water. Wat sal ek doen as ek nie kan stort nie, veral na werk.*" (Venter 1996:97)(My kursivering) Die woord "salig" verwys na iemand wat geseënd is. Soos reeds genoem, is hy juis, wat sy gesondheid betref, nie geseënd nie. Die vrede van vergifnis van jou sondes maak jou ook salig – dit

bring vrede tussen jou en God. Die rivier wat hy in die gesig sien tydens sy besoek aan Gordana, is ook simbolies. Hy ontmoet sy pa en oupa daar, byna soos iemand wat in die water gedoop word. Die gebeurtenis by die water bring uiteindelik vir hom vrede, omdat hy nou kan vergewe, soos iemand wat gedoop is en wie se sondes vergewe is. (Venter 1996:181) Hy “doop” eintlik ook sy pa, want hy vergewe hier sy pa. (Venter 1996:185) Sy gee af en toe ook vir hom ‘n slukkie water om hom te lawe en om hom te help om af te koel. Die water stem hom nou rustig. Om water te drink, is ‘n manier om jou liggaam van binne te reinig. Hy is dus nou fisiek en emosioneel gereinig.

Die rivier is terselfdertyd ‘n simbool van die vertelstyl wat in die boek gehandhaaf word. Daar is ‘n voortdurende “stream of consciousness” of stroom van bewussyn wat deur Konstant gehandhaaf word. Hierdie konstante gedagtestroom dui op vloeibaarheid, soos met water en bloed wat vloei. Die innerlike monoloog is ‘n simbool van die onvermoë van Konstant om met sy pa te praat. Hy beskik nie oor die vermoë om met sy pa in gesprek te tree nie; die kommunikasiekanaal tussen hom en sy pa is geblokkeer. *Of* sy pa voer ‘n tirannieke monoloog, *of* hulle stamel en stotter wanneer hulle met mekaar praat; daarom voer hy sy gesprekke met sy pa in sy gedagtes.

Aan die einde, wanneer die siekte wat in sy bloed is, uiteindelik sy tol eis, eet Konstant nie meer nie – hy drink net water. Op sy sterfbed vra hy eers om die kommode te gebruik, dan vra hy vir water. Wanneer hy uiteindelik sterf, loop sy neus. Die water loop uit sy liggaam uit. Hy sien ‘n sonpoel van goue glas. Hy dink dan dat hy van water gespeen is. Hy het nou nie meer aardse water (of bloed) nodig nie; hy gaan nou na die hiernamaals toe.

3.2.5. Slot

In hierdie eerste Afrikaanse roman oor vigs, gebruik Eben Venter die siekte dus effektief as simbool van ‘n soeke na liefde en ‘n wanfunksionele pa-seun-verhouding. In ‘n onderhoud met Abir Hamdar oor sy boek oor vroue se siekte en gestremdheid in die Arabiese literatuur, het hy gesê dat, hoewel siek of gestremde vroue wel as karakters in die Arabiese literatuur optree, hulle nie midde-in die intrige staan nie en dat hulle op so ‘n hoogs metaforiese of simboliese wyse ingespan word, sodat die fisiese dimensie van hul siekte vertolk kan word, dat hulle nie as lewende karakters met emosie onthou word nie. Hy sê: “The importance of this novel is that it succeeds in writing the female suffering body into existence and offers a new aesthetic terrain through which the sick female becomes a speaking, living, affective subject.” (Hamdar 2014:1) Venter se siek hoofkarakter staan wel midde-in die intrige. Die leser ervaar sy siekte, sy emosies en sy gevoel oor godsdiens en die gemeenskap se siening oor vigs eerstehands. Hy is nie, soos die vrouekarakters waarna Hamdar verwys, ‘n karakter wat nie as ‘n lewende mens met emosies onthou word nie. Hoewel die siekte in die roman simbolies en metafories benut word, gee die roman, wat as baanbrekerswerk ten opsigte van die tema van Vigs in die Afrikaanse literatuur beskou kan word, steeds die karakter weer as ‘n mens met ‘n eie perspektief en sy eie innerlike wroeginge. Die feit dat die roman afwyk van die tradisionele plaasroman, eggo die buitestaanderskap wat vroeër die lot van ‘n persoon met vigs was en is dit ook verteenwoordigend van die oogpunt waaruit die gemeenskap ‘n persoon wat aan die siekte ly, bejeën het.

3.3 Memorandum – Marlene van Niekerk en Adriaan van Zyl

3.3.1 Inleidend

Marlene van Niekerk se roman, *Memorandum*, verskyn in 2006. Dit is die verhaal van 'n stads- en streeksbeplanner, J.F. Wiid, wat kort voor sy aftrede met lewerkanker gediagnoseer word.

Hierdie is, volgens Adèle Nel (2009:114), 'n *teks van komplekse weerstand: weerstand teen die dood, vergetelheid, volslae eensaamheid, enkelvoudige interpretasie, teen stilte en teen die onbewoonbaarheid van ruimtes*. 'n Mens se lewer is op 'n sentrale plek in jou liggaam. Dit is 'n orgaan wat die bloed filter en sodoende help om die liggaam te suiwer. Die lewer word in die roman simbool van die stadskern waar 'n samekoms van mense plaasvind en waar verandering in die post-apartheid era besig is om plaas te vind. (Buxbaum 2014:94) Dit simboliseer ook Wiid se storie: die storie van verandering by homself en in die stad, wat hy wil vertel: "Verskoon my, ek het ook 'n verhaal! Ek het 'n lewer! Luister na my!" (Van Niekerk et al. 2006:77) Hy kom tot die slotsom dat die stad, net soos hospitale, as herbergsame plekke, waar mense tuis voel, ingerig moet word. Hoewel daar, weens die intrek van informele handelaars, verval in die stadskern is en die skoonheid van die stad sodoende weggevreet word, raak dit 'n inklusiewe ruimte waar mense tuis voel. (Buxbaum 2014:55) Wiid het 'n geordende, byna kliniese bestaan gevoer. Tydens sy verblyf in die hospitaal begin hy al hoe meer besef dat gasvryheid, die nabyheid van mense, asook kuns en musiek, baie meer waarde aan 'n lewe toevoeg as 'n onpersoonlike ruimte. Hoewel sy lewer nou, soos die stadskern, verval, vernuwe sy begrip van die noodsaaklikheid van gasvrye, herbergsame ruimtes wat warmte en ontvanklikheid uitstraal.

Buxbaum (2006:8) is van mening dat die sleuteltemas in hierdie roman die behandeling van die siek persoon, sy sterwe, asook die verhouding van hierdie persone tot hul omgewing is. Die roman, reken sy, hou primêr verband met verlies – die verlies van eeu-oue tradisies en waardes en 'n verlies aan die waardering van ruimte en plek.

Na my mening word al die temas soos deur Nel en Buxbaum genoem, in hierdie roman aangesny. Die tema van kreatiwiteit word ook in die roman aangesny.

Reeds vroeg in die roman is daar 'n verwysing na die boek *The Poetics of Space* van Bachelard wat deur meneer Y gelees word en na *The Idea of a Town* wat deur meneer X gelees word. Hierdie verwysings lei die tema van ruimtes en van die stad op geen dubbelsinnige wyse nie, in.

Daar is 'n reeks skilderye van die skilder, Adriaan van Zyl, wat visuele beelde van die kil hospitaal-omgewing bied en wat indirek met die teks resoneer. Hierdie skilderye is weergawes van grou hospitaalruimtes en daar is nie mense op die skilderye nie: dit is dus koue eggo's van die siellose hospitaalruimtes sonder enige warmte en medemenslikheid.

3.3.2 Opsomming van die roman

Die afgetrede stads- en streeksbeplanner, J.F. Wiid, is voor sy aftrede met lewerkanker gediagnoseer. Hy word in 2006 opnuut gehospitaliseer in afwagting op 'n operasie. Op die vooraand van die operasie begin hy 'n memorandum skryf oor wat die volgende dag, die dag daarna en in die maande wat daarop gaan volg, met hom gaan gebeur. Hy verwys terug na die vorige twee memoranda wat hy geskryf het nadat hy een aand (op 5 Oktober 2005) tussen twee ouer mans wat beide geopereer sou word, in die hospitaal te lande gekom het. Die een se oë is verwyder en die ander een se bene is geamputeer. Hul het die hele aand met mekaar gesels en Wiid het hul gesprek toe-oë gelê en afluister. Daarna het hy baie van die woorde en verwysings wat hy by hulle gehoor het, gaan navors. So het hy die bibliotekaris, J.S. Buytendagh, ontmoet. Laasgenoemde was baie behulpsaam met die soek van die inligting en het soms ekstra inligting en boeke verskaf. Tydens sy hospitalisasie op die vooraand van sy operasie, kom hy tot die slotsom dat hy eerder sy laaste dae tuis moet slyt en dat hy, anders as wat hy sy hele werkende lewe lank gedoen het, sy lewe met passie moet leef en dit moet geniet.

Aspekte van die roman wat ek gaan bespreek, is: Wiid se lewerkanker as *simbool van ruimtes* en sy lewer as *teks/memorandum*, dus as sy verhaal wat die leser moet help om veranderinge waar te neem en nuwe insig te verkry en ekskresie as tema van kreatiwiteit.

3.3.3 Wiid se lewerkanker as simbool van ruimtes

3.3.3.1 Die hospitaal as kil, onherbergsame ruimte teenoor 'n fraai stadsruimte

Volgens Nel (2009:124) representeer Van Zyl se skilderye in die roman die drempelfase of liminale staat van ruimtes: van die wagkamer, die bed en die see. Soos wat Nel tereg uitwys, is die eerste en die laaste skilderye in *Memorandum* dié van die formele hospitaalinterieur, naamlik die wagkamer as tussenin-ruimte. Sy noem voorts dat die bed as persoonlike ruimte binne die geïnstitutionaliseerde ruimte van die hospitaal by herhaling geskilder word, en wel vanuit verskillende hoeke. Die bed, noem sy, is die plek van ingang en uitgang, van geboorte en sterwe. Die see wat as wederkerende motief gestel word, is, volgens Nel (2009:124) kernmetafoor vir verganklikheid en nuwe lewe, omdat dit land én water bevat en gevolglik 'n liminale ruimte is. Al hierdie skilderye is egter baie kil, lewelose afbeeldings van die ruimtes wat dit verteenwoordig. Boonop is daar geen mense in enige van die skilderye nie. Selfs al is daar op sommige van die skilderye tekens van menslike teenwoordigheid, byvoorbeeld 'n laken wat weggetrek is of 'n bedliggie wat brand, (Nel 2009:125) beklemtoon die kleure, die strak vorm van die voorwerpe en die uitsluiting van menslike gestalte, juis die strakheid van die onpersoonlike ruimtes. Wiid se pleidooi handel juis oor die gebrek aan medemenslikheid in die hospitaal, waar die verwagting sou wees dat die personeel wat met (terminaal) siek pasiënte werk, warmte en empatie sal uitstraal. Hy vaar ook uit teen die kilheid van die hospitaalruimte wat in skille kontras staan met die huislikheid van 'n tuiste.

Buxbaum (2014:1-2) wys daarop dat die protagoniste in Van Niekerk se romans karakters is wat geografies geïsoleer is en kultureel gemarginaliseer is. Sy beweer dat Van Niekerk se drie romans, *Agaat*, *Triomf* en *Memorandum* almal die (on)moontlikheid toon vir die skep en handhawing van intieme verhoudings tussen beliggaamde onderwerpe/persone (embodied subjects).

Wiid is inderdaad so 'n persoon. Hy was nog altyd 'n alleenloper: "ook die goed aangeleerde selfstandigheid wat gemaak het dat ek 'n alleenloper geword het." (Van Niekerk et. al 2006: 67) Hy wonder of hy maar nog altyd sy afgestorwe tweelingbroer se stillewe was. (Van Niekerk et. al 2006:68) Buxbaum beweer voorts dat kritici sê die karakters toon 'n onvermoë om te kommunikeer, maar dat hulle ten spyte daarvan smag na konneksie met ander en dat hulle gemeenskap met en empatie en begrip van ander verlang. Hulle smag veral daarna om *met* ander te wees. Hulle word, ten spyte van hierdie eienskappe, gedwing om intieme spasies met ander te deel. Hoewel Wiid aanvanklik gelukkig is daarmee om op sy eie te wees, begin hy later besef hoe waardevol dit is om *met* ander te wees.

Wanneer die twee mans wat aan weerskante van hom in die hospitaal kom lê, nie reageer op sy verwelkoming en groet nie, is hy teleurgesteld. Hy sê dat hy, ten spyte van sy lang jare in die staatsdiens (waar daar ook 'n mate van onwellewendheid heers) onthuts was deur sy "bure" se onwellewendheid. (Van Niekerk et. al 2006:11) Na hierdie insident is daar, heel betekenisvol, 'n skildery van die kil gang van 'n hospitaal en een van die see op 'n grou dag. Wanneer die twee mans uit die saal geneem word vir hulle operasies, wil beide van hulle self hul weg na die teater vind en (vir oulaas) nie per rolstoel soontoe geneem word nie. Die saalsuster spreek hulle in die derde persoon aan en sê dat dit teen **kliënte**protokol is. (Van Niekerk et. al 2006:15) (my beklemtoning) Sy spreek hulle later weer as *kliënte*, in plaas van **pasiënte**, aan. Hierdie insident beklemtoon die saaklikheid van die hospitaalpersoneel en die verbruikerskultuur waarteen meneer Wiid hom begin verset.

Wiid is 'n afgetrede stadsbeplanner en het met moeite en toewyding gehelp met die opbou, verfraaiing en reiniging van die stadskern. Wanneer sy bloeddruk val en hy na die intensiewesorgeenheid (ISE) oorgeplaas word, verwelkom hy die verskuiwing, aangesien dit "op daardie stadium stiller in die ISE as in die algemene saal, daar ... 'n bietjie van 'n uitsig op 'n binnehof (was) en die verpleegsters sagmoediger (was)." (Van Niekerk et. al 2006:16) As geordende persoon verkies hy dus die stilte en as stadsverfraaier verkies hy die binnehof wat fraaier as die hospitaal se interieur is. Selfs die kos wat hul in die hospitaal kry, is smaakloos en getuig nie van 'n poging om die hospitaalverblyf meer aangenaam vir die pasiënte te maak nie: "Op my bord was 'n stuk vaal gestoomde vis, 'n klont pampoen, en 'n loperige skep spinasie. Vla en rooi jellie vir nagereg." (Van Niekerk et. al 2006:16) Die omgewing en kos is so onpersoonlik dat hy, 'n geheelonthouer, later, toe die tee kom, aan die muskadel dink wat sy pa en ma altyd Sondae voor ete gedrink het. Hy verlang dus terug na die warmte van 'n huis. Later dink hy ook terug aan die dae wat hy tuis siek in die bed was en aan die kos ("Brood met botter en suiker") (Van Niekerk et. al 2006:31) wat sy ma vir hom in die bed gebring het. Hierdie beeld van huislikheid en persoonlike aandag staan in skrilte kontras met die kilheid van die hospitaal-omgewing. Hy verwys sinies na die hospitaal

se eenvormigheid wat maak dat 'n mens jou sin vir rigting verloor: “Op my eie trollietog deur die lang gange was ek gou die tel kwyt, om nie te praat van rigting nie. 'n Doolhof was dit, al was alles helder meneer verlig met orals kleurstrepe op die vloer en duidelike naamborde.” (Van Niekerk et. al 2006:32)

'n Mens sou verwag dat daar in 'n plek soos 'n intensiewesorgeenheid spesifiek 'n meer verwelkomende, huislike atmosfeer moet heers ten einde die pasiënte gemakliker te laat voel, maar Wiid merk op dat die ruiker met fynbos wat aan X gestuur is, verwyder word, want “Blomme word nie toegelaat in intensiewesorg nie.” (Van Niekerk et. al 2006:19)

Meneer X sê: “As 'n voël 'n nes maak op 'n tak, word die hele boom sy huis.” (Van Niekerk et. al 2006:38) Hier word 'n nes as 'n huis, 'n plek van geborgenheid en warmte geskets. Daarna volg 'n lang gesprek oor die verskil tussen die huislikheid van 'n huis en die onherbergsaamheid van 'n hospitaal. Wiid dink inderdaad ook dat meneer X die kluts kwyt is oor hierdie vergelyking wanneer hy dink: “... ons was bevoorregte kliënte in 'n mega-onderrighospitaal, nie kuikens in 'n nes nie.” (Van Niekerk et. al 2006:38)

Teenoor die wamte van 'n huis soos 'n voël nes, meld meneer Y: “Hierdie saal, my vriend, is erg onsoet en onverfraaibaar, dis tyd vir kritiek, nie vir landelike nostalgiese nie,” (Van Niekerk et. al 2006:38) Hy maak 'n siniese opmerking oor die verbruikersmentaliteit in 'n hospitaal as 'n instelling, 'n plek waar *besigheid* met *kliënte* bedryf word, en nie 'n plek waar *medelydende gesondheidsorg* op *pasiënte* bedryf word nie. Hy sê: “Ons in hierdie kooie ... is kontakproppe vir driepuntstekers, dis slegs ons taal wat hulle meters nie kan lees nie.” (Van Niekerk et. al 2006:39) Meneer Y kla verder oor die “armoede van proporsies, fokus en tekstuur,” (Van Niekerk et. al 2006:39) en vergelyk die hospitaalkamer met die hel. Hul betreur ook elk hul lot oor hul siekte en gevolglike gestremdheid. Meneer Y lewer kommentaar oor die ontwerp van alles, ook voël nes, waar alle byvoegings en aanhangsels ewe essensieel is, waarop X hom wys dat dit sy (X se) bene is wat geamputeer is. Y verweer dan dat X ten minste nog die skoon lug en die voël nes kan aanskou, waarop X aanbied om Y se oë te wees, want hy ervaar die “woning” in elk geval nie as koesterend nie.

Wiid lê en luister na X en Y se gesprek oor die onherbergsame hospitaalruimte en besef dan, wanneer hy aan sy baas, meneer Pillay (wie se spesialisasie die ontwerp van institusionele argitektuur is) dink, waarom hy altyd so terneergedruk gevoel het wanneer hy die onkoloog by Tygerberg hospitaal gaan besoek het. Dit het, volgens hom, te doen met die nie-uitnodigende voorkoms van wat hy as “institusionele argitektuur” (Van Niekerk et. al 2006:42) beskou. Hy beskou Tygerberghospitaal as “ 'n geelgrou ark van bakstene ... kolos...” met “dooie gras en boumateriaal om sy onderstel,” en “landingsplatforms soos los stukke dok aan die agterkant neergeplak ... Die pad daarlangs ewe onopbeurend.” Dit is nie iets wat warmte uitstraal soos “Onse Liewe Vrougastehuis aan die Seine nie.” (Van Niekerk et. al 2006:41) Alles aan die voorkoms van die hospitaal is dus onopbeurend.

Wiid dink nog steeds dat die twee mans ondankbaar is, want hul het die voorreg om in 'n siekesaal te lê wat uitstekend toegerus is met 'n telefoon, radio en televisie. Die woord siekesaal impliseer egter alreeds 'n koudheid. 'n Telefoon, radio en televisie is koue tegnologie. Daar word nie melding gemaak van mense wat die saal besoek en hartlikheid

uitstraal nie. Meneer Y verwys na voorsetsels wat dinge met mekaar verbind: “OM mekaar, BO mekaar, LANGS mekaar, terwyl die mens se eie maat en stand misken word, en mense in sale soos hierdie LANGS mekaar voel in plaas van MET of BY mekaar.” (Van Niekerk et. al 2006:43). Wiid is self ‘n alleenloper wat nog altyd daarop aangedring het om in formele terme aangespreek te word. So verwag hy byvoorbeeld dat die bibliotekaris hom te alle tye formeel sal aanspreek. Die bibliotekaris, Joop, vra egter dat Wiid hom op sy naam sal noem. Wiid maak inderdaad so, maar waardeer dit tog dat Joop hom steeds formeel aanspreek. Buxbaum (2014:58-59) wys ook daarop dat die ontwikkeling van die vriendskap met die bibliotekaris later maak dat Wiid voel dat daar tog nou iemand **MET** hom ook is. Hy word nie meer deur die “onprofessionele inrigting van die openbare biblioteek” (Van Niekerk et. al 2006:138) afgestoot nie, maar voel nou tuis daar. Om die waarheid te sê: die vriendskap het hom tot so ‘n mate beïnvloed dat hy dit ten einde oorweeg om vir Joop na sy woonstel te nooi vir ‘n ete en ‘n gesellige saamkuiergeleentheid. Hy oorweeg dit selfs om met ‘n boemelaar, iemand wat in die groep val wat die stadskern se verval verteenwoordig, bevriend te raak. Dit is die soort persoon wat hy vroeër met afkeer bejeën het. Hy begin besef dat daar alternatiewe wyses is waarop ruimtes beliggaam kan word en hy visualiseer selfs ‘n paar van hierdie metodes wanneer hy dink aan hoe hy dinge anders sou benader indien hy nou weer die geleentheid had om sy werk oor te doen. Hy besef, danksy die vriendskap met Joop, dat ‘n koesterende omgewing die inwoners daarvan moet omarm. Hoewel die biblioteek vir hom as ‘n onaansienlike, kil ruimte voorgekom het, is dit juis die “besetter/inwoner” van die biblioteek, Joop, wat vir hom, Wiid, omarm het. Hy besef nou die implikasie van meneer X se stelling at daar ‘n belyning tussen die mens van die liggaam en die dimensies van uitdrukking moet wees.

Meneer Y gee, ongeveer ‘n derde in verloop van die verhaal in, ‘n opsomming van die tema dat die behandeling van die siek, sterwende persoon onpersoonlik is. Dit sluit aan by die siening van die verbruikerskultuur in hospitale. Hy vertel: “Die hele probleem van die mediese diens in die Weste, ... , het begin toe die kerk in die vierde eeu na Christus gasvryheid ontbed het uit die privaatwoning en daarvan ‘n gespesialiseerde aktiwiteit gemaak het, een wat namens die gelowiges deur ‘n buiteagentskap gepraktiseer is. ... Van toe af praat mens van ‘sorg’ in plaas van ‘gasvryheid’, en die siekes word tot ‘n aparte klas gereken en as ‘n algemene sosiale verantwoordelikheid opgedra aan die staat.” (Van Niekerk et. al 2006:55) Hy verduidelik voorts dat gasvryheid in die antieke tye altyd iets van ‘n gasheer en sy woning was. Hy sê dat gashere vreemdelinge of verdwaalde reisigers gratis in hul huise ingenooi en onderhou het. Daar was persoonlike kontak, want die gasheer het die gas se hand geskud. Later het die gasvryheid, volgens hom, uit die mode geraak en Christelike buite-instansies het na siekes begin omsien. Nog later is die siekes in opvanghuise gehuisves. Laastens het die staat hierdie funksie oorgeneem. Hospitale is opgerig en hulle het van belastings afhanklik geraak. Gasvryheid het verdwyn. Hy sê: “Tans heet dit gesondheidsorg en is dit anoniem.” (Van Niekerk et. al 2006:59) Siekesorg het dus beweeg vanaf gasvrye, ontvanklike ruimtes waar daar mens is wat warmte uitstraal, na kliniese ruimtes met onpersoonlike sorg deur mense wat slegs hule werk doen om sodoende die “kliënte” tevrede (en aan die lewe) te hou sodat hulle hul geld in ruil vir die behandeling kan ontvang.

Bailin (1994:9) bevestig hierdie mededeling van meneer Y en sy brei daarop uit. Sy sê:

“In contrast to the impersonal, formal, and universalizing treatment practices of twentieth-century Westernized medicine, based upon scientific knowledge and technological innovation, expressed in a language apart from everyday speech, and performed in segregated settings such as hospitals and clinics, the nineteenth-century upper and middle classes were treated at home, sometimes, though not always, by a doctor whose professional qualifications resided as much in his relations to the family, standing in the community, and personal charm as in his technical skill and knowledge.”

Sy vertel voorts dat daar gewoonlik 'n persoon, soms selfs 'n suster, in die siekekamer was om die pasiënt by te staan. Die verhouding tussen die siekekamer-assistente en pasiënte was dus oor die algemeen deur intimiteit, informaliteit en gedeelde betekenis gekenmerk en die ondervinding en behandeling van siekte was sterk met die waardes, die kompleksiteite van morele waardebeplanning en met 'n persoon se eie identiteit, selfwaarde en sosiale stand verweef. Sy sê die feit dat mense daartoe geneig was om aan siekte as sistemies eerder as gelokaliseerd te dink, sowel as die feit dat dit met 'n persoon se eie *liggaamlike verhouding* tot die *omgewing/ruimte* te doen gehad het, daartoe bygedra het dat siekte met kwessies van identiteit en verhoudings in die agtiende en negentiende eeu gehad het.

Bailin (1994:8) wys daarop dat, soos wat Roy Porter gesê het, siekte as die voorwerp van gesondheidsorg 'n groot fokus op: “social interaction, communal ritual, rites of passage, objects of consumption, *calls on services, junction-points between private and public worlds*” plaas en dat al hierdie aspekte in die verwysingsfeer van die siekte ingewerk kan word. (My kursivering)

Die afsydige wyse waarop die hospitaalpersoneel vir Wiid en sy mede-pasiënte behandel, is, op grond van bogenoemde, dan ook tekenend van die wyse waarop Wiid die ruimtes wat hy ontwerp het, ingerig het: kil en liefdeloos. Foucault (1994:15) noem dat hospitale vroeër “temples of death” genoem is weens die dokters se onvermoë om pasiënte effektief te behandel. Hy kom uiteindelik in weerstand teen hierdie soort behandeling, wat ook daartoe lei dat hy hand in eie boesem steek oor sy eie *modus operandi* gedurende sy lewe as stadsbeplanner en –verfraaier.

3.3.3.2 Innerlike genesing danksy verbruikersweerstand teen kil ruimtes

Wanneer Wiid aan die binnekant van party hospitale dink, besef hy dat die hospitaal 'n plek is waar daar geen menslikheid en emosionele ondersteuning is nie. Hy merk op dat daar 'n kleur en naam vir elke ruimte is waar 'n siekte behandel word: daar is kleure as simbole van siektes, “Maar geen begeleiding vir die bang gemoed nie.” (Van Niekerk et. al 2006:79) Daar is swart gange met borde bo-aan wat rigting aandui. “Mens kan nie daar verdwaal nie, al wil jy, en tog is jy verlore...”(Van Niekerk et. al 2006:79) By die ingang is jy 'n nul, dan word jou inligting in die rekenaar ingepons wanneer jy opgeneem word, en wanneer jy die hospitaal verlaat, is jy weer eens 'n nul. Dit is 'n tipiese verbruikerskultuur. Hy voel dat, al

was sy woonstel koud en kaal toe hy daar terugkom na 'n verblyf in die hospitaal, dit nog steeds meer huislik was.

Wiid hoor iets by meneer Y wat sy hele ingesteldheid oor die operasie verander. Hy verwys na Illich. Illich het 'n kankergewas aan sy gesig gehad en het hom toe onttrek aan formele mediese sorg. Hy het sy siekte in eie hande geneem, asook sy dood. Meneer Y haal vir Illich aan wat sê dat die dood deur vandag se dokter gesien word as 'n vorm van *verbruikersweerstand*. (Van Niekerk et al. 2006:61) Hy oorweeg dit vir 'n wyle om selfmoord te pleeg en so " 'n punt agter alles ... (te) sit." (Van Niekerk et. al 2006:83) Sodoende sal hy sy lyding verkort en deur middel van die dood sou hy dan kon weerstand bied teen die kille hospitaal-omgewing en die dokters se verbruikersmentaliteit. Meneer Y versoek weer die personeel om mensliewend op te tree en die pasiënte menswaardig te behandel wanneer hy vir morfien vra. Wiid wonder self, wanneer sy medepasiënte aan weerskante van hom in soveel pyn verkeer, wat sy lewe werd was as hy nie eens woorde kan vind om sy naaste mee te troos nie. Hy besef dat 'n mens moet "leef ten einde nie bang te wees vir die lewe nie." (Van Niekerk et. al 2006:121) Hy neem dan 'n ingrypende besluit: hy gaan nie terug hospitaal toe vir die operasie nie. Hy gaan die operasie permanent kanselleer. Dit is sy finale handeling van verbruikersweerstand. Hy wonder egter oor die alternatief, want hy gaan in elk geval sterwe. "So 'n handeling van verbruikersweerstand, om meneer Y se Illich aan te haal, is net moontlik as mens 'n idee het van jou ander opsies." (Van Niekerk et. al 2006:121) Hy oorweeg sy opsies. Die eerste opsie is om vir meneer Buytendach oor te nooi vir ete. Dit realiseer egter nie. Hy besluit: "Miskien help dit om op te skryf wat sal gebeur as ek bly." (Van Niekerk et. al 2006:123) Hy sal dan meer lees en gesellig met meneer Buytendach kuier. Moontlik sal hy sy memorandum in 'n kinder storie verander wat hy by die biblioteek vir die kinders kan voorlees. Hy sal deur die stad stap en oplet na alles en dit waardeer. Hy sou graag alles in die stad wat ongasvry lyk, wil hertower na iets wat betekenis het en uitnodigend is. Die haastiges sal hy teen sy bors wil aandruk. Hy sal die buitebergie saamvat na sy woonstel en dit aan hom gee as erfenis. Sy sterwensbegeerte is dus om sy laaste stukkie lewe so te leef dat hy mense omarm, gasvry teenoor hulle optree en alle ruimtes so inrig dat dit herbergsaam en gasvry is. Hy besluit dat hy in sy laaste dae **met** mense wil wees. Hy sal dinge so wil verander dat hy kan sê: "Vreemdeling, wees welkom in hierdie plek! Die dood is hier herstel!" (Van Niekerk et. al 2006:124-125)

"Fatal illness has always been viewed as a test of moral character," beweer Sontag (1988: 41) en ook "For those characters treated less sentimentally, the disease is viewed as the occasion finally to behave well. At the least, the calamity of disease can clear the way for insight into lifelong self-deceptions and failures of character. The lies that muffle Ivan Ilyich's drawn-out agony – his cancer being unmentionable to his wife and children reveal to him the lie of his whole life; when dying, he is, for the first time, in a state of truth." (1988: 42) Volgens Sontag (1988:23) is Illich se verhaal 'n "case history" van die skakel tussen kanker en karakterologiese oorgawe. Die karakters wat hulle passie vir die lewe verloor het, doen siektes op, beweer sy. Hoewel Wiid 'n passie gehad het, naamlik die verfraaiing van stadsruimtes, was dit 'n "leë" passie – dit was, net soos die hospitaalruimte waarin hy hom tans bevind, kil ruimtes wat van warmte ontnem was en mense uitgesluit het, in plaas

daarvan om hulle in te sluit. Eers wanneer hy terminaal siek is, is hy in 'n "state of truth" hieroor. Hy besef:

"O my siel, het ek gedink, as ek net 'n geluid kon uitkry in hierdie barre streke, iets kon skreeu, enigiets, oor die staaltemplate waarmee straatname op randstene gestensil word, oor die plaveiselmateriale vir voetgangers, oor die vermeerdering van verkeersirkels.

Uiteraard, het ek uitgekry, sentrale besigheidsentrum, en regulering, en toe het ek geswyg en my lewe en wat ek daarin gedoen het, het op my kom lê soos lood en ek het gewonder wat die waarde daarvan is as ek geen woorde kan vind om my naaste mee te troos nie. Ek het my lippe geopen en die kontoere van my mond afgetas. Dors, het ek gedink, ek het honger en het dors. En ek het my hand oopgemaak en dit was so swart en dig dat ek dit onder die dekens vir myself verberg het." (Van Niekerk et. al 2006:115-116)

'n Ander baie belangrike vergelyking wat Sontag tref, is baie betekenisvol met betrekking tot die gedagte dat die roman een van weerstand is: weerstand (van die skrywer) teen die onberbersaamheid van ruimtes van die apartheids-era. Dit is naamlik dat siekte 'n produk van die wil is. (Sontag 1988:41) Sy sê dat die wil homself as 'n georganiseerde liggaam openbaar. Die aanwesigheid van siekte, beweer sy, is 'n teken daarvan dat die wil siek is. Hierdie standpunt resoneer in die gedagte van weerstand teen die wil om leë, eksklusiewe ruimtes te skep. Bichat (Sontag 1988:44) het gesê dat gesondheid die stilte van die organe genoem word en dat **siekte** hul **rewolusie** (dit wil sê – **teenstand**) is. Dit is wat hier met Wiid gebeur. Sontag (1988:46) vertel dat die ideale kanker kandidaat iemand is wat passief en gedistansieerd is. Wiid is so 'n persoon. Hy was nog altyd afsydig teenoor ander mense en het 'n passiewe lewenswyse geleef- hy het nie die kunste waardeer nie, nie sport gedoen nie en geen ander aktiwiteite buiten sy werk geniet nie. Die karakter veroorsaak self sy siekte, want hy het hom nie uitgeleef nie. Die wyse waarop hy sy **lewe** geleef het (of nie geleef het nie) is die oorsaak van die siekte van sy **lewer**, volgens hierdie definisies. Die *kanker* is dus die *verwoesteraar* van die *self*; dis nie die *infiltrateerdeers* van die *stadskern* wat die kanker is wat die stad se ruimte wegvreet nie! 'n Jaar voor haar dood het Katherine Mansfield in haar joernaal geskryf:

"I must heal my *Self* before I will be well..."

(Sontag 1988:47)

Wiid slaag daarin om sy innerlike self te genees deur middel van 'n verandering in sienswyse, al is dit te laat vir die volkome herstel van sy liggaam. Om hierdie rede kan hy met 'n rustigheid in sy gemoed die stap van weerstand neem om nie vir die operasie aan te meld nie. Hy het vroeër genoem: "Net soos wat verhewe musiek in 'n voorstedelike straat die sypaadjie in 'n geheime voetpad kan *verander*, het die telkens opdoemende herinnering aan daardie nag my laat voel asof ek 'n geliefde persoon is aan wie *kosbare geheimenisse* in bewaring gegee is." (Van Niekerk et. al 2006:25) (My kursivering)

Alles wat hy daardie nag gehoor het, was kosbare geheimenisse oor die ware betekenis van ruimtes, van saam met mense wees, van liefde en van wat dit beteken om waarlik te lêf,

wat sou meebring dat sy mening oor hierdie dinge verander. Hy kry hier die insig waarna Foucault (1994:108) verwys. Hy sê:

“...possessing the unsurpassable (indépassable) origin that the Double expresses in terms of causality: ‘observation must not be confused with experience; the latter is the result or effect, the former the means or cause; observation leads naturally to experience’. The observing gaze manifests its virtues only in a double silence: the relative silence of theories, imaginings, and whatever serves as an obstacle to the sensible immediate; and the absolute silence of all language that is anterior to that of the visible. Above the density of this double silence things seen can be heard at last, and heard solely by the fact that they are seen.” (Double ook hier aangehaal soos in Foucault 1994:108)

3.3.3.3 Kanker as simbool van die onherbergsaamheid van die stad

Wiid het gevorderde sekondêre lewerkanker. Sy lewer, as kern en suiweraar van die liggaam is as gevolg van die kanker in ‘n stadium van verval. Dit simboliseer die stadskern se verval weens die feit dat die stad nie meer die geordende, skoon en netjiese plek is wat dit eens was nie. In die hospitaal is hy ook die man in die middel, waar hy tussen meneer X en meneer Y lê.

Die idee van die stad wat, ten spyte van die verfraaiing daarvan in die apartheids-era, eintlik ‘n ongasvrye plek was, loop parallel met die idee van die onmenslikheid en afgetrokkenheid wat in hospitale heers. Aletta Stander (2010:7) wys daarop dat Van Niekerk vroeg in haar oeuvre reeds begin het om politieke kommentaar in haar werk te lewer. Sy het byvoorbeeld, volgens Van Vuuren (1999) (in Stander 2010:7) reeds in ‘n vroeë werk, naamlik *Groenstaar* (1983), haar vaderland (Suid-Afrika) nostalgies geskets, maar ook ‘n satiriese blik op die land se politiek gegee. Daarna het baie van die verhale in haar prosadebuut, die bundel getiteld: *Die vrou wat haar verkyker vergeet het* (1992), ‘n politieke aard gehad, aldus Aucamp(1993), Kannemeyer (2005) en Van Vuuren (1993). In haar roman *Triomf* sit sy toe haar politieke skryfwerk voort, aldus Kannemyer (2005) in Stander (2010:8), asook in *Agaat*, volgens Kannemeyer (2005) in Stander (2010:8). In *Memorandum* (Van Niekerk et al. 2006) is die eerste verwysing na die politiek op bladsy 19. Terwyl Wiid in die intensiewe sorgeloosheid lê, lees hy in die *Time* tydskrif oor oorloë en ontbering in Afghanistan. Hy besef hier alreeds dat mense nie regtig moet kla oor toestande in ons land nie, want in lande soos Afghanistan moes die mense in daardie gebied sonder elektrisiteit klaarkom; laat staan nog stadsreiniging, -instandhouding en –verfraaiing. Dit gaan dus baie beter in Suid-Afrika, want ons kan nog stadsverfraaiing toepas.

Die stadsverfraaiing is egter nie ‘n waarborg dat ons mense gasvry is of dat die omgewing en argitektuur koesterend is nie. Die onkoesterende hospitaal-omgewing word byvoorbeeld, by implikasie, ‘n simbool van “ons Afrikaners” (Van Niekerk et. al 2006:41) wat liefdelose mense is. Die bibliotekaris (Buytendach), by wie Wiid die kwessie van onkoesterende argitektuur in die biblioteek gaan ondersoek, verwys hier na “‘n diepe blindheid vir die aardse” wat deur onkoesterende argitektuur geïmpliseer word. Die sinspeling op blindheid sinspeel ook op meneer Y se blindheid. Ironies, kan hy, wat fisies blind is, die noodsaak van

warmte in 'n "nes" raaksien, terwyl nie almal daartoe in staat is nie. Buytendach verwys na ons "witbegewelde geskiedenis deur ons witgepleisterde gemeenskap" (Van Niekerk et. al 2006:41). Hierdie woorde herinner aan mense wat soos witgepleisterde grafte is waarna daar in die Bybel verwys word. Suid-Afrikaners is, volgens hom, dus skynheilig. Ons het ook nie ons eie boustyl nie – ons het 'n gebrek aan Afrikaner-artgitektuur, want ons volg ander volke se boustyl na. Ons bou volgens ander volke se styl. Dit ontnem ons van 'n eie warmte.

Wiid het sy lewe daaraan gespandeer om die stad te verfraai en "om lekke van enige aard die hoof te bied." (Van Niekerk et. al 2006:74). Meneer X en Y het egter 'n gat in sy heelal gepraat. Buytendach was besig om die gat te vergroot, "sonder uitsig op heling." (Van Niekerk et al. 2006:74) Daar is letterlik nie vir hom 'n vooruitsig op liggaamlike heling nie. Die gat wat hulle in sy heelal gepraat het, is egter die verandering van sy denkwysse oor die aard van die werk wat hy gedoen het. En daar is nie hoop dat hy ooit weer dieselfde sienswyses as vroeër sal huldig nie. Hy het verkeerslekke, rioleringslekke, 'n voetgangerslek, *die lek van wanorde, herstel*. Nou lyk dit vir hom na so lank gelede. Sy laaste bekommernis voordat hy siek geword het, was om die middestad te reinig van informele handelaars wat "hoenders in fuisse, snuffelende honde, twyfelagtige substansies, liggaamsreuke, wilde tale" in die stadskern ingebring het. (Van Niekerk et. al 2006:76) Hy het betoog dat die stadsentrum vir opwaarts mobiele besigheidsmanne, makelaars, eiendomsagente en verbruikers was. "*die res moes uit die stad weggerasionaliseer word.*" (Van Niekerk et. al 2006:76) (My kursivering)

Meneer Y se woorde: "Hulle sorg vir jou tot in die puntjies, maar jou sorg is vir hulle geen sorg nie." (Van Niekerk et. al 2006:46) laat vir Wiid besef dat die hospitaalpersoneel *by* die pasiënte, of *langs* hulle is, maar nie *met* hulle nie. Die implikasie van hierdie woorde tref later vir meneer Wiid. Hy het altyd gedink dat ruimte leeg is. Meneer X beweer egter dat ruimte " 'n ding is met kwaliteite, 'n lewende, ja, selfs heilige medium, en dat die behoorlike inrigting daarvan, volgens meneer X, 'n barometer is, ja, glo dit as u wil, van liefde." (Van Niekerk et. al 2006:97) Hy het sy hele lewe lank ruimtes geskep ter verfraaiing en ordening, maar nooit gepoog om die ruimtes so in te rig dat dit met liefde gevul is nie.

Hy wonder dan wat die oorsaak van sy siekte, van sy lewer se verval, is. Hy kom tot die slotsom dat dit dalk juis is as gevolg van die feit dat hy leë ruimtes geskep het.

Hy besef:

"Alles moet *bemiddel* word, die grote deur die kleine, deur deelname en deur spieëling en vertaling. In die *stad* deur die *sentrum*, in die *liggaam* deur die *lewer*. Maar 'n deurvloeiypyp was my model vir alles, 'n aanvoerleegte waarvan mens die binnekant so oop en glad moes hou as moontlik. Sodat dinge kan vlot, ongehinderd soos 'n boodskap in gewone mensetaal. Miskien was dit die fout?" (Van Niekerk et. al 2006:97)(My kursivering) Sy sterwensbegeerte word dan om dit wat onherbergsaam is, te herskep en te verseker dat ruimtes met liefde gevul word. (Buxbaum 2014:61)

3.3.3.4 Beliggaamde subjekte: Die lewer as simbool van die verval van die stad

Sontag (1988:5-6) wys daarop dat kanker die rol van 'n indringersiekte speel: dis 'n siekte wat nie klop voordat dit inkom nie. So is dit ook met die informele handelaars wat die stadskern infiltreer. Hulle verskyn net, sonder enige waarskuwing. Sontag beweer voorts (1988:10) dat kanker die idee van vertering en verbruiking (consumption) verteenwoordig. Wiid beskou aanvanklik die verbruiking van die stadskern deur die informele handelaars as verterend. Hy voel dat hulle die fraai, geordende ruimte wat hy geskep het, vervuil en verniel het. "My laaste hoofpyn voordat ek siek geword het, was die middestadverloedering." (Van Niekerk et. al 2006:76) Hy het ook gevoel: "...ons sal tot verhaal moet kom en hierdie onheilsneste met alle magte en middele tot ons beskikking uitroei." (Van Niekerk et. al 2006:76) Net so probeer die dokters ook om die onheil van die kanker in sy binneste met alle magte en middele tot hul beskikking uit te roei. Wiid het reeds chemoterapiebehandeling ontvang, maar omdat dit nie effektief was nie, is die volgende stap nou om 'n operasie te doen en sodoende (van) die kanker uit te sny. Kanker, beweer Sontag (1988:20) verder, is 'n rare en skandalige siekte. 'n Mens kan jou dit kwalik voorstel, sê sy, dat die siekte ver-estetiseer kan word. So laat die kanker van die stadskern dit ook nie esteties lyk nie.

Buxbaum se teorie van die beliggaming van ruimte (Buxbaum 2014:27) en die idee van verlies van tradisies en waardes word deur mense Y verwoord. Hy sê dat die hele wêreld 'n mens se nes is en dat die aanbou nooit ophou nie. Hy kla oor die bousels van mense wat die aarde laat kraak. "Dit gaan oor die verlies van 'n norm." meen hy. (Van Niekerk 2006:94) Die norm van gasvryheid is afgewater na siekesorg deur die staat. Hy is van mening dat 'n mens nou die heil in jou liggaam moet soek.

Susan Sontag (1988:14) huldig dieselfde mening as Buxbaum. Sontag meld dat kanker nie soseer 'n siekte van tyd is, as wat dit 'n siekte van ruimtes is nie. (Hierdie siening verskil van die indeling oor die verwantskap van siektes aan sekere tydperke, soos deur Foucault uiteengesit en in die teoretiese raamwerk bespreek.) Dit verwys na topografie, meen Sontag: dit versprei en vermenigvuldig. Die mees gevreesde gevolg daarvan, reken Sontag, is die verminking of amputasie van die liggaam. So wil die dokter ook waarskynlik 'n deel van Wiid se lewer wegsny. Sy liggaam sal dan vermink wees, net soos wat die verspreiding van die informele handelaars se aktiwiteite in die stadskern in, die stadskern se voorkoms "vermink". Later word die "middelklas blankes" ook in hierdie informele bedrywighede ingetrek. Die "verminking" van die fraai, geordende stadskern brei dus uit. Kanker, sê Sontag voorts, (1988:62-63) groei op chaotiese wyse – in die liggaam se normale selle; in sy argitektuur. So groei die kanker van chaos in die stadskern op chaotiese wyse te midde van die netjiese argitektuur. Dit is 'n siekte wat met die dood geassosieer word, sê sy. So assosieer Wiid ook die verval van die netheid en orde in die stadskern, die dood van die stad.

Kanker suggereer ook, volgens Sontag (1988:39), die veroordeling - beide moreel en fisiologies - van die persoon wat die siekte opdoen. Sy sê dat dit 'n vorm van die veroordeling van die self is en dat dit selfbedrog is. Wiid wonder juis hoe en waarom hy siek

geword het. Hy was sy hele lewe lank 'n geheel-onthouer, so dit is nie as gevolg van alkoholmisbruik wat sy lewer siek geword het nie. Hy vra: “Waar het dit begin? En hoekom? Is dit my huis se skuld? My stad?” (Van Niekerk et. al 2006:97) Hy wonder of dit as gevolg van die onherbergsame ruimtes is wat hy geskep het, dat hy siek geword het. Die bibliotekaris raai dat Wiid besig is met die skep van 'n “utopiese stad vir nuwe broeders” waar jy “die nie-broeders in 'n ‘mindere mensepark’ “ sal moet omhein. Hy besef dat Wiid segregasie verkies. Sontag verduidelik dat die selfverraad daarin lê dat 'n mens se brein jou liggaam verrai, soos wat Kafka na sy liggaam verwys het. “My head and lungs have come to an agreement without my knowledge,” het hy in 'n brief aan Max Brod geskryf in September 1917. (Sontag 1998:40) Of jou liggaam verrai jou gevoelens, soos in Mann se roman *The Black Swan*, wie se verouderende heldin op 'n jong man verlief geraak het en wat bloeding as gevolg van 'n kankergewas op die brein, as die terugkeer van haar menses(maandstonde) beleef het. “Freud was “very beautiful ... when he spoke,” het Wilhelm Reich gesê, “Then it hit him just here, in the mouth.” (Sontag 1988:40) Net so het Wiid die mooi, onherbergsame *stadskern* geskep, toe tref die kanker hom in sy *kern*. Sontag verwys na siekte as “a disease for punishment of wickedness”. (1988:41) Wiid het dus die siekte opgedoen, dink hy, omdat hy boos was in terme van die uitsluiting van sekere groepe mense deur middel van die wyse waarop hy stadsbeplanning gesien en toegepas het. Sontag sê dat siekte 'n oordeel oor die gemeenskap ook simboliseer – dit word vergelyk met die verval van die moraal en maniere van die gemeenskap – soos wat die kanker die verval van die moraal en maniere van die nuwe stadsverbruikers simboliseer. So is dit ook 'n simbool van die verval van die siekesorg wat nie meer as 'n morele liefdesdiens verrig word nie en van warmte ontnem is deurdat dit as 'n verbruikersbedryf met kliënte in plaas van pasiënte gesien word.

Meneer X sê dat hul liggame 'n teken van verdere konstruksie is. Die karakters ervaar die wêreld as liggame, soos wat Buxbaum (2014:4) tereg sê. Voorts wys sy daarop (2014:38) dat Milla, die hoofkarakter in *Agaat*, 'n selfportret van haarself skilder deur middel van 'n outobiografie. Milla integreer 'n selfportret, wat 'n visuele genre is, met 'n outobiografie, wat 'n literêre genre is. Dit is onmoontlik vir Milla om haar lewensverhaal te vertel sonder om na haar fisiese liggaam ook te verwys: haar geskiedenis is in haar vlees ingegraveer. Haar storie is ook gekoppel aan die plek waar sy is. Die liggaam, geskiedenis en land bestaan dus op 'n kontinuum – dit laat moontlikhede ontstaan vir die bespreking van beliggaamde ruimte. (Baxbaum 2014:38) Net so is Wiid se storie ook op sy liggaam gegraveer – in sy lewer. Die lewer is die kern van die liggaam en die stadskern, wat hy help reinig en verfraai het, is in die middel van die stad. Huggan (1989:128) (Buxbaum 2014:38), verwys na kartografiese gesprek. Hy sê dat kartografiese konneksie 'n skakel mag wees wat die teorieë van post-strukturalisme en post-kolonialisme verbind in die soeke na kulturele verandering. Hy verskaf 'n dekonstruktiewe lesing van die kaart om sodoende teenstrydige kohesie te bewys, asook die implisiete begeerte om die eienaarskap van ruimte te bevestig. Wiid het eienaarskap van die stadskern geneem deur dit te verfraai en te reinig; deur dit geordend te hou sodat daar nie “onwelkome elemente” sou inkom nie. Met die aftakeling van sy lewer kom die verheldering dat hy eintlik dit wat hy geëien het, juis vir alle

mense/"elemente" verwelkomend moes gemaak het, en nie slegs vir 'n sekere deel van die bevolking nie. Hy moes die ruimte inklusief gemaak het en nie eksklusief nie.

Robins (1998a:112) in Buxbaum (2014:52) is van mening dat argitektuur en stedelike beplanning in Suid-Afrika as 'n nalatenskap van landskappe van eksklusiwiteit bestaan. Robins reken dat die apartheidsregering aanvanklik probeer het om die migrasie van swartmense na die stadsgebiede te beperk en om die stadsgebiede "blank" te hou. Wiid erken dat hy die woekerende informele handelaars wat in die sentrale besigheidsdistrik ingekom het voor sy aftrede, probeer uithou het, asook die "allerlei elemente uit die wit werkersklasse" wat "reddeloos besmet (was) met hierdie inheemse nosies van handel". Volgens Robins het hierdie idee met die instelling van die Witskrif oor Verstedeliking, wat in 1986 ingestel is, die effek daarvan verander. Dit het bepaal dat "swart" woonbuurte slegs as satelliete rondom die "wit" stadskern mag gebou word en dit het verseker dat die stadskerne "wit" gebly het deurdat ekonomiese migrasie steeds aan die buitewyke van die stad gebly het. Die impak van die apartheidsbeleid is vandag nog sigbaar en beïnvloed nog steeds die wyse waarop stede getransformeer of geherskep kan word. Daar is steeds bitter min plek vir openbare publieke ruimte, meen Robins (in Buxbaum 2014:53).

Buxbaum (2014:41) beweer dat Milla, in *Agaat*, se identiteit in die plaas gewortel is en dat sy hoewel sy sterwend is en in haar eie liggaam vasgevang is omdat sy nie meer kan praat of beweeg nie, haarself in die plaas herken en daarom wil sy die kaart van die plaas sien. Dit bevestig wie sy is en wat sy verloor het. Net so vind Wiid ook sy identiteit in die geordende, skoon stad. In sy laaste dae verander sy idee van die "ideale" stadskern dus, soos wat sy lewer se gesondheid ook nou anders is as die "ideale", gesonde weergawe daarvan. Met hierdie veranderde siening wat Wiid aan die einde van die roman (bl. 121-125) huldig, slaag Van Niekerk daarin om te bewys: "Transformation is thus as much a matter of changing our imaginations, as it is of changing our city." (Buxbaum 2014:53)

Hierdie verandering in Wiid se siening vind danksy meneer X en Y se idees wat hy afgeluister en toe gaan navors het, plaas. Meneer X, wat graag uit Bachelard se *The Poetics of Space* aanhaal, sê dat die behoorlike inrigting van ruimte 'n barometer van liefde is. Meneer Y haal weer graag aan uit *The Idea of a Town*, geskryf deur J. Rykwert. Rykwert dring in sy boek se voorwoord aan dat agitekthe dit in gedagte moet hou dat stad die hoop en vrese van sy inwoners moet bewaar. Bachelard pleit dat ruimtes menslike waardes moet omarm, sodat dit hulle kan bewaar van vyandiggesinde magte en dat dit ruimtes moet wees wat mense liefhet. (Buxbaum 2014:54) Ek beaam Buxbaum se stelling dit dat X en Y se idees veroorsaak het dat Wiid sy omgewing in 'n nuwe lig sien, om die ruimtes anders te beliggaam en om sy begrip van homself te transformeer. Sanders (2009:107) in Buxbaum (2014:55) beweer dat Wiid, wat nie gewoon is daaraan om enige-iets anders as amptelike notules en memorandum te skryf nie, homself moet herskep om te kan skryf. Sanders sê voorts dat, gedurende die skryfproses aan die leser, Wiid besef dat gedagtes nie van die binnewerking van die liggaam geskei kan word nie. Dit is as 'n beliggaamde subjek, wat ook in 'n stad beliggaam is, wat Wiid moet skryf.

3.3.3.5 Die lewer as 'n teks

In haar artikel getiteld *Sewe embleme vir Marlene (van Niekerk) en Marlene (Dumas): 'n Metatekstuele lesing van 'Memorandum': 'n verhaal met skilderye* meen Adèle Nel (2009:114) dat Memorandum 'n teks is wat metatekstualiteit bevat in die vorm van voetnote, 'n glossarium en skilderye. Voorts, reken sy, word daar subtiel by die verwysingsveld van die verhaal bygevoeg deur middel van die ekstra kennis wat meneer Wiid opdoen. Sy sê dat die leser by 'n "spel van verwysing en dekonstruksie van verwysing, herkenning en vervreemding" (Nel 2009:114) betrek word, maar dat dit die leser ook op 'n dwaalspoor kan bring. Sy stel dit dat meneer Wiid kennis en inligting oor die werk van ander skrywers en kunstenaars, asook verskillende wêrelde en tradisies versamel deurdat hy as luistervink die gesprek tussen meneer X en Y afluister. Die talle verwysings na voëls in die roman is betekenisvol, veral die verwysings na gekwetter en neste. Volgens Nel (2009:114) beteken die naam van die woonstel waar Wiid woon, naamlik Mimosa, "my nes". Nel definieer vir Wiid as 'n 'n ekster (magpie): 'n voël wat 'n opgaarder is. Sy is van mening dat hy 'n veelvoud van tekste, teksies en talle subtekste opgaar. Hierdie dinge wat hy op so 'n laat stadium van sy lewe opgaar, het hom byna ontval. (Van Niekerk et.al 2006:125) Hy maak dan ook notas, overgeset synde, skryf memorandums, om alles te onthou. Joan Hambidge (www.litnet.2007) sê dat 'n memorandum alreeds iets intimeer wat na iets anders verwys. Sy sê dat dit 'n teks is wat 'n kort opsomming vir 'n uitvoering van 'n plig wil wees.

Die HAT (2005:708) gee, onder andere, die volgende definisies van 'n memorandum:

"Aantekening om 'n mens te help om dinge te onthou"

"Notaboeke van klein formaat wat as almanak dien waarby onder elke datum 'n ruimte gereserveer is vir aantekening"

"Brief van klein formaat bestem vir kort mededeling"

"Rapport van 'n besluit wat geneem is of 'n ooreenkoms wat aangegaan is, maar wat nog nie formeel opgestel en onderteken is nie"

"Beknopte geskrewe verslag vir toekomstige gebruik"

Ek is van mening dat al hierdie beskrywings betrekking het op die titel en die inhoud van Van Niekerk se roman.

Meneer Wiid het 'n pre-okkupasie met die dood, volgens Nel (2009:117). Wiid, sê sy, monitor sy eie siekte en naderende dood. Al die kennis wat hy versamel, skryf hy neer. In hierdie proses bevraagteken hy uiteindelik die sinvolheid van sy eie daaglikse bestaan, veral met betrekking tot sy beroep.

Wiid teken dinge aan om hom te help om dinge te onthou. Hoewel nie in 'n boekie nie, skryf hy datums neer en maak aantekeninge van wat gebeur het of nog moet gebeur. Nel ondersoek voorts die betekenis van geheue. Die betekenis daarvan, volgens die *Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal* (2005: 271) is:

"Vermoë om iets te onthou"

“Herinnering”

“Die gees as setel van die vermoë om te onthou”

Nel wys daarop dat Wiid reeds vroeg in die roman besef: “Op ‘n gegewe moment daardie nag het ek, ten spyte van die mislikheid waarvan ek steeds las gehad het, met groot helderheid besef dat ek nie net moes luister nie, maar dat ek die een talent wat ek gekry het, naamlik my *geheue*, moes inspan om die dinge wat hulle sê so goed ek kon te probeer *onthou*.” (Van Niekerk et al. 2006:22) (My kursivering)

Hy dink ook later :

“Tevergeefs het ek my probeer speen van die *herinnering* aan die nag,...” en “Net soos wat verhewe musiek in ‘n voorstedelike straat die sypaadjie in ‘n geheime voetpad kan *verander*, het die telkens opdoemende *herinnering* aan daardie nag my laat voel asof ek ‘n geliefde persoon is aan wie kosbare geheimenisse in bewaring gegee is.” (Van Niekerk 2006:25) (My kursivering)

Dit wat hy neerskryf en wat hy onthou, bring later mee dat hy tot nuwe insigte kom. Nel (2009:121) verwys na Bal (1999:viii) se opvatting oor *geheue*. Sy noem dat, waar *geheue* ter sprake is, die begrip *kulturele geheue* ook van toepassing is. *Kulturele geheue* word as ‘n kulturele, sowel as ‘n individuele of sosiale verskynsel verstaan. *Kulturele geheue*, sê Bal, is ‘n aktiwiteit wat in die hede plaasvind en tydens die proses word die verlede voortdurend gewysig en geherskryf. Sy noem voorts dat kulturele *geheue* die verlede met die toekoms verbind. Nel wys daarop dat Wiid hierdie betekenis van kulturele *geheue* so verwoord: “Sekerlik nie die soort sin wat ek in my lewe sou opskryf as dit nie vir daardie eerste vreemde nag was nie. En nou skryf ek met ‘n Januskop, helfte gister, helfte more.” (Van Niekerk et al. 2006:66) Hierdie opmerking van Wiid toon aan dat hy voortdurend die inligting wat hy inwin, verwerk en in die lig van sy eie verlede en in die lig van die betekenis daarvan vir die toekoms, verwerk.

Nel (2009:122) reken dat die *geheue* nie slegs ‘n aktiewe proses is omdat dit die verlede, die hede en die toekoms verbind nie, maar ook omdat dit in essensie ‘n narratiewe handeling, dus die vertel van ‘n storie, is. Dit is wat Wiid doen – hy vertel sy storie. Die rede waarom hy alles opskryf en sy storie vertel, is om sin te maak van dit alles en om die inligting vir lesers agter te laat, sodat dit ook later moontlik hul sienswyses oor die genoemde kwessies mag verander.

‘n Ander betekenisvolle verwysing wat Nel (2009:123) noem en wat aansluit by die lewer as orgaan wat op ‘n sentrale plek in die liggaam geleë is, is die feit dat Wiid “die man in die middel” in die hospitaal is. Hy word ‘n prototipe van die skrywer wat alles wat die twee persone aan weerskante van hom sê, opskryf om daarvan sin te maak. Hoewel hy later self sterf en ook sy stem so stil word, is hy, deur middel van sy memorandum, die stem wat die sin van die lewe waarvoor hulle in dié oorgangsfase tussen lewe en die dood besin en deur middel van taal konstitueer, verwoord. Danksy sy memorandum sal die leser die waardevolle geheimenisse wat hy by hulle gehoor en verder bestudeer het, kan lees.

Wiid meld, wanneer hy vir die leser vertel van sy memorandum wat hy moet skryf, dat hy huiwerig is om die memorandum te skryf, aangesien hy nog altyd net amptelike stukke moes opstel. Hy is vertrouwd met daardie soort skryfstukke, wat duidelik geformuleer moet wees. Hy sê dat hy “gebrek aan ervaring van hierdie soort stelwerk” (memorandum) het. (Van Niekerk et al. 2006:6) Die inligting van die twee mans wie se gesprekke hy moet opskryf, is gefragmenteerd. Hy verwys na “Hulle sinne half, die idees aangeraak en laat val, ‘n gegryp na strooihalms, hier ‘n flits, daar ‘n feit, soos papiertjies van die vingertoppe na mekaar toe geblaas.” (Van Niekerk et al. 2006:77) Hy sê dat hy “huisreëls vir helder sinne en duidelike uiteensetting” ken. (Van Niekerk et al. 2006:77) ‘n Sinspelings daarop dat sy lewer simbool van sy storie is en dat die liggaam ook ‘n storie is, word gevind in die uitroep: “Verskoon my, ek het ook ‘n verhaal! Ek het ‘n lewer! Luister na my!” (Van Niekerk et al. 2006:77)

“Solank hy maar my derms reg lees oormore, die onsin uitsny en die res redigeer, of anders ‘n buikspuier installeer.” (Van Niekerk et al. 2006:77) Die “hy” waarna Wiid verwys, is die dokter wat hom moet opereer. Soos wat ‘n mens ‘n teks redigeer om die onsin weg te vat en die taal moet versorg sodat dit leesbaar en keurig is, moet die dokter ook sy ingewande regmaak en redigeer. Op hierdie wyse word die teks en die lewer, wat beide ‘n siftings- of reinigingsproses behels, aan mekaar gelykgestel.

Danksy die gesprek van die twee mans langs hom, en die sin wat hy uiteindelik daarvan maak, kom Wiid tot nuwe insigte oor ruimtes en oor die betekenis van die lewe. Ongelukkig kom hy ‘n bietjie laat in sy lewe tot hierdie insig, aangesien sy lewe geleef is en hy sy werk gedoen het soos wat hy dit gedoen het. Hy het ook nie meer baie tyd oor om volgens sy nuwe insigte te lewe nie, aangesien hy aan ‘n gevorderde ongeneeslike siekte ly. Sy nuwe insigte kan egter die leser van sy memoranda help om sy idees oor te erf en om geïnspireer te word om sy/haar eie verhouding tot ruimtes te her-oorweeg. Dit kan ook die leser inspireer om sy/haar verhoudings met die mense met wie hy/sy ruimtes deel, ter her-oorweeg, volgens Buxbaum (2014:60). Voorts, sê Buxbaum, kan dit die skep van inklusiewe landskappe en koesterende omgewings bevorder. Sy wys daarop dat Wiid, ten spyte van sy kinderloosheid, ‘n “nageslag” in die vorm van die lesers van sy memoranda laat. Buxbaum (2014:60) is van mening dat Van Niekerk op hierdie wyse die sentrale tema van die familie-nageslag van die plaasroman radikaal omvergooi: ‘n nuwe soort nageslag – van lesers, digters en kunstenaars word dus voorgestel. Hierdie nageslag is nie op biologiese afkoms of eienaarskap van ruimte geskoei nie, maar wel op ‘n sekere digterlike, koesterende en intieme beliggaming van ruimte en omgang met ander mense wat hul in daardie ruimte bevind.

Wiid sê: “Hoe meer ek skryf, hoe meer kom ek agter dat X en Y, ten spyte van hul geredekawel, nie veel van mekaar verskil het nie.” (Van Niekerk et al. 2006:96)

Hy mymer dan oor skryfwerk: “..dat ‘n skrywer, ... se werk daaruit bestaan om bloed in ‘n baksteen te kry en dat dit die naaste is wat hy sal kom aan ‘n huis bewoon, dat ‘n sprokie, eenmaal deur ‘n kind gehoor, sal aanhou groei, tot dit vol agter die kortrib lê soos ‘n ekstra lewer, waar dit voortaan alles wat gelees word, sal filtreer.” (Van Niekerk et al. 2006:97) (My kursivering)

Hiermee bevestig hy dat hy verlang dat dit wat hy skryf, deur mense gelees sal word en dat dit wat hulle dan lees, sal meebring dat daar groei by hulle plaasvind en dat hulle alles wat hul lees, sal evalueer, soos wat die lewer alles filtreer.

Ten einde wonder hy wat hy met die memorandum sal doen noudat dit voltooi is. Hy oorweeg dit om die stuk vir Joop te gee, sodat hy dit kan evalueer, kan help redigeer en dan in die biblioteek as 'n gebinde boekie op die rak kan sit vir ander om te lees, getiteld: “*Memoirs van ons leners*”. (Van Niekerk et. al 2006:123) (My kursivering.) Dit verwys weer terug na die feit dat 'n memorandum geskryf word sodat die skrywer sekere dinge kan *onthou*, en ook om die leser daarvan aan iets te *herinner*. Hy wil sy lesers herinner aan die ware betekenis van ruimtes en liefde.

Voorts wonder hy of dit nie beter sal werk as 'n kinderverhaal nie. Die tema sal wees: “Daar was eendag 'n man oor wie se *lewer* iets geloop het.” (Van Niekerk et al. 2006:124) (My kursivering) Hierdie gesegde verwys daarna dat iets wat jou optrede of mening verander het, met jou gebeur het. Hier is ook weer 'n woordspeling met lewe/lewer. Daar het inderdaad iets in sy *lewe* gebeur, naamlik *kanker* van die *lewer*, wat veroorsaak het dat daar 'n meningsverandering by hom plaasgevind het. So 'n tema sal dus 'n opvoedkundige strekking vir 'n kinderverhaal hê.

Bailin (1994:11) verwys na Harriet Martineau wat gedurende haar eie lang siekbed die volgende beweer het:

“the supposition – indispensable and, I believe, almost universal, that pain is in some way or other, ordained for, or instrumental to good – the experience of men leaves this belief uncontested, and incontestable.” Hierdie siening kan op Wiid van toepassing gemaak word. Danksy sy siekte het dit sy sienswyse van en sy ingestelheid teenoor sy omgewing en teenoor ander mense verander. Sy hospitaalverblyf was instrumenteel in die feit dat hy besluit het om die laaste dae so te spandeer dat hy goeie dade sal doen om sodoende sy liefde en gemeensaamheid met andere te bewys. Indien hy dit as 'n kinderverhaal skryf, sal hierdie positiewe gevolg van sy siekte dieselfde wees as dit wat Martineau en Bailin beweer, naamlik dat evangeliese traktaatjies en stories vir kinders waarin siekte en dood uitgebeeld is, wesenlik in Victoriaanse kleuterkamers en –huise ingeweef is. Gewilde stories was swaar belaai met die godsdienstige aard van daardie tye, naamlik die idee dat geestelike verheuenheid aan (liggaamlike) swakheid gelykgestel kan word.

Buxbaum (2014:61-62) se siening oor boeke is in die konteks van die lewer as 'n teks baie betekenisvol. Sy beweer dat Wiid se behoefte om “met” ander te wees nie vervul is nie. (Hoewel dit gedeeltelik vervul is te danke aan sy vriendskap met meneer Buytendach, is dit nie volkome vervul nie.) Sy stel dit dat Wiid egter, deur middel van die potensiaal wat die verbeelding inhou om te transformeer, deels vertroosting vind in die gebou wat as 'n bewaarplek van verbeelding dien, naamlik die biblioteek. In die afwesigheid van landskappe van inklusiwiteit, of ten minste om die skep van sulke landskappe te antisipeer, beveel sy aan dat ons die geleentheid gegun word om mekaar 'n bietjie beter te leer ken in die virtuele openbare ruimte wat tussen die blaaie van boeke bestaan. Wiid se begeerte is nou dat ander mense hom ook in die ruimte tussen die blaaie van sy memorandum sal leer ken.

3.3.3.6 Uitwerping/ekskresie as simbool van kreatiwiteit

Buxbaum (2014:98) wys daarop dat lees as 'n fisiese ondervinding beskryf word, asook die skryfproses. Net soos wat lees soortgelyk is aan die verbruik van voedsel, wat noodsaaklik is vir oorlewing, word die skryfproses aan die handeling van uitwerping, of ekskresie, gelykgestel. Skrywersblok is hardlywigheid, asof die woorde 'n liggaamlike uitwerpsel is:

“ Dit help nie om my daarteen te verset of sake te forseer nie. 'n Paar sinne lank vlot dit en dan glad nie weer nie” (Van Niekerk et. al 2006:83) Hy dink terug aan hoe hy as kind op sy siekbed vir sy ouers toneeltjies voorgespeel het en nie kon slaap nie. Hulle het sy kreatiwiteit probeer temper deur middel van “ 'n skraal dieet en oefening van selfontsegging” (Van Niekerk et. al 2006:67). Indien 'n mens nie (baie) eet nie, kan jy ook nie (veel) uiskei nie. Eet en die gevolglike ekskresie wat noodwendig daarop sou volg, word hier direk aan sy kop vol stories, dus sy kreatiwiteit, gekoppel. Hy meld ook dat om hom in te span om te skryf, hom naar maak. (Van Niekerk et. al 2006:64) Op naarheid volg ekskresie dikwels. Die inspanning sal dus hopelik tot ekskresie, dus sukses met die skryfproses, lei.

Buxbaum (2014:96) wys daarop dat die werking van die spysverteringskanaal met die skryfproses herinner aan een van die eerste tonele waarin die leser vir Leopold Bloom in *Ulysses* teëkom. Die beklemtoning van uitskeiding is grotesk – dit bevestig dat die grens tussen die liggaam en die wêreld deurdringbaar is. Sy haal vir Kristeva aan wat gesê het:

‘Contrary to what enters the mouth and nourishes, what goes out of the body, out of its pores and opening, points to the infinitude of the body proper and gives rise to abjection. Fecal matter signifies, as it were, what never ceases to separate from the body in a state of permanent loss in order to become *autonomous, distinct* from the mixtures, alterations, and **decay** that run through it. **That is the price the body must pay if it is to become clean and proper.**” (My beklemtoning)

Deur die “ekskresie” van die teks kan Wiid nie die verval van sy lewer keer nie, maar hy kan emosioneel “skoon” raak van die gedagte dat die verval van die stadskern 'n negatiewe gebeurtenis is. Dit dui op 'n katarsis – 'n emosionele reiniging.

Soos wat Buxbaum ook sê: dit wat uitgeskei is, beklemtoon die oopheid van die liggaam en dui op iets wat deel van die subjek is, maar ook nie deel van hom is nie. Dit dien as 'n permanente aanduider van die futiliteit van die liggaam se stryd om 'n toestand van permanente reinheid en voltooiing te bereik.

Volgens Buxbaum (2014:97) is die idee van skatologiese histografie hier heel toepaslik. As voorwaarde vir die protagonis om met sy verlede vrede te maak, moet hierdie ervarings letterlik uit sy liggaam uitgeskei word. Sy reken dat Wiid die *sosiale uitwerpsels* van die “body-politic-as-system” uitskei. Wiid doen dit fisies, maar ook simbolies deur sy skryfwerk. Derrida (1995:4) is, soos in die teoretiese raamwerk genoem, ook van mening dat die moderne samelewing bewus moet wees van sy verlede en verantwoordelikheid daarvoor moet aanvaar ter voorbereiding van die dood, sodat hy die herhaling van foute van die verlede kan voorkom en sodat hy daarmee kan afreken.

Die teks word dit wat grotesk of veragtelik is en moet dus uitgewerp word, soos wat Sue Vice (1997:164 +170-171) in Buxbaum (2014:98) dit stel:

“In the end, what is grotesque or abject is the text itself, whether or not it is concerned with images from either realm. The body which can best be described as operating along its margins, its protuberances and convexities, or administering the shock of abjection through an unexpected plunge into different and disorientating subject positions, is that of the text. The process of dialogism and intertextuality both act like a lower bodily stratum, to undermine the idea of a sleek classical text, ruled by an upper stratum of a single author whose word is truth...”

Wiid vertel immers van die begin van die roman af vir die leser dat hy nie daaraan gewoon is om die soort teks waarmee hy hom nou besig hou, te skryf nie. Dit sal dus nie ‘n “sleek classical text” wees nie. Die skryfproses vorder maar, moeilik en stadig, soos wat ekskresie moeilik is indien ‘n persoon hardlywig is.

3.3.4 Slot

Van Niekerk se verhaal is uniek in die sin dat daar ‘n wisselwerking tussen die skilderkuns en skryfwerk van twee verskillende persone is, anders as byvoorbeeld dié van Breytenbach, wat sy eie skilderkuns verwoord. Die skilderkuns in hierdie verhaal speel ‘n rol van bevestiging van die aanvaarding en uitbeelding van die kil en onpersoonlike hospitaalruimtes, asook die aanvaarding en uitbeelding van die dood.

Van Niekerk sny, benewens die bogenoemde, verskeie ander temas in hierdie roman aan, waaronder die noodsaaklikheid daarvan dat inklusiewe ruimtes geskep moet word waarin al die bewoners en/of gebruikers van daardie land tuis en geborge voel. Die skep van ‘n vergelyking tussen ‘n memorandum wat maak dat mense die foute van die verlede (soos Wiid se skepping van fraai, liefdelose ruimtes en onbetrokke lewenswyse) moet raaksien en die lewer, wat die liggaam suiwer, illustreer en versterk die gedagte dat herinneringe die mens se lewens-uitkyk behoort te verander. Sy lewer subtiele kommentaar op die politieke situasie voor en na 1994 in Suid-Afrika.

‘n Suid-Afrikaanse argitek, Calburn, het in ‘n onderhoud met Achille Mbembe (in Buxbaum, 2014:60) aanbeveel dat stedelike *bepanning* met stedelike *ontwerp* behoort vervang te word. Hy voel dat ons ons stedelike ruimtes so moet skep dat dit ons lewendige, diverse gemeenskap kan omarm en koester in ‘n betekenisvolle en wedersydse gesprek: beide intern en in die wêreld. Hy is van mening dat “ontwerp” die aanneem van ‘n gewysigde uitgangspunt en van ‘n nuwe manier waarop ons onself en ons realiteite beskou en lees, inhou. Hy sê dat dit slegs deur hierdie “herkennings” is wat ons kan begin om ons eie waardes te vergelyk met die waardes van ander, om sodoende ons eie spesifieke kwaliteite en kwantiteite kreatief te kan bou. Stedelike ontwerp vereis dus, volgens hom, ‘n her-voorstelling van wie ons is en van wie ons mag word. Stedelike ruimtes moet kreatiewe, optimistiese ruimtes wees.

Wiid kom self ook tot hierdie slotsom. Hy sê: “Die einde spreek vanself,” (Van Niekerk 2006:87) Dit is dus nie nodig om oor die einde en die naderende dood te dink en veel daaroor te praat nie. Wat belangrik is, is om oor die *lewe* te praat en dit sinvol te leef saam *met* ander. Skep daarby sinvolle ruimtes en vul dit met *liefde*.

Hoofstuk 4: Bespreking van Etienne van Heerden se romans

4.1 *Toorberg* – Etienne van Heerden

4.1.1 Inleidend

Susan Sontag sê in haar boek, *Illness as Metaphor and Aids and its Metaphors* die volgende:

“Disease occurs in the Iliad and the Odyssey as supernatural punishment, as demonic possession, and as the result of natural causes. For the Greeks, disease could be gratuitous or it could be deserved (for a personal fault, a *collective transgression*, or a *crime of one’s ancestors*). (My kursivering)

Die gestremdhede en siektes in die roman *Toorberg* word simbole van laasgenoemde twee redes. Dis ‘n roman oor die mensdom we soeke na ‘n skuldige, soos in *Een vir Azazel* van Etienne le Roux.

Toorberg deur Etienne van Heerden verskyn in 1986. In hierdie roman word gestremdheid ‘n simbool van selfrefleksiwiteit wat in die postmodernisme voorkom. Dit simboliseer ook die onvermoë om tussen fiksie en werklikheid te onderskei. Andersyds is daar gestremdes in die verhaal wat, weens hul gestremdheid, juis dinge kan sien wat ander mense nie raaksien nie, soos KênsTillie en haar seun, Noag (Druppeltjie) du Pisani.

Die gestremde magistraat, wat ondersoek gaan instel na die dood van die jong seun om sodoende die moordenaar te ontmasker, raak vasgevang in die gesprekke oor die gebeurtenis en word, in sy soektog na die moordenaar, simbool van die Suid-Afrikaner se kollektiewe skuld in die Apartheidsbeleid.

4.1.2 Opsomming van die roman

Noag (Druppeltjie) du Pisani, ‘n jong, gestremde seun, het onder bedenklige omstandighede op die plaas Toorberg gesterf. Daar was alreeds ‘n ondersoek, maar daar is toe bevind dat dit ‘n ongeluk was en dat niemand aan moord skuldig is nie. Magistraat Abraham van der Ligt word veertien maande later afgevaardig om weer die saak te gaan ondersoek en om vas te stel of die bevinding korrek was. Tydens sy besoek kom die magistraat agter dat die verlede en die hede baie nou verweef is.

Die magistraat begin die getuies ondervra en lê sodoende ook die geskiedenis van die Moolmans bloot. Hy kom agter dat daar “bevoorregte” Moolmans op Toorberg woon, maar dat daar ook “StiefMoolmans” is, wat afstammeling van die Moolmans is weens verhoudings oor die kleurgrens heen.

Tydens die magistraat se ondersoek verdwyn die nommer een verdagte in die moordsaak, Noag se oupa, naamlik Abel Moolman, wat tans die eienaar van Toorberg is. Hy verdwyn voordat die magistraat hom kan ondervra. Abel word uiteindelik dood op die solder aangetref. Sy jaggeweer is op sy skoot en die kaart en transport van die plaas is in sy hand. Daar is geen koeëlwond of enige ander aanduiding van hoe hy dood is nie. Die magistraat, wat geleidelik al dieper in die gebeure op Toorberg betrek is en van buitestaander na deelgenoot van die geskiedenis vorder, moet onverrigter sake terugkeer huis toe. Hy is van

niks, buiten van die noodsaak van vergifnis en genade, meer seker nie. Hy bevestig die uitspraak van die aanvanklike geregtelike ondersoek.

4.1.3 Gestremdheid as instrument om 'n postmodernistiese raamwerk te beklemtoon

Daar is verskeie aspekte van die postmoderne teks wat soms sterk, soms subtiel, deur gestremdheid in *Toorberg* uitgelig word. Volgens A. Strachan (1988:47) word die kwessie van selfrefleksiwiteit, asook die kwessie van die opheffing van realiteit deur teoretici beklemtoon. Hierdie twee kwessies het ten doel om kommentaar oor die skryfproses te lewer. Dit wil die leser op 'n nuwe manier na sy realiteit laat kyk, sodat hy ten einde laaste vir homself 'n nuwe realiteit skep en homself opnuut leer ken.

Strachan wys daarop dat Hutcheon (1984:xii) sê dat na hierdie tipe fiksie verwys kan word as: “self-referring or autorepresentational: it provides, within itself, a commentary on its own status as fiction and as language, and also on its own process of production and reception.”

Hy wys ook daarop dat Boyd (1983:7) dit soos volg met die skryfproses in verband bring:

“Recognizing that the relationship between reality and its representation in fictional discourse is problematic, the reflexive novel seeks to examine the act of writing itself, to turn away from the project of representing an imaginary world and to turn inward to examine its own mechanisms.”

Dit gaan dus nie vir die skrywer van so 'n teks oor die skep van 'n realistiese werklikheid in sy werk nie, maar eerder oor *hoe* hy die verhaal geskep het.

Regressie in die Moolmanbloedlyn, in die vorm van gestremdheid, lig die selfrefleksiwiteit uit. Die karakters wie se gestremdhede veral van belang is, is DwarsAbel en Shala. Die konsep van betekenis neem in *Toorberg* dikwels ironiese afmetings aan deur middel van die gestremdes, soos met KênsTillie en Noag du Pisani, aldus Strachan (1988:52) Die skep van 'n nuwe realiteit omdat die waarheid bly ontglip, word ook deur 'n gestremde karakter gesimboliseer. Hierdie karakter is die magistraat.

Soos in van sy ander romans, byvoorbeeld *Die Stoetmeester*, maak Van Heerden in hierdie roman ook van afgestorwe vertellers as fokalisators gebruik. Dit dien as verdere opheffing tussen werklikheid en fiksie en laat die leser toe om in die insigte van dooies wat “in die toekoms kan kyk” te deel. KênsTillie, Noag, Waterwyser en die Slams is lewende karakters in die verhaal wat ook verborge dinge kan sien.

4.1.4. Gestremdheid en selfrefleksiwiteit in *Toorberg*

4.1.4.1 Die Moolmanbloedlyn

In die gestremdheid die Moolmanstambloedlyn is daar progressie, maar ook regressie. Ons sien die progressie in die vooruitgang van vervoermiddels en/of masjinerie wanneer die magistraat en Ella na die Moolmanmans se portrette kyk. StamAbel staan met sy voet minagkend op die blad van 'n leeu, OuAbel se voet is op die distrik se eerste motorkar se modderskerm, Abel staan wydsbeen langs die boomasjien en DwarsAbel in weermag-

uniform met sy geweer triomfantelik in die hand. (Van Heerden 1986:135-136) Elk van hierdie mans se houding is 'n toonbeeld daarvan dat elk iets gejag of bemeester het, manlik is en iets besit. (Strachan 1988:54) Met met elke nuwe generasie is dit egter tog maar weer StamAbel wat gereïnkarnear word. "Die Moolmanmans is almal harde heerserstipes wat die geskiedenis domineer", aldus Stanley, Walters en Van Heerden (LitNet Onderwys). Hiervan is die ooreenstemmende houding op die foto's 'n bewys. Hierdie selfrefleksiwiteit strem vooruitgang, want daar is nie vordering in die emosionele ingesteldheid van die Moolmans nie. Hierdie inwys op die self word versterk deur die beeld van DwarsAbel wat "keer op keer sy eie stof binnery" (Van Heerden 1986:58) en by tye "diep in homself intrek" (Van Heerden 1986:62). Ook die manier waarop hy in die ander karakters gereflekteer word deur byvoorbeeld die onvrugbaarheidsvlek wat hy en Shala Riet dra en die feit dat hy "homself sien" wanneer hy voor sy oupagrootjie se potret staan en in die swart oë inkyk, dui op selfrefleksiwiteit. (Van Heerden 1986:59) (Strachan 1988:53) Soos wat KênsTillie "in sirkels dink", dink DwarsAbel ook maar in kringe.

Die Moolmanbloedlyn loop ook in 'n sirkelgang: die sirkelgang van rassisme en onverdraagsaamheid. Die Bybelse Abel was die uitverkorene. Sy offer is deur God aanvaar (Genesis 4). Sy broer, Kain, was 'n moordenaar en het God se vloek gedra. Op Toorberg is die blankes, onder leiding van Abel, die bevoorregtes. Die bruinmense, wat deur die digter S.V. Petersen die "kinders van Kain" genoem word, is die miskende minderbevoorregtes. Omdat die Moolman-geskiedenis oor geslagte heen toenemend deur onverdraagsaamheid en rassisme gekenmerk word, bring hulle 'n las van morele skuld en die oordeel van God oor hulself. (Stanley, Walters en Van Heerden:LitNet) Die gestremdheid is 'n simbool van hierdie oordeel.

Die regressie is verder ook sigbaar in die feit dat die Moolmanstam, waarvan StamAbel die stamvader is, uiteindelik (letterlik en figuurlik) by Druppeltjie du Pisani doodloop. StamAbel was 'n sterk man wat gevoel het dat hy die aarde onder Toorberg gaan tem. Sy nageslag groei egter nie, want van sy vier seuns trou slegs een, naamlik OuAbel. DwarsAbel, sy eie seun, en Shala van die StiefMoolmans, het die vlek van onvrugbaaheid agter die linkeroor. Daar is dus nie 'n kans dat daar 'n "normale" opvolger vir Toorberg sal wees nie. Gestremdheid loop dwarsdeur sy nageslag in die vorm van onvrugbaarheid en verstandelike vertraagdheid (soos by KênsTillie en Noag) en laer intelligensie, soos wat hulle vir Koevert Moolman beskou. In plaas daarvan om vooruitgang te bewerkstellig, rem hierdie gestremdhede aan die vooruitgang en sukses van die Moolmanstam. Abel se enigste dogter het met haar kênsgeit en haar kind met sy verstandelike vertraagdheid die Moolmans se hoop laat beskaam. "KênsTillie sou nooit van haar kind 'n Moolman kon maak nie – daarvoor was sy self te deurmekaar en haar houman se bloed te bedenklik." (Van Heerden 1986:14) Hierdie gestremdes, wat in die wêreld van die normales leef (soos KênsTillie en Noag) is ook deels in die wêreld van die gesondes/normales en die wat eintlik normaal is (soos DwarsAbel en Shala), is ook deels in die wêreld van die siekes, aldus Sontag (1988:3), soos reeds vroeër in hierdie studie aangehaal: "Everyone holds a dual citizenship, in the kingdom of the well and in the kingdom of the sick."

4.1.4.2 Die simboliek van water

Water speel 'n simboliese rol in die roman. Soos wat die Moolmanbloedlyn progressie en regressie toon, is daar, wat water betref, by die Moolmans en op Toorberg eers progressie en dan regressie.

In StamAbel se tyd was daar nog water in die oog. Die water het algaande minder geword, die oog het opgedroog en die grond het so hard geword dat dit ondeurdringbaar is. Die simbool die water wat opdroog, hang saam met die Moolmanbloed(lyn) wat "opdroog" – onvrugbaarder raak soos wat die tyd aanstap. Ironies genoeg is dit juis die waterwyser wat 'n kind by KênsTillie, Abel en Ella se geestelik gestremde dogter, het. Hy, as kleinseun wat die stamnaam moes voortsit, is self geestelik gestremd. Hy kom tot sterwe in 'n droë boorgat waar sy oupa met 'n gesofistikeerde masjien in 'n laaste desperate poging dieper wou boor vir water. In plaas daarvan dat die verwantskap met die waterwyser vir die Moolmans 'n positiewe invloed het, het dit die teenoorgestelde effek. Noag, wat na die "groot waterman in die Bybel" (Van Heerden 1986:179) vernoem is, is die oorsaak dat hul nie vir water kan boor nie. Die hoop van die Moolmans word hierdeur finaal beskaam. Na die kind se dood word die boorgat toegegooi. Die verlies van die laaste hoop op die raakboor van water is ook die verlies van die Moolmans se hoop op bestaansreg op die plaas en die hoop om die harde aarde te tem soos wat hul voorvader dit gedoen het, want "die storie van water, het Kaatjie Danster... vertel, is die storie van die Moolmans." (Van Heerden 1986:9) Wanneer die water opdroog, "droog" die storie van die Moolmans ook op.

Volgens Stanley, Walters en Van Heerden (LitNet) is die droogte wat oor die jare al hoe erger word, ook simbolies van die Moolmans se skuld. Al die Moolmans se pogings om water te lei of raak te boor, is tevergeefs. 'n Offer is nodig om te betaal vir die skuld. Hierdie offer word deur die onskuldige kind, Druppeltjie du Pisani, gebring. Volgens Stanley, Walters en Van Heerden (LitNet) is hy 'n Christus-tipe wat deur sy lyding vir ander se sondes moet boet. Nadat Abel se lyk op die solder van die huis gevind is, breek daar tog 'n storm los en reën dit mildelik op Toorberg. Die reën rig egter ook baie skade aan. 'n Krisis word deur Abel se dood afgeweer. Die reën is simbolies 'n teken dat God se oordeel afgeweer is. Dis 'n teken van die suiwerende oordeel sowel as die genade van God. Dit is 'n tipe sondvloed, soos wat Druppeltjie se naam, "Noag", suggereer. Soos wat God Sy genade weer na die sondvloed aan die mense bewys het, is die reën ook hier 'n teken van genade. Die droogte is nou beëindig en die lewe kan weer voortgaan.

4.1.5 KênsTillie en Druppeltjie du Pisani as fokalisators wat verborge dinge kan sien

Volgens Strachan vind die onmoontlikheid om tot die ware of enigste betekenis deur te dring, op velerlei maniere neerslag in *Toorberg*. (Strachan 1988:51) Hy wys daarop dat die ondergrond beskryf word as "eers die gruisklippers en uiteindelik, op honderd voet, die harde kors wat ondeurdringbaar oor die geheimenisse daaronder lê." (Van Heerden 1986:8)

Soos reeds genoem, neem die konsep van betekenis dikwels ironiese afmetings aan in *Toorberg*. (Strachan 1988:52)

Tillie, die kêns een, is geseën met die “derde oog.” Sy kan verborge dinge sien en kan betekenis anderkant die dood sien. (Strachan 1988:52) Sy, wat volgens die gemeenskap nie in voeling met die realiteit is nie, kan dinge anderkant die dood raaksien. Sy praat ‘n “vreemde, onverstaanbare deurmekaarspul” en “dink in kringe”. Waterwyser dink oor haar: “sy weet meer,... as wat mense vermoed.” (Van Heerden 1986:180) Hoewel hy nie ‘n gestremde is nie, hang die Slams se vermoë om die waarheid met sy “binneste oog” waar te neem, hiermee saam. Dit is, ironies genoeg, juis sy uitleg wat die magistraat help om waarhede wat hom ontglip, te bepaal. (Van Heerden 1986:137)

Schmidt (1970:32-34), volgens Jacobs (1993:105) sê: “The caricaturist does not seek the perfect form but the perfect deformity, thus penetrating through the mere outward appearance to the inner being in all its littleness or ugliness.” Doelbewuste oordrywing van geselekteerde besonderhede vestig die aandag baie spesifiek op daardie besonderhede. Hierdie feit is opvallend wanneer ‘n mens met Noag du Pisani kennis maak.

Noag (Druppeltjie) het groot, starende oë. Daar is permanent ‘n druppeltjie onder sy een oog. Dit versterk die konneksie met water (druppeltjies) selfs nog meer en maak byna van hom ‘n karikatuur as simbool van water. ‘n Oog is ook die plek waar ‘n fontein ontspring. Sy pa, Waterwyser du Pisani, het gevra dat sy seun na Noag, “die groot waterman in die Bybel” vernoem word. Hy het gesê dat Noag die eerste man was om die reënboog te sien en ook die eerste man is om die krag van water te verstaan. Druppeltjie het waarskynlik ook die krag van water verstaan. Hy het moontlik juis verstaan waaroor die waterkwessie op Toorberg gaan. Hy het dalk tog besef dat die water op Toorberg opgedroog het en dat die dae van die Moolmanstam op Toorberg getel is, terwyl die Moolmans dit self nog nie begryp het nie. Hy het dalk tog verstaan dat water, of die gebrek daaraan, ‘n krag het wat die Moolmans van hul grond af kan verdryf. In so ‘n geval sou die StiefMoolmans, wie se voorvaders al lankal op Toorberg woon, ook hul regmatige plek op die grond kon inneem. Hy het, volgens Kaatjie Danster, voor sy dood, gedwaal soos iemand wat “reeds die lewe vir die dood verruil het.” (Van Heerden 1986:12) Dit is bekend dat Druppeltjie nooit sy oë vir die son geknip het nie en dat hy van kleins af die gewoonte gehad het om in boorgate af te staar. Hy het, soos sy ma, ook die vermoë gehad om verder as die teenswoordige te sien. Die indruk word by die leser geskep dat hy waarhede kan sien wat ander mense nie kan sien nie. Na sy geboorte, toe Waterwyser vir die eerste keer sy kind sien, het hy dit reeds bemerk: “die oë het na hom gekyk; daar was meer in hulle as in enige van sy ander kinders se oë.” (Van Heerden 1986:180)

Hy is deur die gemeenskap as ‘n kind van weemoed gesien. Die rede hiervoor is dat daar volgens oorlewering vir sewe maande na sy geboorte konstant ‘n druppeltjie aan sy linkerwang gekleef het en “elke keer as ‘n grootmens dit afvee, was dit maar weer daar.” (Van Heerden 1986:14) Hy het baie op die werf gedwaal en nadat hy ‘n staanhorlosie in die huis uitmekaargehaal het om te sien hoe laat dit is, het “almal besef dat die kind dinge nie op sigwaarde neem nie.” (Van Heerden 1986:13) Druppeltjie se pa was van ‘n familie wat “self nooit wortel geskiet (het) nie.” (Van Heerden 1986:14) Hy het dikwels in die verte getuur. Dit versterk die idee dat hy nooit op Toorberg sou wortel skiet nie. Uiteindelik sterf hy, onskuldige gestremde kind, “om die sondes van sy voorgeslagte in hom tot ‘n einde te

bring.” Volgens Pieter Verster (LitNet) dien Druppeltjie se dood as katalisator vir versoening in die gemeenskap.

4.1.6 Die magistraat as fokaliseerder en soeker na betekenis

In *Toorberg* is die magistraat, wat die gereg verteenwoordig, se een arm ‘n stompie. Dit is ‘n letterlike, ironiese sinspeling op die feit dat “die lang arm van die gereg” nie noodwendig lank genoeg is om die waarheid vas te pen nie. Sy gebrek sê reeds vir ons dat hy onsuksesvol sal wees. Soms, wanneer hy iemand ondervra, of begin twyfel aan die waarheid, of oor die akkuraatheid van ‘n vertelling, vryf hy oor sy stompie. Dit plaas die klem op sy gestremdheid. Toe hy byvoorbeeld vir Waterwyser uitvra oor wat gebeur het die dag van Noag se dood, sê Waterwyser vir hom dat daar geen ander uitweg was (as om die kind te skiet) nie. Hy sug dan, vryf oor sy stompie en vra: “Is u seker, meneer Du Pisani?” Hierdie vryf-aksie herinner die leser daaraan dat die lang arm van die gereg nog te kort is om die waarheid te bepaal. Dit is letterlik en figuurlik vir die magistraat ‘n teer punt.

Die magistraat begin met feitelike dokumente wat die realiteit verteenwoordig: ‘n koerantberig, ‘n polisieverslag, ‘n memorandum, twee foto’s van die toneel, ‘n motiveringsverslag vir die afwesigheid van ‘n ballistiese verslag en ‘n beëdigde verklaring. (Van Heerden 1986:34) Hy voel selfversekerd oor die ondersoek wat vir hom voorlê en hy is oortuig daarvan dat hy tot die kern van die waarheid gaan deurdring. Ons lees vroeg in die roman (Van Heerden 1986:35) dat die magistraat gereed is om te begin. Wanneer hy vir Kaatjie Danster gaan ondervra, steek hy sy sigaret so vinnig met sy gesonde hand en sy stompie tesame aan dat sy “kon sweer hy gebruik twee” (hande). Dit skep die indruk van ervareheid en beheer, so asof die gebrek onbenullig is. Wanneer hy vir haar vertel dat hy die dood van Noag Moolman kom ondersoek, vra sy verbaas: “‘n Jaar later?” Sy antwoord, naamlik: “Veertien maande,” skep ook die indruk dat hy deeglik van die feite bewus is en dat hy in beheer van die situasie is. Kaatjie sê nadat hy vertrek het dat hy nie die storie uit die Stiefveld gaan kry nie. Dit voorspel alreeds dat die waarheid hom gaan ontglip. Sy van, Van der Ligt, suggereer dat hy lig op die onderwerp sal kan werp, maar Kaatjie se woorde voorspel dat hy in die duister gaan bly.

Hy skryf byvoorbeeld briewe aan sy (oorlede) vrou waarin hy spekuleer oor wat hy by die ander karakters gehoor het en waarin hy wonder hoe die inligting wat hy van hul verkry het, hom nader aan die waarheid, en dus nader aan die oplossing van die moordsaak, kan bring. In sy eerste brief (Van Heerden 1986:54) skryf hy vir sy vrou dat hy nie aldag weet hoe om in die ondersoek te werk te gaan nie. Hy skryf voorts dat hy ontoereikend voel om so ‘n saak te ondersoek, ten spyte van sy jarelange ondervinding in die regsberoep. Hy kyk by die venster uit en sien die “donker hap van die gruisgat teen die heuwel.” Dit laat ‘n mens onmiddellik dink aan die “hap” wat daar in sy arm is, die stuk vlees wat weg is. Hy sit dan en kyk hoe die ligte een vir een uitgedoof word. Dit sinspeel daarop dat, in plaas daarvan dat hy, as geregsdienaer, lig op die saak werp en die volledige prentjie sien, self ook al meer in die duister raak en dat dele van die prentjie ook onvolledig is. Die ligte van die saak gaan simbolies ook “een vir een afgaan”. Die waarheid ontglip hom. Heel simbolies is dit later slegs die dominee se studeerkamerlig en die weduwee wat besig is om aan maagkanker te sterf, wie se ligte nog brand. Die dominee is verteenwoordigend van die waarheid. Die

simboliek van die weduwee is waarskynlik dat die maagkanker ook 'n gapende wond in haar binneste het wat ongemak veroorsaak. Sy is egter (moontlik) op pad hemel toe na haar afsterwe. Daar wag gesondheid en lig op haar in die hemel. Dit is twee dinge wat die magistraat ook begeer. Die waarheid wat hom ontglip, is vir hom 'n rede tot ongemak en kommer. Hierdie gedagte word versterk deur die feit dat hy dikwels self aan sy arm smeer. Dis stompie voel soms ongemaklik en die aansmeer van die self laat dit beter voel, maar sal nooit die arm langer kan laat word of die hand laat aangroei nie. Net so delf hy met die arm van die geregtigheid na die waarheid, maar die spreekwoordelike arm sal op die ou einde nie lank genoeg wees om by die waarheid uit te kom en dit "vas te vat" nie. Hy smeer byvoorbeeld eers self aan sy arm voordat hy vir Ella gaan ondervra. Die klerk wat hom karwei, vra vir hom of hy pyn het, waarop hy antwoord: "Nee,...Net ongerief." Hy beleef ook ongerief op emosionele vlak, omdat hy nie na wense met die ondersoek vorder nie.

Die vraag ontstaan later of daar in der waarheid wel 'n misdaad gepleeg is. Die mense van die distrik begin wonder oor hoe die magistraat sy arm verloor het, oor hoe hy die misdaad wil oplos en dan kom die vraag: "En watter misdaad?" (Van Heerden 1986:75)

Die skrywes bring hom dus ook geensins nader aan die waarheid nie en hy slaag nie daarin om die realiteit van die gebeure uit te pluus en die waarheid neer te pen nie, net soos wat die postmoderne skrywer ook nie die werklikheid realisties kan neerpen nie. In sy briewe probeer hy die waarheid konstrueer deur middel van spekulاسie, maar hy slaag nie daarin nie en hy moet dit uiteindelik self probeer reconstrueer. In sy tweede brief (Van Heerden 1986:95) skryf hy: "Eers as ek 'n duidelike reconstruksie van die vermeende gebeure kan maak, sal ek die tweede fase van my ondersoek betree, naamlik die afneem van beëdigde verklarings waar nodig." Hy is op hierdie stadium nog oortuig daarvan dat hy 'n beslissing sal kan fel en skryf vir sy vrou dat die beëdigde verklarings genoeg materiaal vir beslissing sal bied. Hy begin egter alreeds spekulاسie oor die waarskynlikheid dat hier nie slegs een persoon is wat aan die misdaad aandadig is nie. Hy stel dit aan haar dat almal tog seker aan die misdaad skuldig is, veral in die geval van die dood van 'n kind wat nie normaal is nie. Hy begin ook beseft dat dit nie slegs kliniese feite is wat 'n mens die raaisel sal kan laat beantwoord nie. Hy verwys na die wortels van die stam en die geskiedenis, waar 'n mens 'n kommunale aanspreeklikheid sal moet ondersoek. Sy naam, Abraham, val hier op. Abraham was immers 'n stamvader. Die idee dat hy self verteenwoordigend van die oer-skuld is, word hier gesuggereer. Die postmodernistiese skrywer beseft ook dat die waarheid nie "represented"(verteenwoordig) kan word nie, daarom moet hy dit "re-present" (heraanbied), sodat die leser sy eie waarheid en realiteit kan konstrueer. Vergelyk Waugh (in Strachan 1988:48) se siening: "The metafictionist is highly conscious of a basic dilemma: if he or she sets out to 'represent' the world, he or she realizes fairly soon that the world, as such, cannot be 'represented'. In literary fiction it is, in fact, possible only to "represent" the discourses of that world." Dit is presies die geval met die soektog na die moordenaar in *Toorberg*. Die magistraat voer gesprekke oor alles aangaande die moord, maar kom nie nader aan die waarheid nie.

In sy volgende brief, (Van Heerden 1993:111) beseft hy, as geregtisdienaar wat met "normale reëls" en feite werk, dat die Moolmans nie noodwendig in 'n wêreld waar normale reëls

geld, leef nie. Hoewel hy steeds voel dat hy die feite kan rekonstrueer, brei hy ook verder uit oor die misdaad as die misdaad van 'n stam en verklaar hy weer eens dat die saak breër lê as sy (regs)terrein, aangesien dit ook "om die oorsaaklikheid van bloed en trots" (Van Heerden 1993:111) gaan.

Later, toe hy weer by Ella gaan kuier, meen hy dat hy haar sy assistent moes gemaak het. Sy sê vir hom dat sy nie baie objektief sou wees nie.

"En wie is dan?" vra hy vir haar. Dit is 'n bewys daarvan dat sy objektiwiteit as regsgeleerde begin verkrummel. Daardie selfde aand skryf hy weer aan sy vrou. Hy bespreek nou die feit dat "veroorsaking in die strafreg nie die enigste vereiste vir aanspreeklikheid is nie." (Van Heerden 1986:124) Dit was 'n genadeskoot, skryf hy vir haar, en peins oor die feit of die reg morele vrae vra, aldan nie. Hy erken aan haar dat die misterie van Toorberg hom verlei het en dat dit hom noop om verder as opset en nalatigheid te kyk. Wanneer hy die week se briewe aan sy vrou in die toilet afspoel, beklemtoon dit die feit dat die briewe slegs ter uitpluising van die situasie betreffende die moord is. Dis in der waarheid 'n klompie pogings om 'n uitspraak te probeer lewer (Van Heerden 1986:131), maar in die proses leer hy 'n ander "waarheid" ken. Hy leer homself ook beter ken. Hy dink, nadat hy 'n nuwe brief geskryf het, daaraan dat hy aan sy vrou dink soos aan homself. Hy kom dus nader aan selfkennis en die briewe raak uiteindelik gesprekke met homself. (Van Heerden 1986:132)

In die volgende brief wat hy skryf (Van Heerden 1986:169) probeer hy sy objektiwiteit verdedig, ten spyte van die feit dat hy in De la Rey se kamer oorslaap en dit nie vir hom vreemd voel nie. Sy gewete pla hom egter dat hy in die familie se verlede rondkrap terwyl hy van hul gasvryheid gebruik maak. Hy begin hier as plaasvervanger vir De la Rey optree. Die ooreenkoms tussen die magistraat en De la Rey word verder versterk deurdat daar selfs 'n ooreenkoms tussen die mank De la Rey en die magistraat se pa, wat ook mank was, is. Baie van die verbande tussen De la Rey en die magistraat word juis deur Ella gelê. (Strachan 1988:54) Die leser word sodoende gelei om 'n verband te lê tussen sy teenwoordigheid en De la Rey se belofte van vroeër dat hy sou terugkom vir Ella, wat hom haar hand geweier het. Nou bied sy spreekwoordelik haar hand vir die magistraat aan wanneer sy sy naels vir hom met De la Rey se naelknipper knip omdat hy, wat net een hand het, dit nie self kan doen nie. Hy voel dat hy "binne-in die boesem van die gesin is" (Van Heerden 1986:169) en dit voel vir hom asof hy al voorheen in De la Rey se kamer was. Dis nou amper asof hy in sy eie verlede begin delf. Sy soektog na die moordenaar lei hom tot homself deur middel van sy verpersoonliking van De la Rey.

Net soos wat die harde kors van die aarde "ondeurdringbaar oor die geheimenisse daaronder lê", hoe meer ondeurdringbaar word die waarheid ook vir die magistraat. Hy het homself aanvanklik belowe dat hy 'n uitspraak sal lewer waarin in "die aanklag, getuienis en vonnis helderder is as die helderste boorgatwater." (Van Heerden 1986:9) Die leser besef egter algaande dat hy nie hierdie belofte sal vervul nie. Hy kom agter "hoe meer getuies, ... hoe verder wyk die waarheid." (Van Heerden 1986: 25) Elkeen het sy/haar eie weergawe en perspektief, afhangende van sy/haar verhouding tot die kind en die Moolmans. Strachan (1988:53) stel dit dat "Die betekenis bly weggliip soos die water wat nie op Toorberg raakgeboor kan word nie." In sy volgende brief (Van Heerden 1986:201), wat hy ook skryf

terwyl hy in De La Rey se kamer woon, erken hy: “As ek met ‘n situasie soos dié gekonfronteer word, voel ek dat ek my greep op die reg verloor. in die geweste broei iets wat buite my gebied lê.”

Voordat die magistraat met Abel kan praat oor wat die dag van Druppeltjie se dood gebeur het, pleeg Abel selfmoord. Dit is die finale nekslag vir sy ondersoek na die waarheid. Die ander ondervraagdes weier nie noodwendig samewerking nie. Hulle kan (of wil) nie tot die waarheid deurdring nie en die waarheid word op simboliese wyse teruggehou. Selfs nie die magistraat se eie onbevoegdheid veroorsaak dat hy nie by die waarheid kan uitkom nie. Juis omdat die postmodernistiese teks se aard daarin lê dat die betekenis daarvan bevraagteken word, kan ons sê dat die magistraat met die teks self swaarde kruis en nie met die karakters self nie, aldus Strachan (Van Heerden 1986:53). Hier dink ‘n mens veral aan almal se uitings oor die dag van die moord waarmee hy vertrengel raak. Die magistraat skryf in sy laaste brief aan sy vrou (Van Heerden 1986:215): “Almal laat iets in hul lewens deur hul vingers glip; dit is die lewe:.....My standaardbegrippe was nie genoeg nie....Nou, hier op die plaas in die afgesonderde distrik, is die begrippe ook nie genoeg nie.....In die sel van Oneday Riet, ook nie genoeg nie.”

Die grootste waarheidsbesef waartoe die magistraat kom, is dat hy “‘n ou hond wat sy wonde lek” (Van Heerden 1986:31) is, want sy ondersoek het hom ten einde laaste net na homself toe terug gelei. Die verband wat daar tussen hom en De la Rey gelê word is funksioneel teen die agtergrond van die roman se postmodernistiese karakter. (Strachan 1988:54) Hy word byna ‘n reïnkarnasie van De la Rey en die idee dat “betekenis nie agtergehaal kan word nie omdat dit gedurig weer aanskuif” (Strachan 19:54) word hierdeur versterk. Volgens Strachan word hierdie selfrefleksiwiteit tot ‘n hoogtepunt gevoer wanneer die Slams vir die magistraat sê dat dit die voorvader wat hulle De la Rey noem, dus die magistraat self, is wat vir Druppeltjie in die boorgat laat beland het. So word hy, met sy stamvadernaam, Abraham, die draer van die kollektiewe skuld van sy volk. Dit laat die leser besef dat die magistraat se ondersoek hom net weer na homself gelei het. Hy is dus weer by die punt waar hy begin het. Te wyte aan Abel se selfmoord, kon die magistraat nooit uit die perd se bek hoor wat eintlik die dag van Druppeltjie se selfmoord gebeur het en waarom dit gebeur het nie. Sy hand is dus letterlik af, maar dis ook figuurlik uiteindelik deur Abel afgekap. En die ander hand wys toe in elk geval terug na hom toe.

Wanneer hy saam met die klerk wegry van die plaas af, vra hy vir laasgenoemde om vir hom by die apteek te stop, sodat hy nog salf kan koop. Betekenisvol dink hy dan: “Dan is dit die einde by Justisie, ... Om na soveel maande terug te keer na Hoofkantoor en te sê: Geen verslag nie. Ek bly u ‘n antwoord, tot my innige spyt, skuldig. Dit is ‘n uitspraak. ... Wat ek ontdek het, mense van die hoofkantoor, is die beperktheid, nie van die onmoontlike nie – dit wat ons nooit wou erken nie – maar die onbeperktheid van die moontlike.

En omdat ek nie meer die een is wat reg spreek nie, maar een van die wat die reg pleit, is dit dan vir my die *litis contestatio*: die sluiting van die pleitstukke.”

Hy, Abraham van der Ligt, word ten einde laaste ‘n her-voorstelling/vertegenwoordiger van die skuldige party. Volgens Strachan (1988:48) is die verdwyning van die onderskeid tussen

fiksie en werklikheid die kern waarom *Toorberg* se intrige gebou word. Die leser word later in die roman (Van Heerden 1986:241) gewys op die vervaging van grense: “In die wilde nagte of bedags as die son bloed uit ‘n klip wil trek en mens se gedagtes koorsig maal – dan loop waarheid en verdigsel, geskiedenis en toekoms, lewe en dood deurmekaar op Toorberg, erfgrond van die Moolmans.”

4.1.7 Slot

Gestremdheid in *Toorberg* is dus waarskynlik die gevolg van “a personal fault, a collective transgression, or a crime of one’s ancestors” (Sontag 1988:43) omdat StamAbel se hardkoppigheid deur die bloedlyn loop en omdat die StiefMoolmans en hul regte deur die jare deur al die Moolmans van Toorberg misken is. Die magistraat, wat na die moordenaar van die laaste, gestremde Moolmanseun gaan ondersoek instel het, het nooit tot die volle waarheid deurgedring nie. In sy soeke het hy egter die waarheid, getrou aan die aard van die postmodernisme, gere-konstrueer en tot ‘n ander waarheid gekom, naamlik dat daar ‘n kollektiewe skuld aan die miskenning van mense se regte is. Hy, as geregsdienaar met ‘n fisiese gebrek wat ook simbool van sy onvermoë om ‘n enkele skuldige vas te pen, is, word uiteindelik simbool van die Suid-Afrikaner se kollektiewe skuld in die Apartheidsbeleid.

4.2 Die Stoetmeester – Etienne van Heerden

4.2.1 Inleidend

Die Stoetmeester verskyn in 1993. Viljoen (2012:76) noem dat Etienne Leroux die oud-Joodse en Christelike mitologiese wêreld in sy roman, *Een vir Azazel*, deur middel van die beeld van die sondebok betrek. Van Heerden doen dieselfde in *Die Stoetmeester*. Die roman lewer, soos baie van Van Heerden se ander romans, kommentaar op die politieke situasie in Suid-Afrika en op die Christelike geloof. Danksy die dood van ‘n “sondebok” (‘n begrip vanuit die Christelike geloof), begin verskillende partye se sienings verander en word die weg gebaan vir vergaderings om versoening te bewerkstellig. Dit is ‘n roman oor plaasvervanging en versoening.

Die hoofkarakter in die roman is Siener Wehmeyer, ‘n Afrikaanse prokureur wat vermoor is en as afgestorwene die gebeure wat tot sy dood aanleiding gegee het, vertel. Sy posisie as afgestorwe verteller laat hom toe om die verlede te “her-leef”, kommentaar op sy eie en ander se dade te lewer en ook om die ander karakters se gedagtes te kan lees. Die grense tussen verlede, hede en toekoms vervloei en hy kan oor tyd heen beweeg en vertel.

Die bokke wat flou val wanneer daar ‘n bedreiging is, herinner ook aan Zan, in *Dertig Nagte in Amsterdam*, se “vallende siekte”. Weens sy verbintenis met partye aan beide kante van die politieke grens, word Siener Wehmeyer die een wat “geoffer” word sodat versoening tussen die verskillende partye kan plaasvind. Die sondebok word ‘n plaasvervanger vir ander, sodat hulle nie ook in die politieke geweld hoef te sterf nie, maar die geleentheid het om deur middel van kommunikasie ‘n oplossing vir die politieke situasie te bewerkstellig. Hier is ‘n ooreenkoms met die dood van Druppeltjie du Pisani in *Toorberg*, wat ook deur middel van sy dood “redding” vir die ander lede van die gemeenskap bring. Hierdie is ook ‘n

postmodernistiese roman waarin Van Heerden die kwessies van onreg in die apartheids-era aanspreek.

Van Heerden se voorliefde vir die landskap van sy jeug is weer eens kennelik sigbaar in die feit dat *Die Stoetmeester*, net soos Van Heerden se ander romans, ook in die Karoo afspeel.

4.2.3 Opsomming van die roman

Seamus Butler is 'n bekende boer in die fiktiewe dorp, Port Cecil. Hy teel floubokke, wat omval wanneer hulle skrik. Sodoende word hulle deur die roofdiere gevreet en die res van die trop kry kans om te vlug. Hy is met Sarah, Siener Wehmeyer se suster, getroud en hul het 'n seun, Cawood.

Seamus is ook op die stadsraad. Die swart civic-organisasie pleit al lankal dat 'n verenigde stadsraad gevorm moet word, maar die bevoorregte blankes wil niks daarvan weet nie. Frik du Pisani boor water raak op die dorpsplein. 'n Swart welgestelde taxibestuurder maak 'n draai by Get Lucky Fried Chicken op die dorpsplein en staan buite sy taxi en rook. Hy gooi sy vuurhoutjie in die boorgat. Skielik is daar 'n ontploffing en 'n oliefontein spuit uit die boorgat uit die lug in. Dit dryf die spanning tussen die blanke en die swart gemeenskap op 'n spits. Frik maak daarop aanspraak dat hy die een is wat die olie ontdek het en dat dit aan die wit gemeenskap behoort. Die swart gemeenskap sê dat die olie aan hul behoort, want dit is, volgens hulle, Zola wat dit ontdek het.

Die hoofkarakter, Siener, is Seamus se swaer. Hy is 'n prokureur wat sy pos in 'n groot prokureursfirma opgee en sy eie kantoor in die "onderdorp" open, om sodoende die swartmense van regshulp te voorsien. Hy raak betrokke by MaNdlovu Thandani, haar twee seuns (waarvan een tereggestel is), haar dogter en laasgenoemde se gewese man en kind. Hy kry MaNdlovu se man, Talmbongi uit die tronk uit. Hy bedien ook soms sy swaer van regs-advies en -hulp.

Tydens 'n jaarlikse skrikeldans, terwyl die blankes hul voorspoed vier en Frik 'n toekenning kry omdat hy die olie ontdek het, ruk die swart civic-organisasie na die dorpsplein op en blaas die oliefontein op. 'n Bloedige geveg ontstaan en baie mense sterf. Siener Wehmeyer sit op 'n restaurant se balkon en kyk op die dorpsplein uit. Hy sien alles wat gebeur.

Kort daarna word Siener deur van sy eie mense vermoor omdat hy simpatie met die swartes het. Seamus besef egter dat verandering nodig is. Hy en MaNdlovu onderhandel vir 'n dag-en-'n-half en kom uiteindelik op 'n datum ooreen om te vergader, sodat hul na mekaar se versoeke kan luister. Die roman eindig met die vooruitsig van versoening.

4.2.4 Plaasvervanging as versoening en die sondebok

4.2.4.1 Die floubokke as plaasvervangers

Die floubokke, en nie noodwendig die karakters self nie, is dié wat aan 'n afwyking ("gestremdheid") ly. Die bokke word simbool van die mense met hul tekortkominge. Seamus dink: "almal is verlore ; God kyk skaam weg van die skepping; ons is die gebrekkige kinders van die onvolkomenheid." (Van Heerden 1993:41) Hattingh (1995:83) stel dit dat die patriargale obsessie met mag in die verhaal voortgesit word in 'n beheptheid met

afkoms en ras wat ironies gestalte kry in die driehoring-bokspesie wat Seamus se pa geteel het. 'n Gebreklige boerbokram en 'n opreggeteelde ooi is een nag toevallig saam in 'n kampie vergeet. Die gevolg daarvan was die ontstaan van die floubokras. Hierdie bokke is wêreldwyd gewild, want hulle val flou wanneer hulle skrik. Wanneer 'n trop deur roofdiere bedreig word, val die floubokke flou neer en word deur die roofdiere gevreet. Sodoende kry die res van die trop kans om te vlug en van die roofdiere te ontkom. Die floubokke word dus as **offerdiere** gebruik.

Toe Seamus eendag sy dagboek in die ramstal op die vloer laat val en besef dat hy die floubokras geteel het, het hy "kontinente voor hom sien oopgaan; boere uit tientalle lande wat om hulp smeek teen die ongediertes van die skepping. So het die Butlers verdwaal, hulself onredbaar gaan verloor in die erfbloed van 'n hibriede spesie,..." (Van Heerden 1993:126) Die woordspeling met "ongediertes van die skepping", "onredbaar", "erfbloed van 'n hibriede spesie" dui daarop dat hul, kolonialiste in 'n nuwe land wat nie aan hul behoort nie en wat die inheemse volkere stief behandel, nie, soos wat hulle gehoop het, redding vir die skepping sal kan bring met hul bokke nie. Hy sê dat God anderpad gekyk het. Die redding moet vanuit 'n ander oord kom. Sarah dink tereg: "julle verhandel jul nuutgevonde berou en voornemens asof dit vir julle nuwe verblyf kan koop." (Van Heerden 1993:126)

Seamus voel later skuldig oor die floubokke se gebrek. Hy dra die skuld van sy voorvaders op sy gewete. Dit voel vir hom of hul hom en sy voorsate verwyf vir die skrik wat hul in hulle ingeteel het. "Asof hulle wil sê: jy en jou voorsate het soveel skrik in ons ingeteel dat julle dit nou vir julle eie rekening moet neem. 'n Offerande; 'n lyding sonder erkenning." Dit suggereer ook 'n kollektiewe skuld vir wat op die politieke front aan die uitspeel is. Dit ('n lyding/offer sonder erkenning) is wat uiteindelik op Siener wag.

Siener identifiseer met die floubok as draer van teenstrydige betekenis. Hul simboliseer die duiwel, Christelike verlossing, die grensoorskrydende en die tragiese. (Hattingh 1995:83) Die bokke herinner aan die politieke byna onmoontlik geworde moontlikheid van selflose opoffering en versoening binne die konteks van 'n Suid-Afrikaanse samelewing wat worstel met skuldgevoelens. (Hattingh 1995:83)

4.2.4.2 Die sondebok

Die hoofkarakter, Siener Wehmeyer, her-sien die Suid-Afrikaanse geskiedenis soos wat dit in sy leeftyd daar uitgesien het. (Hattingh 1995:80). Hy bevind hom tussen twee wêreldes: enersyds is hy deel van die Afrikaner-elite wat die voorregte van die apartheidstelsel geniet het en andersyds het hy soveel empatie met die swart onderdrukte dat hy sy pos by 'n groot prokureursfirma verlaat en 'n eie praktyk in 'n meer bedenklike deel van die dorp oopmaak om die armes en onderdrukte van regshulp te voorsien. Hy raak in hierdie geleedere bekend as Siener, die een wat "diep in die wet" kan sien en wat daarby ook 'n hart het. (Van Heerden 1993:23) Hy besef dat die mense wat hy nou bedien, verwag dat hy vir hulle onthalwe met die noodlot sal afreken. (Van Heerden 1993:15) Hy is hul hoop op verlossing. Hattingh(1995:80) stel dit so: "As verteller is Siener die ironikus, die een wat vanuit die randposisie van die dood verskillende politieke opsies dramaties aan die leser

voorhou, sonder om 'n spesifieke oplossing aan te dui. As personasie in sy eie vertelling maak hy ondanks sy selfkritiese aard wel eksplisiete politieke keuses.”

Sy mening oor die politieke situasie is, in sy eie woorde: “Niemand kan sy hande in onskuld was nie,” (Van Heerden 1993:197)

Hy raak betrokke by 'n Xhosa-matriarg, MaNdlovu Thandani. Hy help haar na haar man, Talmbongi, soek. Hy leer ook hul dogter, Ayanda, 'n mediese dokter ken. Sy was getroud met die taxi-eienaar Zola. Hul dogter, Amanda, is 'n aktivis. MaNdlovu het ook twee aktivis-seuns, Ncincilli (wat gehang is) en Mpho. MaNdlovu gaan selfs sover om vir Siener te vra om die kerk te prosedeer, aangesien die grond waarop die katedraal staan en waaruit die olie nou spuit, volgens haar, Xhosagrond is. Sy sê dat die kerk op hul voorouers se grafte gebou is. Hierdie versoek is vir 'n letterlike prosedering, maar dit kan ook figuurlik van toepassing gemaak word omdat daar nie uit kerklike geleedere “verlossing” vir die pleidooi van die swartmense kom nie.

Siener is baie geheg aan sy suster, Sarah. Hy en haar man, Seamus Butler, is nie besonder geheg aan mekaar nie. Siener bedien egter van tyd tot tyd vir Seamus, die ryk stoetmeester, teler van die floubokke, ook met raad. Hy bedien dus partye aan beide kante van die politieke spektrum. Weens hierdie posisie van hom word hy die een wat sy lewe opoffer sodat politieke versoening kan tussen die twee partye kan plaasvind.

Net soos wat Zan in *Dertig Nagte in Amsterdam* God se liefde bevraagteken wanneer sy met die onderdrukte in aanraking kom, bevraagteken Siener ook God se liefde. Hy sê: “Ek kon geen antwoord vind vir my vrae na die bestiering van 'n God wat soveel ellende naas soveel rykdom en een stad laat leef nie. Tog was daar vir my iets van 'n roeping te vinde.” (Van Heerden 1993:17) Die inspeling van iemand anders, hyself dalk, as 'n verlosser word hier reeds gesuggereer. “God! Het ek gedink. Verlosser, Jesus Christus!” (Van Heerden 1993:18) Wanneer MaNdlovu vir Ayanda sê dat hul vir Talmbongi uit die tronk moet gaan haal, sê Ayanda dat hul 'n prokureur moet kry. MaNdlovu protesteer met die woorde: “Daar's nie geregtigheid in die wet nie.” (Van Heerden 1993:23) Hier is 'n suggestie dat die wetsman nie die knoop met behulp van die wet sal kan deurhaak nie. Hy sal dalk 'n ander manier moet vind.

Wanneer hy die dragtige floubokkooi raakry, vat hy haar lammetjie om hom hans groot te maak. Later, in sy kantoor, sê hy vir Sarah: “Hy is myne.” (Van Heerden 1993:180) Kort daarna beweer MaNdlovu dat Zola nou die sondebok gemaak word. Siener wil dit ontken deur haar daarop te wys dat Zola se skietwond slegs 'n vleiswond is, maar sy aandag word dan afgelei (en die leser se aandag word sodoende gevestig) op die klein hansbok wat roer. Dit laat die suggestie dat daar 'n ander bok, 'n hansbok, met ander woorde dalk 'n persoon wat (soos 'n hanslammer) uit die apartheids-Afrikanergeleedere kom en hul voorregte gedeel het, is wat die een sal wees wat tot sondebok gemaak sal word – 'n persoon soos hyself. MaNdlovu sê vir hom dat hy haar maar op haar naam kan noem, want “Buitendien doen jy nou so baie werk vir ons familie dat jy en daardie hansbok van jou een van die dae Thandani's sal wees...” (Van Heerden 1993:187) Hy raak nou al hoe dieper betrokke by

beide strydende politieke partye en word al hoe meer deur beide as middelaar/redder beskou.

Die idee van 'n bok wat gedood word as suggestie en vooruitwysing na die dood van Wehmeyer as sondebok, word in die roman grafies geïllustreer wanneer Wehmeyer vir Talmbongi in 'n tronk opspoor en sy vrylating bewerkstellig. Terwyl hulle wag om amptelike dokumente van die polisieman te kry, aanskou hulle hoedat 'n swartman 'n boerbok keel-af sny (soos 'n paaslam). Wanneer Siener vir die polisieman vra vir die dokumente, jaag hy hulle weg en dreig om hulle ook skade aan te doen, soos die bok wie se nek deurgeslag is. Hoewel Siener in hierdie situasie geveg het vir geregtigheid en bevryding, laat die polisieman se weiering om die proses amptelik te voltrek deur middel van dokumentasie, en sy dreigement aan die mans, die leser weer eens besef dat Siener waarskynlik nie in sy prokureurshoedanigheid geregtigheid sal kan laat plaasvind nie, maar dat hy 'n hoër offer sal moet maak om beide partye sover te kry om na mekaar te luister: sy lewe.

Tydens 'n vurige debat op 'n dorpsraadsvergadering oor die oliefontein en die benutting van die olie, sê hoogleraar in drama vir Seamus: "Die begrip tragedie kom natuurlik van die begrippe tragōs, wat bok beteken..." (Van Heerden 1993:152) Siener Wehmeyer noem sy hanslammetjie, heel betekenisvol, Tragōs. Die naam suggereer dat daar 'n tragedie weens die olie gaan plaasvind en ook dat iets tragies met die bok (wat plaasvanger vir Wehmeyer is) en dus met Wehmeyer, gaan gebeur. Die tragedie wat weens die olie en die besitregsgeveg wat daaroor uitbreek, plaasvind, vind tydens die aand van die skrikeldans plaas wanneer baie mense in 'n gewelddadige geveg sterf. Siener is op daardie stadium op die balkon van 'n restaurant wat op die stadspan uitkyk. Hy en die ander gaste teenwoordig kyk af op die geweld, maar is nie deel daarvan nie. Hul kan ook niks doen om te help nie. Hy vertel dat hy ontbloot voel en dat enigeen kan opkyk en hulle sien waar hul "verskans agter kristalglase en kerse en blommerangskikkings sit asof dit die onafwendbare sal afweer." (Van Heerden 1993:265) Hy besef dat daar iets onafwendbaars is wat nog voorlê.

Die bok word kort daarna wreed doodgemaak en Wehmeyer word vermoor. Wanneer Sarah-hulle Wehmeyer se huis na sy verdwyning en moord gaan besoek, merk hulle die bokkie se bloed aan die deurkosyne op. Dit herinner die leser aan die bloed aan die kosyne van die Israeliete tydens hul uittog/bevryding uit Egipte nadat hulle paasfees gevier het. Elke gesin moes daardie aand, tydens Paasfees, 'n lam slag en die bloed aan die deurkosyne smeer. Die Doodsengel, wat die Egiptenare se eersgeborenes sou tref, sou dan by hulle verbygaan. Hulle was die onderdrukte en die Egiptenare die onderdrukkers. Dit sinspeel daarop dat die bok/Wehmeyer se bloed ter bevryding van die onderdrukte gevloei het, soos die van 'n sondebok/paaslam.

4.2.5 Seamus: Floubokteler en kolonialistiese "kantelbok" wat met skuld en versoening worstel

Seamus se oorgeërfde plaas, Fata Morgana, se naam beteken "Lugspieëling". (Hattingh 1995:83) Dit sinspeel op die feit dat die plaas "klein afskynsels... van 'n ander plek, 'n ander beskawing" in Afrika is. Seamus is van Britse herkoms en is baie trots daarop. Hy is simbool

van die koloniale heerskappy in Suid-Afrika. Sy vader, wat die aanvanklike teler van die floubokke was, het selfmoord gepleeg. Seamus sukkel om sy vader se selfmoord te verwerk en ly aan depressie. Sy vader het as OuBok Butler, die Kantelbok; vriendelike, maar ferm man, bekendgestaan. Sarah noem vir Seamus ook haar kantelbok, aangesien hy in 'n depressiewe toestand ingaan en pille moet neem en hom sosiaal moet onttrek wanneer die druk vir hom te veel raak, byna soos 'n floubok wat omkantel wanneer hy skrik. Seamus erken aan homself: "Dit was maar die begin van die laaste stuiptrekkings van koloniale selfversekerdheid" (Van Heerden 1993:305) toe sy pa selfmoord gepleeg het. Hy besef die "kortstondigheid van die witman in Afrika" (Van Heerden 1993:301) Hy, Seamus, is nou belas met die plaas en die bokstoet. Hy wil dit graag verkoop, maar sy seun, Cawood, wil niks daarvan weet dat sy pa die plaas moet verkoop nie. Cawood kom ook in opstand teen sy pa en die wyse waarop hy (Cawood) grootgemaak is. Dit dompel sy vader dieper in 'n depressieput in.

Die politieke verandering wat voorlê, word geleidelik aan die leser gesuggereer. Tydens 'n jakkalsjag waarvan Seamus aan die hoof staan, word die jakkals tot in die katedraal op die dorpsplein gejaag. Die priester sê vir die jagter, Seamus: "Miskien het die jakkals u, die jagters, hiernatoe gelei..." Voorts lees ons: "Die jagter word nou prooi. Hoe onverwags kan die borde nie verhang word nie! Nuwe tye; nuwe eise." Hierdie voorspelling word bewaarheid die aand van die Skrikkeljaarbalk, wanneer die swart gemeenskap die oliefontein saboteer. Die "jagters", wat in beheer is deur die swart gemeenskap te onderdruk, word dan "gejag" deur die swart gemeenskap. Daarna word Siener, wat die swartmense gehelp het met hul eis vir die grond waarop die fontein staan, vermoor.

Wanneer Seamus en die priester oor die kerk en Christus se opoffering gesels, sê Seamus: "Daar is natuurlik baie simboliek in my bokke se opoffering.... 'n soort selfloosheid wat in mens én dier aanwesig is,..." (Van Heerden 1993:219) Hulle offer hulself dus vir ander op. Hul het selfs simbool van Seamus se redding geword. Sarah dink oor Seamus se depressie en oor die feit dat hul dit van Cawood probeer weghou het. "Daar was altyd 'n soort gedemptheid in die huis; Fata Morgana se floubokke het simboliese gestalte gekry; dit was asof haar en Cawood se daaglikse lewens begin wentel het om pogings om te verhoed dat Seamus omkantel." (Van Heerden 1993:230) Die simboliek van die floubokke wat eintlik ook die karakters, die spelers in die politieke bestel simboliseer, word in die bok se karaktertrekke waarvoor Seamus nadink, beskryf. Wanneer hy die Flouboktrofee tydens die skrikkeldans bestudeer, dink hy: "Die beeldhouer het daarin geslaag... om die waansin en trots maar ook die tragiek en anargistiese ang van Caper timidus vas te vang." (Van Heerden 1993:256) Dis amper asof hy sy eie karaktertrekke op die bokke projekteer. En tydens hierdie aand, waar die blankes hul gebruikelike dans hou en die goeie van die bevoorregte lewe geniet, spekulier hul daaroor of die swartes gaan moeilikheid maak. Met groot trots en hovaardigheid verseker hy die burgemeester se vrou dat die swartes nie oproer sal kan maak nie, want die polisie sal hul keer. Die burgemeestersvrou is alles behalwe selfloos wanneer sy sê: "Vanaand is 'n hoogtepunt in ons gemeenskap en hulle wil 'n massaoptog hou!" (Van Heerden 1993:136) Die swartes saboteer dan wel die oliefontein en baie mense sterf in die daaropvolgende geweld. Hulle was nie bereid om hul politieke

oorheersing op te offer en die rykdom van die olie te deel nie. Baie ander mense moes as gevolg hiervan met hul lewens boet.

Seamus vertel vir sy terapeut Jesus is: “die Offerlam wat ons doodsverlange op hom fokus sodat ons weer bevryd kan lewe.” (Van Heerden 1993:307) Hy besef ook dat hulle daar in die Kei deel aan die skuld van onregverdigheid. Hy besef dat die groot ontdekking nog vir hulle voorlê dat “skuld diep in die murg sit”. “Skuld is so deel van die Kei soos daardie broodbome en klippe Dit sal hier wees lank nadat ek weg is.” (Van Heerden 1993:309)

Uiteindelik, na die tragedie op die dorpsplein en Siener se dood, praat Seamus en MaNdlovu met mekaar. Na ‘n dag se geredekawel het hulle daarin geslaag om ‘n noodvergadering te belê. “Ons gaan nou begin, Ayanda, om die Kei te versoen,” sê sy. (Van Heerden 1993:310) Siener kyk as fokalisator en verteller na sy suster waar sy daaraan dink dat sy die bokke se dagkamp uit die oog wil laat skuif, “Weg met die voortdurende konfrontasie met die offerbok.” (Van Heerden 1993:316) Dan vertel hy: “Al die tekens was daar dat ons tot afrekening gedwing sou word en dat ons ‘n offer sou moes bring vir die vergrype van die verlede.”

En

“Die smaak van sjerrie en en trane is op haar tong. Sy sou nooit kon dink, vir geen oomblik nie, dat dit ek, Siener, sou wees wat die kleed van Caper timidus op my sou moes neem om uiteindelik ‘n soort besinning af te dwing nie.” (Van Heerden 1993:316)

4.2.6 Slot

In hierdie roman van Van Heerden is dit nie die mense nie, maar die bokke, wat “gestremd” is. Die bokke se gestremdheid word egter simbolies op die mense van toepassing gemaak. Hattingh (1995:92) vra of Siener se dood die onreg van eeue sal kan uitwis. Sy vra voorts of die dood nog simboliese waarde het in ‘n land waar soveel mense al slagoffers van die politiek geword het. Sy stel dit dat dit ironies is dat dit Siener se eie mense (vergelyk die “ysblou oë” van die baklavagesig (Van Heerden 1993:293) hom vermoor en nie die verontregtes nie. Dus, voel sy, kan sy dood nie as afrekening deur die onderdruktes beskou word nie. Sy vertel voorts dat hy slagoffer van die heersende politieke stelsel word ondanks sy verzet daarteen. Dit is, volgens my, juis die keerpunt wat die “verlossing” van die onderdruktes kan teweegbring, want na sy dood is die setlaars bereid om met die onderdruktes te begin onderhandel. Hy het homself letterlik tot die dood toe teen die politieke stelsel verzet. Hattingh (1995:92) sê dat Siener, soos die floubokke, “óf prooi, of soenoffer, óf verlos, óf verlore” is. Na my mening is hy juis, soos die floubokke, prooi, soenoffer en “verlosser”, hoewel moontlik net ‘n rimpeling in ‘n groot dam of tydelik in ‘n groter bestel. Hy word uiteindelik die een wat, soos wat die swartmense van hom verwag het, wel vir hulle onthalwe met die noodlot afreken, al is dit nie uit eie keuse nie.

Die temas van politieke onreg en die rol van die kerk in die bevryding en verlossing van die verontregtes word baie effektief deur Van Heerden aangespreek met behulp van die simboliek van die “gestremdes”, naamlik die floubokke.

4.3 Die Swye van Mario Salviati – Etienne van Heerden

4.3.1 Inleidend

Etienne van Heerden se roman, *Die Swye van Mario Salviati*, verskyn in 2000. Dit is 'n roman oor kunstenaarskap, maar ook oor verlies as voorvereiste om dinge in 'n nuwe lig te sien of vir die herwinning van iets wat verlore was. Daar is verskeie kunstenaars in hierdie roman – GrootKarel Bergh, Meerlust Bergh en sy vrou, Ingi, Jonty Jack en Mario. Eersgenoemde twee is egter meer op geld ingestel. Jonty en Mario is beide kluisenaars. Ingi is 'n hibriede vorm tussen laasgenoemde twee. Mario se gestremdheid maak hom baie meer bewus van sy omgewing.

Ek verwys hier weer na Victor Turner (1967) en Mary Douglas (1966) wat deur Buxbaum (2014:20) aangehaal word. Hul sê: “the human body is the prototype of society” (gekwoteer in Veit-Wild 2006:3) Mario Salviati se blindheid en doofheid is ook 'n prototipe van die samelewing waarin hy hom bevind: Net so blind as wat Salviati letterlik is, is die gemeenskap van Tallejare blind vir die behoeftes van andere in hul omgewing. Hul etiketteer mekaar en al waarin hul belangstel, is om die goud te vind en om sodoende hul eie selfsugtige begeertes te bevredig. Niemand sien die persoon met emosies agter die doofheid en gestremdheid raak nie – nie eens sy eie dogter en skoonseun nie. Almal sien slegs die vaardige klipsnyer wat hul dalk na die goud kan lei. Hulle staar hulle letterlik blind teen voorspoed en rykdom. Salviati “sien” ook die skoonheid van die pragtige Karoolandskap om hom – hy het waardering daarvoor. Die inwoners van Tallejare beskik wel oor die fisiese sintuig van sig, maar hul merk nie meer die pragtige landskap op nie en, selfs minder as dit, sien hul ook nie mekaar se behoeftes en gebrokenheid raak nie. GrootKarel Bergh word agteraf gespot oor sy gestremdheid, maar sy rykdom is die buffer wat hy tussen hom en die gemeenskap hou, sodat hulle hul daarteen kan vasstaan en hy sodoende waarde kan kry in hulle oë. Net soos wat Salviati letterlik doof is, is die gemeenskap van Tallejare ook doof vir die pleidooie van Ingi Friedlander om vrede met mekaar te maak en om vir Salviati as persoon met gevoelens raak te sien.

4.3.2 Opsomming van die roman

Ingi Friedlander is 'n jong kunstenaar wat by 'n kunsmuseum in Kaapstad werk. Sy word na die platteland gestuur om 'n gesogte beeld van die beeldhouer, Jonty Jack, op die dorpie Tallejare te gaan koop. Jonty is egter nie gewillig om die beeld te laat gaan nie. Ingi moet tyd in die dorpie spandeer en raak met Jonty bevriend in die hoop dat hy uiteindelik die beeld aan haar sal verkoop.

Sy leer die geskiedenis van die ryk volstruisboere van die omgewing ken. Sy hoor ook die storie van die blitswaterkanaal wat GrootKarel Bergh en sy handlanger, Mario Salviati, gebou het en wat veroorsaak het dat GrootKarel verdwyn het omdat die water met die eerste oopmaakslag van die sluis nie bo-oor die berg wou vloei nie. Salviati is 'n Italiaanse krygsgevangene wat by die Berghs beland het. Hy is 'n klipsnyer wat vir GrootKarel help met verskeie projekte.

Tussen al die gebeure deur, begin die kreatiwiteit weer in Ingi se binneste roer. Sy knoop ook 'n besondere band met Salviati aan.

lewers in die omgewing is goue Krugerponde begrawe en heimlik hoop almal dat hulle dit sal ontdek. Mario Salviati se skoonpa is daarvan oortuig dat Salviati hom na die goud sal kan lei.

Salviati sou dit inderdaad kon doen, want die klip wat aan sy een hand vasgegroeï het, het die ander helfte van die kaart op wat aantoon waar die skat is.

Wanneer GrootKarel Bergh uiteindelik in 'n grot gekry word, verpoeier die ander helfte van die kaart wat in die beendere van sy een hand is. Salviati sterf en die geheim sterf saam met hom.

Ingi keer onverrigter sake terug Kaapstad toe, maar haar kunstenaarskap is weer herstel.

4.3.3 Verlies as vereiste vir verskerpte waarneming

Vir Salviati as ontwortelde Italiaanse krygsgevangene bied die Karoo met sy kliplandskap 'n tweede tuiskoms. Hy voel emosioneel geborge in die klip-omgewing en kan weer die kuns van klipsnywerk beoefen, soos wat hy in sy vaderland gemaak het. Hy kan met die Karoo identifiseer.

Volgens Susan Meyer (2013:465) verwys Oscarson (2010:10) na die produksie van plek as interaksie tussen menslike ondervinding, emosionele verbondenheid en materiële omgewing. Sy wys voorts daarop dat Russo (s.j.:2) se siening van plek hiermee ooreenkom. Hy sê: "One (...) experiences and so owns sensually the sounds, textures, smell, of a place."

'n Kunstenaar moet dikwels eers sy liggaamlike sintuiglike ervarings verloor voordat hy die landskap met verskerpte waarneming kan ervaar en sien. Mario Salviati is doof. Hy kan aanvanklik sien, maar verloor later ook sy sig. Etienne van Heerden het gesê dat, omdat hy vroeg uit die Karoo weg is, dit vir hom 'n geslote ruimte gebly het wat in sy geheue ingebrand is. Van Heerden praat van die Karoo as mitologiese wêreld – dit bly vir Salviati so 'n wêreld. Die reinheid, die wonder, die onskuld van die landskap hou aan om hom te bekoor. Sy ervaring van die landskap is nie deur ander invloede en ander sintuie gekontamineer nie.

Salviati werk met klip. Klip is stom en doof. Soos in N.P van Wyk Louw se gedig, *Die Beiteltjie*, sien 'n mens in hierdie roman dat jy eers kreatiewe krag moet insit voordat jy die effek daarvan kan ervaar. So is Salviati se gestremdheid 'n vorm van kluisenaarskap, maar dit lei tot uitmuntende kunstenaarskap.

Salviati ervaar die Karoo sensories baie intens deur middel van sy sig, reuk- en tassintuie, vanweë die feit dat hy nie kan hoor en praat nie. Die enigste wyse waarop hy sy eenheid met die landskap kan kommunikeer, is deur middel van sy klipsnywerk. Dis 'n wyse om die klip, wat self "doof" en "stom" is, na sy hand te omvorm en dit so vir sy onthalwe te laat praat/kommunikeer. Sy gestremdheid is byna 'n soort kluisenaarskap: dit sluit hom in baie opsigte af van die wêreld en van ander mense. Dit laat hom egter op verskerpte wyse fokus op dit waarmee hy wel kontak kan maak en waarop hy sy kreatiewe energie kan benut om

sodoende 'n emosionele verbintenis met mense te kan bewerkstellig en sy menswaardigheid te bevestig. Hy "praat" deur middel van sy vaardighede. "StomTaljaner, die man wat nie kan praat nie, is die man wat met donderende dinamietskote van homself laat hoor." (Van Heerden 2000:75) Hy kommunikeer ook deur middel van sy klipsnykuns sy verlange na sy vaderland. Ons lees: "Elke klip wat hy gelê het, was 'n stille woord van eensaamheid en verlange na die wêreld waarvandaan hy gekom het." (Van Heerden 2000:75) Sy gebrek aan gehoor- en spraaksintuïe is simbolies van die verlies van sy vaderland, maar ten spyte van die verlies laat die skerpheid van sy ander sintuïe en sy klipkunsvernuf hom 'n besondere band met sy nuwe land en met sy werkgewer skep en sodoende herwin hy tog weer verbondenheid aan sy vaderland, hoewel geografies op 'n ander plek.

Die afwesigheid van sy gehoor en spraak verskerp sy intuïsie. Wanneer hy as krygsgevangene vir GrootKarel Bergh op die perron ontmoet, laat GrootKarel 'n klip se snykant oor Mario se hand gly. Mario "voel hoe dit stil word om hulle". (Van Heerden 2000:61) Sy sig is ook verskerp. GrootKarel Bergh wonder: "Hoe lei jy 'n 'n doofstom man 'n nuwe dorp, 'n nuwe land, binne? Jy hou hom fyn dop, besluit GrootKarel Bergh, en jy kyk waarop sy oog val. Dan bring jy daardie ding na hom, of neem hom soontoe. So sal jy 'n pad na sy hart vind en van hom 'n lojale vennoot maak." (Van Heerden 2000:72) Salviati merk klip met die waarderende oog van 'n kunstenaar op. Hy merk op hoe helder die sonlig in GrootKarel se werkkamer inval. En sy sig is so goed dat hy 'n "natuurlike waterpas-oog" (Van Heerden 2000:76), waarmee hy die gelykheid van die klip kan meet, het. Hy hou 'n wakende oog oor die klippe wat vir die waterkanaal uitgegrawe word en sy hand (tassintuig) kan die grein en vastigheid vinnig toets. (Van Heerden 2000:76)

Hoewel Salviati nie oor al sy sintuïe beskik nie, verloor hy nie sy kunstenaarskap nie, al woon hy al jare lank op Tallejare. Ingi Friedlander, daarenteen, beskik oor al haar sintuïe, maar het in die stad so afgestomp geraak dat sy haar kunstenaarskap verloor het. Dit is eers wanneer sy wegkom uit die stad en byna in isolasie, op haar eie, vir 'n ruk lank op die platteland gaan woon, dat haar sintuïe, haar sig veral, so verskerp dat die kunstenaar (skilder) in haar weer ontwaak.

Salviati verloor later in sy lewe ook sy sig. Hierna verklein die landskap om hom en word sy fisiese landskap ook verklein en afgebaken tot sy kamer en die huis waarin hy saam met sy dogter en skoonseun woon. Hy onttrek hom aan sy fisiese omgewing, maar ook sosiaal en emosioneel. Hy leef nou in groter isolasie. Sy skoonseun, die generaal, verdra hom slegs omdat hy hoop dat Salviati hom uiteindelik na die goue Krugermunte, wat iewers in die omgewing begrawe is, sal kan lei. Hy wil nie eens meer hê dat Salviati aan tafel moet sit en eet nie. Hy gebruik Salviati se reuksintuïe om hom in 'n greep van vrees gevange te hou. Hy trek soms 'n vuurhoutjie naby Salviati, om hom aan vuur en dinamiet te herinner. Hy beskou sy skoonpa nie as menswaardig nie. In GrootKarel Berg se leeftyd, toe Salviati saam met hom gewerk het, het Salviati sy werkgewer se visie oor 'n waterkanaal wat oor die berg loop, gedeel. Hoewel hy nou fisies blind is, behou hy, ten spyte van sy vrees vir sy skoonseun, sy verlies aan menswaardigheid en sy enger leefwêreld, steeds sy visie - sy begrip van die sosiale spanning en die gebrek aan insig wat die Tallejaners kenmerk. Almal

op die dorp hoop om die munte wat in die omgewing versteek is, te vind. Hulle besef ook dat wyle GrootKarel en Salviati, sy handlanger, kennis dra/gedra het van die plek waar die munte begrawe is. Hulle is bewus daarvan dat daar 'n kaart is wat die presiese posisie van die skat aandui. Salviati se skoonseun het 'n sterk spesmaas dat sy skoonvader oor die kaart beskik. Hy is gedeeltelik reg. Salviati het egter die insig om nie die kaart aan enige-een beskikbaar te stel nie, want hy besef watter vernietigende effek die ontdekking van die skat op die gemeenskap van Tallejare sal hê. Eers wanneer hy sterf en die klip wat hy al jare lank/vir *talle jare* in sy hand vashou en waaraan sy vel vasgegroeï het, uit sy hand lossny, ontdek hulle die een helfte van die kaart daarop. Die ander helfte, ontdek hulle wanneer hulle vir GrootKarel in die grot kry, was nog altyd in GrootKarel se hand, maar sodra Jonty daaraan raak, verpoeier dit. Ten spyte van sy blindheid het Salviati dus nog al die jare besef dat die verkryging van die kaart en die skat tot die nadeel van die gemeenskap sou wees. Dit is iets wat die dorpenaars self nie kon insien nie.

Salviati is nou slegs op sy reuk- en tassin aangewese om die beelde wat in sy geheue gestoor is, te kan oproep en om in kontak te bly met sy omgewing. Ingi Friedlander besef dat slegs sy reuk- en tassin oorbly en sy merk op hoedat sy ander sintuie instinktief oorneem wanneer sy hom vir die eerste keer in die Drosdty sien: "Ingi hou die man dop terwyl hy agter die hond aanskuifel, in 'n wêreld van sy eie: sy oë leeg, sy ore leeg, sy mond leeg van woorde, die klip steeds in sy hand; sy kop skeef asof hy met ander instinkte waarneem. En toe besef sy – sy reuk is al wat hy werklik naas sy tassin oorhou; want sy sien reeds op die dag van haar aankoms hoe hy, toe sy op die binneplein langs die matrone verskyn, sy kop skuins draai, 'n oomblik gaan staan, en die teenwoordigheid van die nuwe loseerder registreer." (bl. 101-102) Sy is gefassineer deur hom en hou hom graag dop. Sy kom agter dat sy onder die wind moet sit wanneer sy hom dop hou, anders raak hy deur middel van sy reuksintuig van haar bewus. Die visdam en die koi-visse speel 'n belangrike rol in Mario se lewe. Hy is afgesny van die wêreld as gevolg van sy gebrek en hy, wat darem nog oor 'n tassintuig beskik, word nie deur ander aangeraak nie. Hy bevredig sy behoefte aan aanraking deur met sy hand in die visdam te sit. Die visse swem dan teen sy hand verby en dan streef hy hulle. In sy ander hand is 'n klip, 'n stuk van die aarde waaraan hy so geheg is, vasgegroeï. Hy wieg soms een van die visse in sy hand, "soos 'n pa wat 'n kind aan die slaap sus." (Van Heerden 2000:102)

Ingi besef dat hy en die visse so met mekaar praat. Hoewel hy nie met sy mond kan kommunikeer nie, kommunikeer hy effektief deur middel van sy ander sintuie met diegene wat wil "luister". Hierdie "luisteraars" is hoofsaaklik diere.

Soos reeds vroeër in hierdie opstel vermeld, noem Susan Sontag (1988:31) dat: "Sadness made one interesting. It was a mark of refinement, of sensibility, to be sad. That is to be powerless." Salviati is hartseer en ook magteloos vanweë sy gestremdheid. Dit maak hom vir Ingi (en vir die leser) interessant. Voorts sê sy: The melancholy character – or the tubercular – was a superior one: sensitive, creative, a being apart." (1988:32) Net so is Salviati, hoewel hy gestremd is en nie tuberkulose het nie, ook baie sensitief en kreatief – hy is 'n melankoliese karakter. Mense verstaan hom nie, weens sy onvermoë om met hulle te kan praat. Daarom voer hy 'n kluisenaarsbestaan. Hy is 'n drie-in-een gestremde. Hoe

vertel 'n skrywer die storie van iemand wat nie kan praat nie? Van Heerden gebruik vir Ingi Friedlander as fokalisator om Salviati se eensaamheid en verstotenheid uit te wys.

Ingi besef dat die ou man in isolasie leef, want die mense loop wye draaie om Salviati. Sy besef hoe eensaam dit moet wees om in 'n wêreld sonder geluid, sig en menslike aanraking te leef. Sy besef dat niks wat nuut en vars is, jou leefwêreld binnedring nie en dat jy slegs op dit wat jy reeds gesien en beleef het, aangewese is. Sy ontwikkel 'n tederheid vir en simpatie met hom. Sy neem haar voor om vir hom 'n nuwe sensoriese ervaring te gee: "die geurige, warmgebraaide romerige lyf van 'n volryp jong vrou." (Van Heerden 2000:103)

Ingi Friedlander wil vir Mario help om die landskap deur middel van sy ander sintuie te "sien", ter wille van die geskiedenis, sy geheue en, les bes, sy menslikheid. Hoe skerper haar visuele waarnemingsvermoë tydens haar eie helingsproses toeneem, hoe meer stel sy vir Mario Salviati bloot aan stimuli om sy ander sintuie te verskerp, ten einde sy helingsproses en gevoel van menswaardigheid te bevorder.

4.3.4 Ander gestremdes in die roman

Ingrid Bergh, GrootKarel Bergh se suster met wie Mario Salviati getroud was, staan as die vrou sonder gesig bekend. Sy het in haar jongdae nie oor skoonheid beskik nie, maar het 'n nagtegaal-sangstem gehad. Hoewel die mense met groot afkeer van haar voorkoms gepraat het, het haar stem het almal egter bekoor. Dit is ironies dat haar man juis nie kon hoor nie, terwyl sy so mooi kon sing. Toe hy later sy sig verloor, het sy haar "gesig" verloor en as die vrou sonder die gesig bekend gestaan. Net soos wat Mario nie meer haar stem kon hoor nie, kon hy toe nie maar haar gesig sien nie. Sy is 'n "gesiglose gedaante"; slegs haar stem is iets om van kennis te neem.

GrootKarel Bergh se een been is 'n stompie, maar het danksy sy rykdom aansien in die gemeenskap. Niemand het hom nog ooit sonder sy kunsbeen gesien nie – nie eens sy seun, Jonty, nie. Sy rykdom is sy "sosiale kruk." Tydens die bloeitydperk van die volstruisveerbedryf gaan dit besonder goed met hom en trou hy met Irene Lampak, beeldskone vrou met 'n eksotiese voorkoms. Al die mans van die dorp beny vir GrootKarel omdat hy so 'n beeldskone vrou het. Wanneer die volstruisveer bedryf ten gronde gaan en Irene hom boonop verlaat, is hy een oggend so beneweld van die vorige aand se alkoholverbruik dat hy vir die eerste keer ooit op die huis se stoep verskyn sonder sy kunsbeen. Sy seun sien hom en hy voel geweldig verleë. Die afwesigheid van die kunsbeen simboliseer die verleentheid wat sy finansiële ondergang en sy egskeiding oor hom gebring het.

Ten spyte van sy rykdom, voel hy weens sy velkleur tog minderwaardig en probeer voortdurend hiervoor kompenseer deur met groter en meer indrukwekkende projekte vorendag te kom om sy aansien te vergroot. Wanneer hy met die blitswaterkanaal waaraan hy en Mario so lank gewerk het, met groot gewag in die teenwoordigheid van die hele gemeenskap beproef, gebeur daar niks nie. Hy besef nie dat dit slegs die opbou van al die stof is wat aanvanklik die water keer nie: hy dink dat sy waterprojek gefaal het. Hy spring op sy koets en verdwyn, want hy het besef dat hy sy aansien gaan verloor. Die mense gaan vir

hom lag, maar ook vir hom kwaad wees, omdat hy ook van hulle geld gebruik het om die projek te befonds. Hy sien nooit dat sy projek eintlik geslaagd is nie.

4.3.5 Slot

Soos reeds genoem, sê Susan Sontag (1988:32) “The melancholy character was a superior one: sensitive, creative, a being apart.” Mario Salviati is, weens sy gestremdheid en verlies, die verpersoonliking van so ‘n karakter. In hierdie roman oor kunstenaarskap benut Van Heerden die eienskappe van ‘n karakter met gestremdheid om aan te toon dat verlies ‘n voorvereiste is om dinge in ‘n nuwe lig te sien.

4.4 *Asbesmiddag* – Etienne van Heerden

4.4.1 Inleidend

Asbesmiddag van Etienne van Heerden verskyn in 2007. Dit is ‘n roman oor ‘n skrywer/professor, Sebastiaan Graaff, wat in die proses is om ‘n wraakroman te skryf oor ‘n ryk magnaat se aandeel in die siekte en sterwe van die werkers by sy asbesmyn. Hy wil ook wraak neem omdat hy van mening is dat die magnaat sy vader te na gekom het. Van Heerden sny heelparty temas aan in hierdie roman. Eerstens handel dit oor die dinge wat ‘n skrywer motiveer om te skryf. Dit handel ook oor die diepte en letterkundige waarde van romans. Teenoor die ernstige, konserwatiewe wyse waarop hy sy skryfwerk benader, staan die nuwe populêre, grafiese skryfwyse van die jonger geslag en fliëks, *youtube* en ander visuele tegnologie wat die moderne mens van boeke vervreem.

Die nuwe aanslag by universiteite kom ook onder die loep. Die ewige vergaderings, agendas en beplanningsessies wat eintlik dikwels langdradig en redelik onproduktief is, is vir Graaff ‘n doring in die vlees. Hy voel dat daar te veel tyd aan rompslomp bestee word en te min tyd aan produktiewe, kreatiewe skeppingswerk en akademie. Voorts grief dit hom dat universiteite deesdae eerder as besighede gesien word, in plaas daarvan dat dit jongmense se kreatiwiteit aanwakker.

Van Heerden erken in die roman dat ‘n skrywer outobiografiese gegewens in sy romans inwerk, maar voeg by dat hy dan ook somer heelwat bylieg. Outobiografiese feite, soos die feit dat Van Heerden self blind is (in sy een oog) en sy voorliefde vir die Karoolandskap, is in die roman te bespeur. Daar is ook heelwat intertekstuele verwysings in die roman. Joan Hambidge sê: “Dit is uiteindelik ‘n metaroman wat self-refleksief op sigself inbuig en kommentaar lewer op die verglydende en verskuiwende verhouding tussen kuns en werklikheid.” (Hambidge resensie 2013) Sy bevestig: “Met ‘n diepgaande, tweede lees, ontdek ‘n mens verwysing van die skrywer se oeuvre en die lot van die moderne letterkundige.” (Hambidge resensie 2013)

Voorts, in Hambidge (2013) se woorde, word ook die volgende kwessies in hierdie roman aangesny: “Relevante debatte soos die invloed van die internet/smse/eposse op ons denke, die vermoeiende Picasso-in-Afrika kwessie, skryfkursusse aan universiteite, die rol van die ekonomie, verlies aan betekenis en implikasies in vertalings, die skrywer as solo-navorsers versus groepsnavorsing in die wetenskappe..., stad versus platteland, die Afrikaanse

letterkunde as melancholiese literatuur, die rol van die kanon en geskiedskrywing, en uitkomsgerigte onderwys, is van die temas wat in hierdie roman 'behandel' word."

Die kwessie dat sakereuse en skrywers beide oneties te werk gaan deur mense vir hul eie gewin te misbruik, word deur kanker in die roman verteenwoordig. Die onetiese gedrag word deur die skrywer as "kanker van die siel" uitgebeeld. (Van Heerden 2007:28) Asbestose word ook as metafoor vir die dood van die geskrewe roman, van Afrikaans en die Afrikanerkultuur aangewend. Fisiese siggestremdheid simboliseer die insigloosheid van diegene wat dink dat hulle alles kan beheer en dat hulle alles onder beheer het, soos die skrywer wat dink dat hy in beheer van sy roman is, totdat hy begin besef dat die roman hom eintlike beheer.

4.4.2 Opsomming van die roman

Asbesmiddag handel oor 'n skrywer/professor, Sebastiaan Graaff, wat Kreatiewe Skryfwerk aan die Universiteit van Kaapstad doseer en in Stellenbosch woon. Hy het pas 'n roman uitgegee en is nou op soek na 'n nuwe storie vir 'n volgende roman. In die haarsalon waar hy gereeld sy hare laat sny, ontmoet hy 'n magnaat wat sy empire met asbes gebou het. Die skrywer/professor se vader en die magnaat was maats toe hulle jonk was, maar die magnaat het, volgens die skrywer se (oorlede) vader, 'n kinderbelofte wat hul met bloed gesmee het, verbreek. Die skrywer is baie onsteld hieroor. Die vrou wat hul hare was merk eendag op dat haar oupa aan asbestose ly. Die myn waar hy die asbestose opgedoen het, behoort aan die magnaat. Die skrywer besluit om 'n roman oor die magnaat te skryf waarin die sakereuse se verraad ontbloom word. Daar vind egter na hierdie middag 'n verandering in die verhoudinge en omstandighede plaas. Hy noem hierdie middag die *asbesmiddag*. Die "sjampoemeisie", soos wat die skrywer haar doop, word afgedank. Later word die salon toegemaak op grond van rassisme-aanklagte wat deur die magnaat se swart handlangers teen hulle aanhangig gemaak word. Dit veroorsaak dat die skrywer se storie nie wil vlot nie, want hy bou dit om die karakters in die haarsalon en hulle is nou weg. Hy gaan besoek ook die familieplaas waar hy grootgeword het, aangesien hy dit ook in sy storie wil inskryf. Hy besef egter dat die plaas nie meer dieselfde as in sy jeug is nie en sodoende verloor dit betekenis vir sy storie. Uiteindelik prakseer hy self 'n plan om sy verhaal weer te laat vlot. Hy spoor die eienaar van die haarsalon op. Die skrywer nooi die haarsalon-eienaar, sy vrou en die oorblywende sjampoemeisie, asook die magnaat, na sy huis toe. Wanneer die haarsalon-eienaar daar aankom, bring hy die "asbesoupa", wat nou by hulle woon, onverwags saam. Die magnaat arriveer en die asbesoupa vermoor hom (waarskynlik) met 'n kombuismes.

4.4.3 Die haarsalon as "verhoog" vir die posisionering van die "akteurs" wat kwessies vir bespreking in die roman inlei

Die haarsalon is die vergaderplek van almal wat protes aanteken teen die post-koloniale bestel. Dit is die "verhoog" wat Van Heerden gebruik om sy "akteurs" (karakters) bekend te stel. Deur middel van *hul* dialoog en monoloë lewer hy sy protes en pleidooie. Dis ironies dat al hierdie verneme mense so 'n klein salonnetjie in die onnoemenswaardige winkelsentrum besoek. "Die salon is verslons en uit pas met die tyd, versteek in 'n stil

arkade wat nie werklik die naam *mall* verdien nie,..” (Van Heerden 2007:7) Die trekpleister is egter die eksoties-eksentrieke Italianer, Giuseppe, met sy ongesofistikeerde, soms “kitch” kleredrag, sy Italiaanse operamusiek, sy olywe, olyfolie, koffie en biscotti. Die besoekers kry hier tyd om weg te kom van die gejaagdheid en hul kan met mekaar en met Giuseppe gesels oor dit wat hulle dwars in die krop steek in die post-koloniale Suid-Afrika. “Hulle is hier om ou herinnering op te soek,..” besef Giuseppe se vrou, Maria.

Eerstens is daar die skrywer-professor self: Sebastiaan Graaff. Hy het so pas ‘n boek uitgegee. Hy het baie onderhoude gevoer en publisiteit gehad. “Nou werk hy weer aan sy skaarsheidswaarde.” (Van Heerden 2007:5) Die Indiese fortuinverteller wat ook aanvanklik vanuit die salon werk, voorspel dat iemand wat baie naby aan die skrywer is, dié jaar gaan probeer om hom “grond toe te bring.” (Van Heerden 2007:6) Hy vra skepties uit of Graaff in romanse en gelukkige eindes glo, waarop laasgenoemde antwoord dat hy juis in die onafgehandeldheid van dinge glo. Van homself dink hy dat hy in wese nie konserwatief is nie, maar: “... dis net dat hy as skeppende gees ‘n verweer nodig het teen politiek korrekte geykthede om hom.” (Van Heerden 2007:11) Hy is ‘n “akademiese vlugteling” (Van Heerden 2007:11), aangesien Engels besig is om Afrikaans op die agtergrond te skuif en sy vakgebied plek moet maak vir meer *relevante* vakke. Hy is in opstand teen die nuwe universiteitstelsel. “Die vernaamste is sy obsessie met sy kuns, wat sy gees aan die verskeur is – en dit aan ‘n universiteit wat in die nuwe republiek moet oorleef. Hy is, nes sy kollegas, gewikkel in onophoudelike gevegte waarin hulle hul navorsingsgebiede moet motiveer, hul doseermodule moet verdedig, hul kantoorure opsom, hul dosent-student-ratio bereken. Helaas moet hy ook die verkoopsyfers en inkomste uit sy boeke aan die dekaanskantoor verklaar.” (Van Heerden 2007:18) “Al wat hom boei, is storie.” (Van Heerden 2007:20) En in die salon, tydens die asbesmiddag, kry hy die idee vir sy volgende storie, soos ‘n roofdier wat vleis ruik. “En die romansier kry die geur van vleis. Die jag. En sy tier grom.” (Van Heerden 2007:19) Hy sien homself as ‘n dier op jag, wat ‘n hongerte vir stories het. Hy is ook besorgd oor hoe die tegnologie en *gaming* die skrywer se ambag gaan raak.

Tweedens is daar die magnaat. Sy vrou is onlangs oorlede. Hy is ‘n sakereus en was baie bekend. Tans probeer hy homself ook skaars en uit die publieke oog hou, deels omdat daar onlangs ‘n herrie oor die asbestose wat sy myne by die werkers veroorsaak het, was. Graaff dink aan hoe morsig die geveg oor asbeskanker en die eise wat deur die siekes en dooies se gesinne teen die magnaat se empire ingestel is, was. Die magnaat is, te wyte aan die bloggers en die besprekings oor hierdie onreg wat hy, volgens hulle, sy werkers aangedoen het, besig om sy ysere greep van besit te verloor. Greeff dink: “Die vyand dra die vonk van bemagtiging op hul borswering. Dis niks minder nie as ‘n revolusie.” (Van Heerden 2007: 20) Die magnaat is so ontsteld oor die sjampoemeisie se opmerking oor haar oupa wat aan asbestose ly, dat hy kort na die voorval ongesteld raak. Boonop was daar onlangs ‘n komplekse, vyandige poging tot die oornam van een van die magnaat se maatskappye. Hy veg dus, net soos Graaff, deesdae om sy eie ekonomiese oorlewing en om die oorlewing van sy goeie naam. Die skrywer identifiseer tot ‘n mate met die magnaat. “Hulle is albei, vermoed hy, besonder weerlose mans. Hy is in die woud van sy keuse ‘n papiertier – hy gebruik dié term in sy swakste oomblikke helaas nie ironies nie. Die magnaat is ‘n roofdier

in ‘n wêreld waarvan hy as skrywer geen snars weet nie.” (Van Heerden 2007:18) Hy beskou beide van hulle as weerlose mans wat roofdiere op hul eie turf is.

Daar is ook ‘n beroemde argitek. Voorts is daar ‘n blinde dame. Haar man is ‘n ryk landgoedboer. Sy reis jaarliks na ‘n kliniek in Zurich, waar sy hoop om haar sig te herwin. Die skrywer identifiseer met hierdie dame se soeke na *sig* (die vermoë om te kan sien/insig te hê).

‘n Politikus, “‘n dame wat prominent is in die plaaslike regering”, (Van Heerden 2007:8) besoek die salon daaglik. “Sy is begaan oor korrupsie, die afdank van knap wit dorpsamtenary en die stadige meegee ... van plaaslike bestuur. (Van Heerden 2007:8) Sy kla ook oor dinge soos klinieke wat agteruitgaan, pensioene wat nie betyds opdaag nie en die gereelde kragonderbrekings. Dit alles gebeur omdat die amptenary nie produktief genoeg is nie.

Dan is daar die oudburgemeester wat die skrywer se vrees eggo: hy wil hê dat Afrikaans oral gebruik moet word en dat dit nie deur Engels verswelg sal word nie.

Laastens is daar die staatspatoloog. Sy vereis stilte, hou nie van aanraking nie en hou nie van musiek nie. Dit is omdat sy moeg is daarvoor om te kyk na “lyke met afgesnyde kele, skedels waardeur koeëls getrek het en dooie vroue met verkrachte onderlywe,...” (Van Heerden 2007:9) Hiermee lewer Van Heerden dus kommentaar op en teken hy protes aan teen die geweld en misdaad in die post-koloniale era Suid-Afrika.

In hierdie boek lees ons nie van ‘n memorandum (soos in Van Niekerk se roman) nie, maar ‘n ellelange agenda van ‘n post-kolonialistiese bestel wat nou, anders as in Van Niekerk se *Memorandum*, die blanke Afrikaanse minderheidsgroep stelselmatig en planmatig uitstoot en toenemend uitsluit. Die skrywer, Sebastiaan Graaff, verklaar somer vroeg: “Hy is een van daardie treurige siele wat instinktief sy rug draai op die omsendbrief, die agenda. Op wat hy beskou as die burokrate se aanslag op die ruimte van dink.” (Van Heerden 2007:11) Die verskillende karakters se sienswyses lei die sake in waarteen hy weerstandig voel in die postkoloniale bestel in Suid-Afrika.

4.4.4 Die rol van naamgewing in *Asbesmiddag*

Net soos wat naamgewing in ander romans wat in hierdie studie bespreek is, dikwels betekenisvol is, speel naamgewing ook ‘n beduidende rol in hierdie roman van Van Heerden.

Die hoofkarakter, Sebastiaan Graaff, se naam dra swaar aan die simboliek. Volgens Strydom en Van Vuuren (2011:67) is die hoofkarakter se naam ‘n aanduiding daarvan dat daar meer in die roman skuil en dat die leser dieper as die oppervlak moet lees. *Graaff* herinner aan ‘n *graaf* waarmee ‘n mens iets uitspit. Die naam suggereer dus dat daar iets in die teks is wat nog “uitgegrou” moet word. Strydom en Van Vuuren (2011:67) beweer ook dat die hoofkarakter se naam herinner aan die titel van ‘n graaf, wat op aristokratiese afkoms dui. Dit herinner ook, sê Strydom en Van Vuuren, aan die naam van ‘n gegoede, baie prominente, Bolandse familie (vergelyk sir De Villiers Graaff) wat ‘n belangrike politieke rol as apartheids opposisie-leier gespeel het in die vorige bedeling. Na my mening is die skrywer

ook voortdurend besig om in die verlede en ander mense se lewens te *delf na inligting* – hy grawe self ook inligting vir sy stories uit. Hy probeer geheime opdiep.

Heel ironies, is die haarsalon in die Erfenissentrum. Dit lewer op 'n wrang manier kommentaar op die feit dat dit wat vir die haarsalon se kliënte kwelpunte is, die erfenis is waarmee hulle nou, twaalf jaar na die ontstaan van die nuwe republiek, opgeskeep sit. Dit wat deel van die Afrikaner- en intellektuele erfenis is, word geleidelik in die post-koloniale republiek weggeeneem en verander. Andersyds sinspeel die naam van die sentrum ook daarop dat die kliënte die herinneringe aan hul Europese erfenis, met Guiseppe as simbool daarvan, gaan opsoek. Dit is slegs Europeërs wat die salon besoek: Guiseppe kan nie “swart hare”, met ander woorde, swartmense se hare, sny nie. Hy kan slegs “Europese” hare sny. (Van Heerden 2007: 55)

Die oudburgemeester maak wyn in sy vrye tyd. Hy sê dat dit sy manier is om die tyd vas te hou. Die naam van die wyn wat hy maak, is *Biebouw wyne* (Van Heerden 2007:9). Die wyn se naam dui daarop dat die burgemeester, wie se gunstelingwoord “Linguicide” is, sy taal, Afrikaans, wil bewaar en dat hy dit deur middel van sy wyn se naam onverskrokke uitbasuin. Hendrik Biebouw het “op Sondag, 6 Maart 1707 saam met sy maters besope geraak [...]ter viering van 'n sege wat die gewone burgers oor regeringsamptenare behaal het. Die lekker aangeklamde Biebouw word deur die landdros berispe, en toe gebruik die jong man – skaars sestien – die eerste keer die woord *Afrikaner*: ‘Ek wil nie loop nie, ek is 'n Afrikaner; selfs al slaan die landdros my dood en selfs al sit hy my in die tronk, ek sal en wil nie swyg nie.’” (Van Heerden 2007:101) Saam met die jongman basuin die burgemeester dit uit dat hy nie “*language suicide*” (*linguicide*) wil pleeg nie: hy wil nie sy taal vermoor deur skaam te wees daarvoor of dit te ontken nie. Dit is 'n sege wat hy oor die regeringsamptenare behaal deur middel van sy wyn, waarmee hy sy taal wat deur die regering gemarginaliseer word, steeds laat voortleef.

4.4.5 Asbestose as simbool van etiese kwessies: *Asbesmiddag* – kanker van die siel

Fiksie en werklikheid word in *Asbesmiddag* vermeng. Die doel hiervan is om sosiopolitieke kwessies en etiese kwessies wat in Van Heerden se werklikheid aktueel is, aan te spreek tot so 'n mate dat dit die leser oor hierdie kwessies tot nadenke sal prikkel.

Deur sy hoofkarakter, naamlik die skrywer-professor, Sebastiaan Graaff, biografies te skets, maak Van Heerden dit duidelik dat hy, as skrywer, self ook met die kwessies worstel en met die leser daaroor in gesprek wil tree. Net soos Graaff, het Van Heerden, onder andere, ook in die Karoo grootgeword, is hy self ook 'n skrywer wat Kreatiewe Skryfwerk aan 'n universiteit doseer en kan hy ook met die blinde vrou assosieer, want hy het self een blinde oog. Die feit dat 'n skrywer dikwels self die hoofkarakter is in sy eie storie, word duidelik gsuggereer:

Die ryk magnaat toon vele ooreenkomste met die sakereus Anton Rupert. Beide van hulle woon in Stellenbosch, albei het 'n groot sakeryk opgebou en is as gevolg daarvan

wêreldbekend, altwee van hulle het in die Karoo grootgeword en is beskermhere van die kuns. Rupert is in 2006 oorlede en die roman het in 2007 verskyn. Ten tyde van die skryf van die roman was Anton Rupert 'n ou man wie se vrou onlangs oorlede is – dieselfde geld vir die magnaat in *Asbesmiddag*. (Van der Merwe 2009:66)

Samehangend met bogenoemde defiksionalisering, vind fiksionalisering egter ook plaas. (Van der Merwe 2009:66) Dit is immers 'n fiksionele werk. So, byvoorbeeld, het Graaff op die plaas "Nooitgedacht" grootgeword, terwyl Van Heerden op die plaas Doornbosch grootgeword het. Graaff is nie getroud nie – Van Heerden is getroud. Anton Rupert het sy empire met tabak gebou – die magnaat bou syne deur middel van sy asbesmyne.

Graaff besef, soos reeds gemeld, dat hy en die magnaat tot 'n mate ook 'n ooreenkoms met mekaar toon. Hy beskou beide van hulle as mans wat roofdiere op hul eie turf is.

Die etiese kwessie wat Van Heerden met die biografiese ooreenkomste uitlig, is die kwessie van die misbruik van mense vir eie gewin. Skrywers, soos Van Heerden en Graaff, misbruik mense as karakters in hul romans ter wille van hul eie roem en finansiële gewin. Die magnate waarna in hierdie roman verwys word, se belange het longkanker by mense veroorsaak in die proses om hul sakeryk op te bou.

Hierdie kwessie is in 2015 nog net so relevant. Volgens 'n berig getiteld *Skok oor silikose in myne* op Netwerk 24 (Junie 2015) word meer as 1 000 mynwerkers elke jaar met silikose gediagnoseer.

"Myne hou egter vol dat die stof wat dié siekte veroorsaak, onder beheer is. Silikose is 'n siekte wat ontstaan weens die inaseming van silika-stof" berig Charl du Plessis in hierdie artikel. Silikose is 'n ongeneeslike siekte en lei tot voortydige dood. Goudmynmaatskappye in Suid-Afrika word in die belang van duisende gewese en huidige goudmynwerkers deur verskeie regsfirmas gedagvaar vir skadevergoeding, luidens 'n nuusberig getiteld *Goudmyne gaan nog groot geld hoës op Miningmx*.

Giuseppe dank die sjampoemeisie wat terloops, sonder enige bybedoelings, vertel van haar oupa wat asbestose opgedoen het en terminaal daaraan siek is, af. Die invloed van die magnaat is hier duidelik: Giuseppe besef dat dit wel as gevolg van die magnaat se sakebedrywigheede is wat die sjampoemeisie se oupa gesterf het, maar omdat sy die magnaat geaffronteer het en omdat hy waarskynlik vrees vir wat die magnaat oor haar opmerking aan hom en/of sy salon en mense se doen, verloor sy haar werk. Dit blyk nie dat hy enige berou het omdat Giuseppe haar afgedank het nie. Die gedagte dat sy eie voorspoed en goeie naam vir hom belangriker as gewone mense se gesondheid en werk is, word hierdeur by die leser geskep. Later word dit duidelik dat die oupa na die voorval by Giuseppe-hulle ingetrek het, so dit is waarskynlik Giuseppe se gewete wat hom aankla. Hy besef dat sy nou nie meer vir haar oupa kan sorg nie, omdat hy haar afgedank het, en hy ontferm hom dan ten minste oor die oupa.

Van der Merwe (2009:66) dui aan dat die skrywer-karakter hom aan die begin van die roman voorneem om 'n saak teen die magnaat op te bou. Hy is dus die aanklaer van die sakereus. Sy aanklag is tweërlei: enersyds die etiese kwessie oor die bou van 'n sakeryk ten

koste van duisende werknemers se gesondheid en, uiteindelik, hul lewens en andersyds die feit dat die magnaat sy kindervriend, die skrywer se vader, verrai het. Van der Merwe (2009:67) sê: “Die aanklaer verskuil homself binne die genre van fiksie, maar die erns van die aanklag bly staan as gevolg van die vele raakpunte met die werklikheid.”

Die bordjies word egter met verloop van die verhaal verhang: ‘n etiese aanklag word nou teen die *skrywer* gebring: *hy* word later die primêre aangeklaagde. (Van der Merwe 2009: 67)

Vroeg in die roman is dit reeds duidelik dat die skrywer se belangstelling daarin om sy storie rondom die magnaat te bou, nie soseer oor die etiek met betrekking tot laasgenoemde se verwerwing van rykdom gaan nie, maar eerder oor sy eie soeke na ‘n storie. “Die arme magnaat, die ou Dokter, dink hy. Dat hy langs my moet beland, en juis nou terwyl ek op soek na ‘n storie is.” (Van Heerden 2007:16) Hoewel hy, weens ‘n meningsverskil tussen hom en Giuseppe, vir ‘n ruk nie die salon besoek nie, spioeneer hy op die magnaat. “Maar hy kan nie nalaat om ‘n week later plek in te neem by ‘n kafeetafeltjie digby die sentrum nie. Dis die dag waarop die swart Mercedes normaalweg met die straat afgegly kom [...] Die skrywer dra ‘n donkerbril, omdat hy bang is dat die Dokter hom dalk kan eien waar hy hom sit en dophou.” (Van Heerden 2007:26) Hy maak geen geheim daarvan dat hy doelbewus begin om die haarsalon te probeer besoek wanneer hy verwag dat die magnaat ook daar sal wees nie. Net soos wat hy die magnaat dophou, word hy ook dopgehou: “Onbewus daarvan dat hy ook dopgehou word, sit die skrywer diep ingedagte.” (Van Heerden 2007: 26) Dit blyk later dat dit een van die magnaat se “slawe” is wat hom dopgehou het. Beide van hulle het dus dieselfde werkswyse, soos wat hy begin besef. “Die skrywer het dadelik die werkswyse van die romansier herken. Neem ‘n skrandere man wat in sy jeug misluk, gee hom verantwoordelikheid, ‘n goeie pos, ‘n titel, en die verhaal begin ontvou: hy is tot aan die einde van sy dae jou slaaf.” (Van Heerden 2007:26) Om van iemand jou slaaf te maak, is in sigself nie ‘n baie etiese gedagte nie. Later word hy weer agtervolg, wanneer hy na sy tydelike afwesigheid by die salon tog ‘n afspraak maak om weer sy hare daar te laat sny, omdat hy wil hoor wat van die sjampoemeisie geword het. Hy het inligting van haar nodig vir sy storie.

Graaff besef dat dit wat hy wil doen, verkeerd is. “Maar soos so dikwels in die verlede swig hy voor voyeurisme, die **kanker van die skrywende siel.**” (Van Heerden 2007:28) (My beklemtoning) Die wete dat sy intensie eintlik verkeerd is, is ‘n etiese kwessie en is ook soos ‘n kanker wat aan sy skrywende siel vreet, soos die kanker wat aan die siekes se longe vreet. Hy sê tydens ‘n latere geleentheid vir die Dokter dat skryf ‘n siekte is. (Van Heerden, 2007: 129) Hy voel egter hierdie keer skuldig oor sy intensies, want hy besef dat dit waarmee hy besig is, “‘n daad van wraakuitoefening” is. (Van Heerden 2007:28) As oudste seun van sy verontregte vader ervaar hy “die kompulsie om bloed te sien.” (Van Heerden 2007:29) Hy het, as gevolg van die feit dat sy vader nie saam met die magnaat in die rykdom kon deel nie en daarom sy diere moes doodmaak toe daar ‘n groot droogte was, sy ma se toegeneentheid verloor, want haar moed is op daardie dag gebreek en sy pa het toe vir die sirkus gaan werk en en hul moes toe die plaas verlaat. Op dié dag het sy moeder opgehou om oor sy kop te streef. Hoewel sy vader, en dus ook sy gevoel, is dat die magnaat sy vader

verontreg het, baie sterk is, blyk dit dat die magnaat nie eintlik eens sy vader onthou nie en dat daar eintlik nie regtig so 'n sterk saak uit te maak is daarvoor nie. Hy vertel dat sy ma reken sy vader het "uit gewoonte die skip gemis", dit wil sê, geleenthede by hom laat verbygaan. Hy het dus ook met die asbesmyngeleentheid laat verbygaan:

"Die skrywer se vader het dus onder dié omstandighede die bioskoopgeleentheid laat verbygaan. Die film is vervaardig en die geld was nie te goed nie, maar twee loopbane is geloods. Toe die asbes-uur slaan, was hy uit die prentjie. Die skopgrawe het gereed gestaan en die eerste span fris manne is met vragmotors uit Zoeloeland gebring, in kampongs gehuisves en, nou ja, die res is geskiedenis.

Nywerhedsgeskiedenis. Maar ook die nie-geskiedenis van die skrywer se familie." (Van Heerden 2007:35)

Dit gaan meer oor die storie wat hy wil skryf met die magnaat as karakter daarin, as oor wraak.

Die skrywer lewer gereeld kommentaar oor die vraagstuk van hoe eties die manier waarop hy werklike mense gebruik en manipuleer om sy verhaal te skryf, is. Hy gebruik deurlopend die beeld van 'n skrywer as 'n roofdier en die karakters/mense wat hy daarin wil gebruik, as die prooi. "As skrywer eien jy prooi onmiddellik en onverwags. Jy eien die jag in die doodgewone." (Van Heerden 2007:42) Dis veral die magnaat wat hy jag vir sy storie, want hy voel "Die magnaat kom met die tonnemaat van sy prestasies, en hy's reg om te bloei." (Van Heerden 2007:117) Die leitmotief vir sy storie, voel hy, moet wraak wees. (Van Heerden 2007:84) Hy het, volgens sy eie oordeel, die magnaat vinnig gelees toe hy langs hom gaan sit het. Hy voel dat dit sy talent is: "Hy lees en skryf mense; hy is die spotprenttekenaar van die erns." (Van Heerden 2007:117) Hy wil die magtige magnaat weerloos sien.

Wanneer hy eendag by die salon kom en besef dat dit gesluit is weens 'n aanklag van rassisme omdat Giuseppe nie die swartman se hare wou sny nie, is hy nie eerstens besorgd oor wat nou van Giuseppe-hulle sal word nie – hy wonder wat nou van sy verhaal gaan word... en van hom. (Van Heerden 2007:141) Hierdie is 'n bevestiging daarvan dat hy mense vir sy eie gewin misbruik, soos wat die mynbase hul werkers vir hul eie gewin misbruik.

Die sjampoemeisie het egter vir hom gejoj: sy het gesê dat haar oupa reeds gesterf het en dat hy begrawe is. Die skrywer vind dan uit dat die oupa by Giuseppe-hulle bly. Hy voel self weerloos, want hulle is hom 'n stap vooruit en hulle het hom 'n rat voor die oë gedraai. En nou ervaar hy skrywersblok. "Watse hoop het sy verbeelding teen die werklikheid? Tog niks!" (Van Heerden 2007:117).

Nadat die salon toegemaak het, sukkel hy om vir Giuseppe-hulle op te spoor. Die rolle begin nou verander. Hy moet veg om sy houvas op die waarheid van sy manuskrip te behou. Hierdie waarheid, wat hy nog die hele tyd beheer en gemanipuleer het, is nou besig om 'n eie waarheid te skep. Hy voel dat almal hom verbygesteek het. "Ek voel of ek 'n akteur is in my eie lewendrama, maar dat ek geen seggenskap oor my rol het nie." (Van Heerden, 2007: 185)

4.4.5.1 Asbestose as metafoor vir die *dood* van die geskrewe roman, van Afrikaans en die Afrikanerkultuur

Chris van der Merwe sê in sy artikel getiteld *Die argument van 'n storie – Etienne van Heerden se Asbesmiddag* in LitNet Akademies, Jaargang 6(2) (Augustus 2009:63) dat Van Heerden met hierdie roman “wil verklaar: ‘Hier is my akademiese publikasie. Dit is my bydrae tot die diskussie van sentrale kwessies in die filosofiese en literêre debat van ons tyd – nie op die wyse van die akademiese betoog nie, maar op die wyse van die roman.’”

Van der Merwe maak 'n sterk saak uit daarvan dat die roman nie in die eerste plek oor die aard van die skryfkuns gaan nie, maar oor die aard van die skrywer-karakter. Dit is inderdaad so dat die aard van die skrywer-karakter en die etiese of onetiese wyse waarop hy sy inligting versamel, tesame met heelwat ander kwessies, in hierdie roman ondersoek word. Met behulp van sy roman debatteer Van Heerden, volgens my, ook die kwessie van die voortbestaan al dan nie, van die Afrikaanse literêre roman. Hy voel dat die populêre tegnologiese, visuele “skryfkuns” wat deesdae die lesers se aandag van die geskrewe roman aflei, 'n vervlakking in die letterkunde tot gevolg het. Hiermee saam hang die sterk pleidooi vir die behoud van Afrikaans as taal en vir die kultuur van die Afrikaner.

Die sjampoemeisie by die salon begin een middag, heel onskuldig, met die magnaat gesels oor haar oupa wat besig is om aan longkanker te sterf. Hy het eens by 'n asbesmyn in die noorde gewerk. (Van Heerden 2007:18) Sy wis nie dat die waardige, ryk man wie se hare sy was, die eenaar van dié myn, en ook vele ander myne, is nie. Sy besef ook nie dat daar 'n geweldige bespreking op die internet was oor die magnaat wat sy ryk op “die beskadigde longe van vele dooie en sterwende mans” (Van Heerden 2007:17) gebou is nie. Die skrywer deel die leser mee dat die “geveg oor asbeskanker en die eise wat ingestel is deur die siekes en die dooies se gesinne teen die logge empire...” morsig was. (Van Heerden 2007:20) Dan sê hy dat die bloggers van die kuberruim die nuwe vyande van die establishment is. “Hoe, het hy gewonder, gaan nuwe tegnologie die skeppende skrywer se ambag raak? Hoe gaan storie in die Web 2.0-era uitrol, in die Wikisfeer? En dit wat hulle daar in sy fakulteit “die leesdaad” noem? Hoe lees hiperteks anders as papierteks? Is Jonathan Franzen korrek wanneer hy sê: ‘For every reader who dies today a viewer is born’?

En *gaming*, waar die gebruiker self die gang van die verhaal kan bepaal...” (Van Heerden 2007:20)

Die tegnologie en die omskepping van **lesers** in **kykers/toeskouers** (“*viewers*”) of **spelers** gaan dus waarskynlik die *dood van die roman* veroorsaak soos wat *longkanker as gevolg van die asbes die werkers siek en uiteindelik dood gemaak het*, want die skrywer verloor nou lesers. Hy sê dat al wat hom boei, *storie* is, maar dat “die diskoers oor storie te subversief is vir die moderne kampus – en met ontwikkeling van tegnologie gaan dit nog meer ondermynend raak”, aangesien kennis deesdae uitkomsgebaseerd moet wees, “'n kommoditeit vir 'n nuwe era.” (Van Heerden 2007:20) Hy kom ook tot die slotsom dat skryf “geen beroep vir Afrika” is nie. (Van Heerden 2007:20) Susan Sontag (1988:8) skryf dat dokters deesdae dikwels nie volkome eerlik is met hul kankerpatiënte oor hul toestand nie en dat hul ook “versagtende” terme gebruik wanneer hulle met hul pasiënte oor die siekte

praat. Kankerpatiënte is self ook dikwels geheimsinnig oor hul siekte, omdat dit 'n skandaal kan wees wat 'n persoon se liefdeslewe, sy kans op bevordering, of selfs sy werk, in gedrang kan bring. Sy sê: "All this lying to and by cancer patients is a measure of how much harder it has become in advanced industrial societies to come to terms with death." Sy sê voorts: "The metaphors attached to TB and cancer imply living processes of a particularly resonant and horrid kind." (1988:9) Die groot rede waarom kanker as 'n metafoor gebruik word, beweer sy, is omdat baie mense nog met Groddeck saamstem, wat in sy boek *The Book of the It* (1923) tot die slotsom kom dat: kanker = dood. Graaff kom tot die slotsom: die moderne tegnologie, en alles wat daarmee gepaard gaan of as gevolg daarvan verander + post-kolonialisme = die dood van die roman. Die dood van Afrikaans as taal en van die Afrikaanse kultuur sal, aldus die skrywer, ook deur die tegnologie en postkolonialisme veroorsaak word. Hy voel dat "Buitendien, in die nuwe era van kommodifisering, noudat skrywers soos produkte in die internasionale mark verkoop word, gaan Barthes se doodsverklaring van die outeur ook verdoof onder die geklingel van reklame." (Van Heerden 2007:127)

Barthes het juis teen die tradisionele literêre kritici se praktyk om die skrywer se intensies en die biografiese konteks van 'n skrywer in die interpretasie van 'n teks te gebruik, geargumenteer. Hy beweer dat die teks se betekenis nie aan die hand van die skrywer se identiteit- sy politieke uitgangspunt, sy historiese konteks, godsdiens, etnisiteit, of enige ander biografiese inligting geïnterpreteer behoort te word nie. (en.m.wikipedia.org) Dit is juis waartoe Van Heerden die leser van hierdie roman lei. Voorts was Barthes van mening dat elke teks verskillende betekenisvlakke het. Die essensiële betekenis van die teks, reken Barthes, hang van die indrukke van die leser af, eerder as die passies of voorkeure van die skrywer; 'n teks se eenheid lê nie in die oorsprong daarvan of by die skepper daarvan nie maar in die eindbestemming, of die leser daarvan. Aangesien die skrywer nie meer die kreatiewe persoon is wat die leser beïnvloed nie, is die skrywer slegs maar 'n "scriptor". Dit is 'n woord wat Barthes geskep het om die woord "author" wat "authority" impliseer, te omseil. Die "scriptor"-skrywer bestaan om die teks te produseer, maar nie om dit te verduidelik nie. Hy word tegelykertyd saam met die teks "gebore", is op geen wyse toegerus as 'n wese wat die teks voorafgaan of die skryfwerk vooruitloop nie en is nie die onderwerp met die boek as die predikaat/gesegde nie. Elke werk is "eternally written here and now", dus nou geskryf om vir altyd nuwe betekenis met die herlees daarvan te hê. (en.m.wikipedia.org) 'n Verbruikerskultuur met die behoefte aan onmiddellike, en dus oppervlakkige bevrediging, onderskryf dus nie die herlees en her-interpretasie van 'n teks nie. 'n Skrywer as produk ('skrywers as produkte" [Van Heerden 2007:127]) sal juis as 'n kommoditeit, iemand wie se mening op die leser afgedwing word, "verkoop" wil word. Dit is byna asof Van Heerden homself hier weerspreek, want as biografiese-geïnkorporeerde skrywer in hierdie roman, probeer hy juis sy studente en die leser se menings beïnvloed. Hierdie plan van Van Heerden/die skrywerkarakter Graaff draai egter teen homself. Die storie begin *hom* te skryf.

Vervolgens bespreek ek 'n paar wyses waarop hierdie "kanker" stadig aan die lewe van die geskrewe roman, asook die Afrikaanse taal en kultuur, wegvreet.

Die feit dat universiteite deesdae besighede, eerder as akademiese instansies is wat die intellek en kreatiwiteit van die studente wil bevorder, en daarmee saam ook die feit dat tegnologie ook by universiteite in lesinglokale ingespan word, is 'n verdere bedreiging vir die skrywer en sy ambag. "Hy kla oor die ideaal van die universiteit wat nou, in die woorde van Clark Kerr, in 'n multiversiteit verander het – 'n basaar eerder as 'n akademiese instelling, diensbaar aan die mark." (Van Heerden 2007:119)

Die skrywer noem die oudiovisuele sy grootste vyand. (Van Heerden 2007:77) Hy sit in die bioskoopteater en dink: "Film en beeld, die groot pretbederwers van die geskrewe woord. Dis hierdie plek wat my studente van my gesteel het Daar gaan my lieflike sonnette." Dit is juis 'n groot ironie, reken hy, dat "die groot romansier James Joyce in 1909 in Dublin die eerste bioskoop geopen het..." (Van Heerden 2007:77) Hy besef dat dit 'n simboliese oomblik was: die oomblik toe die fakkel van die storie na 'n ander medium oorgegee is. En nou moedig die dekaan hom aan om sy Nederlandse digkuns te laat vaar en *Digital Humanities* aan te bied: "Die nuwe digitale teks!" (Van Heerden 2007:79) Hy moet egter alreeds die tegnologie inspan om enigsins iets aan die student te kan oordra, en dan het hul in elk geval nie eintlik 'n begrip van dit wat hulle neerskryf nie: "In die bestek van 'n driekwartier sal hy die sleutel terme in hoofletters en in rooi met behulp van PowerPoint op 'n oorhoofse skerm flits, tydsaam, sodat die bloedjies uit die videosfeer al die vreemde woorde rustig kan afskrywe." (Van Heerden 2007:223)

Hy sê later vir die ler, 'n student met wie hy 'n verhouding aanknoop, dat *gaming* ook haar grafiese romans museum toe gaan verban. (Van Heerden 2007: 194) Dit gaan dus ook haar skryfmedium se dood veroorsaak.

Voorts voel hy dat die studente in sy meestersklasse so vasgevang is in die hedendaagse verbruikerskultuur, dat hulle nie hul stories stadig wil skryf en bou nie. Hulle wil nie deur die dosent gelei word en hul stories herskryf of raad aanvaar nie. "...dis nie meer genoeg vir hulle om, soos hy op sy dag, in die skadu van 'n groot boom te sit nie, en daarby ook goedsmoeds te aanvaar dat niks onder 'n groot boom groei nie. Nee, hulle wil resultate hê. Uikomste. Waarde vir hulle klaggeld. 'n Boek op die mark. Geld. Roem. Nóú." (Van Heerden 2007:74)

Die Skeppende Skryfwerk program slaag ook nie daarin om studente te lok nie, daarom is die kursus wat hy aanbied, en daarmee saam dus, die voortbestaan van skeppende skryfwerk (in boekvorm) in die gedrang. (Van Heerden 2007:74) Hy word deur die dekaan versoek om Digital Humanities te ondersoek en aan te bied: "Die gebruik van tegnologie om ons te kultureer. ... Ons het dit nog nie in die fakulteit uitgepluis nie – almal is so besig. Hoe kennis gedigitaliseer en geberg kan word. Die nuwe digitale teks!" (Van Heerden 2007:79) Dit druis lynreg teen Graaff se belange in – *digitalisering is juis die kanker wat aan sy vakgebied wegreet!* Die vak is duidelik ook nie tans belangrik in die akademiese omgewing nie, want niemand het eintlik al tyd daaraan gespandeer om dit uit te bou nie. Hier sien

ons, soos wat Strydom en Van Vuuren (LitNet 2011:3) noem “die sistematiese verskuiwing van minderheidsbelange na die periferie van akademiese werk.”

‘n Ander groot vyand van die Afrikaanse skeppende skryfwerk, is Engels, die kolonialiseerder wat heel ironies, in die post-koloniale akademiese kultuur so ‘n groot rol speel dat dit ‘n departement op sy eie het, terwyl Afrikaans saam met Afrika-tale in ‘n Skool vir Tale ingestoot is. Ashcroft, Griffiths en Tiffin (1989:7) beweer (in Strydom en Van Vuuren 2011:7) die volgende: “One of the main features of imperial oppression is control over language.” Strydom en Van Vuuren (2011:8) beweer dat die spanningsverhouding waarin die letterkunde tot die magstrukture in ‘n postkoloniale struktuur staan, ‘n kenmerk van hierdie strukture is. Die bevoorregte posisie wat aan taal toegeken word, sê hulle, is ‘n belangrike faset van hierdie mag. Die bevoorregte posisie wat aan Engels toegeken word by die universiteit waar die professor werk, toon duidelike tekens van postkoloniale onderdrukking. *Longkanker in hierdie roman simboliseer dus ook die dood van die skrywer se kultuur en sy taal.* Van Heerden verwys in sy roman *Toorberg* na Hendrik Bibault: “Hulle sê StamAbel het altyd vertel van die jong man Hendrik Bibault wat op Stellenbosch uitgeroep het: ‘Ik ben een Africaander’” (Van Heerden 1986: 118) ‘n *Afrikaner (Africaander)* verwys na iemand wat Afrikaans praat en die Afrikaanse kultuur aanhang. Die oudburgemeester in *Asbesmiddag* noem sy nuwe reeks wyne Biebouw Wyne. Hy gebruik ook graag die woord *linguicide*. Hierdie woord sinspeel op ‘n samestelling van “linguistic” en “suicide”, dit wil sê, *selfmoord van die taal*. Met sy Biebouw wyne is hy egter besig om vir die oorlewing van sy taal te veg en nie om taal(self)moord te pleeg nie. Die benutting van hierdie intertekstuele verwysing is ‘n subtiële pleidooi teen die moord/dood van die skrywer se taal en sy kultuur. Die taalstryd was, gedurende die tyd wat Van Heerden die roman geskryf het (en is nou, in 2015, nog steeds) ‘n groot brandpunt by die Universiteit van Stellenbosch. (Strydom en Van Vuuren 2011:22) Die skrywer verwys so daarna: “Op hierdie einste dorp waar hy woon, straf die plaaslike universiteit sigself oor sy Afrikaansheid asof die taal ‘n geslagsiekte is. (Van Heerden 2007:203) Hy sê ook: “Dis hy wat hier hoor, nie hierdie vlugvoetige besoekers wat nie eens die taal ken nie.... , ‘n taal wat halsstarrig hierdie landskap in is en vlugvoetig moes word – taai, rats en weerbarstig. Afskeid en vertrek. ‘n Seningrige taal vir hierdie wêreld.” (Van Heerden 2007:156)

Danie Marais wys in sy artikel getiteld: *Afrikaans in gevaar?* in die *Taalgenoot* van die Lente 2015 (2015:61) daarop “dat Afrikaans uniek is in dié opsig dat hy binne die laaste 120 jaar sowel die taal van gekolonialiseerde onderdrukte as die taal van kolonialiserende onderdrukkers was. Afrikaans was ‘n uitdagende simbool van verzet teen die Britse koloniale ryk; die taal van mense wat uit die as van die Anglo-Boereoorlog opgestaan het, maar terselfdertyd ‘n gevallestudie in die ontstaan en opbloei van nasionalisme.

En daardie Afrikanernasionalisme het met sy uitsluitende, eng definisie van Afrikanerskap ontaard in apartheid, wat ‘n laaste, katastrofale voortsetting was van koloniale denke en gewelddadige onderdrukking.”

Strydom en Van Vuuren se mening (LitNet 2011:9) sluit hierby aan. Hulle sê dat die postkoloniale tydperk in Suid-Afrika in verskillende fases ingefaseer is. Eers het Suid-Afrika

‘n onafhanklike staat geword in 1910 tydens uniewording, hoewel dit steeds binne die Britse Gemenebes gebeur het. Daarna, in 1961, word Suid-Afrika ‘n republiek en in 1994 is apartheid ongedaan gemaak en is alle burgers daarvan bevry. Die land het dus by twee geleenthede dekolonisasie ervaar, en beide mylpale het ‘n direkte invloed op Afrikaans gehad. Eerstens het die taal onder kolonialisme (Engelse imperialisme) gely, en tweedens is dit as die taal van die onderdrukker gesien. Postkolonialisme, sê Strydom en Van Vuuren, het dus in albei gevalle ‘n bepalende invloed op die wit Suid-Afrikaner se kulturele identiteit en op die Afrikaanse taal gehad. Taal, sê Strydom en Van Vuuren (2011:23) voorts, “word verpolitiseer in kulturele en sosiopolitieke magstryde, veral in tye van sosiale verandering, en word ‘n instrument vir diskriminasie en beheer en om mense te kategoriseer.”

Die Afrikaner het eens self hul taal op dié wyse ingespan en is nou aan die ontvangkant van dieselfde *modus operandi* van die nuwe, postkolonialistiese regering. Marais (2015:61) verwys na Prof. Wannie Carstens, wat die direkteur van die Skool vir Tale op die Potchefstroom-kampus van die Noordwes-Universiteit is. Prof. Carstens het so na die druk op universiteite om Afrikaans uit te faseer, verwys:

“Daar is druk op die tersiêre sektor om in ‘n groter mate te transformeer – onse minister van hoër onderwys sê dit ook kort-kort – wat in die praktyk maar beteken: Kom ons word Engels sodat meer mense daar kan studeer. Eise, versoeke en behoeftes rakende moedertaalonderrig, en veral die waarde van opleiding in die moedertaal, word in hierdie proses na die kant toe geskuif. As dit as ‘n argument gestel word, is die teenargument van regeringskant gewoonlik: **Ja, julle spul Afrikaanse mense wil net weer laer trek. En dan word ‘wit’ daaraan gekoppel, asof daar net wit mense is wat Afrikaans praat.**” (My beklemtoning.)

Maley, Moore-Gilbert en Stanton (1997:3-4) in Strydom en Van Vuuren som dit so op:

“In an important sense, postcolonial theory marks [...] the return of class as a marker of difference [...]. Conversely, there are those who see in postcolonialism not the return of the repressed, but the return of the same in the guise of the Other. The language of race, class and nation is commuted into a universal crisis of ‘identity’ that makes these vexed issues more palatable within the academy. Thus, from this perspective, postcolonialism would not be a radicalization of postmodernism or Marxism, but a domestication of anti-colonialism and anti-racism.”

Postkolonialisme, beweer Strydom en Van Vuuren, (LitNet 2011:9) “handel oor kulturele identiteit in gekoloniseerde gemeenskappe en die stryd om die ontwikkeling van ‘n nasionale identiteit na dekolonisering.” Hulle wys daarop dat Van Heerden hierdie soort kulturele identiteit in die roman artikuleer. Dit is juis in die metropool, met behulp van postkoloniale magstrukture soos universiteite, wat die stryd om ‘n eie identiteit, ‘n eie geskiedenis en kulturele toekomsmoontlikhede afspeel, meen hulle. Die skrywer protesteer deur middel van sy roman duidelik teen die “her-kulturering” van sy kultuurgroep, deur middel van byvoorbeeld “**Die gebruik van tegnologie om te kultuureer.**” (Van Heerden 2007:79) (My beklemtoning)

Strydom en Van Vuuren (LitNet 2011:10) bevestig die feit dat Van Heerden teen die dood van sy kultuur protesteer wanneer hulle die volgende vergelyk tref: “Minderheidsdiskoers kan gevolglik gesien word as ‘n vorm van ideologie in dieselfde sin as wat Karl Marx geloof beskryf in *On the Jewish question* – “tegelyk die vergeesteliking en die uiting van nood – met die kritieke verskil dat in die geval van die minderheidsvorme selfs die vergeesteliking van hul nood gesien kan word as ‘n primêre strategie vir hul **oorlewing**, vir die behoud van hulle kulturele identiteit.” (My beklemtoning)

Die simboliese benutting van die kankerbeeld en die pleidooie wat Van Heerden deur middel hiervan met sy roman maak, is dit wat JanMohamed en Lloyd (1997:239-240) (in Strydom en Van Vuuren 2011:10) bepleit: die volgehoue teoretiese en argivale stryd, vir so lank as wat die kultuur van oorheersing globaal voortduur. Van Heerden se literatuurteoretiese besinnings en die bewaringsaksies waarby die magnaat in *Asbesmiddag* betrokke is, is ‘n vernuftige wyse waarop hy die oorlewing van die skryfkuns, sy taal en sy kultuur bepleit. Hy ervaar groterwordende druk om met die Afrika-kultuur te integreer. Wanneer Giuseppe vir die swartman wat by die salon instap en eis dat hy sy hare sny, sê dat hy nie swart (mense se) hare kan sny nie, antwoord die man: “Dan is dit tyd dat jy leer. Dis Afrika, my vriend.” (Van Heerden 2007:57) Erasmus (1999:687) (in Strydom en Van Vuuren 2001:15) meen dat *Toorberg* (waarna daar ‘n paar keer in hierdie roman verwys word) die verbete stryd van die Afrikaner om hierdie land, wat hy en ander witmense stelselmatig vir hulself toegeëien het, verteenwoordig. Sy meen dat daar nog sprake van die feodale opset is, maar dat dit bedreig word. Die voorbeeld van die swartman in die salon is ‘n heenwysing na hierdie tema. Die skrywer sê later: “Dis ‘n ambivalente band; dis geen vanselfsprekende tuishoort nie. Vreemdelingskap, angste oor identiteit en taalvryheid speel ‘n rol.” (Van Heerden 2007:174)

Sy gevoel van ontuisheid in die nuwe Suid-Afrika en met die nuwe bestel word deur middel van sy reis na die plaas van sy jeug uitgelig. Hy gaan soek op metaforiese wyse ‘n *hergeboorte* deur na die plaas te reis. Sodoende wil hy sy vryheid en identiteit herbevestig. (Strydom en Van Vuuren 2011:20) Die wit man, besef hy, is nooit heeltemal seker van hoe lank hy nog in Afrika geduld sal word nie. Hy sien die goedere wat eens Zimbabwiese boere se kosbare besittings was, in die tweedehandse-meubelwinkel waar hy die vergrootglas gekoop het en reken dat daar ‘n “reuk van angste, verdriet en verlies” (Van Heerden 2007:268) daaraan kleef. Hy roep onseker: “Ag, Afrika! Ons het geen sekerheid nie, ons die wit stam, nie waar nie?” (Van Heerden 2007:268)

Volgens Strydom en Van Vuuren (2011:22) word selfs sy verhouding met die grafiese romansier ‘n metafoor vir die sosiopolitieke Suid-Afrikaanse realiteit, van die verskille wat daar bestaan, ten spyte van eenheid: “Dis die frustrasie van een gees met ‘n ander, van een mens onwaarskynlik trompop gebring met ‘n ander, ‘n fout van die heelal, ‘n toevalligheid.” (Van Heerden 2007:259) Die Ier, soos wat hy haar noem, noem hom selfs ‘n “pretentious Boor professor”. (Van Heerden 2007:152) Sake wil maar net nie vlot nie, soos wat dit ook nie in die postkoloniale Suid-Afrika wil vlot nie en die verhouding sterf ‘n natuurlike dood weens beide partye se sterk sienings en onbuigbare houdings.

Die vraag is of die sosiopolitieke situasie in Suid-Afrika ook bydraend tot die dood van die Afrikaner se taal, sy identiteit en die Afrikaanse roman gaan wees. Die skrywer wys progressief daarop dat die boek besig is om te sterf. “Dis iets wat die skrywer met die magnaat wil bespreek. Dit was verbruikerskap, so het hy onlangs gelees, wat die wending in 1994 teweeggebring het [...] Nou, jare later, voel die skrywer hy word weer in boeie geslaan. Alles wat vir hom belangrik is, het op ‘n vervoerband beland. Die universiteit as besigheid. Die boek as produk.” (Van Heerden 2007:188) Later voel hy: “Die spanning van die sterwende roman is vir hom een te veel.” (Van Heerden 2007:204) Hy verwys hier eintlik na sy storie wat nie wil vlot nie, maar dit is ook van toepassing op die roman as verskynsel in die tegnologiese era. Laastens reken hy: “Fiksie het die wedloop teen die lewe verloor.” (Van Heerden 2007:227) Die roman eindig waar Giuseppe, Maria, Sylvia en haar oupa wat aan asbestose ly, by die skrywer se woonplek kuier en saam met hom vir die laaste gas wag voordat hulle aandete eet. Die skrywer het sy nuwe roman, waarin die ryk magnaat die hoofrol speel, gereed en oop op ‘n tafel, sodat hy dit vir die magnaat kan wys. Die doel van die samekoms is sodat die magnaat met Giuseppe-hulle, wat hy waarskynlik uit hul salon in die Erfenissentrum laat uitsit het omdat hulle nie sy “lyfwag” se hare wou sny nie, van aangesig tot aangesig kon kom. Hul reaksie sou hom help om sy roman te voltooi. Die *asbesoupa*, wat heeltemal ongenooid en onverwags ook saam met Giuseppe-hulle opgedaag het, se siekte is reeds ver gevorderd. Hy besef dat die magnaat die eienaar van die myn is waar hy gewerk en asbestose opgedoen het. Hy het ook geen vergoeding van die maatskappy gekry vir sy pyn en lyding nie. Hy is verbitterd. Hy verskyn al hoesende, met slym en bloed wat by sy mond uitloop, in die sitkamer met ‘n skerp mes uit die kombuis in sy hand. Die magnaat nooi hom uit om te doen wat hy graag wil – om hom dood te maak. Die storie eindig waar die skrywer dan in sy verbeelding fyn bloedspatsels op sy roman sien val. Hy vee met sy hand daaroor en “bloed smeer oor die papier, oor sy woorde.” (Van Heerden 2007:279)

Hier is dus enersyds ‘n oop einde, want ons weet nie of die magnaat die een is wat gesterf het, of dit die oupa is en of dit iemand anders is wat gekeer het en in die proses gedood is nie. Ons neem aan dat dit die magnaat is, want ons lees dat dat iets soos ‘n oorwinning in Giuseppe se oë is en hy sê: “Dis presies soos die Doktor dit sou wou hê.” (Van Heerden 2007:279) Andersyds is daar tog ook ‘n geslote einde, of samevatting, naamlik die feit dat die *roman* wel “sterf”, aangesien daar denkbeeldige bloedspatsels daarop verskyn en die bloed ook versprei wanneer die skrywer met sy hand daaroor vee. Dis waarskynlik die juis weens die skrywer se eie toedoen dat sy roman sterf, omdat hy die einde probeer forseer het deur die die mense waarop hy sy karakters geskoei het bymekaar te bring en die afloop daarvan nie verloop het soos wat hy dit gevisualiseer of verwag het nie. Die hand wat die skryfwerk doen, is ook die hand wat die bloed daaroor smeer, dus die finale spreekwoordelike spyker in die doodskis slaan. Dit herinner aan die fortuinverteller se voorspelling dat iemand baie naby aan hom in hierdie jaar gaan probeer om hom grond toe te bring. Min het hy besef presies hoe naby aan hom daardie persoon is! Hy het figuurlik die bloed van sy roman, asook die bloed van die magnaat, aan sy hande.

Van der Merwe (2009:64) bespreek die verskil tussen narratiewe en wetenskaplike waardes breedvoerig in sy artikel getiteld: *Die argument van 'n storie – Etienne van Heerden se Asbesmiddag*. Hy wys op die toenemende besef dat die narratief as medium ook groot waarde het om kennis oor te dra. Voorts wys hy daarop dat Jerome Bruner reken dat kennis op twee wyses gevind en oorgedra kan word. Eerstens geskied dit op logies-wetenskaplike wyse, en tweedens deur middel van die narratief. Hy wys daarop dat 'n mens nie die verskille tussen die twee moet oorbeklemtoon nie, aangesien daar ook heelwat raakpunte is. Hy sê: “Albei metodes is daarop uit om die mens en sy wêreld beter te begryp; om 'n onthutsende werklikheid beter te beheers.” (Van der Merwe 2009:63) Voorts meen hy dat 'n literêre verhaal dikwels ambivalensies, onsekerhede en oop eindes bevat, omdat dit die *menslike ervaring* van die werklikheid weergee. Wat Van der Merwe sê, kan beslis op Van Heerden se roman van toepassing gemaak word. Die skrywer is 'n onthutste mens wat sy wêreld beter probeer begryp en sy werklikheid probeer beheers deur middel van sy roman. Weens die sterk outobiografiese inslag van die teks, is daar 'n sterk waarskynlikheid dat Van Heerden self onthuts is deur die postkoloniale werklikheid waarin hy hom bevind en probeer hy self van sy wêreld sin maak deur middel van hierdie roman wat vele kwessies van sy werklikheid aansny. Van Heerden kan aan die einde van die verhaal nie tot 'n finale slotsom oor kwessies soos die taalkwessie en sosiopolitieke kwessies kom nie, want dit is onafgehandelde, voortslepende kwessies in die Suid-Afrika. Hierdie waarheid wat deur die narratief oorgedra word, word so deur Van der Merwe (2009:64) verwoord:

“ 'n Verhaal kan oor onlogiese optredes handel; die konklusie kan wees dat daar geen finale konklusie uit die storie gehaal kan word nie. 'n Sinikus sou daarom kon beweer dat die literatuur geen wesenlike bydrae tot die oplossing van menslike probleem lewer nie; maar die waarheid waarna die literatuur op soek is, is nie die waarheid van 'n formule nie, maar die waarheid van 'n lewensin. Die koherensie van 'n verhaal, selfs 'n verhaal oor menslike onwetendheid en inkonsekwentheid, is 'n stap tot singewing, tot ordening van die chaos – want literatuur gee nie in die eerste plek antwoorde op die lewensvrae nie, maar openbaar wat die wesenlike lewensvrae is. Die waarheid van die verhaal is 'n waarheid oor die menslike kondisie; dit skep ruimte vir die uiting van menslike emosies, soos verlange, woede en frustrasie; die onbeheerde drifte word geopenbaar en terselfdertyd, op die wyse van die verhaal, onder beheer gebring.

Van Heerden plaas sekere kwessies, soos reeds genoem, vroeg in *Asbesmiddag* op die tafel by monde van die “akteurs” in die haarsalon. Hy stel die probleem deurlopend aan die leser en laat die leser ten einde self besin oor wat verder behoort te gebeur. Die enigste kwessie waaroor hy wel uitsluitel kry, is dat sy roman sterf, omdat hy die gebeure self probeer orkestreer het en mense misbruik het vir sy eie gewin. Dit is byna asof die einde in elk geval op so 'n ramp afstuur, omdat hy telkens in die roman spekuleer oor die etiese waarde daarvan aldan nie, daarvan om mense vir eie gewin te misbruik. Van der Merwe se siening sluit hierby aan wanneer hy sê dat die verhaal na sy mening afstuur “op een konklusie waaroor dit nie onsekerheid laat nie: dit spreek 'n oordeel uit oor die persoon wat ander gebruik en uitbuit, spesifiek die skrywer wat

ander vir die doeleindes van sy storie gebruik. Die verhaal bevat sy eie logika, sy eie geregtigheid: die een wie se lewe deur stories ingepalm word, raak uiteindelik van die lewe vervreem; die een wat 'n ander wil vernietig, word self vernietig." (Van der Merwe 2009:73)

Hy dink:

"Daar is, soos altyd, die spanning tussen die dinge wat die skrywer hom verbeel en wat hy wil hê enersyds, en andersyds dit wat aan die gebeur is. In sy gemoed is dit 'n rowwe sameloop van verskillende strome. Geel skuim bepaal die water se geaardheid: die een stroom is dié van suiwer verbeelding. Die ander is die stroom van wat kon wees. Wat móés wees. En die derde woelwater wat instort, is die gebeure van die moment.

Wanneer het hy die vermoë verloor om tussen die drie te onderskei?" (Van Heerden 2007:277)

Ander etiese vrae soos in die roman aangesny is nog steeds nie beantwoord nie, maar die kwessie van die dood van die geskrewe Afrikaanse roman word baie duidelik gesimboliseer in die bloed wat op die roman val en dan deur die skrywer gegee word en vermeerder. Die naam van die slothoofstuk van die roman is *Knoopkameel*. Van der Merwe (2009:70) wys daarop dat dit na 'n sirkustoer verwys waar die ringmeester twee kameelperde se nekke soos 'n koeksister aanmekaar laat knoop. Die sirkustema word regdeur die roman ontgin, aangesien die skrywer-karakter se pa na die droogte by die sirkus aangesluit het en die sirkus as tema van sy vorige roman, wat pas verskyn het, is. Die skrywer verwys soms ook na homself as 'n ringmeester. (Van Heerden 2007:312) Die werklike skrywer, Van Heerden, moet ook verskillende "kamele" met mekaar knoop, aldus Van der Merwe (2009:70). Hy moet die karakters, die temas en die spanning tussen fiksie en werklikheid aan mekaar knoop. Van der Merwe wys daarop dat die aanklaer nou die aangeklaagde word. Hy wou die jagter wees en word nou self gejag. Self wou hy ander (en in die besonder die magnaat) verwond, maar *hy* word nou verwond. Hy kry die opdrag om sy Nederlandse Poësiekursus te staak. Dit verwond hom en laat hom besef dat hy nou beheer verloor oor sy eie lewe. Hy verloor ook beheer oor die roman. Hy verrai nou die magnaat, terwyl hy eintlik gevoel het dat die magnaat sy vader verrai het. Van der Merwe (2009:71) sê: "Dit blyk nou dat die skrywer in werklikheid na die magnaat se aandag gesoek het, en die verlies van die magnaat se aandag maak hom 'n slagoffer van die gebeure." Die magnaat sterf dus nie as slagoffer en oorwonnene nie, maar as oorwinnaar, ten spyte van die skrywer se pogings om hom te verwond. Die sirenes wat gehoor word aan die einde van die verhaal kan, volgens Van der Merwe (2009:71-72) verwys na 'n ambulans wat die verwonde kom haal of die sirenes van 'n polisievoertuig wat die moordenaar of aanvaller kom arresteer. Van der Merwe is egter van mening dat dit moontlik ook na die mitologiese sirenes in Homeros se Odusseia kan verwys. In hierdie verhaal het die skone se sang so 'n gevaar vir Odusseus ingehou dat hy homself teen die skip se mas moes laat vasbind sodat dit nie teen die rotse vaar nie. Die bekoring van die sirenes, reken Van der Merwe (2009:72), waarsku dus teen die "vernietigende bekoring wat die skoonheid van die kuns kan inhou." Dit is immers as gevolg van die feit dat die skrywer se lewe uitmekaarval dat sy storie uitmekaarval. Hy verloor sy greep op die werklikheid omdat hy so deur die fiksie geassimileer is en noudat fiksie en

werklikheid vermeng raak, noudat sy “karakters” hul eie lewe kry en wraak neem op hom wat hulle wou beheer, sterf hy as karakter van sy eie roman, en val sy lewe uitmekaar.

Van der Merwe (2009:62) som die onvoltooidheid van die temas en die oopheid van die slot mooi op wanneer hy sê: “Dis ‘n einde wat afrond sonder om af te sluit, en wat die leser tot verdere etiese vrae prikkel.” Hy beweer (2009:67) ook dat die fiktiewe slot die raakpunte met die werklikheid tot ‘n groot mate ophef. Die ooreenkomste met bekende persone, sê hy, het waarskynlik as lokaas gedien om die leser te betrek, maar die roman handel ten slotte eintlik oor universele kwessies en nie slegs oor die skuld of onskuld van een spesifieke skrywer of sakeman nie. Na my mening is dit inderdaad wat Van Heerden met hierdie roman wou bereik.

4.4.6 Blindheid en sig: Metafore van gebrek aan visie/insig teenoor die visie/insig van siende persone

Etienne van Heerden is, soos reeds vroeër genoem, blind in sy een oog. Om hierdie rede verklaar hy as biografiese skrywer dat hy met die blinde vrou wat die salon besoek, assosieer. Wanneer hy vir Giuseppe by sy “nuwe” haarsalon gaan besoek, dink hy hoedat hy al die ander gereelde kliënte mis. “Hy mis ook ... die blinde vrou, met wie se gebrek aan sig die skrywer identifiseer,” (Van Heerden 2007:243) Hy sê dat hy blind gebore is. (Van Heerden 2007:9) Kort daarna (op dieselfde bladsy) mymer hy oor die feit dat daar binnekort ‘n videokamera in die salon geïnstalleer sal word om hulle almal dop te hou – soos ‘n oog! Dit laat ‘n mens onwillekeurig aan ‘n alsiende oog wat almal se doen en late dophou, dink. Van Heerden laat in die roman deurskemer dat hy in die vorige (koloniale) bestel deur middel van sy skryfwerk teen die apartheidstelsel geprotesteer het. Hy en sy medeprotesteerders het egter nie voorsien hoe die situasie nuwe postkoloniale bestel sou wees nie. Hulle was *blind* vir wat die gevolge van hulle protes sou wees – hulle het nie voorsien dat hulle self ook so benadeel sou word soos in die situasie waarteen hy nou protesteer nie. En soos met die installering van die elektroniese oog, die videokamera, wat Giuseppe later laat installeer, is dit in die postkoloniale bestel nodig dat almal dopgehou word, en/of voel almal dat hul mekaar wil/moet dophou ter wille van hul eie veiligheid of agenda. So hou die skrywer ook die magnaat, die sjampoemeisie en die buitelandse dop om inligting vir sy storie in te win.

Wanneer die belangrike kliënte soos die skrywer en die magnaat die salon gaan besoek, word daar teesakkies op hulle oë geplaas sodat dit die moeë oë kan verfris. Hulle kan dan rus en ontspan. Tydens hierdie sessies kan hulle letterlik vir ‘n tydjie lank niks fisies waarneem nie, maar hulle probeer mekaar tog peil. Hulle probeer insig omtrent elkander bekom – veral die skrywer, wat alle moontlike inligting vir sy storie probeer versamel. Eintlik gaan soek hulle, as bekendes wat in die openbare oog is en wie se doen en late deur die publiek gevolg word, juis in die salon skuiling teen die nuuskierige oë van die wêreld. Die skrywer meen dat die teeblare kalmerend is en dat dit dalk onbewustelik die herinnering aan die baarmoeder, ‘n plek van veiligheid, oproep. Hy geniet ook die “gedwonge duisternis van ‘n vogtige en strelende wêreld waarbinne daar geen sig is nie.”, want dan kan jy “na binne luister.” (Van Heerden 2007:18) Jy kan dus in voeling kom met jou innerlike self en sodoende insig verwerf.

Hy verklaar dat hy bang is vir blindheid. Hy is oortuig daarvan dat hy twee keer sal sterf: een keer wanneer hy sy sig verloor en 'n tweede keer wanneer sy hart ophou klop – met ander woorde, wanneer hy fisies sterf. “Sig verloor” het die dubbelsinnige betekenis daarvan dat hy sy fisiese sintuig sal verloor, maar ook dat hy visie sal verloor. Foucault (1994:xiii) sê: “The eye becomes the depositary and source of clarity; it has the power to bring a truth to light that it receives only to the extent that it has brought it to light; as it opens, the eye first opens the truth...” Die skrywer is bang om hierdie soort insig en klaarheid te verloor. Hy sien byvoorbeeld maklik die potensiaal vir 'n storie. Dit is een soort visie wat hy nie wil verloor nie. Hy merk op dat hy die skrywer se werkswyse in die magnaat se werkswyse sien: Die Doktor had 'n oog vir “dinge wat die mens knel en beweeg” (Van Heerden 2007:26) Die skrywer het dieselfde vermoë.

Die skrywer is voortdurend op die uitkyk vir 'n nuwe storie. Hy moet sy sintuie oophou vir nuwe inligting. Hy sien prooi onmiddellik, onverwags en in die doodgewone gang van sake. Die skrywer skryf klaarblyklik ook stories ten einde meer insig en klaarheid te kry. Hy voel dat die karakters hom sal lei na die konklusie, na die “oomblik van klaarheid en begrip waarin alles sal terugkaats en jy, soos Nadine Gordimer gesê het, in die flits van die lig sien.” (Van Heerden 2007:27) Dit is die wyse waarop hy sin probeer maak in die onsekere werklikheid waarin hy hom tans bevind. Hy noem ter terugskouing dat hy eers later alles in perspektief kon sien – eers na afloop van 'n reeks gebeure met 'n klimaks wat in sy eie huis afgespeel en wat die slot van sy verhaal op onverwagse wyse vir hom bepaal het. As biografiese skrywer voel hy tog dat hy steeds blinder word, dus minder insig het, al sien hy iets in die flits van die lig. Die volgende sin klink byna soos 'n noodkreet, want sy grootste vrees is immers dat hy sal blind word.

“En mag ek byvoeg: **en jy nog blinder word**, dink die skrywer.” (Van Heerden 2007: 28) (My beklemtoning)

Die huis met die Alsiende Oog het 'n sentrale plek in die roman. Die skrywer vertel dat hy as kind vele Sondagmiddae in dié huis deurgebring het. Die huis is tweehonderd jaar gelede deur 'n predikant gebou. Daar is 'n Alsiende Oog op die gewel wat na die straat se kant toe wys. Dit herinner aan die Alsiende Oog van God wat almal se doen en late dophou. Die videokameras wat Giuseppe in sy salon laat aanbring het, herinner ook hieraan. Die skrywer gee op 'n subtiele wyse hiermee aan die leser kennis dat almal se dade raakgesien word, selfs al dink hulle dat hulle buite sig is.

Wanneer hy skrywersblok het en hy nag na nag onsuksesvol voor die blanko skerm sit, stap hy een aand laat na die huis met die Alsiende Oog. Hy gaan sit op die stoep wat aan die straat grens in die hoop om insig te kry oor hoe die storie verder moet verloop, maar dit help ook nie. So is dit ook in die sosiopolitieke situasie in die land nie moontlik om insig te hê in hoe dinge vorentoe gaan verloop nie. Op hierdie tydstip is die skrywer nie net fisies blind (in sy een oog) nie, maar *insig* ontbreek hom ook.

Heel simbolies dink hy, die man met die blinde oog, dat sy ma hom na die dorp met die standhoudende rivier (as simbool van sukses en oorvloed – Van Heerden 2007:68) en die

huis met die Alsiende Oog moes bring, dat hy uit die Karoo moes weg – om ‘n groter perspektief as net die van die plaas te hê. Hy staan hieraan en dink terwyl hy die magnaat in sy huis dophou van die sypaadjie af. Die magnaat ween en die skrywer ween saam. Die magnaat sien hom raak en nooi hom in. Hy merk op dat die magnaat kaalvoet is. Dit laat die ou man verleë voel. Hy sien op hierdie oggend iets van die sakereus se weerloosheid. Die magnaat besef ook tydens hierdie geleentheid presies wie die skrywer is en die skrywer voel ‘n eensgesindheid en ‘n ooreenkoms met die magnaat. Hy besef dat die magnaat, net soos hy, ‘n gewone mens was voordat hy bekend geword het en dat daar tog nog ‘n algemeen-menslike weerloosheid in hom skuil. “Die skrywer staar die Doktor aan. *Dis asof sy oë oopgaan.*”(Van Heerden 2007:171)(My kursivering) Insig tref hom tog nou. “Hy wonder waaraan so ‘n mens vashou wanneer fabelagtige rykdom begin inrol. Wanneer die onmoontlike moontlik word en die storie lewe word.” Die waarheid en die storie van die skrywer begin vermeng. Hy besef dat hy, net soos die ander mense wat die magnaat se bloed wil hê weens die klagtes wat hulle teen hom gebring het, ook maar net *dit* wil hê. Hy sien in dat hy geensins anders as hierdie meedoënlose jagters is nie.

Hoofstuk 9 is getiteld: “Die Alsiende Oog” In hierdie hoofstuk begin die skrywer, ironies en in teenstelling met die alsiendheid wat deur die titel gesuggereer word, besef dat hy nie oor die insig beskik waaroor hy gedink het hy beskik nie. Hy begin sy greep op die waarheid verloor. “Die skrywer veg nou om houvas op die waarheid. Die waarheid van sy manuskrip, wat ‘n eie waarheid aan die skep is. Maar ook die waarheid van die werklikheid.” (Van Heerden 2007:185) Die rolle verander nou, en hy voel nou soos ‘n akteur in sy eie lewendrama. Wat hy wel “sien”, is dat daar verkeerde energieë aan die opbou is in die land. (Van Heerden 2007:188) ‘n Deel van hierdie verkeerde energieë is ook die energie waarmee hy sy eie storie najaag en die karakters probeer manipuleer. Hy besef dit egter nie. Die skrywer speel self God, want hy skep en hou mense dop, soos God wat ‘n alsiende oog het en mense “dophou”. Nou probeer die skrywer die karakters manipuleer. Hy vertel vir Giuseppe dat hy die kliënte van die salon mis, en dink betekenisvol daaraan dat hy die blinde vrou, met wie se gebrek aan sig hy identifiseer, mis. Hy het self ‘n gebrek aan insig. Die ler beskuldig hom daarvan dat hy blind is vir nuwe vorme. As hoogtepunt vir hierdie gebrekkige insig, sê die waarseêr vir hom dat hy niks sien nie en dat hy niks sal weet tot op die laaste oomblik nie. (Van Heerden 2007:248) Barthes se teorie oor die dood van die outeur in *The Death of the Author* (<http://en.m.wikipedia.org>) is ‘n radikale en drastiese erkenning van die skeiding tussen outoriteit en outeurskap (“authority” and “authorship”). Hy is van mening dat “Instead of discovering a ‘single theological meaning’ (the ‘message’ of the Author-God), readers of a text discover that writing, in reality, constitutes ‘n ‘multi-dimensional space’ which cannot be ‘deciphered’, only disentangled”. (<http://en.m.wikipedia.org>)

Dit is wat die skrywer in die hoofstuk getiteld “Knoopkameel” met die teks doen – hy ontknoop (“disentangle”) dit. As skrywer wat homself as skepper van sy teks sien, raak sy lewe so verknoop met die teks wat hy probeer skep, dat hy sy greep op die realiteit verloor. Hy sien nie meer die grens tussen die werklikheid en die teks, of fiksie, nie.

Hy spoor dan vir Sylvia op, gaan kuier vir haar en voel hoe die laaste hoofstuk van sy boek vorm aanneem. Hy ervaar 'n (valse) stuk insig. Die Doktor stuur vir hom 'n briefie waarin hy die skrywer meedeel dat hy sy sirkusroman gelees het en dat hy mense agter die maskers van fiksionaliteit as werklike mense herken het. Die skrywer voel dat die Doktor hiermee 'n skuif gemaak het en maak op sy beurt weer die "skuif" om Giuseppe-hulle vir ete te nooi - vir dieselfde aand as wat hy die Doktor nooi. Hy probeer die akteurs opstel vir die slot van sy verhaal. Een onverwagse akteur wat die verhoog opstap, is die asbesoupa, vir wie hy nie daar verwag het nie. Hy begin die implikasie van alles insien. Hy is verras, terwyl hy eintlik voel: "Die een groot plig van die skrywer is om te verras. Om homself eerstens so oop te stel dat hy verras word. Om selfs afgehaal te wees oor wat op die papier te ontspring." (Van Heerden 2007:271) Dit is wat nou hier besig is om te gebeur. Hy voel ook dat die skrywer die leser tot stilstand moet bring om dinge nuut te sien. En hier sien hy nou dat sy roman besig is om te begin sterf. Die realiteit van die brief van die dekaan tref hom –dis die brief waarin hy verwittig word dat sy Nederlandse Poësieklasse nou opgeskort word en dat hy Digital Humanities in Engels sal moet begin aanbied. Hy begin insien dat sy roman gaan sterf. Maar meer as dit, sien hy 'n moontlike ander dood ook aan die kom. Hy wou sy roman ten alle koste so skryf dat hy bereid was "om die onverwagte na te jaag en die voor die hand liggende te ondermyn." En nou beseft hy "Dis die donker demoon van inpalming." (Van Heerden 2007:272) Giuseppe sit op die sofa en "Sylvia en Maria staan nou daar met leë wynglase, en skuifelend agter hulle kom die **spook van 'n man** aan – die asbesoupa, die magnaat se donker skaduwee. Die skrywer verbeel hom **die oupa as Everyman, Elckerlijc, met die sekel van die dood in die hand.**" (Van Heerden 2007:272) (My beklemtoning) Sylvia sien die ekstra gedekte plek by die tafel en vra: "Wie gaan hier sit? 'n Spook?" (Van Heerden 2007:273) Wanneer die magnaat arriveer, is hy en die ander gaste ewe verbaas om mekaar te sien. Die asbesoupa kry 'n hoesbui, gaan agter uit om vars lug te gaan soek en kom terug met 'n mes in sy hand. Giuseppe staan daar, "so bleek en so leeg soos 'n vel papier waarop niks geskryf staan nie." (Van Heerden 2007:279) Dit mag moontlik skok wees, of dit wys vooruit na die bladsye van die roman wat nou leeg, blanko, gaan wees. Nou eers sien die skrywer alles, soos wat die fortuinverteller voorspel het. Hy sien wie het vir wie verraai, hoe sy verhaal eintlik afloop en hoedat sy roman simbolies sterf, waarskynlik saam met die magnaat wat fisies sterf. "Knoopkameel, en oor die eerste hoofstuk se letter. Bloed smeer oor die papier, oor sy woorde." (Van Heerden 2007:279) Die titel *Knoopkameel* impliseer dat waarheid en fiksie nou vermeng. "Die osmose is volkome: hy is fiksie, en sy fiksie is hy." (Van Heerden 2007:277) Op sosiopolitieke vlak kan hy as toeskouer/deelnemer nog redelik sien wat gebeur en hoe dinge in die postkoloniale tyd verskil van hoe dit vroeër was, maar op persoonlike vlak, en wat sy passie oor die roman betref, het dit hom so geassimileer dat hy sy insig, fokus en objektiwiteit geheel en al verloor het, sodat dit op 'n ramp afgestuur het.

Mens wonder hoe iets so verstommends met iemand met sulke buitengewone talente en deugde gebeur. Wat hier plaasvind, is dit waarop Van der Merwe (2009:64) wys: "vir die ou Grieke het die antwoorde gelê in 'n kombinasie van blinde noodlot en menslike verantwoordelikheid; en in die intrige van die drama word hierdie antwoord uitgebeeld." Voorts sê Van der Merwe dat, met hierdie oop einde moet die leser nou self "sien" wat

gebeur het en wat die lewensin is om daaruit te haal. Daar is, dus, aldus Van der Merwe (2009:65) oop plekke wat ingevul moet word. Hieruit moet die leser 'n koherente verhaal skep en dit met sy eie lewensverhaal verbind, sodat hy sin daaruit kan maak.

4.4.7 Slot

Die roman is, in Strydom en Van Vuuren (2011:63) se woorde: “eksplisiet gesitueer en dra by tot die ideologiese, linguistiese en metatekstuele diskoers in die eietydse, 21ste-eeuse Suid-Afrikaanse sosiopolitieke realiteit.” Weens die oop aard van die einde, wat aansluit by die skrywer-karakter se gevoel dat hy van die *onvoltooidheid* van dinge hou, prikkel dit die leser om oor die sosiopolitieke situasie in die land te bespiegel en 'n eie mening oor sake te formuleer. Die kwessies in die roman aangespreek is in 2015, agt jaar nadat die roman die lig gesien het, nog net so relevant soos in 2007. Die oop einde leen hom tot voortdurende prikkeling en interpretasie namate die sosiopolitieke, linguistiese en metatekstuele kwessies in Suid-Afrika verander. Etiese kwessies wat in die roman aangespreek word, is universeel-toepaslike sake waaroor die leser in sy eie lewe ook kan besin.

Die sosiopolitieke, linguistiese en metatekstuele kwessies waaroor die skrywer-karakter gebelgd voel, word as 'n kanker wat ook aan die voortbestaan van die Afrikaanse letterkundige roman bedreig, gesimboliseer. Die skrywer-karakter, en ook Van Heerden, weens die biografiese aard van die roman, kom tot die slotsom dat dit die Afrikaanse letterkundige roman, en moontlik die Afrikaanse taal, se dood kan beteken. Op 'n meer persoonlike vlak word die gebrek aan goeie morele waardes en die selfsug van die mens wat ander mense vir eie gewin misbruik, as kanker van die siel gesimboliseer. Die verknoping van die werklikheid en kuns, wat gedeeltelik lei tot die kanker van die siel, lei daartoe dat die skrywer nie meer tussen die twee kan onderskei nie en dat hy van die lewe vervreem raak oop so 'n manier dat sy lewe begin uitmekaar val as sy kuns (die letterkunde) uitmekaarval omdat hy dit nie meer kan beheer nie. Die skrywer-karakter se noodkreet wanneer sy lewe begin uitmekaar val, is: “Ek het vergeet om te lewe – soseer dat ek heeltemal niks oor my lewe kan sê nie, behalwe dalk dat ek dit skrywe.” Dit raak 'n aanklag teen hom, wat aanvanklik daarop uit is om ander aan te kla. Sy obsessie met sy roman het hom so gedryf dat hy aan die einde van sy storie die een is wat met bloed aan sy hande staan, want hy wou mense misbruik – die kanker het aan sy siel gevreet.

Wanneer ons die skrywer ontmoet, vertel hy dat hy in die stoel in die haarsalon in 'n wondbare posisie is, soos 'n pasiënt in 'n tandarts se stoel. Hy begin dan 'n storie opbou om die magnaat te wond, maar sy planne boemerang en ten slotte is hy die een wat gewond word en tot 'n val gebring word. Foucault (1994:xiii) sê tereg: “For Descartes and Malebranche, to see was to perceive..” Om te sien, beteken dat 'n mens waarneem en begryp. Die skrywer het baie mense waargeneem. Hy het gedink hy begryp die omstandighede en intensies van al die rolspelers op sy “verhoog” – die mense wat hy as karakters in sy boek wou gebruik. Sy verwysing daarna dat hy met die blinde vrou assosieer, suggereer egter alreeds dat hy eintlik blind is en nie die soort visie het waaroor hy dink hy beskik nie. Van Heerden, op wie se biografiese gegewens die skrywer-karakter in die roman gedeeltelik gegrond is, is fisies blind in sy een oog. Sy grootste vrees, naamlik sy vrees vir figuurlike blindheid, het waar geword: weens sy subjektiewe waarneming van

mense en gebeure, het hy die vermoë om *waarlik* te begryp, verloor. Dit is hierdie “gestremdheid” waarmee hy uiteindelik sy eie ondergang bewerkstellig.

4.5 *Dertig Nagte in Amsterdam* – Etienne van Heerden

4.5.1 Inleidend

Van Heerden se roman, *Dertig Nagte in Amsterdam*, verskyn in 2008. Daar is hoofsaaklik twee fokalisators in die roman, naamlik Henk de Melker en sy tante, Zan (Susan) de Melker. Zan is ‘n pragtige, eksentrieke vrou wat epileptiese aanvalle kry en wat deur haar gesin en die gemeenskap as geestelik versteurd/waansinnig beskou word. Daar word in die omgangstaal na epilepsie as vallende siekte verwys. Haar optrede, veral op seksuele vlak, is dikwels ‘n bron van verleentheid vir haar gesin. Sy weet egter meer as wat hulle besef en dis veral op politieke vlak wat sy deur middel van haar optrede protes aanteken. Daar word ook na haar aanvalle as die “grand mal” –aanvalle verwys. Dit is ‘n sinspeling op die feit dat hulle haar as ‘n mal persoon beskou.

Haar “mal” optrede is kommentaar op, en selfs simbolies van, die “mal” politieke stelsel genaamd “Apartheid” waarteen sy rebelleer. Sy protesteer ook teen haar ma, wat die huishouding, insluitende die bediendes, met ‘n konserwatiewe, stoere ysterhand regeer. Daar is ‘n gevoel van weersin en protes teen die skynheiliges in die kerk. Laastens protesteer sy teen God omdat hy toelaat dat mense swaarkry en omdat Hy, volgens haar, ‘n God is wat verwag dat ‘n mens jou dierbaarste moet verrai. Zan se broer, Henk se pa, is ook emosioneel onstabiel. Hy ly aan erge depressie en word met dwelmiddels behandel. As gevolg van hierdie afwykings in sy familie, leef Henk ‘n baie gedissiplineerde, saai lewe, uit vrees daarvoor dat hy ook soos sy tante sal word. Hy woon en werk in ‘n baie geordende omgewing. Hy dien as simboliese teenpool vir tante Zan.

4.5.2 Opsomming van die roman

Henk de Melker se tante Zan is ‘n eksentrieke vrou. Sy is pragtig, maar is emosioneel onstabiel en kry epileptiese aanvalle (“toevalle”). Sy het ‘n sterk erotiese drif en steek dikwels die familie in die skande as gevolg van haar optrede, deur haarself bv. aan die tronkbewoners te ontbloot wanneer sy oppad lokasie toe is, waar sy haar rolprentmaker- en politieke aktivisvriend, Cecil Demaggio en ander kamerade gaan besoek. Sy is ‘n aktrise en ‘n politieke aktivis. Sy “verdwyn” later uit haar geboortedorp. Haar familie dink dat sy dood is.

Haar broerskind, Henk, is ‘n navorser by die museum in Somerset-Oos. Hy skryf ook boeke oor onbekende geskiedkundige figure. Hy voer ‘n saai, gestruktureerde bestaan, hoofsaaklik uit vrees daarvoor dat hy ook “toevalle” soos sy tante sal begin kry. Boonop het sy pa aan depressie gely. Hy (Henk se pa) was vir ‘n ruk lank op LSD en later was hy in ‘n hospitaal vir geestelik- versterdes in Queenstown. Henk kry eendag ‘n brief uit Nederland. Hierin ontdek hy dat tante Zan vir jare in Amsterdam gewoon het. Sy is, volgens die prokureur wat die brief vir hom gestuur het, onlangs oorlede en Henk is haar enigste erfgenaam, op voorwaarde dat hy hom in Amsterdam gaan vestig. Hy reis na Nederland om meer oor sy erfporisie te wete te kom en ook om sommer navorsing oor Cornelius van Gogh te doen.

Henk leer tante Zan se vriend, die straatmusikant, Manuel d'Oliviera en sy vriende ken. Hy begin ook uit sy eng leefwyse uitbreek en tydens die dertig nagte in Amsterdam vou familiegeheime voor hom oop. Hy vind uit dat tante Zan nog leef en dat sy 'n kind het wat deur 'n swart aktiviskollega van haar verwek is. Hy leer homself ook beter ken en sy lewe word onherroeplik verander. Uiteindelik neem hy vir tante Zan terug Suid-Afrika toe, waar sy emosionele sluiting oor Wehmeyer se dood kry.

4.5.3 Gestremdheid in die roman as protes teen en simbool van die politieke bestel, Afrikanernasionalisme en Calvinisme

Volgens Verster (LitNet:2013) beskou Human (2008) hierdie roman nie as 'n roman met "eensydige of voospelbare politieke korrektheid" nie. Hy beskryf dit soos volg:

"Aan die een kant is dit 'n roman oor verset: veral Tante Zan se liggaamlike en ideologiese verset teen die stipsiende Afrikanernasionalisme en versmorende Calvinisme van haar tyd, onder meer beliggaam deur haar ma, broers en veral die dokter en die dominee wat, soos in die geval van soveel ander Afrikaanse romans, skreeusnaaks maar besonder stereotiep uitgebeeld word."

Zan de Melker woon steeds op die plaas by haar ma omdat sy nie na haarself kan omsien nie en omdat sy epiletiese aanvalle kry. Haar broer, wat die plaas gaan erf, en sy vrou woon ook daar. Zan raak bevriend met Cecil Demaggio, rolprentmaker en leier van 'n kommunistiese sel, en met sy swart mede-apartheidstryders. Omdat sy skynbaar skadeloos is, en nie by haar volle positiewe nie, kan sy vrylik tussen die plaas, die dorp en die lokasie beweeg. Sodoende ontvang sy weeklikse opdragte vir Cecil Demaggio en lewer sy dit by hom af. Carl Wehmeyer, 'n predikant, is die persoon wat haar oortuig om by die struggle aan te sluit. Hy sê vir haar: "Daar's tog reg...en daar's verkeerd. Jy weet tog Susan, jy van alle mense hoe dit voel om weggestoot en ontken te word. ...Jy weet hoe dit voel wanneer mense wreed is teenoor jou. Weet jy dat die meerderheid van hierdie land se mense so voel?" (Van Heerden 2008:36) en dan gee hy die rede waarom sy vir hulle besonder bruikbaar sal wees: " Ons kan jou gebruik, want niemand sal iets vermoed nie. Jy dwaal in elk geval waar jy wil." (Van Heerden 2008:37)

Sy, uitgewekene omdat sy "anders" is, soos die swartmense, word sodoende simbool van die onderdruktes. Sy, wat self aan die "agste kleur" (epilepsie) ly, kan met die anderskleuriges identifiseer. Wanneer sy lokasie toe stap, merk sy op: "As jy hier by die lokasie inkom op 'n Sondagmiddag is die aangesig 'n veraf ramkiekie 'n blikkitaar en 'n ou man wat stink van armoede kop onderstebo poegaai gedrink sit onder 'n doringboom. Langnekkaatjie het hy gesoen." (Van Heerden 2008:18)

Dit is heel ironies dat 'n persoon wat aan 'n geestesversteuring ly en juis nie beskou word as iemand wat sinvol kan redeneer nie, hier as nugtere fokalisator kommentaar oor die geestestoestand van die onderdruktes lewer. Sy raak vir hulle 'n simbool van hoop, juis omdat sy hul geestestoestand verstaan. Ons sien dit simbolies in haar gedrag wanneer sy haarself aan die swart gevangenis ontbloot. Byvoorbeeld: "By die tronk weet hulle al ek kom, ek hoor hulle klang-klang met hul blikbikers teen die ysterkatels en teen die tralies en toe ek in die eerste selvenster se gesigsveld kom, toe hou die klatergeboem op en daar kom

die hande.” (Van Heerden 2008:48) Dan ontbloot sy haarself vir hulle. Sy sê dikwels vir Henk dat haar lyf die manier is waarop sy haar protes aanteken. Om hierdie rede het sy ook ‘n byna onversadigbare seksuele drang. Sy verkeer dikwels, juis uit protes, seksueel oor die kleurgrens heen en ook met lede van die polisie.

Sy protesteer teen God en teen die rigiede, genadelose sienswyse van diegene wat, weens hul Christenskap, juis genade vir en medelye met die onderdrukte moet hê. Sy sê vir God: “U sien: In die hart van u evangelie is die verraad aan die dierbaarste. Ek het u deurgrond: U is ‘n wrede God. Wie sal so iets ooit bedink? Jy hang jou seun op aan ‘n kruis.” en “jy braai jou geliefde in ‘n Karoobraai.” Dan protesteer sy oor die armoede van die onderdrukte: “Oubasie, kyk nou waar ek snuifneus loop, hier onder Lokasiekop: die dronkenskap die verleë mense die deurmekaargenaaide kinders. God, hierdie armoede, wat is dit met jou dat jy so agterlosig is?” (Van Heerden 2008:50)

Sy raak verlief op Wehmeyer en hul knoop ‘n verhouding aan. Wehmeyer sit egter ‘n voet verkeerd en moet met sy lewe daarvoor boet. Zane moet saamgaan wanneer hy deur Demaggio en Bra Zolani verbrand word. Dit maak haar eers gek. Sy dink egter:

“Ek hou my hartseer styf vas. Ek hou dit vas asof ek ‘n stang byt. Ek sal nie laat los nie, ek sal nie laat gaan nie. Hoe ek vandag hanteer, hoe ek hierdie saak help klaarmaak, dit is my toets.” (Van Heerden 2008:17)

Tot aan die einde van die roman affekteer die offer wat sy moes maak in dié verband en haar hartseer oor haar geliefde se dood haar optrede. (Dis opvallend dat die persoon wat geoffer moes word vir die saak, Wehmeyer, dieselfde naam het as die “offerbok” van Van Heerden se vroeëre roman, *Die Stoetmeester*.) Haar onblotende en obsessiewe seksuele gedrag is ‘n wyse om haar weerstand teen die politieke bestel en teen die feit dat sy haar geliefde vir die “struggle” moes verrai, uit te basuin. Cochrane (in Verster:2013) verwoord dit so: “Sy is ‘n besweerder van verlies, verganklikheid en begeerte.” Haar gesin en die gemeenskap sien dit egter nie in daardie lig nie, want hul beskou haar slegs as waansinnig.

As fokalisator is dit dikwels in haar grand mal-aanvalle waar sy baie van haar waarnemings vertel. Wanneer sy by haar positiewe is, besef sy dat sy haar geheime alleen moet dra. Sy wens dat sy vir haar ma daarvan kan vertel. Na Wehmeyer se dood dink sy: “Ma...” sug ek, maar ek kan my verdriet nie deel nie.” (Van Heerden 2008:35) Sy het ‘n kamer met veelkleurige, deursigtige glasvase waar sy dikwels gaan sit en waarin sy die boodskappe vir Cecil versteek. Sy is baie soos haar vase wat sy beskryf: “Stil kele vol sugte. Oop monde boontoe. [...] Hulle vang als op. Ek het al my geheime in hulle gelaat.” (Van Heerden 2008:17) Die vase is deursigtig; sy as fokalisator ook eintlik. Sy praat oor en vertel die waarheid wanneer sy Skuimbol begin kry. Net soos wanneer sy in haar gedagtes redeneer, praat sy dan ‘n stroom woorde – daar is geen leestekens tussenin nie. Haar ma besef egter nie dat sy in sulke tye oor die realiteit praat nie; sy bevraagteken Zane se woorde en dink dat dit maar ‘n onsinnige, onsamehangende stroom woorde is wat sy uiter weens die aanval. Per geleentheid sê haar ma: “My kind, jy praat met iemand anders se tong,” (Van Heerden 2008:37) Hierdie kan ook ‘n inspeling daarop wees dat sy die taal van die kommuniste praat.

Haar gevoel vir die pleidooi van die onderdrukte is so sterk dat sy later ook haar eie broer, wat met inligting wat hy oor haar en die sel se bedrywighede het, na die polisie toe wil gaan, verrai. Sy sê vir Demaggio dat haar broer die Wehmeyerbehandeling moet kry. Haar weersin in die manier waarop haar eie mense die anderskleuriges behandel, skemer selfs deur wanneer sy vir Hamerkop Gelata, 'n lid van die sel, uitskel as hy haar hardhandig behandel. Sy sê vir hom: "Hoerman, jy's niks beter as die boere nie! Moord en doodslag om elke draai!" (Van Heerden 2008:320)

Na haar broer se dood word sy deur omstandighede gedwing om te "verdwyn". Sy word deur die kommunistiese beweging na Amsterdam gestuur.

Susan Sontag (1988:31-32) reken dat droefheid mense "interessant" gemaak het en dat dit 'n teken van verfyndheid en magteloosheid was. Dit kos egter, volgens haar, 'n sensitiewe persoon om sulke droefheid te voel of, by implikasie, tuberkulose op te doen. Sontag sê: "The melancholy character – or the tubercular – was a superior one: sensitive, creative, a being apart."

Sy beweer dat die afstootlike, hartverskeurende siekte wat die aanduiding van verhewe sensitiwiteit, die voertuig van geestelike gevoelens en kritiese onvergenoegdheid van ons tyd, *kranksinnigheid* is. Zan is 'n sprekende voorbeeld hiervan. Sontag sê dan ook in haar boek (1988:20) dat die mees treffende ooreenkoms tussen die mites van tuberkulose en kanker is dat beide as siektes van *passie* beskou is. As ons dan nou die ooreenkoms wat sy tref met *kranksinnigheid*, die siekte van ons tyd, in ag neem, is dit byna te verstane waarom die hartstogtelike Zan-karakter in *Dertig Nagte* in Amsterdam aan *kranksinnigheid*, ly.

Soos reeds vroeër in hierdie opstel genoem, reken Susan Sontag (1988:31-32) dat droefheid mense "interessant" gemaak het en dat dit 'n teken van verfyndheid en magteloosheid was. Volgens Sontag het die assosiasie tussen tuberkulose en *kranksinnigheid* baie ooreenkomste. Met beide siektes is daar opsluiting. Lyers word na 'n "sanatorium" gestuur. Daar betree die pasiënt 'n duplikaatwêreld met spesiale reëls. Soos met tuberkulose, is *kranksinnigheid* 'n soort ballingskap.

Die metafoer van die psigiese reis, volgens Sontag (1988:36), is 'n verlenging van die romantiese idee van reis wat met tuberkulose geassosieer is. Om genees te word, moet die pasiënt uit sy/haar daaglikse roetine geneem word. Sy reken dat dit nie toevallig is dat die mees algemene metafoer vir 'n uitermatige sielkundige ondervinding – hetsy dit nou deur middel van medikasie is of deur psigoties te raak – 'n reis ("trip") is nie. Tante Zan het ter aller laaste ook 'n baie lang, fisiese reis na Nederland onderneem. Daar het sy uiteindelik, hoewel sy steeds baie passievol en dramaties was, tog 'n mate van heling ondervind.

Sontag (1988:36) is van mening dat die tros metafore en houdings wat vroeër aan tuberkulose toegeskryf is, in die twintigste eeu verdeel is en aan twee ander siektes toegeskryf word. Een van hierdie siektes, volgens haar, is *kranksinnigheid*: die idee van die lyer as 'n wilde, roekelose persoon vol hartstogtelike teenstellings; iemand wat te sensitief is om die gruwels van die alledaagse lewe te kan verdra. Hierdie kwaliteite word by Zan gevind. Sy onttrek haar emosioneel deur middel van die aanvalle en sy protesteer deur

middel van haar betrokkenheid by die kommunistiese sel en haar seksuele gewoontes. Dit kan byna as ontvlugtingstaktiek gesien word. Uiteindelik onttrek sy haar fisies uit haar omstandighede en vlug letterlik na Amsterdam toe, maar haar hartstog agterhaal haar ook daar tot 'n mate. Dit gee daartoe aanleiding dat sy vir Henk dwing om uit sy geordende, saai bestaan te breek en Amsterdam te besoek, sodat hy ook met die meer sensitiewe, dog hartstogtelike, kant in homself in aanraking kan kom. Sy fisiese reis word ook vir hom 'n uitermatige sielkundige ervaring, hoewel hy nie die van kranksinnigheid betree waarin tante Zan haar bevind nie.

As fokalisator is Henk 'n verteenwoordiger van die "normales". Hy vrees egter op 'n stadium dat hy aan die gek word is (Van Heerden 2008:209). Hy verwys na vermengde bloed en wilde gene. "Dis in sy familie geen geheim dat die De Melkers 'n genepoel onder beleg het nie. Te veel is opgegaan; 'n koloniale geskiedenis soos hulle s'n het honderde jare nodig om te bedaar, om bedees en selfversekerd te raak. Dis die basiese fout van Suid-Afrika, weet Henk: daar's te veel wilde gene." As fokalisator lewer hy hier dus meer nugtere kommentaar oor die toestand in Suid-Afrika. Hy besef dat "sy land uitmekaarbars soos 'n familie waarvan die lede hul eie seerkry nie kan beheer nie." (Van Heerden 2008:209) Sy tante, wat die "mal" een is, kan egter haar seerkry tot 'n mate beheer, juis as gevolg van haar kranksinnigheid waaragter sy kan skuil om deur middel van rebellie uiting te gee aan haar emosies.

Later sien Henk ook die situasie in 'n ander lig. "Iets gebeur met Henk. Hy sien dit glashelder. Die Agtste Kleur kom oor hom. Die geskiedenis, dink hy, is 'n grand mal-aanval." Later sê Grotius, die prokureur, vir Henk: "Ek het nog nooit 'n historikus gesien wat so onkundig is oor sy eie verlede nie." (Van Heerden 2008:247) Tydens sy verblyf in Amsterdam leer hy homself egter beter ken en leer hy ook meer van sy geskiedenis.

So wil die skrywer uiteindelik die leser oproep om, soos Henk, dieper in sy verlede te delf. Die roman word uiteindelik vir die leser 'n oproep tot aksie om ook uit sy gestruktureerde, self-gefokusde bestaan uit te breek en die onregte wat hy in sy leefwêreld sien, aan te spreek.

4.5.4 Slot

Die Zan-karakter in Dertig Nagte in Amsterdam met haar totaal onkonvensionele optrede weens haar onstabiele geestestoestand, druis so lynreg teen Afrikanernasionalisme en Calvinisme in dat daar by die leser geen twyfel kan bestaan nie oor die feit dat hierdie roman 'n "versetskrif" in die strengste sin van die woord is. Die kontras tussen Zan en haar neef, die normale Henk, wat 'n saai, nugtere bestaan voer, beklemtoon haar onkorrekte optrede verder. Die skrywer slaag meesterlik daarin om, deur middel van gestremdheid/siekte in hierdie roman sy verzet teen die politieke bestel van die tydperk voor 1994 en die engheid van die Calvinisme "hoorbaar" te maak.

Hoofstuk 5 - Samevatting, gevolgtrekking en slot

5.1 Samevatting

Deur die wyses waarop skrywers siekte/gestremdheid verteenwoordig en die teoretiese raamwerke wat hul in hul romans gebruik, te bestudeer, kan die temas wat hul hierdeur wil belig, ontleed word.

Bailin (1994:4) sê dat, soos Rousseau in *Emile* skryf: “As the child does not know how to be cured, let him know how to be ill. The one art takes the place of the other and is often more successful.”

Die teoretiese agtergrond oor die siening van siekte/gestremdheid in verskillende kulture, die betekenis daarvan in hierdie kulture en die probleem met en behoefte aan verwoording van pyn, siekte en gestremdheid, die oplossing van die probleem aan die hand van beliggaming en metaforisering, tesame met spesifieke raamwerke soos estetisties-dekadensie en postmodernisme, is bestudeer om aan te toon dat die verskillende betekenisvlakke van taal, beeldspraak en verwysing dikwels meer kan sê as slegs woorde wat op 'n sekere manier ingespan is.

Dit kan inderdaad ook van die siek of gestremde karakters in die bespreekte romans van hierdie studie gesê word, asook van die gemeenskappe wat deur hulle gesimboliseer word. Soos in hierdie studie bewys, is daar “siek” kwessies oor die algemeen, asook meer spesifieke sosiopolitieke kwessies in Suid-Afrika waarvoor skrywers soos Van Heerden en sy tydgenote voel dat hulle 'n bydrae kan maak deur die kwessies uit te lig, “oop te skryf” en die leser kan uitdaag om daarvoor te besin. Die lig word in die bespreekte romans juis op die “siektes” in die sosiale en politieke omgewing en op interpersoonlike vlak ten opsigte van verhoudings gewerp, sodat dit onder die aandag van die betrokkenes gebring kan word. Daar word aan die leser getoon presies hoe dit is om siek te wees (“how to be ill”), met die hoop dat die leser self sal besluit wat die beste wyse sal wees waarop die “siektes” genees kan word.

Deur die ontleding van die onderskeie romans is geïllustreer hoe die verskillende representasies van gestremdheid dieselfde basiese funksie, naamlik beliggaming van taal en simbolisering van spesifieke kwessies, kan verrig. Die leser kry insig in die simptome en die stigmatisering van sekere siektes. Voorts is lig gewerp op die redes waarom sekere siektes/gestremdhede spesifiek by herhaling in die literatuur gebruik word.

Skrywers soos Eben Venter en Karel Schoeman konfronteer die leser met kwessies soos HIV, die skade wat streng patriargale verhoudinge aanrig en die dood as onbekende land waarvoor ons gereed moet wees. Die veranderde en veranderende sosiopolitieke situasie en die behoefte aan betekenisvolle menslike verhoudinge word deur Karel Schoeman en Marlene van Niekerk aangesny.

Die voorafgaande analise toon ook duidelik dat Etienne van Heerden gestremdheid/siekte as simbole gebruik om kwessies soos rebellie teen die politieke situasie in Suid-Afrika en die kollektiewe skuld van die Suid-Afrikaanse gemeenskap op die voorgrond te plaas. Hy gebruik dit ook om kluisenaarskap/verlies as voorvereiste vir kunstenaarskap te

beklemtoon. Die gestremdhede van die karakters wat hy gebruik, is baie opvallend by die karakters wat in hierdie studie bespreek is (buiten vir die asbesoupa) en dit versterk die simboliek wat daaraan gekoppel word. Ooreenkomste met temas en/of karakters in ander skrywers se werke (bv. die sondebok-idee in *Een vir Azazel*) en intertekstuele verwysings na karakters in sommige van sy ander romans deur middel van naamgewing (bv. Wehmeyer as sondebok in *Dertig Nagte in Amsterdam* en weer in *Die Stoetmeester*) versterk ook die simboliek van die gestremdhede/siekte. Die postmoderne aard van sommige van sy romans maak voortdurend aanspraak op leserbetrokkenheid. Met karakters wat “a dual citizenship, in the kingdom of the well and the kingdom of the sick” (Sontag 1988:3) het, raak die begrippe van “normaal” en “gestremd” vermeng en moet die leser self bepaal wie nou eintlik “normaal” en wie “gestremd” is.

5.2 Gevolgtrekking

Die gevolgtrekking waartoe ek tydens hierdie studie gekom het, is dat siekte en gestremdheid baie funksioneel en intensioneel in die Suid-Afrikaanse prosa van die afgelope 35 jaar, en meer spesifiek, in die werke van Etienne van Heerden en sy tydgenote gebruik is.

In die analise van die romans is dit duidelik dat ‘n siekte soos tuberkulose ‘n baie spesifieke funksie gehad het. Dit word as ‘n romantiese siekte bestempel en beklemtoon die verheuenheid en broosheid van die karakter. Die siek persoon leef in ‘n duplikaatwêreld met “ander” reëls. ‘n Teoretiese verwysing soos die estetisties-dekadensie versterk hierdie idee van verheuenheid, broosheid en buitestaanderstatus van die karakter.

Emosionele onstabiliteit/gestremdheid het ook ‘n romantiese konnotasie: een wat aandui dat die karakter byna té sensitief en gevoelvol is. Weens hul verhoogde sensitiwiteit het karakters met hierdie soort gestremdheid juis die vermoë om dieper in kwessies in te kyk of beter as die “normales” te begryp watter onregte en vergrype in hul gemeenskappe aan die gang is. Die teoretiese raamwerk van die postmodernisme versterk hierdie insigte, aangesien daar ook, vanweë die verskillende vlakke en interpretasiemoontlikhede van taal, dieper gekyk en gedelf word as slegs dit wat onmiddellik sigbaar of afleibaar is.

Fisiese gestremdheid is iets wat dikwels veroorsaak het dat mense geïsoleer is en nie aan die gemeenskap blootgestel is nie. Die opheffing van hierdie reël van afsondering, veral teen die agtergrond van sy/haar spesifieke kultuursiening, plaas die fisies gestremde persoon juis op die voorgrond en veroorsaak dat sy/haar gestremdheid ‘n sterk simboliese inslag verkry.

Kanker is, anders as tuberkulose, nie as ‘n romantiese siekte gesien nie, maar juis as ‘n weersinwekkende siekte, omdat dit aan die vlees wegvreet. Dit is ‘n siekte wat die pasiënt se voorkoms ontsier. Dit word, soos Vigs, deur afwykende of indringerselle veroorsaak en is dikwels ‘n metafoor van morele verval wat aan sosiale of morele verval in ‘n gemeenskap of verhouding gekoppel word. Dit is ‘n kru, ongewenste siekte.

Die dood is ‘n natuurlike uitvloeisel van siekte weens die degeneratiewe aard daarvan, daarom kan daar nooit slegs na siekte gekyk word nie – die vraagstuk van die dood en die betekenis daarvan gaan altyd hand-aan-hand met siekte, selfs met gestremdheid, aangesien

die liggaam in elk geval in 'n geleidelike toestand van degenerasie is. Om hierdie rede kan die simbole van siekte ook effektief as simbole van die dood, of ten minste van die bedreiging van die dood wat daarmee saamhang, benut word. Fisiese – en/of emosionele of geestelike pyn vergesel ook gewoonlik siekte en/of gestremdheid, daarom word die pyn van onregte wat 'n siek/gestremde persoon aangedoen word, dikwels suksesvol ingespan om kollektiewe skuld mee konkretiseer.

5.3 Slotopmerkings

Weens die beperkings wat daar in 'n studie soos hierdie lê, is slegs 'n aantal geselekteerde werke van die mees bekende skrywers uit 'n spesifieke tydperk in die Afrikaanse letterkunde bestudeer. Die tema van siekte en gestremdheid, die vroegste werke waarin dit gerepresenteer word, asook die intertekstuele verwysings daarna oor die wêreldletterkunde heen, sou 'n besonder interessante onderwerp vir navorsing wees.

Spesifieke lesers se resepsie van werke soos in hierdie studie bespreek, is nie bepaal nie, aangesien hierdie nie 'n empiriese studie is nie. Dit sou interessant wees om te bepaal tot hoe 'n mate die onderskeie verhoudings-, sosiopolitieke en morele kwessies soos deur die verskillende siektes en gestremdhede in hierdie studie aangespreek, die leser tot diepere nadenke, of selfs aksie, aangespoor het. Die Sielkunde sou by so 'n studie betrek moes word ten einde 'n empiriese studie van stapel te stuur.

Bibliografie

amele 14. wordpress.com. October 22, 2007 *Rarefactions: By AndrésMelo Cousineau. Reflections: Susan Sontag, the metaphors of illness and the militaristic understanding of the ill.*

Bailin, Miriam. 1994. *The Sickroom in Victorian Fiction: The Art of being ill.* Cambridge: Cambridge University Press

Beard, Margot. 1 May 2007. *Lessons from the Dead Masters: Wordsworth and Byron in J.M. Coetzee's Disgrace.* *English in Africa.*>Vol. 34, No.1, 2007: Institute for the Study of English in Africa. Rhodes University

Beers, M.H., Fletcher, J. en andere. 2003. *The Merck Manual of Medical Information.* New York: Pocket Books

Boyd, M. 1983. *The Reflexive Novel.* London & Toronto: Associated University Press

Breytenbach, Breyten. 1988. *Dog Heart.* Kaapstad: National Book Printers

Burger, Willie. *Nie 'n bevredigende leeservaring nie.* Boeke-Beeld

Buxbaum, Lara. 2014. *To see another person's face ... to touch another persons's hand: Bodies and intimate relations in the fiction of Marlene van Niekerk.* Johannesburg: University of the Witwatersrand (PhD Thesis)

Corker, Mairian, Shakespeare, Tom. 2002. *Disability/Postmodernity: Embodying Disability Theory.* London: Continuum

Cloete, T.T, Botha, E en Malan, C. 1985 *Gids by die Literatuurstudie* Pretoria: HAUM Literêr Uitgewers

G. Thomas. 1977. *Recovering bodies: Illness, Disability and life writing.* Madison: University of Wisconsin Press

Derrida, Jacques, 1995. *The Gift of Death.* London: The University of Chicago Press

Derrida, Jacques. 2007. *Jacques Derrida: Basic Writings.* Abington: Routledge

De Beauvoir, Simone. 1964. *The Ethics of Ambiguity.* New York: Citadel Press

Du Plessis, Charl. Junie 2015. *Skok oor silikose in myne.* www.netwerk24.com/.../2015-06-skok-oor-silikose.

enotes.com. Study Guides>*Illness as Metaphor by Susan Sontag*

Foucault, Michel. 1994. *The Birth of the Clinic An Arcaeology of Medical Perception.* New York: Vintage Books

Gilmore, Ian. 2003. *The Making of the Poets: Byron and Shelley in their times.* London: Pimlico

- Grobbelaar, M. en Roos, H. 1993. *'n Interpretasie van Karel Schoeman se roman 'n Ander land binne die raamwerk van die laat negentiende eeuse estetistiese en dekadente literêre tradisie*. *Literator* Volume 14, no. 1
- Hamdar, Abir. 2014. *The Female Suffering Body: Illness and Disability in Modern Arabic Literature*. Syracuse: Syracuse University Press
- Hambidge, Joan. 14 Februarie 2013. *blogspot.co.za.Woorde wat weeg*
- Hattingh, Marion. 1995. *Die Stoetmeester van Etienne van Heerden: Gesigte van 'n gestorwe siener*. *Literator*16(2) Augustus 1995:79-93
- Haupt, Marlies. 2013. *Gender-ambivalensie: Aspekte van beliggaming, performatiwiteit en ondermyning in Ek stamel ek sterwe deur Eben Venter*. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch (Verhandeling MA)
- <https://en.m.wikipedia.org>. Disability Studies
- <https://en.m.wikipedia.org>. The Death of the Author
- [https://www.susansontag.com/SusanSontag/books/illnessAs Metaphor.shtml](https://www.susansontag.com/SusanSontag/books/illnessAs%20Metaphor.shtml)
- Hutcheon, L. 1980. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York & London: Methuen
- Hutcheon, L. 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York & London: Methuen
- Jacobs, J.F. 1993. *Die karikatuur in die romans van Etienne Leroux*. Pretoria (Tesis – Dlit)
- Johnstone, David. 2001. *An Introduction to Disability Studies*. David Fulton Publishers. Ltd.
- journals.www.com. June 2014. *Academic Medicine: Medicine and the Arts*: Volume 89. Issue 6, p. 887
- Karimi, Shirin. 2014. *Commentary on Illness as Metaphor(excerpt) by Susan Sontag*. *Medicine and the Arts Academic Medicine*. June 2014 – Volume 89 – issue 6, p.887.
- litmed.med.nyu.edu. Coulehan, Jack. 01/02/96. *Literature Annotations, Sontag, Susan*
- [Litnet.http://www.litnet.co.za/Article/Memorandum-'n'verhaal-met-skilderye-kanttekening-deur-joan-hambidge](http://www.litnet.co.za/Article/Memorandum-%27n%27verhaal-met-skilderye-kanttekening-deur-joan-hambidge) Hambidge, Joan. 2007. *Memorandum: 'n Verhaal met skilderye: Kanttekening deur Joan Hambidge*
- Marais, Danie. 2015. *Afrikaans in gevaar? Taalgenoot*. Paarl Media Cape. Randburg
- McCauley, Karen. 2015. *Ontario's Institutional Cycle: considering the relationship between fictional narratives and policy discourses in the construction of mental disability*. *Canadian Journal of Disability Studies*, Vol 4, No 1 (2015)
- McGann, Jerome. 2002. *Byron and Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press

- Meyer, Susan. 2013. *Die Karoo, sintuiglike verkenning en die terugkeer tot kunsskepping in Die Swye van Mario Salviati*. LitNet Akademies. Jaargang 10(3)
- Munyi, C.W. 2012. *Past and Present Perceptions Towards Disability: A Historical Perspective*. Disability Studies Quarterly: Volume 32 No.2 (2012)
- Nel, Adèle. 2009. *Sewe M-bleme vir Marlene (Van Niekerk) en Marlene (Dumas): 'n Metatekstuele lesing van Memorandum: 'n verhaal met skilderye*. LitNet Akademies: Jaargang 6(3) Desember 2009
- Nel, Johan. 2013. *Sondag op 'n voëlplaas*. Kaapstad: Tafelberg
- Odendal, F.F. en Gouws, R.H. 2009. *Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*. Kaapstad: Pearson Education South Africa
- oulitnet.co.za. Stanley R, Walters, C. en Etienne van Heerden. *Bespreking van Toorberg*. LitNet – OnderwysNet. Oulitnet.
- Scarry, Elaine. 1985. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the world*. New York: Oxford University Press
- schmoop.com. (a study tool). *'n Bespreking van J.M.Coetzee se Disgrace*
- Schoeman, K. 1984. *'n Ander land*. Kaapstad: Human en Rousseau
- Senekal, B. A. 2013. *'n Netwerkontleding van karakterverhoudings in Etienne van Heerden se Toorberg*. Literator: Volume 34, No. 2
- Sontag, Susan. 1988. *Illness as Metaphor and Aids and its Metaphors*. New York: Farrar, Strauss & Giroux
- Stander, Aletta Sophia. 2012. *Taal wat stamel, stotter en struikel: Marlene van Niekerk se Die Sneeuslaper (2010) as mineurletterkunde*. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch (Tesis)
- Stern, David G. 1995. New York. *Wittgenstein on MIND and LANGUAGE*. New York: Oxford University Press
- Strachan, Alexander. 1988. *"Uthingo lwenkosazana" van D.B.Z. Ntuli: 'n narratologiese ondersoek*. Pretoria: Universiteit van Pretoria. (Ongepubliseerde proefskrif).
- Strydom, Gideon en Van Vuuren, Helize. Desember 2011. *Die marginale subjekposisie van die Afrikaanse skrywer – Etienne van Heerden se Asbesmiddag*. Litnet Akademies. Jaargang8(3), Desember 2011
- Sykes, J.B. 1982. *The Concise Oxford Dictionary*. Oxford: University Press
- Van Coller, H.P. April 2003. *Die gesprek tussen C.M van den Heever se werk en enkele moderne Suid-Afrikaanse romans*. Literator 24(1) April 2003: bl. 49 – 68
- Van der Merwe. Chris. Augustus 2009. *Die argument van 'n storie – Etienne van Heerden se Asbesmiddag*. LitNet Akademies Jaargang 6(2), Augustus 2009

- Van der Vyver, Maretha, *Griet skryf 'n sprokie*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers
- Van Heerden, Etienne. 1986. *Toorberg*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers
- Van Heerden, Etienne. 1993. *Die Stoetmeester*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers
- Van Heerden, Etienne. 2000. *Die Swye van Mario Salviati*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers
- Van Heerden, Etienne. 2007. *Asbesmiddag*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers
- Van Heerden, Etienne. 2008. *Dertig Nagte in Amsterdam*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers
- Van Niekerk, Marlene. Van Zyl, Adriaan. 2006. *Memorandum: 'n verhaal met skilderye*. Kaapstad: Human en Rousseau
- Venter, Eben. 1996. *Ek stamel ek sterwe*. Kaapstad: Queillirie-Uitgewers
- Verster, Pieter. 2013. *Versoening met God in 30 Nagte in Amsterdam*. LitNet Akademies Jaargang 10(2)
- Viljoen, Babette. 2012. *Fokalisasie en vertelinstansie in die representasie van gestremdheid in geselekteerde Afrikaanse romans*. Potchefstroom (Verhandeling – M.A.)
- Viljoen, Louise. 1991. *Naamgewing in Etienne van Heerden se Toorberg*. Nomina Africana 5(1) pp. 28-43.
- Waugh, P. 1984. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. London & New York: Methuen
- Wilson, James en Lewiecki-Wilson, Cynthia. 2001. *Embodied Rhetorics: Disability in Language and Culture*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press
- www.miningmx.com/.../iac.page *Goudmyne gaan nog groot geld hoes*.
- www.oulitnet.com.za. argief. Van der Merwe, C.N. Eben Venter: *Ek stamel ek sterwe*
- www.peh-med.com/content/2/1/10. *The disease-subject as a subject of literature*. Andrea R Kottow and Midhael H. Kottow. *Philosophy, Ethics, and Humanities in Medicine* 2007, 2:10
- www.miningmx.com/.../iac.page *Goudmyne gaan nog groot geld hoes*.
- www.yadaliyya.com. 2014. *New texts out Now: Abir Hamdar. The Female Suffering Body: Illness and disability in Modern Arabic Literature*