

**GRENDOORSKRYDING IN
ALFABET VAN DIE VOËLS
DEUR S.J. NAUDÉ
EN
SONDAG OP 'N VOËLPLAAS
DEUR JOHANN NELL**

JOANITA ERASMUS-ALT

1988135909

B.Mus.(Ed.), B.Mus.(Hons.), M.Mus., M.A.

Proefskrif voorgelê vir die graad
PHILOSOPHIAE DOCTOR
in die Fakulteit Geesteswetenskappe
Departement Afrikaans en Nederlands, Frans en Duits
aan die Universiteit van die Vrystaat

Promotor: Prof. H.P. van Coller

Bloemfontein

2016

Ek, Joanita Erasmus-Alt, verklaar dat die proefskrif wat hierby vir die graad *Philosophiae Doctor* aan die Universiteit van die Vrystaat deur my ingedien word, my selfstandige werk is en nie voorheen deur my vir 'n graad aan 'n ander universiteit/fakulteit ingedien is nie. Ek doen voorts afstand van die outeursreg op die proefskrif ten gunste van die Universiteit van die Vrystaat.

J. Erasmus-Alt

Datum

“Katedraal”

In my kerk is daar geen dak nie
Geen reliëf of skildery
Geen kandelaar wat hoog moet hang nie
Almal kan hier toegang kry
Want my koepel is die hemel
Hoog genoeg vir al die sterre
Breed genoeg vir die planete
Hier sal jy stilte
Hier sal jy vrede
Hier sal jy rus by My kom kry

In my kerk is daar geen mure
Wat 'n horison beperk nie
Daar's geen deure en geen slot nie
Geen register om te merk nie
Want die berge is die suile
Waar die arende kan skuilhou
Ja die vlaktes is my vloere
Hier sal jy stilte
Hier sal jy vrede
Hier sal jy rus by My kom kry

In my kerk is daar geen vensters
Wat met brandglaskleure blink
Geen nagmaalbrood wat jy moet breek
Of wyn wat iemand nog moet skink nie
Want in my kerk sien jy die kleure
In die skemer as die son sak
En die laaste wolke saampak
Hier sal jy stilte
Hier sal jy vrede
Hier sal jy rus by My kom kry

In my kerk is daar geen koor of
Orrel wat die rus verstoor nie
Hier vra niemand vir jou geld nie
As jy bieg, sal niemand hoor nie
Want die storms is perkussie
En die wind wat nooit wil rus nie
Maak musiek in al die bome
Hier sal jy stilte
Hier sal jy vrede
Hier sal jy rus by My kom kry

(Coenie de Villiers 2008)

DANKBETUIGING

By die voltooiing van hierdie proefskrif is dit die behoefte van my hart om persone en instansies wat my op een of ander wyse behulpsaam was, opreg te bedank:

My promotor, prof. H.P. van Coller, vir sy besonder kundige leiding in alle fases en ten opsigte van alle fasette van hierdie navorsing. Die wetenskaplike benadering en hoë intellektuele en akademiese standarde wat van hom uitgegaan het, was vir my 'n onontbeerlike bron van inspirasie en onderskraging.

Dr. Hannamarie Bezuidenhout, vir haar waardevolle raad en vir die taalkundige en tegniese versorging van die teks.

Mev. Hesma van Tonder, vir haar hulp met die opspoor van bronne.

Mev. René van der Walt, vir haar opregte belangstelling in die navorsing en vir die proeflees van die teks.

Die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns, vir finansiële ondersteuning.

Proff. Ena Jansen en Thys Human wat as eksterne eksaminatore opgetree het. Hul aanbevelings voeg waarde by tot hierdie finale weergawe van die proefskrif.

My eggenoot, Heinrich, vir sy oneindige liefde, ondersteuning en geduld, veral gedurende die afgelope twee jaar.

My moeder, Lozya, vir haar onderskraging waarop ek te alle tye kon staatmaak.

Met hierdie studie eer ek die nagedagtenis van my vader, Johan, wat in sy lewe 'n groot bron van inspirasie vir my was. Ek dink met dankbaarheid daaraan terug dat hy nooit enige moeite of koste ontsien het om my te onderskraag in die verwesenliking van my drome nie.

Al die dank aan my Hemelse Vader.

Daar is geen grens aan U guns en genade

U groot ontferming hou nooit op ...

(Faani Engelbrecht 2005)

INHOUDSOPGAW

LYS VAN TABELLE	xiii
OPSOMMING	xiv
SLEUTELWOORDE	xvi
SUMMARY	xvii
KEYWORDS	xix

HOOFSTUK 1

INLEIDING

1.1	Probleemstelling en navorsingsfokus	1
1.2	Motivering vir die studie	3
1.3	Navorsingswaardigheid van die onderwerp	6
1.4	Voorafstudie	6
1.5	Teoretiese uitgangspunte	7
1.6	Navorsingsvrae.....	11
1.7	Metodologie en benaderings	11

HOOFSTUK 2

TEORETIESE BEGRONDING:

DIE FILOSOFIESE BESKOUIING VAN GRENSE

2.1	’n Begripsoms krywing van die term <i>grens</i>	14
2.1.1	Die grens as tussenruimte	14
2.1.2	Soorte grense	16
2.1.3	Die vervaging van grense	18
2.1.4	Die belangrikheid van grense	19

2.2	Grensoorskryding in die metafisika.....	21
2.2.1	Numineuse	28
2.2.2	Mistiek	29
2.2.2.1	<i>Eenwording met die Absolute</i>	31
2.2.2.2	<i>Stilte</i>	37
2.2.2.3	<i>Reiniging</i>	38
2.2.2.4	<i>Afsondering</i>	42
2.2.2.5	<i>Aardse liefde en vriendskap</i>	44
2.2.3	Relikte.....	45
2.3	Samevatting van hoofstuk	46

HOOFSTUK 3

TEORETIESE BEGRONDING:

LITERÊRE GRENSE

3.1	Die postmodernisme as reaksie op die modernisme	47
3.2	Genre-grense	56
3.2.1	Die kortverhaal	56
3.2.2	Die kortverhaalsiklus.....	61
3.2.2.1	<i>Die eenheidsbundel</i>	64
3.2.2.2	<i>Die kortverhaalreeks</i>	65
3.2.2.3	<i>Die kortverhaalroman (saamgestelde roman)</i>	65
3.2.2.4	<i>Die kortverhaalsekwens</i>	67
3.2.2.5	<i>Die kortverhaalsamestelling</i>	68
3.2.2.6	<i>Die kortverhaalsiklus</i>	69
3.2.2.7	<i>Verhaalgroepe</i>	70
3.2.2.8	<i>Algemene kenmerke van die kortverhaalsiklus</i>	71
3.2.3	Eenheidsmerkers in die kortverhaalbundel.....	72
3.2.3.1	<i>Volgorde van verhale</i>	72
3.2.3.2	<i>Die siklus- of bundelitel en verhaaltitels</i>	73
3.2.3.3	<i>Kruisverwysings tussen verhale</i>	74
3.2.3.4	<i>Gemeenskaplike ruimtes</i>	75
3.2.3.5	<i>Karakteraanwending</i>	75
3.2.3.6	<i>Vertelsituasie</i>	76
3.2.3.7	<i>Gemeenskaplike tekstuele patrone</i>	76

3.2.3.8	<i>Ooreenkomste tussen die sluitingsmomente van verhale</i>	76
3.2.3.9	<i>Intertekstualiteit</i>	77
3.2.4	Die roman.....	77
3.2.4.1	<i>Die plaasroman</i>	78
3.2.4.2	<i>Die dorpsroman</i>	84
3.2.4.3	<i>Die stadsroman</i>	85
3.2.4.4	<i>Die ontwikkelingsroman</i>	85
3.3	Die literêre werk.....	88
3.3.1	Die boek as materiële objek.....	88
3.3.1.1	<i>Paratekstuele elemente</i>	89
(i)	<i>Voorblad</i>	90
(ii)	<i>Titel</i>	90
(iii)	<i>Agterblad</i>	91
(iv)	<i>Motto</i>	91
3.3.2	Die boek as estetiese objek.....	92
3.3.2.1	<i>Storie</i>	92
(i)	<i>Gebeure</i>	93
(ii)	<i>Karakters</i>	93
(iii)	<i>Tyd</i>	100
(iv)	<i>Ruimte</i>	101
3.3.2.2	<i>Vertelteks</i>	104
(i)	<i>Fokalisasie</i>	105
(ii)	<i>Gebeure</i>	109
(iii)	<i>Akteurs</i>	111
(iv)	<i>Tyd</i>	113
(v)	<i>Ruimte</i>	115
3.3.2.3	<i>Vertelproses en vertelinstantie</i>	116
3.4	Die grens as motief in die literêre werk.....	118
3.4.1	Die vertrekpunt: identiteit.....	119
3.4.1.1	<i>Kulturele identiteit</i>	121
3.4.1.2	<i>Seksuele identiteit</i>	126
3.4.2	Transformasie.....	130
3.4.3	Integrasie.....	133

3.5	Metafoor	134
	3.5.1 Die refrein	139
	3.5.2 Voëls.....	142
3.6	Dekonstruksie.....	145
3.7	Intertekstualiteit	147
3.8	Mineurletterkunde.....	152
3.9	Resepsie	156
	3.9.1 Die Afrikaanse literêre sisteem	157
	3.9.2 Kategorisering: elitêre literatuur teenoor ontspanningsliteratuur.....	161
	3.9.3 Aktualiteit	164
3.10	Samevatting van hoofstuk	167

HOOFSTUK 4

GRENSOORSKRYDING IN ALFABET VAN DIE VOËLS

DEUR S.J. NAUDÉ

4.1	Kontekstualisering	170
	4.1.1 Biografiese inligting oor die skrywer	171
	4.1.2 'n Bondige opsomming van die storiegebeure en tematiek	171
	4.1.3 'n Opsomming van grensoorskrydende elemente in die teks	174
4.2	Metafisika	175
	4.2.1 Mistiek	176
	4.2.1.1 <i>Eenwording met die Absolute</i>	176
	4.2.1.2 <i>Stilte en onverwoordbaarheid</i>	180
	4.2.1.3 <i>Reiniging</i>	181
	4.2.1.4 <i>Afsondering</i>	182
	4.2.1.5 <i>Aardse liefde en vriendskap</i>	184
	4.2.1.6 <i>Lig</i>	184
	4.2.1.7 <i>Die kleur wit</i>	186
	4.2.1.8 <i>Mistiek in verskillende godsdienstige denkrigtings</i>	187
	4.2.2 Relikte.....	188

4.3	Genre-grense	189
4.3.1	<i>Alfabet van die voëls</i> as kortverhaalbundel	189
4.3.2	<i>Alfabet van die voëls</i> as kortverhaalsiklus	190
4.3.2.1	<i>Volgorde van verhale</i>	190
4.3.2.2	<i>Eenheid tussen titels</i>	192
4.3.2.3	<i>Gemeenskaplike ruimtes</i>	193
4.3.2.4	<i>Karakterisering</i>	194
4.3.2.5	<i>Vertelsituasie</i>	195
4.3.2.6	<i>Gemeenskaplike tekstuele patrone</i>	196
4.3.2.7	<i>Ooreenkomste tussen sluitingsmomente van verhale</i>	199
4.4	Storie, verteltekst en vertelinstantie	202
4.4.1	Paratekstuele elemente	202
4.4.1.1	<i>Voorblad</i>	202
4.4.1.2	<i>Bundeltitlel</i>	204
4.4.1.3	<i>Agterblad</i>	205
4.4.2	Karakters	205
4.4.2.1	<i>Buitestanderkarakters</i>	205
4.4.2.2	<i>Bemiddelaars</i>	209
4.4.2.3	<i>Reisende karakters</i>	212
4.4.2.4	<i>Kulturele identiteit</i>	214
4.4.2.5	<i>Seksuele identiteit</i>	219
4.4.2.6	<i>Kommunikatieweitek van die getraumatiseerde hoofkarakters</i>	222
4.4.2.7	<i>Integrasie van getransformeerde karakters</i>	225
4.4.3	Tyd	229
4.4.4	Ruimte	233
4.4.5	Outeur, vertelsituasie en fokalisasie	239
4.4.5.1	<i>Outeur</i>	239
4.4.5.2	<i>Vertelsituasie en fokalisasie</i>	240
4.4.5.3	<i>Taal en ingesteldheid van die verteller</i>	242
4.4.5.4	<i>Taal van die bemiddelaars en medekarakters</i>	244
4.5	Metafoor	251
4.5.1	Die refrein – klank en stilte	252
4.5.2	Voëls	255

4.6	Dekonstruksie.....	261
4.7	Intertekstualiteit	269
4.8	<i>Alfabet van die voëls se resepsie</i>	277
4.9	Gevolgtrekkings.....	285

HOOFSTUK 5

GRENDOORSKRYDING IN *SONDAG OP 'N VOËLPLAAS*

DEUR JOHANN NELL

5.1	Kontekstualisering	287
5.1.1	Biografiese inligting oor die skrywer	287
5.1.2	'n Bondige opsomming van die storiegebeure en tematiek	288
5.1.3	'n Opsomming van grensoorskrydende elemente in die teks	289
5.2	Metafisika	290
5.2.1	Numineuse	291
5.2.2	Mistiek	292
5.2.3	Relikte.....	296
5.3	Genre-grense	297
5.3.1	<i>Sondag op 'n voëlplaas</i> as plaasroman	297
5.3.2	<i>Sondag op 'n voëlplaas</i> as dorps-, voorstad- en stadsroman.....	307
5.3.3	<i>Sondag op 'n voëlplaas</i> as ontwikkelingsroman.....	311
5.4	Storie, verteltekste en vertelinstantie	312
5.4.1	Paratekstuele elemente	313
5.4.1.1	<i>Voorblad</i>	313
5.4.1.2	<i>Titel</i>	314
5.4.1.3	<i>Motto</i>	315
5.4.1.4	<i>Agterblad</i>	315
5.4.2	Karakters	315
5.4.2.1	<i>Buitestanderkarakters</i>	316
5.4.2.2	<i>Kulturele identiteit</i>	318
5.4.2.3	<i>Seksuele identiteit</i>	319
5.4.2.4	<i>Kommunikatiewe van die getraumatiseerde hoofkarakter</i>	323
5.4.3	Tyd.....	324
5.4.4	Ruimte	326

5.4.5	Outeur, vertelsituasie en fokalisasie	332
5.4.5.1	<i>Outeur</i>	332
5.4.5.2	<i>Vertelsituasie en fokalisasie</i>	333
5.4.5.3	<i>Taal en ingesteldheid van die verteller</i>	333
5.4.5.4	<i>Taal van die bemiddelaars en medekarakters</i>	338
5.5	Metafoor	341
5.5.1	Die refrein – die ordening van chaos	341
5.5.2	Voëls.....	345
5.6	Dekonstruksie.....	351
5.7	Intertekstualiteit	358
5.8	<i>Sondag op ’n voëlplaas</i> se resepsie.....	363
5.8.1	Karakterisering	365
5.8.2	<i>Sondag op ’n voëlplaas</i> as betrokke literatuur.....	367
5.8.3	Strukturering en eksegese.....	368
5.8.4	Vertelsituasie	370
5.8.5	Metaforiek.....	370
5.9	Gevolgtrekkings.....	371
HOOFSTUK 6		
SAMEVATTING		373
BYLAAG		381
Robert Frost se gedig “Mending wall”		
BIBLIOGRAFIE		383

LYS VAN TABELLE

Tabel 1.1	5
Voorbeelde van Afrikaanse literatuur waarin een of ander vorm van grensoorskryding aangetref word	
Tabel 2.1	17
Politieke, ekonomiese, kulturele en streeksgeografiese grense	
Tabel 2.2	23
Jung se uiteensetting van individuasie	
Tabel 3.1	152
Tetra-linguistiese model	
Tabel 4.1	193
Gemeenskaplike ruimtes in <i>Alfabet van die voëls</i> (Naudé 2011)	
Tabel 4.2.....	200
Patroon in sluitingsmomente in <i>Alfabet van die voëls</i> (Naudé 2011)	
Tabel 4.3.....	259
Voëlsoorte wat as kommunikeerders in <i>Alfabet van die voëls</i> (Naudé 2011) optree	

OPSOMMING

Die vertrekpunt in hierdie proefskrif is die konsepte van grensoorskryding en liminaliteit. Laasgenoemde term is vir die eerste keer deur Arnold van Gennep in sy werk *Les rites de passage* (1908) gebruik. Van Gennep (1960:166) identifiseer drie fases in die proses van grensoorskryding: die fase van afsondering, die liminale fase (die fase waartydens transformasie plaasvind) en die fase van integrasie. Volgens Van Gennep is *rites de passage* 'n noodsaaklike kenmerk van enige tipe oorgang en wys dit op die digotomie wat daar tussen stabiele en verbygaande strukture bestaan.

In die voortdurend veranderende moderne samelewing word 'n toenemende strewe na 'n wêreld sonder grense bemerk. Tipies van die postmodernisme word konsepte van die filosofie met konsepte en metodes uit ander dissiplines vermeng en is daar dus ook in akademiese dissiplines 'n toenemende integrasie van multi-dissiplinêre benaderings. In die proefskrif word 'n oorsig van belangrike beskouings met betrekking tot die aard van topologiese, filosofiese en literêre grense gegee. Die teoretiese bespreking dien as vertrekpunt tot die analise, interpretasie en bespreking van die mate waarin, asook die wyses waarop, grensoorskryding in twee Afrikaanse prosatekste, naamlik *Alfabet van die voëls* (2011) deur S.J. Naudé en *Sondag op 'n voëlplaas* (2013) deur Johann Nell gedemonstreer word.

Vanweë die ikonoklastiese aard van postmoderne literatuur is dit duidelik dat afgebakende grense verval – ook met betrekking tot literêre genres. Voorts is daar 'n vervaging tussen hoog- en laagkultuur. Aangesien die voortdurende ontwikkeling van literêre vorms die definiëring van duidelik afgebakende letterkundige genres bemoeilik, word die heersende neigings van vervloeiing in die gekose genres (die kortverhaalsiklus, die plaasroman, die dorpsroman, die stadsroman, sowel as die ontwikkelingsroman of *Bildungsroman*), as uitgangspunt in hierdie ondersoek geneem.

In beide tekste is daar op die vlak van die storie ruimtelike, psigologiese en metafisiese grensoorskryding deur 'n liminale karakter (of karakters). Teen die agtergrond van sosio-politieke veranderinge beleef die onderskeie hoofkarakters verskillende vorme

van trauma en verlies – belewenisse wat uiteraard 'n belangrike rol speel in die vorming van 'n persoonlike identiteit. 'n Soeke na die sin van die lewe en die ontdekking van die self veronderstel dat die hoofkarakters gevolglik 'n grensoorskrydende, transformerende losmakingsproses ondergaan.

As deel van die studie word daar nie slegs aandag geskenk aan verskillende vorme van grensoorskryding op *storievlak* nie. Daar word ook gefokus op die wyses waarop hierdie grensoorskryding in die *verhaal* en in die *vertelproses* voorgestel word.

Afgesien van die dinamika wat die tema van grensoorskryding op storievlak teweegbring, kan die keuse-aspek van die tussenskap ook in die strukturering van handeling uitgedruk word. Deurdat die handelingsverloop rondom grensoorskrydende gebeurtenisse gestruktureer word, word daar by wyse van prosesse van vooruitgang en agteruitgang 'n narratiewe siklus bewerkstellig.

Op die vlak van die storie staan grensoorskryding in 'n noue verband met terrein-afbakening. In die proefskrif word aandag geskenk aan die wyses waarop die territorialiserende eienskappe van die refrein en voëls as komplekse metafore aangewend word. Hierdie metafore is nie bloot 'n ornamentele aspek van taal nie, maar deur die herhaalde voorkoms daarvan word dit prinsipiële skemas waardeur die karakters hul onderskeie leefwêrelde en hul aktiwiteite binne daardie leefwêrelde kan konseptualiseer.

In postmoderne literatuur word grensoorskryding dikwels gedemonstreer deur 'n selfrefleksiewe betreding van die teks deur die skrywer. Die proefskrif ondersoek die wyses waarop die werklike outeur, deur middel van subtiele manipulering, self as karakter in die literêre werk aanwesig is.

Die verskillende vorme van grensoorskryding wat in beide Naudé se *Alfabet van die voëls* en Nell se *Sondag op 'n voëlplaas* gedemonstreer word, dien as bevestiging vir die idee dat die oorskryding of vervaging van grense om verskeie redes relevant is vir die postmoderne letterkunde en dat dit ook binne die Afrikaanse literatuur 'n belangrike tendens blyk te wees.

SLEUTELWOORDE

S.J. NAUDÉ / JOHANN NELL / GRENSOORSKRYDING / LIMINALITEIT /
POSTMODERNISME / KORTVERHAALSIKLUS / PLAASROMAN /
MIDDELMOOTLITERATUUR / METAFOOR / DEKONSTRUKTIEWE LEES /
DETERRITORIALISASIE / MINEURLETTERKUNDE

SUMMARY

The point of departure in this thesis are the concepts of border crossing and liminality. The latter term was used for the first time by Arnold van Gennep in his work *Les rites de passage* (1908). Van Gennep (1960:166) identifies three phases in the process of border crossing: the phase of seclusion, the liminal phase (the phase during which transformation takes place) and the integration phase. According to Van Gennep *rites de passage* is an essential characteristic of any kind of crossing and it refers to the dichotomy that exists between stable and transient structures.

It is noticed that in a continuously changing modern society there is an increase in striving for a world without borders. It is typical of post-modernism that concepts of philosophy are mixed with concepts and methods from other disciplines; therefore an increase in integration of multi-disciplinary approaches is found in academic disciplines. In this thesis an overview is provided of important views regarding the nature of topological, philosophical and literary borders. The theoretical discussion serves as point of departure for the analysis, interpretation and discussion of the extent to, and the manner in which the crossing of borders is demonstrated. The focus of this discussion is based on two Afrikaans prose texts, namely *Alfabet van die voëls* [Alphabet of the birds] (2011) by S.J. Naudé and *Sondag op 'n voëlplaas* [Sunday on a bird farm] (2013) by Johann Nell.

Due to the iconoclastic nature of post-modern literature it is clear that demarcated borders are disappearing – also in relation to literary genres. Furthermore, the line between high and low literature is continuously becoming less prominent. As the continuous development of literary forms is making it difficult to define explicit demarcated literary genres, the current trends of deliquescence in the chosen genres (short-story cycle, farm novel, town novel, city novel, as well as the *coming-of-age* story or *Bildungsroman*) were taken as premise in this investigation.

In both these texts spatial, psychological and metaphysical crossing of borders by a liminal main character (or characters) occurs at the story level. Against the backdrop of socio-political changes the various main characters experience different forms of

trauma and loss – experiences that inevitably play an important role in moulding a personal identity. The search for the meaning of life and the discovery of the self presumes that the main characters as a result undergo a border-crossing, transformative and disengaging process.

As part of the study, attention is not merely paid to different forms of border crossing at *story* level; the focus also is on the ways in which this border crossing is presented in the structure of the *discourse* and through *narration*.

Apart from the dynamics which the theme of border crossing effectuates at the level of the story, the aspect of choice of the liminality can also be expressed in the structuring of the actions. As a result of the course of action being structured around border-crossing occurrences, a narrative cycle is brought about by means of processes of progression and regression.

At the level of the story, border crossing is closely related to demarcating the area. In the thesis attention is paid to the ways in which the territorialising characteristics of the refrain and birds as complex metaphors are employed. These metaphors are not merely an ornamental aspect of language, but due to their repetitive occurrence they become fundamental themes through which the characters can conceptualise their respective lives and their activities in their immediate surroundings.

In post-modern literature the crossing of borders often is demonstrated by the author entering the text on a self reflective level. This thesis investigates the ways in which the real author is present as a character in the literary work by means of subtle manipulation.

The various forms of crossing borders demonstrated in both Naudé's *Alfabet van die voëls* and Nell's *Sondag op 'n voëlploas*, serve as confirmation of the idea that the crossing or fading of borders is relevant, for a variety of reasons, to post-modern literature and that it also seems to be a significant trend in Afrikaans literature.

KEYWORDS

S.J. NAUDÉ / JOHANN NELL / BORDER CROSSING / LIMINALITY / POST-MODERNISM / SHORT STORY CYCLE / FARM NOVEL / MIDDLEBROW LITERATURE / METAPHOR / DECONSTRUCTIVE READING / DETERRITORIALIZATION / MINOR LITERATURE

HOOFSTUK 1

INLEIDING

1.1 Probleemstelling en navorsingsfokus

Die grens is nog altyd 'n gelaaide term. Van Wijhe (2010) noem dat studies met betrekking tot grense geensins nuut is nie:

[...] it has a fertile past and [...] during the past few decades it has evolved into a interdisciplinary field, [...]. While geography was the first discipline to study borders and boundaries, soon others followed and today borders are studies [sic] by psychologists, lawyers, [...] anthropologists, economists, ethnologists and more.

Grense is dus nie net topologies van aard nie, maar ook belangrike, ordenende en analitiese konsepte in akademiese dissiplines. Elke dissipline definieer grense op 'n unieke wyse. Tog is daar 'n toenemende integrasie van multi-dissiplinêre benaderings in navorsing. Aylesworth (2015) wys daarop dat die vermenging van filosofie met konsepte en metodes uit ander dissiplines tipies van die postmodernisme is.

Die mens word voor sy geboorte reeds aan begrensing blootgestel. Régis Debray, 'n Franse teoretikus, voer die ontstaan van grense tereg terug na die groeiende fetus. Die eerste orgaan wat ontwikkel, is die vel. Dit is binne hierdie beskermende membraan waar die eerste gewaarwordings, naamlik die belewing en onderskeid tussen dit wat bekend en dit wat vreemd is, plaasvind (Debray 2010:6).

Wanneer daar na 'n grens verwys word, duik die woord *tussen* meestal op. Hierdie woord het egter twee gelykwaardige betekenis: "tussen" as verdeling, maar ook "tussen" as iets wat gedeel kan word. Ook is daar 'n noodsaaklike en onlosmaaklike verhouding tussen die twee kante aan weerskante van 'n grens. Hierdie verhouding word geïllustreer in Grosz (2008:13) se verduideliking dat 'n raam, soos 'n venster, die funksie van deurlating vervul en dus nodig is om die "anderkant", hetsy die binne- of buitekant, te konstitueer (kyk 2.1.1).

Die moderne mens is in wese 'n liminale figuur, soekend na 'n eie identiteit. Viljoen en Van der Merwe (2006:xxii) noem dat die ruimtes waarin liminale figure hulle bevind, dikwels “ruimtes van dubbelsinnigheid en verwarring op die rand van die gemeenskap” is en dikwels direk met grense van verskillende aard verbind word.

In beide *Alfabet van die voëls* deur S.J. Naudé (2011) en *Sondag op 'n voëlplaas* deur Johann Nell (2013) kom die onlosmaaklike verhouding wat daar tussen die twee kante aan weerskante van 'n grens bestaan, duidelik na vore. In meer as een verhaal in Naudé se bundel, asook in Nell se roman, word 'n medekarakter of bemiddelaar die “raam” of “deurgangsruiimte” waardeur die hoofkarakter as liminale figuur geteken word. Die oorkoepelende tema in Naudé se teks, naamlik ontheemde karakters wat in 'n postmodernistiese wêreld moet leer om met verlies saam te leef, word as “binnekant” gekonstitueer deur beelde van siekte, fisieke agteruitgang en pyn, vervreemding en onsekerheid oor seksuele identiteit. Ten einde weg te breek uit die begrensing van die raam en tot aanvaarding te kom, moet die karakters gevolglik 'n grensoorskrydende losmakingsproses ondergaan.

In Nell se roman voel die ek-verteller hom ontuis op die plaas en wil hy vroeg reeds uit die begrensde ruimte van die plaas wegbreek. 'n Onaangename voorval met twee skoolseuns asook die vader se besoek aan 'n bordeel, het 'n betekenisvolle invloed op die jong verteller. Dit gee dwarsdeur die roman aanleiding tot die belangrikste vrae waarmee hy worstel, naamlik sy eie manlike identiteit, wat uiteraard ook 'n grenssituasie is. Ten einde weg te breek uit die begrensing van die raam, word die verteller genoop om sy eie identiteit te verken. Hiervoor moet hy die verlede herbesoek, maar in hierdie proses word hy, net soos die karakters in *Alfabet van die voëls*, deel van 'n transformerende losmakingsproses.

1.2 Motivering vir die studie

Ten spyte van groeiende internasionale segregasie en fundamentalisme,¹ is daar in die moderne samelewing 'n toenemende strewe na 'n wêreld sonder grense. In hierdie verband kan verwys word na organisasies soos Dokters Sonder Grense en die konsep *wêrelddorp* (Global Village in Engels). Andersyds het die mens nodig om hom-/haarself van ander te onderskei, veral met betrekking tot die vorming van identiteit. Dit veronderstel, volgens Debray (2010:4), die afbakening van sekere ruimtes, asook om die ander as “ander” te erken:

Borders are fundamental in order to recognize the other and consider him as a being with the same dignity. They also promote the research of balance through negotiation and mediation (Debray soos vertaal deur Favetto s.j.).

Hiervolgens is grense dus plekke van bemiddeling en tussenruimtes wat tegelyk verdeel en verenig (kyk 1.1).

Ratiani (2007) beskou die literêre werk as 'n intermediêre liminale verskynsel of 'n oorgangsfase tussen die werklike en die verbeeldingswêreld. Die sosio-kulturele en -politieke verband wat daar tussen literatuur en die samelewing bestaan, plaas literatuur ook in 'n direkte verhouding met die moderne wêreldbeskouing waarvolgens daar, soos reeds genoem, 'n toenemende behoefte na en tendens van grensoorskryding is. Aangesien die literêre werk as brug tussen genoemde twee wêrelde optree, is die oorskryding of vervaging van grense dus om verskeie redes relevant vir die letterkunde.

¹ Volgens Grayling (2009:221) kom veral die volgende aspekte onder die loep in fundamentalistiese denke: evolusie-teorie, die leerstellings van die Rooms-Katolieke en die Mormoonse Kerk, liberale teologie, ateïsme, filosofie, spiritualiteit en Christelike wetenskap. Wacker (2000) onderskei tussen fundamentalisme as 'n generiese of universele verskynsel en Fundamentalisme as 'n godsdienstige beweging eie aan die Protestantse kultuur in die VSA gedurende die laat negentiende en vroeg twintigste eeue. Volgens Wacker verwys generiese fundamentalisme na 'n globale godsdienstige impuls wat veral sedert die twintigste eeu sigbaar geraak het. Dit fokus in hoofsaak op die herstel en publieke institusionalisering van aspekte uit die verlede wat in die moderne tyd obskuur geraak het. Aangesien dit meer in onderwys, demokratiese hervormings en ekonomiese voortuitgang as in die bewaring van die spirituele aspekte van menswees belangstel, word die sekulêre staat as die primêre vyand beskou. Volgens Wacker (2000) leen die generiese fundamentalisme uit die beskouing dat 'n heilige teks bo kritiek verhewe is: “It sees time-honored social distinctions and cultural patterns as rooted in the very nature of things, in the order of creation itself. That means clear-cut and stratified roles for men and women, parent and children, clergy and laity. On the other hand, generic fundamentalism seeks to minimize the distinction between the state and the church.”

Ook binne die Afrikaanse literatuur blyk die bemoeienis met die problematiek met betrekking tot grense 'n belangrike tendens te wees. Van Coller (1992:153) noem dat, binne die Suider-Afrikaanse werklikheid, “menswees vir die afgelope jare direk of indirek” deur die gewapende konflik bepaal word: “Hierdie gewapende konflik staan van meet af vir die Suid-Afrikaner in die teken van die grens.” Alhoewel die grenssituasie aanvanklik bloot topologies is, verruim dit, volgens Van Coller (ibid.), “bykans altyd (in letterkundige werke) tot 'n situasie waarin die grens metafories simbool word van die geskiedenis van mense (Strachan); lewe en dood (Krüger); geslagtelikheid (Prinsloo) [en] buitestaanderskap [sic] (Van Heerden) [...]”.

'n Internasionale kongres oor “Hibriditeit, Liminaliteit en Grense in die Suid-Afrikaanse konteks” is in 2005 deur die Literator-vereniging en Navorsingseenheid vir Tale van die Potchefstroomkampus van die Noordwes Universiteit gehou (Rautenbach Conradie 2010:3). Bydraes wat tydens hierdie kongres gelewer is, is in 'n uitgawe van *Literator* (Volume 27:1, April 2006) gepubliseer.

In die tabel (tabel 1.1) op die volgende bladsy word nog voorbeelde van Afrikaanse literatuur waarin een of ander vorm van grensoorskryding aangetref word, aangedui:

Tabel 1.1: Voorbeelde van Afrikaanse literatuur waarin een of ander vorm van grensoorskryding aangetref word

Teks	Jaar van publikasie	Skrywer	Aspek van grensoorskryding
<i>Kennis van die aand</i>	1973	André P. Brink	Bruin- en swartmense as marginale figure. Ondermyning van ou rassistiese en patriargale strukture ²
<i>Die muur van die pes</i>	1984		
<i>Kroniek van Perdepoort</i>	1975	Anna M. Louw	Ondermyning van die onderliggende waardesisteem van die konvensionele plaasroman ³
<i>Uitdraai</i>	1976	Wilma Stockenström	
<i>Toorberg</i>	1986	Etienne van Heerden	
<i>Karolina Ferreira</i>	1993	Lettie Viljoen (Ingrid Winterbach)	Mistiek ⁴
<i>Landskap met vroue en slang</i>	1996		
<i>Buller se plan</i>	1999		
<i>Die reise van Isobelle</i>	1995	Elsa Joubert	Mistiek ⁵
<i>Kleur kom nooit alleen nie</i>	2000	Antjie Krog	Heromskrywing van Afrikaans ⁶
<i>Niggie</i>	2002	Ingrid Winterbach	Liminale ruimtes ⁷ en marginale en liminale karakters ⁸
<i>Vaselinetjie</i>	2004	Anoeschka von Meck	Liminale karakters en liminale ruimtes ⁹
<i>Horrelpoot</i>	2006	Eben Venter	Grens tussen utopie en distopie ¹⁰
<i>Op 'n plaas in Afrika</i>	2007	Helena Gunter	Seksualiteit
<i>Die sneeuslaper</i>	2010	Marlene van Niekerk	Mistieke verlange ¹¹ en mineurletterkunde ¹²
<i>Eben Venter se romaneuvre</i>			Geslagtelikheid ¹³

Veranderende sosio-politieke situasies in Suid-Afrika vra na aanpassings wat noodwendig drumpeloorgange impliseer. Die toenemende voorkoms van sodanige liminale situasies in die eietydse Suid-Afrikaanse letterkunde is tekenend van dié sosio-politieke tendens.

² Kyk Viljoen en Van der Merwe (2006).

³ Kyk Viljoen en Van der Merwe (2006).

⁴ Kyk Foster (2008).

⁵ Kyk Van der Merwe (2011).

⁶ Kyk Viljoen en Van der Merwe (2006).

⁷ Kyk du Plooy (2006).

⁸ Kyk Foster (2004).

⁹ Kyk Viljoen en Van der Merwe (2006).

¹⁰ Kyk Visagie (2009).

¹¹ Kyk Van der Merwe (2012).

¹² Kyk Stander (2012).

¹³ Kyk Van Zyl (2014).

1.3 Navorsingswaardigheid van die onderwerp

In die vorige afdeling is daar in die vooruitsig gestel dat die tema van grensoorskryding en liminaliteit toenemend van belang sal raak in die eietydse Afrikaanse letterkunde (kyk 1.2). Daarom is die kandidaat van mening dat 'n kritiese evaluasie van grensoorskryding in die gekose tekste, naamlik *Alfabet van die voëls* (2011) deur S.J. Naudé en *Sondag op 'n voëlplaas* (2013) deur Johann Nell, 'n bydrae sal kan lewer tot die metaforiese hantering van die grens as deurbreking in die soeke na 'n nuwe identiteit. Die bestudering van grensoorskryding, met spesifieke verwysing na die oorsteek van die grens tussen die skrywer as produsent van die teks en die leser as ontvanger, die oorskryding van genre-grense, die grensoorskrydende aard van temas en motiewe, sowel as die proses van grensoorskryding binne beide die storie- en verhaalopset, kan dus die omgaan met hierdie gelaaide term ten opsigte van die literêre teks aansienlik verryk.

1.4 Voorafstudie

In 2013 voltooi die navorser 'n M.A.-studie in kreatiewe skryfkuns (met lof). Teen die agtergrond van die ikonoklastiese aard van postmoderne literatuur en ná die bestudering van tendense in 'n groot aantal moderne Afrikaanse kortverhale, was die eindproduk van die studie 'n kortverhaalbundel getiteld *Die reisgenoot*. Sentraal tot die studie was die bestudering van die kortverhaalsiklus as literêre sub-genre, asook die bestudering van literêre kritiek, met spesifieke verwysing na in- en uitsluiting tot die Afrikaanse literêre kanon. Beide hierdie aspekte is grensoorskrydend van aard. Die voorafstudie word dus begrond deur navorsing gerig op die identifisering van grensoorskrydende aspekte in die literatuur en het gestalte gevind in twee skripsies, “Eenheid in die kortverhaalsiklus, met spesifieke verwysing na die eenheidskeppende elemente in Helena Gunter se kortverhaalbundel *Op 'n plaas in Afrika*” en “Literêre kritiek, met spesifieke verwysing na die kritiek op Riette Rust se kortverhaalbundel *'n Lyf onthou*”.

1.5 Teoretiese uitgangspunte

Die keuse van genoemde prosatekste, naamlik *Alfabet van die voëls* deur S.J. Naudé en *Sondag op 'n voëlplaas* deur Johann Nell, berus op die volgende:

- i Die skryfaktiwiteit van die skrywers val binne dieselfde tydsraamwerk.
- ii Beide tekste is genologies gesproke grensdeurbrekend: *Alfabet van die voëls* wat betref die outonomieit van die kortverhaal en die skakeling met die roman, en *Sondag op 'n voëlplaas* ten opsigte van elitêre letterkunde en ontspanningsliteratuur. Die oorskryding van genre-grense asook die vervaging tussen hoog- en laagkultuur is tipies van postmoderne literatuur.
- iii Daar word van die veronderstelling uitgegaan dat beide tekste dekonstruktiewe en rekonstruktiewe aspekte, kenmerkend van postmoderne literatuur, illustreer. Alhoewel Derrida nie self die term gebruik nie, is die dekonstruktiewe benaderingswyse, wat van die standpunt uitgaan dat tekste “ontwykend” van aard is, in verskeie van sy publikasies soos *Of grammatology* (1977/1967) en *Writing and difference* (2009/1967) voorgestel.
- iv Wat duidelik in die gekose tekste na vore kom, is dat grensoorskryding veral deur die territorialiserende eienskappe van musiek, chaos en voëls gedemonstreer word. Hierdie territorialiserende eienskappe kan ook in verband met die eienskappe van die refrein gebring word. Hier word Deleuze en Guattari (1988:311–350) se beskouings as uitgangspunt gebruik. Die dekonstruktiewe en rekonstruktiewe aard van postmoderne literatuur word voorts ook in Deleuze en Guattari se teoretiese uitgangspunte (1986) oor die deterritorialisasie van taal gedemonstreer.
- v In beide tekste staan die hooftema in verband met 'n liminale karakter (of karakters) wat 'n grensoorskrydende losmakingsproses moet ondergaan. Van Genep (1960:166) identifiseer drie fases in oorgangsrites:
 - die fase van afsondering;

- die liminale fase, waartydens transformasie plaasvind, en
- die fase van integrasie.

Vir hierdie studie is veral die liminale fase van belang (kyk 3.4.2).

- vi Die konseptuele vlakke van die genoemde tekste hou ongetwyfeld verband met die vraag na die individuele self. Kant is hier 'n belangrike voorbeeld, aangesien hy ruimte laat vir die persoonlikheidsideaal ("personality of the soul") deur onder meer die wetenskapsideaal te beperk tot die sinuiglik-waarneembare (kyk Kant 1929:27–29, 341, 383, 409–414, 464–479). Die tema van die individuele self is verder belangrik aangesien dit altyd terugkerend in teoretiese denke is. Dit is dan die rede waarom die studie vanuit 'n antropologiese totaalbeeld, wat metafisiese en eksistensiële perspektiewe insluit, sy vertrekpunt neem.

In hierdie opsig is die Switserse psigiater Carl Jung (1875–1961) se konsep van die argetipe relevant vir hierdie studie. Volgens Jung is argetipes verteenwoordigend van sekere tipes persoonlikhede en optrede en word sekere ervarings deur middel van eindelose herhaling in die mens se psigiese samestelling ingegraveer (Jung 1936:102). Jung tipeer die belangrikste argetipes as die self, die persona, die skaduwee en die anima of animus (kyk Jung 1981; Jung s.j.). Hierdie argetipes, in byvoeging tot ander, word in 2.2 breedvoeriger bespreek.

Op sy beurt onderskei die Oostenrykse neuroloog en vader van psigo-analise, Sigmund Freud (1856–1939), tussen drie aspekte van persoonlikheid:

- die **id**, wat die setel van 'n instinktiewe primitiewe dryfkrag is en waarna Freud as die plesier-beginsel verwys;
- die **superego**, as die geïnternaliseerde outoriteit, wat die setel van die gewete en moraliteit is, en
- die **ego**, wat as bemiddelaar tussen die **id** en die **superego** optree (Freud 1923:19–39).

In beide tekste onder bespreking veronderstel die transformasieproses wat die hoofkarakters deurloop, 'n soeke na die sin van lewe en die ontdekking van die

self. Volgens die eksistensialisme kan hierdie ontdekking slegs deur vrye wil, persoonlike verantwoordelikheid en keuse verkry word. Die vryheidsmotief is een van die mees prominente idees wat deur die eksistensialisme gepropageer word:

Existentialism believe that humans have been thrown into this universe, and therefore it is existing in this world, and not consciousness, that is the ultimate reality. A person is an individual who has the ability to think and act independently and should be defined by his actual life. It is through an individual's own consciousness that values and purpose are determined (Kleinman 2013:24).

Ten einde outentiek te wees, is dit nodig om in harmonie met die vryheid waaroor 'n persoon beskik, te wees. Eksistensialisme veronderstel dat elke persoon sy of haar eie identiteit sal ontdek en daarvolgens sal leef (Kleinman 2013:25).

'n Verdere idee van eksistensialisme wat van belang is vir hierdie studie, is dié van absurditeit:

'Absurdity' is the key notion applied by existentialists to the human condition, meaning by it that there is no extrinsic meaning, purpose or value to human existence: it is 'absurd' in being wholly accidental and in itself pointless. As Camus put it in that influential essay 'The Myth of Sisyphus', 'Man stands face to face with the irrational. He feels within him his longing for happiness and for reason. The absurd is born of this confrontation between the human need and unreasonable silence of the world' (Grayling 2009:198).

But this characterization is not intended to be, as it at first appears when so baldly stated, pessimistic or nihilistic. Rather, it is the starting point for the claim that individuals must, in response, create meaning in their lives by asserting the value of freedom, creativity, and love, and attributing dignity to human beings thus condemned to be self-creating and self-valorizing. This is the basis of existentialism (Grayling 2009:199).

- vii Die verwoording van trauma, hetsy as gevolg van die verlies van 'n geliefde óf as gevolg van 'n traumatiese gebeurtenis, is in beide tekste 'n belangrike aspek in die aanvaardingsproses. Human (2009a:16) noem dat die term *trauma* tot in die laaste kwart van die negentiende eeu bykans uitsluitlik 'n mediese term was wat uitsluitlik na liggaamlike verwonding en fisieke letsels verwys het. Teen die einde van die negentiende eeu het die term egter ook 'n psigologiese betekenis verkry

en sedertdien word die term ook gebruik in die verwysing na psigiese wonde en geestelike letsels.

Van der Merwe en Gobodo-Madikizela (2007:vii) definieer trauma soos volg: “Trauma has been described as the ‘undoing of the self’, and as loss: loss of control, loss of one’s identity, loss of ability to remember, and loss of language to describe the horrific events.” Aangesien die vermoë “om aktief sekere gebeurtenisse in herinnering te kan roep” dit vir die mens moontlik maak om sy/haar “voortbestaan oor tyd heen te ervaar as iets samehangends” (Burger 2009:194–195; kyk 3.4.1.1), speel hierdie onvermoë om te onthou en te verwoord dus uiteraard ’n belangrike rol in die vorming van ’n persoonlike identiteit.

Human (2009a:26) wys daarop dat sowel trauma as verlies ervarings is wat in ’n sekere sin buite taal lê. Hierdie ervarings kan, soos met mistieke ervarings, nie in konvensionele taal weergegee word nie (Van der Merwe 2012:1, 3). Van der Merwe (2005:47) wys op “die fundamentele teenstrydigheid wat in die narratiewe verwerking van ’n trauma opduik” en beskryf dit as “die drang tot singewing teenoor die onvermoë tot (volledige) singewing”.

Van den Berg (2011a:32–33) identifiseer twee interpretasies van trauma. Volgens die historiese interpretasie ontstaan trauma “wanneer ’n unieke historiese gebeurtenis nie *sinvol* deur die individu of kollektiewe groep ervaar, gerepresenteer en aan ander gemedieer kan word nie [...]” [Van den Berg se kursivering]. Daarteenoor verwys strukturele trauma na trauma wat “byna metafisies gelokaliseer word as ’n ontologiese modus van elke mens se bestaan”. Aangesien die trauma in beide Naudé en Nell se tekste eensyds teen die agtergrond van veranderende sosio-politieke omstandighede ervaar word, maar andersyds ook oorweldigende ervarings as gevolg van persoonlike verlies is, word beide interpretasies in hierdie studie verreken.

1.6 Navorsingsvrae

Die teoretiese uitgangspunte, soos in die vorige afdeling bespreek, het tot die volgende navorsingsvrae gelei:

- Is daar 'n oorskryding ten opsigte van genre-grense in die twee gekose tekste?
- Vanuit watter vertrekpunt (identiteit) vind grensoorskryding op storievlak plaas?
- Wat is die aard van die transformasie en op watter wyse, indien dit wel plaasvind, vind integrasie plaas?
- Watter liminale temas word in die tekste belig?
- Op watter wyse word trauma verwoord?
- Op watter wyse word klank, stilte, chaos en voëls as komplekse metafore aangewend?
- Watter grensoorskrydende elemente is op verhaalvlak en in die vertelproses aanwesig?
- Watter postmodernistiese, dekonstruktiewe en rekonstruktiewe aspekte word in die gekose tekste gedemonstreer?

1.7 Metodologie en benaderings

Hierdie kwalitatiewe studie maak van sowel 'n konseptuele studie-ontwerp as van interpretatiewe benaderings gebruik (kyk Nieuwenhuis 2015:56–60, 70–72). Nieuwenhuis (2015:72) wys op die belang van konsepte in die vraag na kennis:

[...] they are the building blocks from which theories are constructed. Conceptual studies therefore tend to be abstract, philosophical and rich in their theoretical underpinning.

Aangesien die studie binne die vakdissipline Afrikaanse letterkunde geïmposisioneer word, is dit vanselfsprekend dat die gekose tekste Afrikaanse tekste sal wees. Die gekose tekste verteenwoordig twee verskillende prosa-genres, te wete die kortverhaalbundel (kortverhaalsiklus) en die plaasroman. Die volgende sewe stappe, soos voorgestel deur Bear en Moody (1990:158–159), word in die analise van die tekste gebruik:

- Seleksie van die konsep
- Identifisering van die oogmerke en doel van die analise
- Analisering van die omvang en betekenis van die konsep
- Vasstelling van die kritiese eienskappe van die konsep
- Die konstruksie van 'n paradigma
- Die konstruksie van addisionele gevalle
- Die identifikasie van antesedente en gevolge.

In die studie word voorts van 'n induktiewe benadering gebruik gemaak. Babbie en Mouton (2001:273) beskryf hierdie benadering soos volg:

Rather than beginning with an existing theory or hypothesis, the qualitative researcher begins with an immersion in the natural setting, describing events as accurately as possible, as they occur or have occurred, and slowly but surely building second-order constructs [...], a hypothesis and ultimately a theory that will make sense of the observations. [...]. The emphasis is on developing and building inductively based new interpretations and theories of first-order descriptions of events, rather than approaching the social actors with deductively derived research hypotheses.

Die induktiewe benadering laat dus ruimte vir insette van verskillende teorieë om verskeie aspekte van grensoorskryding te verduidelik.

Van Wijhe (2010) noem dat die sogenaamde BPP-benadering (*beleid-praktyk-persepsie* oftewel die PPP-benadering van *policy-practice-perception*) die mees resente benadering in studies met betrekking tot grense is. Hierdie benadering leen uit die navorsingsterrein van die sosiale wetenskappe (Snape & Spencer 2003:19). Vanuit 'n ontologiese perspektief berus die sleutelparameters van hierdie tipe navorsing op die aannames dat die sosiale wêreld nie onafhanklik van individuele subjektiewe "verstaan" bestaan nie, maar dat die eksterne realiteit in sigself divers en multi-gefasetteerd is. Hierdie diversiteit van perspektiewe lewer, volgens Snape en Spencer, dus 'n verrykende bydrae tot die mens se verstaan van die velerlei wyses waarop realiteit beleef word.

Aangesien grense 'n produk van sosiale praktyk is, is dit 'n uiters geskikte benadering in 'n studie van tekste wat juis hierdie aspek (die grens) as oorkoepelende tema het:

This approach considers borders and boundaries as products of social practice and integrates analyses at different levels of scale. It looks at the practice of borders, what happens at a border, what are the cross border activities and what kind of businesses and people are involved (Van Wijhe 2010).

Deur 'n indiepte, kritiese analise van sowel die twee brontekste as van ander toepaslike literatuur, word daar aan die hand van bovermelde metodologie en benaderings gepoog om die wyse waarop grensoorskryding in die gekose literêre tekste gedemonstreer word, te identifiseer.

HOOFSTUK 2

TEORETIESE BEGRONDING: DIE FILOSOFIESE BESKOUIING VAN GRENSE

In beide S.J. Naudé se kortverhaalbundel *Alfabet van die voëls* (2011) en Johann Nell se roman *Sondag op 'n voëlplaas* (2013) is die oorskryding van topologiese grense (as 'n fisiese verplasing waarbinne die verhouding tot ruimte uiteraard van belang vir identiteit is), sowel as die oorskryding van psigologiese grense (as die vervreemding wat volg op verlies of op traumatiese belewenisse), van die belangrikste temas. Gedryf deur ervarings wat anderkant die rasionele lê (kyk 2.2.2), word die onderskeie hoofkarakters genoodsaak om 'n transformerende innerlike reis te onderneem. Op hierdie reis ontdek hulle dat die soeke na 'n eie identiteit in wese 'n smagting na eenwording met die Absolute is. Mistieke elemente soos stilte, reiniging en afsondering is belangrike temas in beide tekste onder bespreking.

'n Teoretiese begroning waarbinne op die aard van die grens, sowel as op verskillende soorte grense (met spesifieke verwysing na metafisiese grense) gefokus word, is dus bepaald hier van belang.

2.1 'n Begripsomskrywing van die term *grens*

Om die filosofiese beskrywing van die aard van grense in perspektief te stel, is dit nodig om eers aan enkele woordskrywings aandag te skenk. Sleutelbegrippe wat in hierdie hoofstuk bespreek word, is die volgende: die grens as tussenruimte, soorte grense, die vervaging van grense, die belangrikheid van grense en grensoorskryding in die metafisika.

2.1.1 Die grens as tussenruimte

Die kom en gaan van een kant na 'n ander is inherent aan grense. In die inleiding tot die *Reflexions Masterclass* (2010:1) verwys die skrywer na die verhouding tussen die twee kante aan weerskante van 'n grens as “'n gedeelde beperking”. Grosz (2008:14)

noem dat waar die grens (of muur, soos Grosz daarna verwys) primêr as 'n objek van verdeling beskou word, dit ook die funksie van seleksie en toelating kan aanneem:

In this case the frame can be converted into the window, which selectively envisions its natural exterior, now a 'landscape,' no longer beyond its partition but within the enframed space of the room. It selectively brings in a now framed outside, a view or vista.

Alhoewel 'n muur aan die een kant verdeel, skep dit, volgens Grosz (ibid.), egter aan die ander kant 'n ander saamgevoegde en geraamde wêreld:

This cutting of the space of the earth through the fabrication of the frame is the very gesture that composes both house and territory, inside and outside, interior and landscape at once and as the points of maximal variation, the two sides, of the space of the earth (Grosz 2008:13).

Grosz (ibid.) gebruik dus die beeld van 'n raam as verwysend na iets wat deur 'n milieu of ruimte "sny".¹⁴

Tog gebeur dit dikwels dat daar slegs aan die een kant van die grens gedink word en dat 'n grens dikwels as 'n ruimte wat by 'n spesifieke punt eindig, beskou word. In die inleiding tot die *Reflexions Masterclass 2010* (2010:1) word hierdie foutiewe geneigdheid aangespreek deur die Latynse woord *cum-finis* as voorbeeld te gebruik. Wanneer die woord *cum-finis*, met die betekenis van "met" en "einde", ontleed word, word 'n oksimoron¹⁵ aangetref wat gelyktydig op twee kante en op 'n geringe lyn dui. Deur hierdie lyn word die twee kante sowel verenig as van mekaar geskei.

Die tweeledige aard van die grens kom ook ter sake in die grensoorskrydings-proses:

In order to understand rites pertaining to the threshold, one should always remember that the threshold is only a part of the door and that most of these rites should be

¹⁴ Nel (2015:188) voer die idee van 'n raam terug na die term *ergon* en wys op die verband wat dit met 'n kunswerk het: "Kant gebruik die term *ergon* as hy verwys na die kunswerk en hy jukstaponeer dit met *parergon* (ornament, raam, supplement of aanhangel)". Volgens Nel het Derrida, in sy publikasie *The truth in painting* (1987), hierdie verhouding verder verken: "Hy stel die vraag of dit enigsins moontlik is om te bepaal waar die kunswerk (as representasie) eindig en die *parergon* begin. Hy vergelyk voorts *parergon* met *passe-partout* – die kartonraam wat tradisioneel rondom 'n kunswerk monteer word" [Nel se kursivering]. Nel (ibid.) wys daarop dat *passe-partout*, as raam, terselfdertyd ook met die poëtika van grense in verband gebring kan word: "Die belang van die raam as 'n limiet setel dan ook juis in die dubbelsinnigheid van die drempelsituasie, want grense word boonop die afgelope dekades toenemend gesien as 'n dinamiese verskynsel wat dien as oorgang, as punt van kontak, maar ook as versperring."
¹⁵ "Stylfiguur waarby twee teengestelde begrippe met mekaar verbind word" (Odendal, Schoonees, Swanepoel, Du Toit & Booysen 1981:746).

understood as direct and physical rites of entrance, of waiting, and of departure – that is, as rites of passage (Van Gennep 1960:25).

Debray (2010:6) vestig aandag op die feit dat elke lewende wese 'n binne- en 'n buitekant benodig en dat laasgenoemde die binnekant stimuleer en intensifiseer. Dit bring mee dat die grens iets baie dubbelsinnig en teenstrydig is en dat beide kante in aanmerking geneem moet word:

[...] any border makes you want to see what's on the other side. It's the very principle of the curiosity and the first principle of travel in the sense of what we call initiatory travel. [...]. We couldn't understand much about life if we don't understand what **borders** are for (ibid. [Debray se vetdruk]).

2.1.2 Soorte grense

In die inleiding tot die studie is daarop gewys dat die eerste beskouings van grense geografies van aard was. Hierdie geografiese (of topologiese) grense verwys na die historiese benadering waarvolgens grense in verhouding tot verskillende politieke standpunte staan. In hierdie verband word die grens, volgens Harding (2012), dikwels as 'n plek vir onderhandelings tussen lede van die binnekring en buitelanders beskou. Die voorwaardes in hierdie onderhandelings word deur lede van die binnekring gestel en internasionaal goedgekeur.

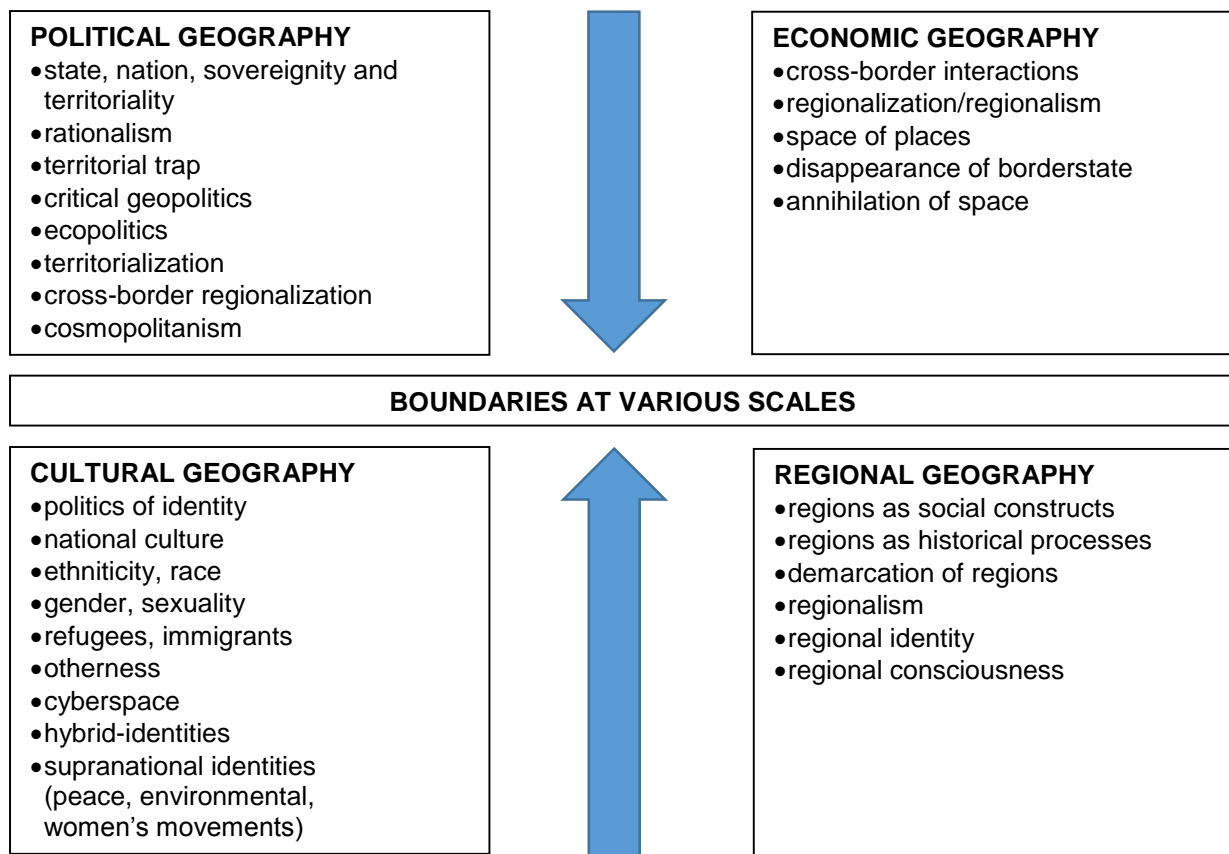
Van Gennep (1960:15) beskryf hedendaagse territoriale grense as denkbeeldige lyne van afbakening wat slegs op kaarte sigbaar is. Tog roep die topologiese en militêre aspekte van grense steeds dikwels beelde van mure, kontrolepunte, wagtorings en doringdraadversperrings op (Debray 2010:5). Hiervan is die Berlynse Muur,¹⁶ die

¹⁶ Die Berlynse Muur is gedurende die nag van 13 Augustus 1961 opgerig as fisiese verdeling tussen Wes- en Oos-Duitsland om te keer dat Oos-Duitsers na die Weste vlug. Dit is op 28 November 1989 afgebreek. Vir 28 jaar was dit 'n simbool van die Koue Oorlog (Rosenberg 2016).

Ystergordyn,¹⁷ die muur op die grens van Mexiko¹⁸ en die konflik in die Midde-Ooste die mees ekstreme voorbeelde (Bauret 2010:3; Debray 2010:5).

In sy artikel “On borders, boundaries and borderlands; theoretical limology” som Van Wijhe (2010) politieke, ekonomiese, kulturele en streeksgeografiese grense skematies soos volg op (Tabel 2.1):

Tabel 2.1: Politieke, ekonomiese, kulturele en streeksgeografiese grense



(Bron: Van Wijhe 2010).

Grense is dus nie altyd net geografies van aard nie. Daar bestaan ook grense ten opsigte van tyd, byvoorbeeld die grens tussen dag en nag. Voorts is daar in elke

¹⁷ Die term *Ystergordyn* word gebruik om die grens wat Europa sedert die einde van die Tweede Wêreldoorlog tot die einde van die Koue Oorlog in twee aparte politieke invloedsgedebiede verdeel het, aan te dui. Gedurende hierdie tydperk was Oos-Europa onder die politieke beheer en invloed van die Soviet-Unie, terwyl Wes-Europa politieke vryheid geniet het. Die term is deur Winston Churchill bekendgestel in 'n toespraak wat hy op 5 Maart 1946 in Fulton, Missouri, gelewer het (*Urban Dictionary* 2004).

¹⁸ Die VSA en Mexiko deel 'n grens wat ongeveer 2000 myl of 3200 kilometer lank is. Daarvan is 299 myl motorvoertuig-keermure en 352 myl voetganger-heinings (*Global Security* 2013).

gemeenskap, soos uit Van Wijhe se klassifikasie van gebiedsgeografie blyk, ook grense ten opsigte van aanvaarde gedrag. In hierdie verband verwys Foster (2006:3–4) na grense wat betrekking het op vooroordele ten opsigte van ideologie, politieke standpunt en seksuele oriëntasie. Ook kleredrag word dikwels as simbole van grensafbakening beskou. As voorbeeld noem Debray (2010:6) die sluier en vergelyk hy dit met 'n “draagbare” muur. Volgens Turner (1974:245) word die kleredrag van armes dikwels as simbole van liminaliteit gebruik, veral wanneer dit in teenstelling tot die algemene status quo is.

In die moderne samelewing word die neiging tot 'n wêreld sonder grense egter toenemend nagestreef (kyk 1.2). Daar is verwys na Dokters sonder Grense en die Global Village. Vervolgens word daar kortliks op die vervaging van grense gefokus.

2.1.3 Die vervaging van grense

Ten spyte van die feit dat die moderne samelewing, soos hierbo genoem, toenemend 'n wêreld sonder grense nastreef, was daar in die afgelope tweeduisend jaar nog nooit soveel grense as wat tans die geval is nie (Debray 2010:4). Ball (2004:426) wys daarop dat, so vinnig as wat die wêreldkaart blyk te fragmenteer, daar sigbare pogings is om nuwe unies te vorm. Ball beskou die Europese Unie as 'n unieke en ambisieuse eksperiment wat gedeelde ekonomiese en tegniese waardes ten doel het. Tog word die behoud van en respek vir sosiale en kulturele outonomieit, volgens Ball, steeds nagestreef. Van Wijhe (2010) noem dat, binne die Europese Unie, grense toenemend ruimtes van oorgang en integrasie word. Hy verwys na hierdie grense as “[...] shared spaces that functions as bridges, [...]”.

In sy publikasie *Éloge des Frontières* (2010), wat ongelukkig nog slegs in Frans beskikbaar is, erken Debray, volgens Nairn (2013), die rol wat grense ten opsigte van industrialisasie gespeel het, maar kom hy tot die gevolgtrekking dat dit 'n fase in die geskiedenis was wat deur globalisasie vervang is. Grayling (2009:234) beskryf globalisasie as die proses waardeur die wêreld ten opsigte van ekonomiese, internasionaal-politieke en regsaspekte toenemend onderling verbonde en interafhanklik geraak het.

Gedurende die twintigste eeu was daar as gevolg van die groter beskikbaarheid van vervoermiddels soos motors, vliegtuie, asook vervoer vir die massas, 'n groot toename wat mobiliteit betref. Tog voer Grayling (ibid.) die faktore wat aanleiding tot globalisasie gegee het so ver terug as na die trans-oseaniese vaarte tydens die Renaissance:

It is a process which has been continuing, with gradually increasing rapidity, since the transoceanic voyages of Portuguese, Spanish and English explorers in Renaissance times, and the consequent trading and then imperial activities for which these voyages laid the basis. As this suggests, globalization in effect therefore means the spreading of European (and in more recent times American) influence, culture and ideas along with the often enforced opening of relationships with the places and peoples thus reached.

Volgens Van Wijhe (2010) het globalisasie tot gevolg dat die betekenis wat aan grense geheg word, voortdurend verander:

With an increasingly integrating Europe, the nature of borders has altered. There is now a distinction between inside, or secondary borders, and outside borders, the first generally being softened and the latter being hardened. New border regions are emerging, also at the fringes of the European Union. The traditional functions of borders, to create barriers and to contain, is in some cases replaced by a bridging function, to enable contact.

In die hedendaagse samelewing beskryf globalisasie die proses waardeur dinge wêreldwyd bekend en beskikbaar gestel word. Grayling (2009:235–236) verwys na internettoegang, telekommunikasie, mediese kennis, tegnologie met betrekking tot vervoermiddels, politieke idees, kuns, musiek, boeke en vele meer. Verbeterde tegnologie maak dit dus ook vir hedendaagse skrywers moontlik om met groter gemak in 'n groter globale ruimte te beweeg.

2.1.4 Die belangrikheid van grense

Debray (2010:4) vestig die aandag daarop dat die term *grens* soms in 'n negatiewe lig beskou word aangesien dit gewoonlik met versperrings en konflik geassosieer word. Tog word die belang van grense, en die mens se besef daarvan, reeds in die geskiedenis bemerk.

Montiero (s.j.) verwys na die Romeinse god van grense, Terminus, wat volgens ou tradisies jaarliks in 'n ritueel waarin grense herbevestig is, gehuldig is. Volgens Hadas (s.j.) het hierdie feestelike byeenkomste ook geleenthede vir kameraadskap en die uitruil van gevoelens en idees geskep.

In sy gedig "Mending wall" sluit Robert Frost by hierdie tema aan. Die gedig is 'n meditatiewe liriek en dialoog tussen twee bure wat bymekaarkom vir die jaarlikse herstel van die muur (grens) wat hul plase skei (Montiero s.j.). Die spreker bepeins die verworping en die herstel van grense. Die frase "Good fences make good neighbors" word twee keer in die gedig aangetref (kyk Bylaag).

Vir Debray (2010:4) dien grense ook as bewyse van nederigheid ("It means – all the space doesn't belong to me, there are other sovereignties above and besides mine – [...]"), terwyl dit volgens Favetto (s.j.) fundamenteel is in die herkenning sowel as die erkenning van ander se menswaardigheid.

In beide Naudé en Nell se tekste word 'n dualisme met betrekking tot die oorskryding van grense aangetref. By al die hoofkarakters vind daar een of ander vorm van grensoorskryding plaas en word dit 'n absolute noodsaaklikheid ten einde die self, die ander en die Absolute te leer ken en ontdek. Tog is daar ook 'n hunkering om binne die beskerming en veiligheid wat grense bied, te leef. In hierdie verband noem Forkner (2012:vi) die begeerte na selfheid, teenoor die begeerte na gemeenskap, en die begeerte na verandering, teenoor die begeerte om staties te bly of selfs terug te gaan. Die hunkering toon dus ooreenkomste met die dinamiese dualisme van 'n behoefte na en aanvaarding van individualiteit, selfheid en onafhanklikheid, teenoor die behoefte na 'n verlore, ontkende, ideale (utopiese) gemeenskap.

Dit blyk dus dat die belangrikste problematiek met betrekking tot grense nie meer die vraag na die "waar" van 'n grens is nie, maar na die "hoe" (Van Wijhe 2010). 'n Ondersoek na die aard van grense veronderstel dat ontologiese en epistemologiese beskouings van grense, wat onderliggend aan metafisiese vraagstukke is, dus verder verruim word.

2.2 Grensoorskryding in die metafisika

Aangesien die metafisika 'n moeilik definieerbare begrip is, bestaan daar heelwat definisies daarvan. Twintigste-eeuse terme soos *meta-taal* en *metafilosofie* laat die indruk ontstaan dat metafisika 'n studie is wat verder gaan as fisika. Hierdie definiëring van die term word versterk deur die twee Griekse woorde waaruit dit saamgestel is: *μετά* en *φυσικά* en wat onderskeidelik “naas” of “anderkant” en “fisika” beteken. Van Inwagen en Sullivan (2014) bevraagteken egter hierdie definisie. Hulle voer die ontstaan van die term terug na die kollektiewe titel *metafisika* wat ten minste 'n honderd jaar ná Aristoteles se dood aan veertien van sy geskryfte gegee is. Daar word aangevoer dat Aristoteles self nie die woord geken het nie en dat die terminologie wat hy gebruik het vir die filosofie wat die grondslag van die metafisika vorm, die volgende was: *eerste filosofie, eerste wetenskap, wysheid* en *teologie* (ibid.).

Volgens Grayling (2009:326) se definisie is metafisika 'n onderafdeling van die filosofie wat gemoeid is met die grondbeginsels van realiteit:

It seeks to determine what genuinely and fundamentally exists, and what existence itself is. It asks whether, in addition to physical reality, such things as deity, abstract objects such as numbers, and values such as goodness and beauty, exist in the universe, and if so, in what way.

Die metafisika blyk inderdaad die grondslag van alle ander filosofieë te wees. In sy *Critique of Pure Reason* (1921/1781) onderskei en bespreek Immanuel Kant, volgens Grayling (2009:327), die drie groot onderwerpe in die metafisika: God, die vrye wil, en die onsterflikheid van die siel. Ook Kleinman (2013:136) wys daarop dat metafisika op die aard van syn en bestaan fokus en dat dit gekompliseerde en diepsinnige vrae rakende God en ons bestaan vra.

Vroeër is genoem dat die konseptuele vlakke van Naudé en Nell se tekste ongetwyfeld verband hou met die vraag na die individuele self (kyk 1.3; 1.4) en dat dit die rede is waarom die studie sy vertrekpunt vanuit 'n antropologiese totaalbeeld, wat metafisiese en eksistensiële perspektiewe insluit, neem.

In die metafisika word bestaan as 'n staat van kontinue syn gedefinieer. Volgens Kleinman (2013:136–137) is bestaan 'n noodsaaklike voorvereiste vir enige tipe kennis. Vir enigiets om te kan bestaan, moet dit oor 'n identiteit beskik. Kleinman (2013:137) verduidelik dit soos volg: “Everything that exists exists as something, for otherwise it would be nothing and would not exist.”

Om bewustelik oor iets te kan dink, moet 'n persoon in 'n staat van bewustheid verkeer. Kleinman (ibid.) beskou bewustheid as die vermoë om dit wat bestaan, te kan waarneem en verstaan:

Being conscious means one is perceiving something, so to function, consciousness requires that there be something outside itself. Therefore, consciousness not only requires existence; it is also dependant upon existence.

Ross (2014) deel hierdie beskouing oor bewustheid en verduidelik fenomene in terme van die wyse waarop voorwerpe in ons bewuste verskyn. Ons het slegs toegang tot die buitewêreld deur ons eie bewustelike ervarings. In hierdie opsig is Jung se konsep van die argetipe, as 'n onontbeerlike korrelaat in die idee van die kollektiewe onbewuste wat betrekking het op die bestaan van bepaalde vorme in die psige wat oral en altyd aanwesig blyk te wees (kyk 1.3), relevant vir hierdie studie:

[...] for Jung the archetypes taken as a whole represent the sum of the latent potentialities of the human psyche – a vast store of ancestral knowledge about the profound relations between God, man, and cosmos. To open up this store in one's own psyche, means nothing less than to save the individual from his isolation and gather him into the eternal cosmic process. [...]. The archetype as the primal source of all human experience lies in the unconscious, whence it reaches into our lives. Thus it becomes imperative to resolve its projections, to raise its contents to consciousness (Jacobi 1979:48–49).

Volgens Jung (1936:102) word sekere ervarings (oerbeelde, motiewe en gedragspatrone; kyk Malan 1978:163) deur middel van eindelose herhaling in die mens se psigiese samestelling ingegraveer, “not in the form of images filled with content, but at first as *forms without content*, representing merely the possibility of a certain type of perception and action” [Jung se kursivering]. As patrone of inhoude van die kollektiewe onbewuste is die argetipes, volgens Malan (1978:161), “by uitstek geskik vir die uitdrukking van (dikwels irrasionele) psigiese ervarings”. Beweging binne

die psige vind plaas as gevolg van 'n spanning tussen opposisies (Johl 1986:7). As voorbeelde hiervan word genoem orde/chaos, manlik/vroulik, emosioneel/rasioneel en bewuste/onbewuste. Op grond van die kontak tussen die bewuste en die onbewuste word gedagte-inhoude in simbole omgeskakel en word daar "uiteindelik in aanraking gekom met die diepste en verskuilde lae van die Onbewuste", 'n kontak waarna Jung as individuasie verwys (ibid.):

Taken as a whole, individuation is a spontaneous, natural process within the psyche; it is potentially present in every man, although most men are unaware of it. Unless it is inhibited, obstructed, or distorted by some specific disturbance, it is a process of maturation or unfolding, the psychic parallel to the physical process of growth and aging (Jacobi 1979:107).

Volgens Johl (1986:6) sou Jung se uiteensetting van individuasie soos volg voorgestel kon word:

Tabel 2.2: Jung se uiteensetting van individuasie



(Bron: Johl 1986:6)

Jung (s.j.:64, 75) baseer sy beskouings op gnostiese mistieke skemas (kyk 2.2.2.3). Volgens gnostici is menslike bestaan onderhewig aan die effek van noodlot en tyd en word dit deur die kosmiese siklus van ontwikkeling en verwording begrens (Moore s.j.):

The human being who identifies him/herself with the objectively existing world comes to construct a personality, a sense of self, that is, at base, fully dependent upon the ever-changing structures of temporal existence (ibid.).

Moore beweer dat die gevolglike gebrek aan enige gewaarwording van outonomieit daartoe lei dat die individu verskeie vorme van angs beleef en gevolglik die misterieuse en betekenisvolle patrone van menslike bestaan verwerp. Sonder enige groter plan is die uiteinde van sodanige bestaan, volgens Moore, wanhoop en godloëning. Tog is dit, in die woorde van Moore, nie die ongedwonge einde van die mensheid nie aangesien die tydelik saamgestelde nie die ware self is nie: "The true self is the supreme consciousness existing and persisting beyond all space and time" (ibid.).

Volgens Jung bestaan die totaliteit van persoonlikheid of van die menslike psige uit 'n aantal afsonderlike sisteme. Malan (1978:162) verduidelik soos volg:

Die belangrikstes is die ego ('n mens se opvatting van jouself, die bewussyn in kontak met die werklikheid), die persoonlike onbewuste en sy komplekse, en die kollektiewe onbewuste en sy argetipes. Die self is die volledig ontwikkelde en verenigde persoonlikheid.

Die self is dus 'n voorstelling van die eenwording van die onbewuste en die bewuste van 'n individu. Hierdie eenwording geskied deur die genoemde proses van individuasie¹⁹ (kyk Jung s.j.:47, 114, 195) waartydens verskeie aspekte van die persoonlikheid geïntegreer word. Johl (1986:8) verduidelik dat die progressiewe fase van individuasie in die kollektiewe onbewuste begin "waar inhoude om die libido (biologiese lewensenergie / psigiese energie) verenig om argetipes te vorm".

Malan (1978:169) beskryf die libido as 'n voortdurende "selfregulerende dinamiese beweging" in die psige. In letterkundige werke word die "psigiese dinamiek wat as regulerende mag fungeer in die voortdurende 'verskuiwing' van die self-struktuur", volgens Malan (ibid.), deur prosesse van progressie en regressie verkonkretiseer. As voorbeelde van hierdie prosesse noem Malan reise, emosionele wisselings en selfs die ruimtelike opset. In sowel Naudé as in Nell se tekste ervaar die hoofkarakters wisselende emosionele toestande deur die loop van hul transformasie en word die voortdurende verskuiwing van die self-struktuur dikwels deur werklike en simboliese reise beskryf.

¹⁹ Malan (1978:170) beskryf individuasie as 'n proses van heelwording.

In verskeie publikasies (kyk byvoorbeeld *Archetypes of the collective unconscious* 1981 en *Archetypen* s.j.) identifiseer Jung die volgende argetipes:

- **Die anima of die animus**

Fisiologies en psigologies is die mens, volgens Johl (1986:8), “’n biseksuele wese met sowel manlike as vroulike hormone, en sowel manlike as vroulike eienskappe”. Die anima is ’n vroulike aspek in die manlike psige (versorgend, liefdevol, emosioneel, sensitief en kwesbaar), terwyl die animus ’n manlike aspek in die vroulike psige is (aggressief, dominerend, gedetermineerd, helder denkend, betroubaar in beoordeling). Die anima en animus is ’n voorstelling van die ware self en die primêre bron van kommunikasie met die kollektiewe onbewuste. Die funksies van die anima en die animus “is hoofsaaklik om beter wedersydse begrip te bevorder en om tydens die individuasieproses te help met die versoening van teenoorgesteldes, byvoorbeeld manlik-vroulik” (Johl 1986:9). Teenstrydigheid is dus een van die vernaamste kenmerke van die anima – ’n teenstrydigheid wat ten nouste verband hou met ’n grensoorskryding in die vier stadiums in die anima. Sharp (1991) som hierdie stadiums soos volg op:

In the first stage, Eve, the anima is indistinguishable from the personal mother. The man cannot function well without a close tie to a woman. In the second stage, personified in the historical figure of Helen of Troy, the anima is a collective and ideal sexual image [...]. The third stage, Mary, manifests in religious feelings and a capacity for lasting relationships. In the fourth stage, as Sophia (called Wisdom in the Bible), a man's anima functions as a guide to the inner life, mediating to consciousness the contents of the unconscious. She cooperates in the search for meaning and is the creative muse in an artist's life.

Volgens Fordham (1966, hoofstuk 7)²⁰ is daar ’n neiging by mans om vroulike eienskappe as gering te skat, met die gevolg dat dit vir hulle moeilik is om te aanvaar dat hierdie kwaliteite ook deel van hul eie persoonlikhede is. Slegs deur hierdie aspek van die persoonlikheid te ontwikkel, kan mans relatief immuun raak teen die meer verwoestende invloed wat sommige aspekte van die anima kan uitoefen. Volgens Fordham (ibid.) is vroue, aan die ander kant, geneig om die waarde en belang van manlike kwaliteite te oorskat en word dit soms oordoed. Die gevolg is dat hulle deur

²⁰ Geen bladsynommers word op die elektroniese weergawe van Fordham se publikasie *An introduction to Jung's psychology* (1966) aangedui nie.

die animus beheer word eerder as dat daardie kwaliteite aangewend word om hul vroulikheid te verryk.

Malan (1978:165) beskryf die verskillende gedaantes wat die anima in die letterkunde kan aanneem soos volg:

Eensyds is sy bv. die reine, die goeie en adellike godinfiguur; andersyds die prostituut, die verleidster, die heks. Sy is tydloos en lyk dikwels jonk en onskuldig, hoewel daar aanduidings is dat sy jare se ervaring het en oor 'n aardse wysheid beskik. Sy is meermale ontwykend en ontoereikbaar [...]; as verleidster lok sy mans weg van hulle taak of spoor hulle aan tot óf selfvernietiging, óf skeppende werk [...]. In die mite verskyn sy as godin en *femme fatale*, in die sprokies as meermin, watergees of nimf wat mans na die ondersese wêreld lok (kyk die Lorelei) [Malan se kursivering].

Volgens Malan (1978:166) hou die belangrike rol wat Jung aan die anima toesê, verband met sy (Jung se) siening van seksualiteit as 'n "skeppende mag". Volgens hierdie beskouing word alles wat deur die anima aangeraak word numineus (kyk 2.2.1), gevaarlik en taboe, en word daar dus tot die sfeer van die metafisiese (kyk 2.2) toegetree.

- **Die persona**

Die persona verwys na die wyse waarop die mens hom-/haarself aan die wêreld voordoet. Die woord is afgelei van die Latynse woord *persona* wat letterlik "masker" beteken (*vocabulary.com*). Hierdie argetipe verwys dus na die verskillende rolle wat mense in verhouding tot ander aanneem. In die letterkunde stem die stereotiperings van persone en gemeenskappe ooreen met die argetipe van die "valse oppervlakte" of persona (Malan 1978:164).

- **Die skaduwee**

Fordham (1966, hoofstuk 3) beskryf die skaduwee soos volg:

The shadow is the personal unconscious; it is all those uncivilized desires and emotions that are incompatible with social standards and our ideal personality, all that we are ashamed of, all that we do not want to know about ourselves.

Die skaduwee is dus die donker gedeelte van die psige wat deur die persona geberg word (Malan 1978:164) en omvat seksuele en ander instinkte. Volgens Johl (1986:9)

bestaan dit uit die dierlike sy van die menslike natuur. Malan (1978:164) noem dat dit die skaduwee is wat hom tydens die proses van psigiese heelwording eerste aan die persoon opdring en dat hierdie blootstelling die mens met angs vervul. Benewens ander argetipes, beklee veral die argetipe van die skaduwee 'n belangrike rol in die werk van Etienne Leroux deurdat "die ontmoeting en versoening met die skadu noodsaaklik [is] om die mens van die donker psigiese magte in sy gees te bevry en 'die skeppende krag van die donkerte te gebruik'" (ibid.).

Volgens Fordham (1966, hoofstuk 3) het Jung, in die keuse van die woord *skaduwee*, meer as net die voorstelling van iets wat donker en vaag is, in gedagte gehad:

There is, as he points out, no shadow without the sun, and no shadow (in the sense of the personal unconscious) without the light of consciousness. It is in fact in the nature of things that there should be light and dark, sun and shade. The shadow is unavoidable and man is incomplete without it. Superstition holds that the man without a shadow (using the word in its ordinary sense) is the devil himself, while we ourselves are cautious with someone who seems 'too good to be true', as if we recognized instinctively that human nature needs the leaven of a little wickedness.

Ander karakter-argetipes waarna Jung in ondere andere sy *Archetypes of the collective unconscious* (1981) en *Archetypen* (s.j.) verwys, sluit in:²¹

Die aardse vader:	outoriteit, gesag en mag
Die aardse moeder:	versorging, vertroosting en vrugbaarheid
Die kind:	verlange na onskuld, hergeboorte en verlossing
Die wyse ou man:	'n student, 'n leermeester en 'n filosoof wat leiding gee en kennis en wysheid onderrig
Die held:	kampioen, verdediger, helper
Die maagd:	onskuld, begeerte en reinheid
Die verleidster:	bedrieër, leuenaar en moeilikheidmaker
Die sondebok:	'n dier of persoon wie se dood, in 'n publieke seremonie, dien as boetedoening vir 'n sonde gepleeg deur die gemeenskap
Die gedwarsboomde minnaar:	'n jong man of meisie wat in 'n liefdesverhouding met noodlottige gevolge betrokke raak.

²¹ Vergelyk opsomming van argetipes deur Wedgeworth (s.j.:2).

Met betrekking tot die aspek van verandering en groei binne die model van die self, is Jung se konsep van numineusiteit van groot belang. Jung verduidelik numineusiteit as 'n toestand van ontroering:

Numinositeit is echter volkome aan de bewuste willekeur onttrokken, want zij brengt het subject in een toestand van *ontroering*, d.w.z. van willoze overgawe (Jung s.j.:151 [Jung se kursivering]).

In beide Naudé en Nell se tekste speel numineuse en mistieke ervarings 'n belangrike rol in die ontdekking van die self. Daarom is dit nodig om hierdie aspekte verder te verruim.

2.2.1 Numineuse

Die term *numineus* kan teruggevoer word na 'n term wat aanvanklik deur Rudolf Otto in sy publikasie *Das Heilige* (1917) bekend gestel is. Die term het ontstaan deurdat Otto die Latynse woord *numen*, wat op die krag van goddelikheid en grootsheid dui, aan die aanwesigheid van 'n bepaalde goddelike, buitemenslike ervaring gekoppel het (Otto 1936:7 [Otto se kursivering van die Latynse woorde word gebruik]). Volgens Lambrechts (2013a) ontstaan 'n numineuse ervaring wanneer die teenwoordigheid van 'n godheid aangevoel word, of wanneer die godheid hom of haar op een of ander manier manifesteer.

Otto noem dat *mysterium*, die misterie van 'n totaal ander en vreemde God, op twee wyses ervaar word: as aantrekking (*fascinosum*), of as 'n objek van vrees (*tremendum*). Aangesien die mens in sy toetrede tot God gewoonlik beide hierdie ervarings beleef, word die term *mysterium tremendum et fascinans* gebruik. Die ervaringsmomente van die numineuse as *tremendum* sluit die volgende in: ontsag, erkenning van God se majesteit en inspirasie (Otto 1936:12–24). Lambrechts (2013a) verduidelik dat *tremendum* dus beteken dat die persoon wat 'n numineuse ervaring beleef, met 'n gevoel van ontsag, “nederigheid en 'n momentele uitbarsting van energie soortgelyk aan 'n weerligstraal” vervul word (kyk ook Otto 1936:12–24). *Fascinans* handel, volgens Lambrechts (2013a), met die “volkome ander”, as teenpool van ons daaglikse ervarings: “Dit is iets wat onverklaarbaar is, buite ons normale ervaringswêreld, en wat die persoon wat die ervaring beleef, totaal oorweldig.”

Lambrechts (ibid.) wys daarop dat alle religieë oor die gelykwaardige potensiaal beskik om tot numineuse ervarings aanleiding te gee. Voorts kan *tremendum et fascinans* ook 'n nie-religieuse betekenis hê en hou dit, volgens Lambrechts (ibid.), verband met 'n gevoel van verwondering, byvoorbeeld by die aanskoue of aanhoor van 'n kunswerk. In hierdie opsig is daar tydens die numineuse ervaring dus sprake van grensoorskryding en word dit, soos Lambrechts (ibid.) dit stel, “'n brug tussen die innerlike, emosionele wêreld” en “die buitewêreld”.

Mertens (2008:24) noem dat “de vertaling van de numineuze onbepaaldheid in een wereld van namen, de reductive van het onbekende op het bekende” van groot belang in religieuse grensoorskrydingsrituele is: “De drempelrituelen moeten de overgang tussen de profane en de sacrale wereld hebben uitgebeeld.” Reeds in die vroegste tye het die grens 'n belangrike plek in die mistieke verbeeldingswêreld beklee:

Ze was omgeven door een enorm repertoire aan rituelen waarin steeds door alle verschillen heen ontzag voor het heilige uitgedrukt. In eerste aanleg moet de drempel sinoniem zijn geweest met altair. Op de drempel als offertafel werden bloed- en plengoffers gebracht. In zeer verschillende culturen was het de gewoonte dat wanneer een vreemdeling zijn opwachting maakte bij een gemeenschap, een dier werd geslacht en het bloed over de drempel werd gesprenkeld. Dat offer werd gebracht als teken van welkom aan de bezoeker. Zo werd een verbond gesloten tussen de gemeenschap en de bezoeker ten overstaan van de God aan wie de drempel was gewijd (ibid.).

2.2.2 Mistiek

Van der Merwe (2011) noem dat religie tussen die jare 1960–2010 'n belangrike rol in die Afrikaanse letterkunde gespeel het. Daar word verwys na prosatekste soos André P. Brink se *Kennis van die aand* (1973), Etienne van Heerden se *Toorberg* (1986) en *30 nagte in Amsterdam* (2008), Marlene van Niekerk se *Die sneeuslaper* (2010) asook die werke van Karel Schoeman en Anna M. Louw. Van der Merwe waarsku dat religie nie “met benoude kerke en verkrampde dogmas” geassosieer moet word nie, maar dat die term *religie* verbreed moet word “om by konsepte aan te sluit wat die laaste tyd al hoe meer in filosofiese gesprekke gehoor word: *spiritualiteit* en *mistiek*” (Van der

Merwe 2011 [Van der Merwe se kursivering]). Mistiek speel veral ook 'n belangrike rol in die werk van die Afrikaanse skrywer Lettie Viljoen/Ingrid Winterbach.²²

Volgens Olivier (2001) is ons Godsbegrip byna per definisie metafisies aangesien die God van die klassieke, Christelike teïsme oor die “onmiskienbaar metafisiese” eienskappe van “liefde, almag, onveranderlikheid, volmaakte goedheid, eenvoud, soewereiniteit, alomteenwoordigheid, alwetendheid en drie-enigheid” beskik.

Gellman (2014) voer die ontstaan van die term *mistiek* terug na die Griekse woord *μυω* wat beteken “om te versteek”. Voorts wys Gellman op die gebruik van die term in verskillende geskiedkundige en religieuse sfere. In die Hellenistiese wêreld het die term na geheime religieuse rituele verwys terwyl dit tydens die vroeë Christendom vir verborge allegoriese interpretasies van die Heilige Skrif, asook versteekte teenwoordighede, soos dié van Jesus by die Nagmaal gebruik is.

McGinn (2006:xiii) noem dat mistiek vir baie mense iets vreemds, onheilspellends en selfs bisar is. Daarteenoor beskou ander mistiek as die “verborge hart” van alle gelowe. In onlangse dekades is daar 'n oplewing in die belangstelling in mistiek te bemerk. Dit is hoofsaaklik geleë in die wyse waarop mistiek die mens uitnooi om, gebaseer op 'n nuwe verstaan van die mens se verhouding met God, 'n innerlike transformasie van die self te ontdek. Volgens McGinn (ibid.) verstaan sommige beoefenaars van mistiek dit as die beleving van buitengewone vorme van bewustheid soos visioene en ekstase. Ander dring daarop aan dat sodanige ondervindings slegs voorbereidend en periferaal is en dat dit selfs gevaarlik kan wees indien as dit met innerlike transformasie verwar word.

Nicol (2002:44) wys op die grensoorskrydende aspek van mistiek deur dit te definieer as “ervarings wat anderkant die rasonale lê”:

[...] by die grense van ons aanvoeling, ervarings wat nie eintlik onder woorde gebring kan word nie, [...].

²² Kyk onder andere Human (2006, 2007, 2009), Foster (2008), Du Plooy (2009) en Spruyt (2014).

Twee soorte mistiek word onderskei:

- lig-mistiek (katafaties), waarin gedagtes 'n bepalende rol speel, en
- donker-mistiek (apofaties), waarin daar sprake van 'n innerlike reis is met die doel om verby alle gedagtes te beweeg (Nicol 2002:50).

Voorts word daar ook tussen versinkings- en liefdesmistiek onderskei. Nicol (2002:65) noem dat daar in die versinkingsmistiek 'n vervaging in die onderskeid tussen God en mens is. Daarteenoor is dit juis hierdie onderskeid, dié tussen God en mens, wat die vertrekpunt in liefdesmistiek is en word daar in hierdie tipe mistiek op die "Persoonwees van God" (ibid.) gefokus. Volgens Nicol kom baie liefdesmistiek in die Joodse, Christelike en Islamitiese godsdienste voor.

Sowel Naudé se *Alfabet van die voëls* as Nell se *Sondag op 'n voëlplaas* bevat elemente van die mistiek. Mistieke temas wat in die genoemde tekste voorkom, sluit in die soeke na die (Hoër) self, stilte, reinigingsrituele, onttrekking uit die gemeenskap en aardse liefde en vriendskap. Vervolgens word die mees algemene mistieke elemente in oënskou geneem.

2.2.2.1 Eenwording met die Absolute

McGinn (2006:427) wys daarop dat eenwording met God dikwels as die bepalende karakteristiek van mistiek beskou word. Ook Van der Merwe (2012:1) definieer mistiek as 'n eenwording met die Absolute.

Alhoewel die term *mistieke eenwording (unio mystica)* van so vroeg as die laat-veertiende eeu in gebruik was, noem McGinn dat dit selde deur Christen mistici gebruik is en dat dit eers in die moderne bestudering van mistiek 'n sentrale plek ingeneem het (McGinn 2006:427 [McGinn se kursivering]).

Meister Eckhart (1260–1327) was 'n mistieke teoloog wat baie klem op eenwording met God gelê het (Nicol 2002:52). Op grond van hierdie beskouing is Eckhart dikwels van panteïstiese dwaalleringe beskuldig. Volgens (Suzuki 2002:8) het Eckhart wel daarop aangedring dat daar iets van die goddelike natuur in elke mens is, maar was

Eckhart se beskouing van God nóg transendentiaal, nóg panteïsties. Suzuki (2002:9) verduidelik soos volg:

It is true that Eckhart insists on finding something of a Godlike nature in each one of us, otherwise the birth of God's only Son in the soul would be impossible and his creatures would forever be something utterly alienated from him. As long as God is love, as creator, he can never be outside the creatures. But this cannot be understood as meaning the one-ness of one with the other in every possible sense. Eckhart distinguishes between the inner man and the outer man and what one sees and hears is not the same as the other. In a sense therefore we can say that we are not living in an identical world and that the God one conceives for oneself is not at all to be subsumed under the same category as the God for another. Eckhart's God is neither transcendental nor pantheistic.

In die Hindoe-filosofie is die identifikasie van die menslike siel as mikrokosmos met die makrokosmos van groot belang. Van Coller (1980:303–304) noem dat die Upanishads (Sanskrit-verhandelinge in dialoogvorm) 'n belangrike rol in die lang ontwikkelingsgeskiedenis van die Hindoeïsme gespeel het. In hierdie geskrif was daar 'n klemverskuiwing ten opsigte van ouer werke, soortgelyk aan die Nuwe Testament vir Christene. Die klemverskuiwing van die makrokosmos na die mikrokosmos het uiteindelik die essensie van die Hindoe-filosofie geword. Die genoemde identifikasie van die menslike siel as mikrokosmos met die makrokosmos, beteken dat die self die essensiële geheimenis van menswees is. Dit lê anderkant ruimte en tyd en is dus onsterflik. Die self word nie gebore nie, sterf nooit en is dus beide iets wat nooit geskape is nie en iets wat onvernietigbaar is.

Jan van Ruusbroec (1293–1381), een van die bekendste Duitse mistici, het 'n teologie van drie wedersyds deurdringende en gelyktydige vlakke van eenwording met God beskryf (McGinn 2006:444). Van Oostrom (2013:266) vat Van Ruusbroec se beskouing soos volg saam:

In Ruusbroecs visie komt de mens, als een geschapen werkelijkheid, voort uit het beginsel dat God is, en verlangt hij daarom van nature terug naar Hem. Die weg verloopt via van een drieledig bestaan naar de volmaaktheid: werkend, innig en schouwend leven.

Die drieledigheid van hierdie bestaan word soos volg deur McGinn (2006:444–445) beskryf:

- Eenwording deur middel van 'n bemiddelaar. Hier word verwys na die genadegawes soos vervat in die sakramente.
- Eenwording sonder bemiddeling. Hier word verwys na 'n lewe versonke in dié van die drie Persone van die Drie-eenheid.
- Eenwording sonder verskil, wat in 'n staat van onbewustheid geen onderskeid in die wese van God, selfs nie as Drie-eenheid, vind nie.

Hieruit volg dat Van Ruusbroec se mistiek dikwels Drie-eenheidsmistiek genoem is Volgens Nicol (2002:66) het Van Ruusbroec sy gedagtes trinitaries, dit wil sê volgens die Drie-eenheidsleer, uitgewerk:

Dit verseker dat God vir hom nie 'n *Dit* word nie, maar 'n *Hy* bly. Hy het die eenheid wat God tussen Hom en ons bewerkstellig so sterk beklemtoon, dat sommige hom van panteïstiese versmelting van God en mens beskuldig het, waar God heeltemal in alles geabsorbeer word [Nicol se kursivering].

Ook Hadewych van Antwerpen, 'n vroulike mistieke skrywer, beklemtoon die genoemde eenwording sonder onderskeid. McGinn (2006:103) noem dat Hadewych se geskrifte, waarin haar literêre vaardighede dié van alle ander Middeleeuse vroulike mistici oortref (McGinn 2006:102), 'n hoogs persoonlike en selfs diep erotiese ontmoeting met Jesus voorstel. 'n Voorbeeld hiervan is uit haar visioen VII:

Then he came to me himself and took me completely in his arms and pressed me to him. And all my limbs felt his limbs in the full satisfaction that my heart and my humanity desired. Then I was externally completely satisfied to the utmost satiation (Hadewych aangehaal in McGinn 2006:104).

In sy predikasie IX verwys John Tauler (1300–1361) na die fases op die weg na eenheid met God: die eerste is 'n lewe van kuisheid, die tweede is armoede van gees en die derde is die transformasie tot 'n bestaan in navolging van die Goddelike (Tauler s.j.:62–63; kyk ook McGinn 2006:180).

Madame Guyon (gebore as Jeanne Bouvier de la Motte Guyon en wat geleef het tussen 1648 en 1717) was 'n vroulike mistikus wat na haar bekering tot die mistieke leefwyse in 1680, 'n uitlegging van die Bybel as geheel onderneem het (McGinn 2006:42). Olivier (1985:26) noem dat “[d]ie huwelik tussen mens en God” die aanvaarde lesing van die Hooglied is en dat dit die basis van die liefdes- of

bruidsmistiek vorm. In haar publikasie *The song of songs of Solomon with explanations and reflections having reference to the interior life* (s.j.) spreek Madame Guyon mistieke temas aan soos die wyses tot vereniging met God, die mistikus se verdelging, die wyse waarop volledige eenwording toegang tot die “apostoliese” lewe bied en die onverskilligheid om te hoop op enige beloning van God (McGinn 2006:42).

In deel I van bogenoemde publikasie (Hooglied 1:2: “Soen my, soen my weer en weer!”) noem sy dat die “soen” waarna die siel smag, in wese ’n smagting na eenwording met God is:

The kiss which the soul desires of its God is essential union, or a real, permanent and lasting possession of its divine object. It is the spiritual marriage. [...]. We must remember that God is all mouth, as he is all word, and that the application of this divine mouth to the soul is the perfect enjoyment and consummation of the marriage by which the communication of God himself and of his Word is made to the soul (Madame Guyon s.j.:19–20).

Volgens James Joyce behels eenwording met die Absolute egter ook ’n soeke na ’n Hoër self:

Be on the side of angels. Be a prism. You have something within, the higher self (Joyce 1984:473).

In sy bekende *The initiates of the flame* (1922) beskryf Hall die alchemis (as verteenwoordigend van alle mense)²³ se soeke as ’n reis deur die Groot Onbekende ten einde die Filosoof se Steen te vind:

His mind is centered upon one thing, and that is the finding of the Philosopher’s Stone (Hall 1922:36).

Die alchemis besef dat hysélf die Filosoof se steen is:

[...] this stone is made diamond-like when the salt and the sulphur, or the spirit and the body, are united through mercury, the link of mind. Man is the incarnated principle of mind as the animal is of emotion. He stands with one foot on the heavens and the other on the earth. His higher being is lifted to the celestial spheres, but the lower man ties him to matter. Now the philosopher, building his sacred stone, is doing so by harmonizing his spirit and his body (Hall 1922:37).

²³ “Man has been an alchemist from the time when he first raised himself, [...]” (Hall 1922:36).

In sy publikasie *Misterie van die alchemis* (1978) wys Malan (1978:63) op die sewe stadiums in die transmutasie van onedele metale tot goud.²⁴ Hierdie transmutasie is simbolies van die psigiese transformasieproses: “Dié alchemistiese strewe na die versoening van teenoorgesteldes in die ware Self word ook weerspieël in die Kabbalistiese leerstelling omtrent die vonds van die Hoër Self.” Volgens die Kabbaliste bestaan God op verskillende maniere in geskape objekte. Op grond van hierdie leerstelling vertoon ook die Kabbaliste se denke dikwels ’n sterk panteïstiese inslag (Van Coller 1980:302). Op die webblad *The Lurianic Kabbalah* (2001) word die verhouding tussen God, die wêreld en die mensdom soos volg verduidelik:

Ein-Sof, the Infinite God, has no static, definable form. Instead, the Kabbalists conceive God, the world and humanity as evolving together through, and thus embodying, a number of distinct stages and aspects, with later stages opposing, but at the same time encompassing, earlier ones. The Kabbalist’s God is both perfectly simple and infinitely complex, nothing and everything, hidden and revealed, reality and illusion, creator of man and created by man. [...]. *Ein-Sof* must be constantly redefined, as by its very nature, it is in a constant process of self-creation and redefinition. This self-creation is actually embodied and perfected in the creativity of humanity, who through practical, ethical, intellectual and spiritual activities, strives to redeem and perfect a chaotic, contradictory and imperfect world.

Selfskepping dui uiteraard ook op ’n ervaring van ontwaking of opwekking. Ulyatt (2012:86) wys daarop dat, in die konteks van die Mahāyāna Boeddhiste, dit nie slegs die historiese Boeddha, Siddhartha Gautama, is wat ’n transformasie van bewustheid wat tot nirvāna²⁵ lei, ondergaan nie, maar dat elke mens inherent oor die vermoë tot ontwaking beskik. Hierdie ervaring van ontwaking is van kardinale belang in die Boeddhisme. Ulyatt (2012:86) verduidelik soos volg: “the root ‘budh’ means to wake up; therefore the word ‘Buddha’ means ‘Awakened One’”.

Die skrywer van die boek *Existentialism* (1995), David Cooper, wys daarop dat die mens se verstaan van homself, hierdie soeke na ’n Hoër self, ook verband hou met die erkenning van sy eindigheid:

²⁴ In sowel die fisiese as die spirituele alchemie verloop hierdie sewe stappe soos volg: verbranding, ontbinding, skeiding, verbinding, fermentasie, distillasie en stolling (Dismore s.j.).

²⁵ Die *Merriam-Webster Dictionary* (s.j.) definieer die term soos volg: “the state of perfect happiness and peace in Buddhism where there is release from all forms of suffering”.

Not all choices need to be 'dangerous', but it would damage our image of freedom if nothing of final moment ever turned on the choices we make. Now the idea of choices being of moment and weight would not arise, arguably, if our lives had no temporal limit and every decision could one day be remedied and replaced. Nor is it clear that notions deployed in characterizing a person's individuality – the *shape* of his life, say, or the *story* to be told of it – could gain purchase if lives never ended (Cooper 1995:135 [Cooper se kursivering]).

Volgens die eksistensialisme word 'n persoon geïndividualiseer op grond van die mate waartoe hy volkomenheid en integriteit tot sy eie lewe toevoeg (Cooper 1995:136). Die vraag na die verband tussen die mens se "ownmost possibility", sy "being-as-a-whole" word teruggevoer na Martin Heidegger (1889–1976) se gebruik van die term *Dasein*:²⁶

We are asking about the ontological meaning of the dying of a person who dies, as a potentiality-of-being of *his being* [...]. *No one can take the other's dying away from him.* [...] Every Da-sein must itself actually take dying upon itself. Insofar as it 'is', death is always essentially my own. And it indeed signifies a peculiar possibility of being in which it is absolutely a matter of the being of my own Da-sein. In dying, it becomes evident that death is ontologically constituted by mineness and existence (Heidegger 1996:222–223 [Heidegger se kursivering]).

Heidegger se beskouing van *Da-sein* as 'n grens word soos volg deur Nadal (2012) saamgevat:

Being-toward-death is for Heidegger that from which one constructs one's life as a project, that is, thrown projection: Da-sein approaches and encounters death as a border that serves as a constituting, possibilizing limit. Heidegger poses death as a border or threshold in order to base his understanding of Da-sein's recursive self-constitution in terms of a thrown, or better yet, projected possibility.

Cooper (1995:138) gebruik die voorbeeld van biografieskrywing om 'n persoon se "ownmost possibility" te verduidelik:

To be sure, I can approach a friend or biographer and give to him the brief of providing an interpretation of my life: [...] my 'delegating' to a biographer an assessment of my life, as well as my response to that assessment, are themselves significant ingredients of that life. [...]. I cannot, then, irredeemably transfer to others the 'appropriation' of the

²⁶ "Thus to work out the question of being means to make a being – one who questions – transparent in its being. Asking this question, as a mode of *being*, of a being, is itself essentially determined by what is asked in it – being. This being which we ourselves in each case are and which includes inquiry among the possibilities of its being we formulate terminologically as Da-sein" (Heidegger 1996:6 [Heidegger se kursivering]).

elements of my life in an 'integrated and coherent way', since any such provisional transfers, and their results, are further elements for an 'appropriation' which I alone can perform. It is in this sense that my Being-as-a-whole, whose possibility is provided by the prospect of death, is uniquely my 'ownmost'.

In die letterkunde word die mistieke tema van dood gebruik om dubbelsinnigheid, onderdrukking en potensiële verandering weer te gee (Postel 2006a:52). Postel (2006a:53) noem drie aspekte van die dood wat dit hiervoor geskik maak: “De dood is *unheimlich*; de dood is onderdeel van een *rite de passage*; en de dood is een identiteit genererende metafoor” [Postel se kursivering].

In beide *Alfabet van die voëls* (2011) deur S.J. Naudé en *Sondag op 'n voëlplaas* (2013) deur Johann Nell word die dood, sowel as ander traumatiese gebeurtenisse, as 'n identiteitsgenererende metafoor aangewend. Vroeër is verwys na Van der Merwe en Gobodo-Madikizela (2007:vii; kyk 1.3) se definisie van trauma as 'n gebeurtenis waartydens die getraumatiseerde persoon sy/haar vermoë tot verwoording verloor. As 'n gevolg van hierdie “undoing of the self” (ibid.), word die hoofkarakters in Naudé en Nell se tekste genoop om 'n lewensveranderende transformasieproses te ondergaan (kyk 1.1) – 'n transformasie wat in beide tekste dikwels in die stilte van numineuse of mistieke ervarings geskied.

2.2.2.2 *Stilte*

Nicol (2002:27) wys daarop dat, in die mistiek, stilte as “God se primêre taal” beskou word. Dit is slegs in stilte dat die mens lewensveranderende gemeenskap met God kan ervaar (Willard 1991:164).

Volgens McGinn (2006:144–145) was die sentrale figuur in die Quiëtistiese polemiekie 'n Spaanse priester genaamd Miguel de Molinos (1628–1697). In sy publikasie *The guide* (1688/1997) verwys De Molinos, volgens McGinn (2006:146), na drie tipes stilte: die eerste is dié van woorde, die tweede dié van begeertes en die derde is die stilte van gedagtes.

The first is perfect; the second more perfect; and the third more perfect. In the first, that is, of words, Virtue is acquired; in the second, to wit, of Desires, quietness is attained to; in the third of Thoughts, Internal Recollection is gained. By not speaking, not

desiring, and not thinking, one arrives at the true and perfect Mystical Silence, wherein God speaks with the Soul, communicates himself to it, and in the Abyss of her own Depth, teaches it the most perfect and exalted Wisdom (De Molinos 1997:38).

Na aanleiding van Job 4:12 (“n Woord het geheimsinnig by my gekom, my oor het die fluistering daarvan opgevang”) skryf Gregorius die Grote (pous van 590 tot 604) in sy publikasie *Moralia in Iob* (die sedelikeheidsverklaring van Job) oor die “goddelike fluistering”:

The ear of the heart ‘received stealthily the veins of heavenly whispering’ in that both in a moment and in secret the inspired soul is made to know the subtle quality of the inward utterance. [...] ‘the whispering of the hidden word’ is the very utterance of inward inspiration itself: but ‘the veins of whispering’ is the name for the sources of the occasions whereby that inspiration itself is conveyed to the mind. For it is as if it opened ‘the veins of its whispering’ when God secretly communicates to us in what ways he enters into the ear of our understanding (Gregorius die Grote aangehaal in McGinn 2006:368).

Willard (1991:163) waarsku dat stilte ook vreesaanjaend kan wees, “because it strips us as nothing else does, throwing us upon the stark realities of our lives”:

It reminds us of death, which will cut us off from this world and leave only us and God. And in that quiet, what if there turns out to be very little to ‘just us and God’?

Tydens enige transformasieproses is introspeksie en selfevaluatie vanselfsprekend van groot belang. Soos in Naudé en Nell se tekste hou dit uiters verband met die mistieke gebruike van reiniging en afsondering en skakel die tema van ’n verskeurde wêreld vol pyn ook met die alchemistiese proses van verbranding (kyk 2.2.2.1):

[...] this is the destruction of the ego and our attachment to material possessions. Calcination is usually a natural humbling process as we are gradually assaulted and overcome by the tribulations of life, though it can be a deliberate surrender of our inherent hubris (igniting) the fire of introspection and self-evaluation (Hauk s.j.)

2.2.2.3 *Reiniging*

Willard (1991:148) en McGinn (2006:47) voer die term *asketisme* (onthouding) terug na die Griekse woord *askateos*. Die werkwoord *askein* het oorspronklik na enige vorm van fisieke oefening, studie, gebruik, dieet of gesondheidsreël verwys, maar is later

deur Christene gebruik om na praktyke van selfverloëning of ontseggings en voorbereiding tot 'n meer intense geloofslewe te verwys.

In 1 Petrus 2:11 waarsku Petrus teen sinlike begeertes. Volgens Willard (1991:159) veronderstel die dissipline van onthouding dat die mens hom of haar tot 'n sekere mate en vir 'n sekere tydperk weerhou van wat oor die algemeen as normale en geoorloofde begeertes beskou word.

McGinn (2006:47) wys op verskeie vorme van ontseggings waaronder die ontseggings van liggaamlike genot (seks), kos, slaap en besittings. Volgens McGinn (ibid.) is die noodsaaklikheid tot selfonttrekking in twee aspekte van die Christelike geloof gevestig:

The first is the fact of sin, both the sin inherited from Adam and Eve (original sin) as well as the actual sins committed by each person during his or her life. Exterior and interior 'training' was seen as necessary to restore the balance and harmony that God had intended, insofar as this is possible in the lapsed condition. The second and deeper root of ascetical practice is perhaps better expressed by the word *purgation* [McGinn se kursivering].

Willard (1991:170) gebruik die term *kuisheid* om na die dissipline te verwys waarvolgens die mens hom doelbewus weerhou van denke oor, sowel as van die beoefening van seks. Aangesien die mens 'n seksuele wese is (kyk Genesis 1:27–28), is dit egter onmoontlik om alle vorms van seksualiteit te vermy.

Deur die ontseggings van kos (die gebruik van om te vas) word God as 'n bron van lewensonderhoud ánderkant kos beskou en gee die mens uiting aan sy afhanklikheid van God (Willard 1991:166). Volgens Willard (1991:167) lei hierdie gebruik, wat onthouding en selfdissipline veronderstel, tot matigheid en selfbeheersing ten opsigte van alle fundamentele beweegredes.

Willard (1991:176) sien die belang van onthouding daarin dat dit ruimte maak vir interaksie met God:

If the places in our blood cells designed to carry oxygen are occupied by carbon monoxide, we die for lack of oxygen. If the places in our souls that are to be indwelt by God and his service are occupied by food, sex, and society, we die or languish for lack

of God and right relation to his creatures. A proper abstinence actually breaks the hold of improper engagements so that the soul can be properly engaged in and by God.

McGinn (2006:47–48) noem dat die goddelike natuur in al sy majesteit, goedheid en reinheid so ver van die onvolmaakte wêreld verwyder is dat enige nadering tot God 'n reiniging of suiwering ver anderkant die oorwinning oor die effek van sonde veronderstel.

Vir Catherine van Genoa (1447–1510) was hierdie reiniging die kondisie van menslike bestaan totdat die siel die goddelike doel waarvoor dit geskep is, bereik (McGinn 2006:66–67).

Reiniging hou ook verband met dit wat Meister Eckhart (kyk 2.2.2.1) in sy sogenaamde armoeds-predikasie (predikasie 52) beskryf as “wanting nothing, knowing nothing, and having nothing” (McGinn 2006:438). McGinn noem dat Eckhart se beskouing van ware armoede nie op uiterlike armoede dui nie, maar op die ontdekking van innerlike armoede. Dit veronderstel die vernietiging van die eie wil. Die mens word teruggevoer na die staat waarin hy was voordat hy geskape is. Slegs in hierdie staat is identiese eenheid met die God anderkant God moontlik (ibid.).

Suzuki (2002:10) bemerk 'n verband tussen Eckhart se beskouings en die Mahāyāna Boeddhistiese (veral die Zen Boeddhistiese) se leerstelling van Leegheid. Volgens Boeddhistiese leerstellings oortref Absolute Leegheid alle dinge:

[...] all forms of mutual relationship, of subject and object, birth and death, God and the world, something and nothing, yes and no, affirmation and negation. In Buddhist Emptiness there is no time, no space, no becoming, no-thing-ness; it is what makes all these things possible; it is a zero full of infinite possibilities, it is a void of inexhaustible contents (Suzuki 2002:23).

Suzuki (2002:10) waarsku dat daar in die Westerse wêreld 'n groot mate van misverstand ten opsigte van hierdie leerstelling bestaan:

The word ‘emptiness’ or ‘void’ seems to frighten people away, whereas when they use it among themselves, they do not seem to object to it. While some Indian thought is described as nihilistic, Eckhart has never been accused of this, though he is not sparing

in the use of words with negative implications such as 'desert', 'stillness, 'silence', nothingness'.

In 2.2.2.1 is verwys na die alchemis se soeke na die Filosoof se Steen. Tydens hierdie soeke is dit noodsaaklik dat die alchemis deur vuur gereinig sal word:

The transmuting process, whereby the spiritual fire passing through the furnace of purification radiates from the body as the soul body of gold and blue, is a very beautiful one (Hall 1922:39).

Through experience and often suffering the steel of his spirit is tempered by the flame of life (Hall 1922:41).

In die mistieke tradisie word reiniging dikwels in verband met die aanvaarding van pyn en lyding gebring. In haar *Revelations of divine love*²⁷ skryf Julian van Norwich die volgende oor pyn:

With this word 'sin' our Lord brought to my mind the whole extent of all that is not good: the shameful scorn and the utter humiliation that he bore for us in this life and in his dying, and all the pains and sufferings of all his creatures, both in body and spirit – for we are all to some extent brought to nothing and should be brought to nothing as our master Jesus was, until we are fully purged: that is to say until our own mortal flesh is brought completely to nothing, and all those of our inward feelings which are not good. He gave me insight into these things, along with all pains that ever were and shall be; all this was shown in a flash, and quickly changed into comfort; for our good Lord did not want the soul to be afraid of this ugly sight (Julian van Norwich 1998:21).

Asketisme speel ook 'n belangrike rol in die gnostiek. Volgens gnostiese leerstellings (kyk 2.2) is daar kwaad in alle materiële realiteit aanwesig, maar is daar ook 'n goddelike saad in elke mens opgesluit (Cunningham 2015). Ten einde die goddelike saad deur die gees te laat bevry, is buitensporige vorms van asketisme dikwels beoefen. Sigmund Freud, na wie se psigo-analitiese persoonlikheidstipes in 1.3 verwys is, was 'n bekende gnostikus. Freud het geglo in die bestaan van 'n versteekte struktuur van kennis wat deur middel van sy psigo-analitiese tegnieke na die oppervlak kon kom (Johnson 1996:7). Soos Henry in Etienne Leroux se *Sewe dae by die*

²⁷ Volgens Spearing (in Julian van Norwich 1998:vii) het die openbarings vervat in hierdie geskrif in die jaar 1373 tot Julian gekom, toe sy ongeveer drie-en-dertig jaar oud was. Daar bestaan nie 'n titel vir Julian se geskrif nie, maar moderne uitgewers en vertalers gebruik die titel *Revelations of divine love* vir hierdie openbarings (Spearing in Julian van Norwich 1998:xxxix).

Silbersteins, moet Naudé en Nell se hoofkarakters ingewy word tot gnosis of kennis: “in die gnostiek ’n mistieke sowel as filosofiese kennis” (Malan 1978:55).

Volgens Van Gennep (1960:20) veronderstel reinigingsrituele ook dat die mens hom sal afsonder van die omgewings waarin hy hom/sy haar vroeër bevind het. Deur hom/haarself af te sonder, weerhou die mens hom/haar doelbewus van interaksie met ander en ontnem hy hom/sy haar van enige vorm van kameraadskap (Willard 1991:160).

2.2.2.4 Afsondering

Oor die mistieke gebruik van afsondering skryf Willard (1991:160) soos volg:

We close ourselves away; we go to the ocean, to the desert, the wilderness, or to the anonymity of the urban crowd. This is not just rest or refreshment from nature though that too can contribute to our spiritual well-being. Solitude is choosing to be alone and to dwell on our experience of isolation from other human beings.

McGinn (2006:49) noem dat Athanasius van Alexandria se hagiografie²⁸ oor Antonie van Egipte, wat in die tydperk van ongeveer 250–356 geleef het, ’n reisbeskrywing van bekering, onttrekking, vroom en selfverloënende reiniging en geestelike transformasie is. Deel III (hoofstukke 11–14) handel oor Antonie se afsondering in die woestyn en die twintig jaar wat hy in ’n fort deurgebring het:

Antony spent almost twenty years practicing asceticism alone in this way; he did not go outside, nor was he often seen by anyone. After a while, the consciences of many were pricked, and they wished to imitate him, and they forcefully tore down his door. [...]. They saw that the thought of his soul was pure, and he was not sorrowful and suffering; he had neither been disturbed by pleasures nor had laughter or sadness ruled over him. [...] he maintained complete equilibrium because reason was guiding him (Athanasius van Alexandria s.j.).

Nog ’n bekende kluisenaar was suster Bertken van Utrecht (1426/1427–1514). Sy was ’n buite-egtelike kind van die domheer Jakob von Lichtenberg. Op ongeveer dertigjarige ouderdom het suster Bertken besluit om haarself in kluisenaarskap af te sonder in ’n sel wat sy langs die Buurkerk laat bou het. Vir ongeveer sewe-en-vyftig

²⁸ Geskrifte oor die lewensverhale van heiliges (McGinn 2006:49).

jaar, tot met haar dood op sewe-en-tagtigjarige ouderdom, het sy in afsondering geleef (Van Aelst 2014). Van Aelst (ibid.) beskryf die Middeleeuse kluisenares en haar leefwyse soos volg:

Anchoresses were not unusual in late medieval cities. Women in particular chose enclosure as a way of devoting themselves wholly to God. An anchoress was considered dead to the world, so a requiem mass was sung when she withdrew to her cell. Such cells contained at least two windows: one on the side of the church's chancel, so that the anchoress could attend mass, and another on the street side, so that she could be provided with food and other necessities. The window near the street was also used to speak to people; at certain times of day, the inhabitants of the town could speak to the anchoress or ask her for advice. It was believed that such recluses received special wisdom from God.

Afsondering is egter nie altyd net 'n fisiese afsondering nie. Volgens Van Genneep (1960:147) bevind mense wat in 'n rouproses is hulle tussen die wêreld van die lewendes en die wêreld van die dooies. Hoe lank die lewende individu hom-/ haarself afsonder van die wêreld van die lewendes, hang af van die innigheid van sy of haar verhouding met die afgestorwene. Van Genneep (1960:146–147) wys voorts op die transformerende aard van die rouproses:

Mourning [...] is a transitional period for the survivors, and they enter it through rites of separation and emerge from it through rites of reintegration into society (rites of lifting the mourning). In some cases, the transitional period of the living is a counterpart of the transitional period of the deceased, and the termination of the first sometimes coincides with the termination of the second – that is, with the incorporation of the deceased into the world of the dead.

Geworpe in situasies waaroor hulle nie beheer het nie kom die hoofkarakters, in veral Naudé se *Alfabet van die voëls*, voor die oënskynlike sinloosheid en verganklikheid van die lewe te staan. Dit is in hierdie tyd dat hulle hulself afsonder van die wêreld van die lewendes. Slegs deur hul herintegrasie in 'n bepaalde *communitas* (kyk 3.4.2), waarbinne hulle aardse liefde en vriendskap ervaar, word hulle weer deel van die wêreld van die lewendes.

2.2.2.5 Aardse liefde en vriendskap

Daar is reeds na die werk van Madame Guyon verwys (kyk 2.2.2.1). In deel III (Hooglied 8:14: “Hardloop, man wat ek liefhet, maak soos die ribbok, soos die takboklam op die kruieberge!”) uit *The song of songs of Solomon with explanations and reflections having reference to the interior life* beskryf sy aardse liefde en vriendskap as ’n uitvloeisel van Goddelike liefde:

... The soul, arrived at this point, enters so fully into the interests of Divine Righteousness, both in respect to herself and others, that she can desire no other fate for herself, nor for any other, than that which the Divine Righteousness would allot, both for time and eternity (Madame Guyon s.j.:99).

McGinn (2006:135) noem dat Aelred van Rievaulx (1110–1167), skrywer van ’n mistieke verhandeling getiteld *The mirror of charity*, God as die gewer van die hoogste vorm van vriendskap beskou het. Volgens Aelred is alle ware vriendskap ’n gawe van bo, deur Christus.

The English Cistercian’s conviction that deep spiritual friendship is not in any way a hindrance, but rather a sure way to experience Christ, is a reminder of how important the role of friendship has been in the mystical path (McGinn 2006:135–136 [McGinn se kursivering]).

Aardse liefde en vriendskap veronderstel noodwendig diensbaarheid.²⁹ Willard (1991:184) noem dat diens aan die medemens vryheid tot onderdanigheid, sonder enige vorm van vertoon, moontlik maak.

’n Ander aspek wat in vriendskap ter sprake kom, is die onderwerping aan diegene wat oor die bevoegdheid beskik om ander in hul individuasiëproses, die proses waartydens verskeie aspekte van die persoonlikheid geïntegreer word (kyk 2.2), by te staan.

²⁹ Vergelyk Jung se argetipe van die aardse moeder in 2.2.

2.2.3 Relikte

Die realisasie van die self word dikwels by wyse van simbole voorgestel. Johl (1986:10) noem dat selfsimbole hoofsaaklik sirkelvormig is en dat die bekendste hiervan die mandala of magiese sirkel is. Alhoewel die mandala oor die algemeen as die sogenaamde verenigende simbool beskou word, noem Jacobi (1979:135) dat die simbool waardeur die self voorgestel word, nie noodwendig in die vorm van 'n mandala hoef te wees nie:

According to an individual's conscious situation and degree of psychic development, everything in creation, whether big or little, lowly or sublime, abstract or concrete, can become a symbol of the self, of this 'effective centre' (Jacobi 1979:135–136).

In letterkundige werke kan die drang tot integrasie en hergeboorte, volgens Malan (1978:171), by wyse van “allerlei simbole op die vlak van die bewuste” weergegee word: “Deur die sg. ‘transendente funksie’ kan groot religieuse simbole uiteindelik deur die individu in eie psige geassimileer word. [...]. Die simbool is onontbeerlik as vergestaltung van die onkenbare ryk van die onbewuste en die goddelike.”

In beide tekste onder bestudering word verwysings na relikte aangetref. Debray (2010:5) beskryf die relik as 'n religieuse objek, 'n religieuse aandenking of stoflik oorskot wat altyd toegesluit of agter 'n gordyn, in 'n hol muur of in 'n altaar weggebêre word. Hierdie religieuse objek is nooit op dieselfde vlak as die omliggende wêreld nie. Dus het enige amulet³⁰ altyd 'n heilige, 'n elitêre en buitengewone konnotasie. Turner (1974:258) verwys na hierdie objekte as liminale simbole: “*something* which offers itself to experience from *someone* who actually does experience it” [Turner se kursivering]. Vir die onderskeie hoofkarakters is hierdie objekte op 'n ander vlak as die wêreld waarin hulle hulself bevind (kyk 4.2.2; 5.2.3). In sowel Naudé se *Alfabet van die voëls* as in Nell se *Sondag op 'n voëlplaas* is versteekte objekte simbolies van die eie “verborge hart” (kyk 2.2.2) – dít waarna al die hoofkarakters tydens hul grensoorskrydende transformasieproses soek.

³⁰ Ook vertaal as *gelukbringer* (Bosman, Van der Merwe & Hiemstra 1986:689).

2.3 Samevatting van hoofstuk

In hierdie hoofstuk is aangetoon dat die grens, as tussenruimte, komplekse en oorvleuelende patrone van eienaarskap (streeksgeografiese grense; kyk 2.1.2), historiese belang (kulturele en politieke grense, sowel as globalisasie; kyk 2.1.2; 2.1.3) en spiritualiteit (metafisiese grense waaronder veral mistiek; kyk 2.2) tot gevolg het. Grensoorskryding hou dikwels verband met 'n toestand van ontheemding en vervreemding. Ruimtelike en psigologiese grensoorskryding is deurlopende motiewe in beide Naudé en Nell se tekste. Hierdie grensoorskrydings bring bepaalde veranderinge in die lewens van die onderskeie hoofkarakters teweeg. Met betrekking tot die aspek van verandering en groei binne die model van die self is Jung se konsep van die argetipe, as 'n onontbeerlike korrelaat in die idee van die kollektiewe onbewuste (kyk 1.3; 2.2), die konsep van individuasie (kyk 2.2), sowel as die konsep van numineusiteit (kyk 2.2), van groot belang. Die belang van die numineuse ervaring lê daarin dat dit as brug tussen die innerlike, emosionele wêreld en die buitewêreld kan optree (kyk 2.2.1). Die soeke na die self is egter dikwels in wese 'n soeke na 'n Hoër self (kyk 2.2.2.1). In die mistiek word die smagting na eenwording met die Absolute deur mistieke gebruike soos stilte (kyk 2.2.2.2), reiniging (kyk 2.2.2.3) en afsondering (kyk 2.2.2.4) nagestreef.

Die wyse waarop hierdie veranderinge in die lewens van die karakters in Naudé en Nell se tekste beskryf word, word in hoofstukke 4 en 5 bespreek.

HOOFSTUK 3

TEORETIESE BEGRONDING: LITERÊRE GRENSE

In hierdie proefskrif word die algemene paradigmas van grensoorskryding en transformasies in twee onlangs verskene prosatekste, naamlik *Alfabet van die voëls* (2011) deur S.J. Naudé en *Sondag op 'n voëlplaas* (2013) deur Johann Nell, ondersoek (kyk 1.5). Du Plooy (2014:5) wys daarop dat “literêre tekste in die huidige historiese periode juis daarop uit is om bestaande raamwerke te bevraagteken, te ondermyn of minstens te vernuwe”. Die verval van duidelik afgebakende grense is, soos reeds genoem, kenmerkend van die postmoderne letterkunde (kyk **Opsomming/Summary**). Om hierdie stelling te staaf, word daar in hierdie hoofstuk op die belangrikste teoretiese beskouings oor postmoderne literatuur, asook op die wyses waarop grensoorskryding in literêre tekste gedemonstreer word, gefokus. Dit sluit in: genre-grense en grensoorskryding op die vlak van die storie (byvoorbeeld metafore van grensoorskryding), verhaal en vertelproses.

3.1 Die postmodernisme as reaksie op die modernisme

As inleiding tot die antwoord op die vraag na die aard van postmodernisme, noem Lyotard (1983:79) dat dit ongetwyfeld deel van die moderne is:

In an amazing acceleration, the generations precipitate themselves. A work can become modern only if it is first postmodern. Postmodernism thus understood is not modernism at its end but in the nascent state, and this state is constant.

Die laat-negentiende eeu word as die era van modernisme beskou. Hierdie era, waarin wetenskap en tegnologie, insluitende netwerke van massa-kommunikasie en -vervoer (kyk 2.1.3) die mens se persepsies herskep het en waartydens van die veronderstelling uitgegaan is “dat alles met die natuurlike rede verklaar en beheer kon word” (Du Toit 2007), moet teen die agtergrond van die kulturele geskiedenis verstaan word:

The Age of Modernity is the epoch that began with the Enlightenment (about 1687 to 1789). Isaac Newton championed the belief that through science the world could be

saved. René Descartes (1596–1650) and later, Immanuel Kant (1724–1804), shaped the age intellectually by their beliefs that through reason they could establish a foundation of universal truths. Political leaders of modernity also championed reason as the source of progress in social change, believing that with reason they could produce a just and egalitarian social order. Such beliefs fed the American and French democratic revolutions, the First and Second World Wars, and the thinking of many today. The major movements and events of modernity are democracy, capitalism, industrialization, science, and urbanization. The rallying flags of modernity are freedom and the individual (Barret 1997:17).

Volgens Levin (1960:620) omsluit die modernistiese beweging een van die merkwaardigste konstellasies van genialiteit van die Weste. Om dit te kon vermag moes die moderniste, volgens Levin (ibid.), oor 'n gedeelde *Zeitgeist* [Levin se kursivering] beskik: “What was there in the air they breathed that differed from the intellectual climate of their successors or predecessors?” Levin (ibid.) kom tot die volgende gevolgtrekking:

All of them grew up in the late Nineteenth Century and matured in the early Twentieth, reaching their prime in the period between the wars. The Nineteenth was not so well organized as the Eighteenth, nor so deeply speculative as the Seventeenth, nor so richly magniloquent as the Renaissance. But, as the apogee of middle-class liberalism, it permitted a maximum of leeway for the emergence of individuality; it educated individuals thoroughly; it collected art and fostered science; it cultivated human relationships; it developed temperament and talent. Into its world the Modernists were born, and yet they were not quite shaped by it. To it they often hark back, with that acute sensibility which they have reserved for their own impressions of adolescence.

Barret (1997:17) voer die geboortedatum van die postmoderne epog terug na die Mei 1968-onluste in Parys toe studente, met die ondersteuning van prominente vakkundiges, aangedring het op radikale veranderinge in 'n rigiede, geslote en elitistiese Europese universiteitsstelsel. Volgens Barret volg postmodernisme nie bloot chronologies op modernisme nie, maar is dit eerder 'n reaksie daarteen en sou die benaming *anti-modernisme* meer gepas wees.

Waar modernisme, soos reeds genoem, deur die rasionalistiese beskouings van filosowe soos Descartes en Kant beïnvloed is, is die postmodernisme, volgens Barret (1997:18), deur filosowe soos Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Ludwig Wittgenstein en meer onlangs John Dewey, Jacques Derrida en Richard Rorty, wat,

volgens Barret, skepties staan teenoor die modernistiese beskouing dat realiteit deur teorie weerspieël kan word, beïnvloed. In teenstelling tot die empiriese werkwyses van die modernisme, bevraagteken die postmodernisme enige objektiewe metodes om die waarheid vas te stel (Du Toit 2007). Barret (1997:18) wys voorts op die omverwerping van die beskouings oor die rede as bron van waarheid:

Karl Marx and Sigmund Freud also undermined the modernist belief that reason is the source of truth by identifying economic forces above the surface of society and psychological forces below it that are not bound by reason, yet are powerful shapers of society and individuals. Postmodernists embrace a more cautious and limited perspective on truth and knowledge than modernists. Postmodernists stress that facts are simply interpretations, that truth is not absolute but merely the construct of individual groups, and that all knowledge is mediated by culture and language.

Ook Du Toit (2007) wys op die epistemologiese probleem dat die natuurlike werklikheid, volgens die postmodernisme, nooit volledig geken of verstaan kan word nie:

Alles is relatief. Daarom is daar nie iets soos absolute waarheid nie. Alle waarheid is subjektief, en is onderhewig aan die veronderstelling en die ideologie van die individu.

In teenstelling tot die moderniste wat op die naspeuring van algemeenhede gefokus het, fokus postmoderniste op die identifisering van verskille (Barret 1997:27).

Vanweë die diversiteit ten opsigte van styl, beskou Nicol (2009:xvi) postmodernisme nie as 'n genre of 'n beweging gekoppel aan 'n historiese etiket nie, maar eerder as 'n spesifieke estetika. Postmodernisme word beskryf as 'n waardesisteem wat spesifieke literêre stromings van die laaste helfte van die twintigste eeu verenig.

Aangesien sommige sogenaamde postmoderne elemente nie eksklusief aan postmoderne fiksie is nie, is die konsep van dominante elemente in postmoderne literatuur, volgens Nicol (2009:xvi), betekenisvol. Daarom behoort die graad waartoe hierdie elemente geopenbaar word as uitgangspunt in die klassifikasie van postmoderne elemente geneem word.

Twee vormende, maar kompeterende intellektuele stromings onderliggend aan postmoderne denke is strukturalisme en poststrukturalisme (Barret 1997:18):

Structuralism emerged in France after World War II, heavily influenced by the earlier semiotic theory of linguist Ferdinand de Saussure. De Saussure identified language as a system of signs consisting of signifiers (words) and signified (concepts) that are arbitrarily linked to each other in a way that is designated by a culture. [...] (Barret 1997:18–19).

Volgens Barret (1997:19) is die wetenskaplike voorwendsels van die strukturaliste, hul soeke na universele waarhede en hul geloof in 'n onveranderde menslike natuur deur sommige poststrukturaliste, waarvan Jacques Derrida die invloedrykste is, gekritiseer. Barret noem dat sowel die strukturaliste as die poststrukturaliste die idee van die outonome voorwerp verwerp en van die veronderstelling uitgegaan het dat niks buite 'n historiese konteks kan bestaan nie. Voorts het poststrukturaliste ook besondere klem op die eiematigheid van tekens geplaas. Postmoderniste benadruk die eiematigheid van taal, kultuur en die samelewing. Waar moderniste, volgens Barret, van mening was dat hulle 'n verenigende en samehangende grondslag van waarheid, wat universeel waar en toepaslik is, kon ontdek, aanvaar postmoderniste die beperkinge van veelvoudige beskouings, fragmentasie en indeterminisme.

In verskeie dissiplines, insluitend die literatuur, het strukturaliste gepoog om verskynsels deur middel van die identifisering van versteekte sisteme te verduidelik:

They sought to discover unconscious codes or rules that underlie phenomena and to make visible systems that were previously invisible. They especially differed from previous scholars who explained things through sequences of events rather than the structuralist method of explaining phenomena in relation to other synchronous phenomena. Structuralists, like modernists, believed they could with rigor attain coherence and objectivity, and they claimed scientific status for their theories, which they believed purged mere subjective understandings (Barret 1997:18–19).

Lyotard (1983:81) beskou moderne estetika as 'n estetika van die sublieme:³¹

It allows the unrepresentable to be put forward only as the missing contents; but the form, because of its recognizable consistency, continues to offer to the reader or viewer matter for solace and pleasure.

³¹ In Naudé se *Alfabet van die voëls* (2011) dra die teks, as sublieme estetika, by tot die vertroosting of verkwikking van die leser (kyk 4.2.2).

Lyotard (1983:77) noem dat die sublieme sentiment, wat volgens hom ook die sentiment van die sublieme is, deur Kant beskou is as 'n kragtige en dubbelsinnige emosie wat die draer van beide plesier en pyn is:

Within the tradition of the subject, which comes from Augustine and Descartes and which Kant does not radically challenge, this contradiction, which some would call neurosis or masochism, develops as a conflict between the faculties of a subject, the faculty to conceive of something and the faculty to 'present' something. Knowledge exists if, first, the statement is intelligible, and second, if 'cases' can be derived from the experience which 'corresponds' to it. Beauty exists if a certain 'case' (the work of art), given first by the sensibility without any conceptual determination, the sentiment of pleasure independent of any interest the work may elicit, appeals to the principle of a universal consensus (which may never be attained).

Volgens Lyotard (1983:77–78) bevestig smaak dat tussen die kapasiteit om 'n korresponderende konsep te verstaan en dit voor te stel, 'n onbepaalde ooreenkoms, onafhanklik van enige reëls, aanleiding tot genoemde belewing van plesier gee. Die sublieme is, volgens Lyotard (ibid.), egter 'n ander sentiment:

It takes place, on the contrary, when the imagination fails to present an object which might, if only in principle, come to match a concept. We have the Idea of the world (the totality of what is), but we do not have the capacity to show an example of it. We have the Idea of the simple (that which cannot be broken, decomposed), but we cannot illustrate it with a sensible object which would be a 'case' of it. We can conceive the infinity great, the infinity powerful, but every presentation of an object destined to 'make visible' this absolute greatness or power appears to us painfully inadequate.

Hierdie sogenaamde idees kan op geen wyse voorgestel word nie (Lyotard 1983:78). In die postmodernisme is die ontoonbare, die voorstelling van dit wat nie voorgestel kan word nie, op die voorgrond:

[...] that which denies itself the solace of good forms, the consensus of a taste which would make it possible to share collectively the nostalgia for the unattainable; that which searches for new presentations, not in order to enjoy them but in order to impart a stronger sense of the unrepresentable (Lyotard 1983:81).

Die postmodernisme plaas dus klem op die vermoë tot voorstellende ontvanklikheid, met die gevolglike toetrede van nuwe reëls tot die spel (Lyotard 1983:80):

A postmodern artist or writer is in the position of a philosopher: the text he writes, the work he produces are not in principle governed by pre-established rules, and they

cannot be judged according to a determining judgment, by applying familiar categories to the text or to the work. Those rules and categories are what the work of art itself is looking for (Lyotard 1983:81).

As nuwe reëls tot die spel, soos Lyotard daarna verwys, is dekonstruktiewe en rekonstruktiewe werkwyses kenmerkend van die postmodernisme. Vervolgens word die toepassing van genoemde moderne en postmoderne beskouings in literatuur bespreek.

Die dehumanisering van lewe, as nalantenskap van die naturalisme, word volgens Levin (1960:624) weerspieël in die dehumanisering van moderne kuns. Deurdat hy kontoer en statuur aan sy karakters gegee het, kon die skrywer Joyce egter daarin slaag om sy karakters te rehumaniseer:

Hence, the old-fashioned type of rounded fictional character, standing between the narrator and the reader, seems to dissolve in the stream of consciousness, which directly and transparently conveys a flow of impression and sensation from the external world. Though the novelist need not utilize the internal monologue, increasingly he approximates to the voice and the viewpoint of his protagonist. The very completeness of the ensuing intimacy forces him to fall back upon the raw materials of his own autobiography, refining them into self-portraiture of the artist (ibid.).

Levin (1960:625) noem dat moderne fiksie deur psigo-analitiese beskouings oor selfbewussyn, soos dié van Freud en Jung, beïnvloed is (kyk 1.3; 2.2; 2.2.2.3). Sedert ongeveer 1910 is daar 'n verandering bespeur: "people [...] were being visualized through the eyes of other people, [...]" (ibid.). Postmoderne psigologie verwerp die modernistiese idee van die individu as 'n verenigde rasionale wese:

Postmodernists instead decenter the individual and claim that the self is merely an effect of language, social relations, and the unconscious; they downplay the ability of the individual to effect change or to be creative (Barret (1997:20).

Volgens Barret (1997:27) is postmoderniste dikwels skepties en krities met betrekking tot tyd en dikwels, deur middel van hul kuns, sosiaal en polities aktief. Dit is in teenstelling tot die moderniste wat sowel hulself, as hul kuns, as "apart" van die alledaagse beskou het.

In die modernisme was daar sowel geografiese as historiese voorwaardes (Levin 1960:622). In modernistiese literatuur was daar, volgens Levin (1960:624), die gevaar dat personasies, in hul nabye verhouding tot die omgewing, baie maklik heeltemal daardeur verswelg kon word. In die postmodernistiese literatuur is 'n oorskryding van bekende ruimtelike grense aan die orde van die dag.

Waar moderniste die verlede verwerp en individuele vernuwing in hul kuns nastreef, leen postmoderniste geredelik uit die verlede, met die uitdaging om bestaande inligting, “dit wat alreeds gesê is”, in 'n nuwe konteks aan te wend en nuwe betekenis daaraan te verleen (Hambidge 1995:10; kyk ook Barret 1997:26). Hambidge (1995:19) beskou die parodie³² as een van die belangrikste uitvloeiels van die postmodernisme: “Dit teer op die reeds bekende, selfs beroemde oorteks, produseer 'n nuwe of sekondêre teks wat dikwels tot gevolg het dat die eerste uiting gekontamineer word deur die tweede.” Parodie behels dus ook 'n bewusmaking van die feit “dat kuns representasie is en telkens heenwys na ander bestaande tekste” (Hambidge 1995:27; kyk intertekstualiteit in 3.7). Die parodie is dus, volgens Hambidge (1995:31), “die mees sentrale voertuig van die postmodernisme”:

'n Mens sou kon aanvoer dat die parodie as't ware ál die beginsels en kenmerke van die postmodernisme beklemtoon, juis omdat dit die Romantiese estetika van 'oorspronklikheid', 'individualiteit' en so meer dekonstrueer.

Volgens Cochrane (2004:127) is die begrippe *parodie* en *pastiche* (namaakkuns) moeilik onderskeibaar. Cochrane som die verskil soos volg op:

[...] parodie neig eerder om meer op die verskille met die oorteks te fokus en is daarom meer geneig tot direkte transformasies. Pastiche fokus meer op die ooreenkomste wat daar met die oorteks bestaan. Parodie fokus hoofsaaklik op 'n enkele teks of genre, waar die werking van pastiche op 'n wye verskeidenheid van tekste berus wat binne die raamwerk van 'n enkele teks kan voorkom.

As een van die mees karakteristieke kenmerke van modernistiese kunstenaars noem Levin (1960:621–622) hul bewustheid van chronologie en identifiseer hy die aanwesigheid van 'n bepaalde metamorfiese stukrag. Hierdie stukrag is volgens hom die gevolg van 'n paradoksale gevoel van “om tegelyk laat en betyds” te wees. Binne

³² Kyk ook 5.3.1

tradisionele verbande word met verskillende transformasies geëksperimenteer. Deur Joyce se gebruik van mites word dit moontlik om die grens tussen die verlede en die hede oor te steek, 'n tegniek wat volgens Levin (1960:626) ook deur skrywers ná hom gebruik is. Foster en Viljoen (1997:xxxi) noem dat, deurdat die feitelikheid van historiese dokumente in die postmodernisme bevraagteken word en dit aangevul word “met die verbeeldingryke fiksies en interpretasies van die poësie”, “die grense tussen werklikheid en fiksie opnuut geïnterproblematiseer” word.³³ Die verhouding tussen werklikheid en fiksie word soms, volgens Foster en Viljoen (ibid.), tot probleem gestel “eerder as wat daar met stelligheid beweer word waar die grens sou lê”. Die mees radikale wyse waarop grense tussen werklikheid en fiksie bevraagteken word, geskied, volgens Foster en Viljoen (1997:xxx), deur 'n suggestie “dat dit nie net die literêre teks is wat fiksie is nie, maar dat die werklikheid self slegs 'n fiksie of 'n droom is. Die skeidslyn tussen enersyds werklikheid en andersyds illusie, droom en fantasie vervaag dus.”

In postmoderne literatuur is daar 'n selfrefleksiewe betreding van die teks deur die skrywer. Volgens Foster en Viljoen (1997:xxvii) sinspeel die woord *selfrefleksie* egter ook op die neiging van tekste om oor “hulle eie aard” te besin “sowel as om hulself te reflekteer soos in 'n spieël:

Die fokus verskuif nou weg van dit wat geskryf is (die voltooië produk) na die skryfhandeling self (n onvoltooië proses). Die leser word dikwels agter die skerms geneem en gewys hoedat die konstruksie van die gedig verloop. [...]. Dié selfrefleksies gaan nie net oor poësie en taal in die algemeen nie. Daar word soms ook geskryf oor die geskiedenis en politiek van die taal Afrikaans, wat vir sommige 'n onderdrukkerstaal en vir ander 'n bevryderstaal was.

³³ Oor die problematiek met betrekking tot die grense tussen werklikheid en fiksie noem Sötemann (2008:173) dat, alhoewel die twee wêreldes nou verbonde is, daar tóg ook 'n definitiewe skeiding is: “Want zodra men buiten de wereld van het werk treedt, en op grond ervan zou willen handelen, dient men talloze aspecten die erbinnen niet bestonden, in zijn overwegingen te betrekken. Met dit betoog lijkt mij ook het dispuut tussen de mimetici en de structuralisten of idealisten tot zijn ware proporsies herleid zijn. Zonder mimesis, zonder basis in de realiteit om ons heen, is geen kunst denkbaar, maar zonder een zó fundamentele (re)interpretasie, (re)organisatie en afgrensdeling van diezelfde werkelijkheid, dat het nauwelijks een metafoer is wanneer men van ‘schepping’ spreekt, is dat evenmin het geval. En daarmee komt het grootste deel van een – relatief – gelijk toch wel aan de kant van de structuralisten en idealisten te liggen: mimesis is voorwaarde, sine qua non; structuur is essentie.”

Nicol (2009:xvi) beskou die selfrefleksiewe erkenning van die teks se status as 'n gekonstrueerde artefak as een van die belangrikste kenmerke van postmoderne tekste.

Postmoderne letterkunde daag die leser uit tot 'n aktiewe medeskepper van betekenis (Nicol 2009:xiv). Volgens Foster en Viljoen (1997:xxvii) is die leser nie meer passief by die lees van die teks nie, maar aktief betrokke as medewerker of medeskrywer.

Grensoorskryding in die modernisme word ook aangetref deurdat kunstenaars hul vakmanskap van een kunsvorm na 'n ander oorgedra het. As voorbeeld hiervan noem Levin (1960:626) dat baie kunstenaars die tematiese tegnieke van Wagner in hul werk toegepas het. Waar moderniste egter in hoofsaak op die gebruik van een medium gefokus het, is daar by postmoderniste 'n eklektiese benadering met betrekking tot medium, tegniek en inspirasie (Barret 1997:27). Hierdie eklektiese aanbiedingswyse hou verband daarmee dat “teenstrydige voorwerpe, verwyderde gebeurtenisse, botsende stemme en konflikerende diskoers” dikwels naas mekaar geplaas word (Foster & Viljoen 1997:xxix). In die postmodernisme is paradokse dus aan die orde van die dag. Volgens Hambidge (1995:39) word stellings “gepioneer en weer afgebreek binne een teks – met die wete dat die geponeerde stelling/aanname nie die volle of finale waarheid is nie”.

Hambidge (1995:56) wys daarop dat postmodernisme alle bestaande opvattinge met betrekking tot die geslote en die oop teks afbreek, “omdat – soos in die geval van die komplekse tekenprent – die teks oppervlakkig gesproke as geslote getipeer kan word”. Andersins kan dit, volgens Hambidge, “weens die talle intertekste, selfreferensialiteit en dies meer” ook eienskappe van die oop teks vertoon.

In die postmodernisme is daar 'n vervaging van die grense tussen hoog- en laagkultuur (Foster & Viljoen 1997:xxix). Hambidge (1995:54) verwys hierna as “'n herinterpretasie van die bekende skeidslyne tussen sogenaamde hoë letterkunde en populêre letterkunde”:

Dit is stellig een van die redes vir die sukses van dié soort teks: juis omdat dit so toeganklik is, word dit deur vele mense gelees. Maar toeganklikheid, weet ons, is nie

te verwar met deursigtigheid of oppervlakkigheid nie. Vir die meer onderskeidende leser is daar ingewikkelde patrone aanwesig.

Hambidge (1995:37) noem dat, “ofskoon die postmodernistiese teks die bekende hiërargie tussen sogenaamde hoë en lae letterkunde afbreek en as’t ware ’n meer toeganklike letterkunde word”, dit wil voorkom asof hierdie teks “ons juis meer attent maak op die verskillende hiërargieë in die letterkunde”.

Uit die bostaande bespreking is dit duidelik dat postmoderne literatuur grensoorskrydend in benadering is. Voorts blyk dit duidelik dat literêre vorms voortdurend ontwikkel. Dit bemoeilik die definiëring van ’n letterkundige genre. Daarom is dit nodig dat in die definiëring van literêre vorme, die heersende neigings, eerder as essensiële eienskappe van ’n genre as uitgangspunt geneem word (Head 1992:2–3).

3.2. Genre-grense

3.2.1 Die kortverhaal³⁴

Daar word lank reeds gedebatteer oor presies wat die kortverhaal is: of dit ’n spesifieke sub-genre is en watter elemente, indien enige, spesifiek kenmerkend van die kortverhaal is. Die diverse vorme maak dit moeilik om die kortverhaal presies te definieer (Forkner 2012:2).

Volgens Aucamp (1978:149–150) is dit moeilik om te beskryf presies wát die kortverhaal van ander kort prosavorme onderskei. Die onderskeid gaan blykbaar nie oor tydshantering nie, aangesien die “keerpunt” of “verandering”, soos dit in die kortverhaal aangetref word, ook by die skets, die essay en die anekdote kan voorkom (Ejxenbaum 1968:4; Aucamp 1978:149–150).

Van Gorp, Ghesquiere en Delabastita (2007:430–431) gebruik die term *kortverhaal* om te verwys na enige verhaal wat betreklik kort is. Poe definieer die kortverhaal as ’n

³⁴ Hierdie bespreking, met toevoegings, is geskoei op die bespreking van die kortverhaal in die ongepubliseerde skripsie “Eenheid in die kortverhaalbundel, met spesifieke verwysing na die eenheidskeppende elemente in Helena Gunter se bundel *Op ’n plaas in Afrika*” (Erasmus-Alt 2013a).

kort prosa-narratief wat ongeveer 'n halfuur tot 'n uur se leestyd in beslag behoort te neem; dus 'n verhaal wat in een sitting gelees kan word (Poe s.j.).

As 'n verhalende werk plaas Van Gorp et al. (2007:430–431) dit binne die sub-genres van die anekdote en die novelle. Die term word ook in die Engel-Saksiese tradisie gebruik om beide die kort-kortverhaal en die lang novelle te beskryf. Die kortverhaal is egter minder gestruktureerd, maar meer suggererend as die novelle.

McEwan (2012) beskou die novelle as die perfekte prosavorm:

It is the beautiful daughter of a rambling, bloated, ill-shaven giant (but a giant who's a genius on his best days). [...]. The demands of economy push writers to polish their sentences to precision and clarity, to bring off their effects with unusual intensity, to remain focused on the point of their creation and drive it forward with functional singlemindedness, and to end it with a mind to its unity. They don't ramble or preach, they spare us their quintuple subplots and swollen midsections.

Volgens McEwan (ibid.) bestaan die novelle, in terme van die aantal woorde, uit ongeveer twintig- tot veertigduisend woorde:

Long enough for a reader to inhabit a world or a consciousness and be kept there, short enough to be read in a sitting or two and for the whole structure to be held in mind at first encounter – the architecture of the novella is one of its immediate pleasures.

McEwan (ibid.) bemerk voorts 'n groot ooreenkoms tussen 'n rolprent en die novelle:

[...] there's a strong resemblance between the screenplay (twenty odd thousand words) and the novella, both operating within the same useful constraints of economy – space for a subplot (two at a stretch), characters to be established with quick strokes but allowed enough room to live and breathe, and the central idea, even if it is just below the horizon, always exerting its gravitational pull. [...]. The novella is the modern and post-modern form par excellence.

Onder korter literêre vorme onderskei Rasoir (2012) tussen die langer kortverhaal, die novelle (soos hierbo bespreek), die mikro-verhaal, wat ook as vinnige/skielike fiksie bekend staan en wat gewoonlik minder as 500 woorde beslaan, asook die nuwe twister,³⁵ wat 'n volledige verhaal binne die 140 karakter-limiet van *Twitter* is.

³⁵ Rasoir (2012) noem Arjun Basu as een van die eksponente van die sogenaamde twister. Hierdie skrywer stuur elke dag vier tot vyf miniatuurverhale die wêreld in.

Baie letterkundiges plaas die kortverhaal nader aan poësie as aan die roman. In 'n vergelyking met die ritmiese gedig, beskou Poe (s.j.) die kortverhaal as 'n superieure literêre vorm:

[...]. Truth is often, and in a very great degree, the aim of the tale. Some of the finest tales are tales of ratiocination. Thus the field of this species of composition, if not in so elevated a region on the mountain of the Mind, is a table-land of far vaster extent than the domain of the mere poem. Its products are never so rich, but infinitely more numerous, and more appreciable by the mass of mankind.

Volgens Viljoen (2011:6) is die roman “die produktiefste genre, het dit die meeste lesers, kwalifiseer [dit] vir die grootste pryse en trek [dit] oor die algemeen die meeste aandag”. Die kortverhaalbundel kry, volgens Viljoen, minder aandag: “Dit beteken nie dat die roman intrinsiek 'n interessanter of belangriker vorm as die kortverhaal is nie. Ook nie as die poësie of die drama nie.”

Wanneer die kortverhaal in verhouding tot die roman beskou word, waarsku Wain (2003:2)³⁶ dat die kortverhaal geensins as 'n onbevredigende vorm van 'n langer verhaal beskou moet word nie. Dit het 'n eie vorm met eie wette en eie logika. In hierdie verband berig Ęjxenbaum (1968:4) soos volg:

The novel and the short story are forms not only different in kind but also inherently at odds, and for that reason are never found being developed simultaneously and with equal intensity in any one literature. [...]. The difference is one of essence, a difference in principle conditioned by the fundamental distinction between big and small form.

By die kortverhaal staan 'n sorgvuldige artistieke organisasie dadelik voorop (Uys 2012:28). Ęjxenbaum (1968:4) beskou 'n skielike, verrassende einde as 'n kenmerk van die kortverhaal: “The short story [...] gravitates expressly toward maximal unexpectedness of a finale concentrating around itself all that has preceded.” Die roman eindig gewoonlik met 'n figuurlike deur wat aan die einde van die roman toegaan (Maira Crone in Morell 2005). Hierdie verskil word soos volg deur Ęjxenbaum (1968:4) verduidelik:

In the novel there must be a descent of some kind after the culmination point, whereas it is most natural for a story to come to a peak and stay there. The novel is a long walk

³⁶ Die aangeduide bladsynommers is dié van die elektroniese pdf-weergawe van die dokument.

through various localities with a peaceful return trip assumed; the story -- a climb up a mountain the aim of which is a view from on high.

Aangesien kortverhale slegs kritiese gebeure beskryf, word dit deur bondigheid gekenmerk. Volgens Poe (s.j.) skets die kortverhaalskrywer die prentjie van 'n enkele insident en veronderstel dit ontdekking, kreatiwiteit, verbeelding en oorspronklikheid van die kant van die skrywer:

A skillful literary artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents; but having conceived, with deliberate care, a certain unique or *single effect* to be wrought out, he then invents such incidents – he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect. If his very initial sentence tend [sic] not to the outbringing [sic] of this effect, then he has failed in his first step. In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design. And by such means, with such care and skill, a picture is at length painted which leaves in the mind him who contemplates it with a kindred art, a sense of the fullest satisfaction [Poe se kursivering].

Die kortverhaal behels dus slegs 'n enkele dramatiese gebeurtenis met ondergeskikte gebeure wat dit ondersteun (Head 1992:5). Hierteenoor ontvou die intrige in 'n roman oor 'n betreklik lang tyd en het die tradisionele roman, volgens Lynch (1991:95), 'n deurlopende narratief van karakter, plek, tema en styl, ongeag die mate waarin die chronologie van daardie narratief omvergegooi is.

An enormous role is played in the novel by techniques of retardation [...] and of linking and welding together disparate materials, by skill in deploying and binding together episodes, in creating diverse centers, in conducting parallel intrigues, and so on. With that sort of structuring, the ending of the novel is a point of let-up and not of intensification (Ejxenbaum 1968:4).

Ejxenbaum (ibid.) noem dat een of ander vorm van weerspreking, ongerymdheid, fout of kontras dikwels die vertrekpunt is waarom die kortverhaal gebou word. Volgens hom verwys die benaming *kortverhaal* uitsluitlik na die intrige as 'n kombinasie van twee aspekte, naamlik die beperkte omvang en die impak van die intrige aan die einde van die verhaal.

Poe (s.j.) waarsku teen die gebruik van te veel detail in die kortverhaal. Van belang is dat die leser, wie se siel, volgens Poe, onder die skrywer se beheer is, aktief in die intrige of aksie kan deel. Die goeie kortverhaalskrywer beskik oor die vermoë om verskeie literêre middele en intrige-skeppende elemente te ontgin ten einde die vooropgestelde resultaat te verkry (ibid.).

Ook Forkner (2012:4) wys op die belang van eenheid in die kortverhaal, aangesien die verhaal, anders as in die geval van 'n roman of selfs 'n novelle, nie 'n bepaalde lengte kan oorskry nie. 'n Kortverhaal fokus nie noodwendig altyd net op een karakter, een plek, 'n spesifieke tyd of draaipunt nie. Sommige verhale omvat 'n wye reeks karakters, of speel oor 'n langer tydsbestek af. Forkner wys daarop dat 'n kortverhaal nooit in staat kan wees om al hierdie elemente ten volle te ontwikkel nie, maar dat dit daartoe verbind is om op die elemente wat essensieel tot die narratiewe impak is, te fokus.

In die kortverhaal val die klem, soos reeds genoem, op die ekonomiese gebruik van middele ten einde 'n sentrale effek te verkry. Die begrip *beperkte omvang* word gedefinieer as “'n eenlynigheid van handeling, min personasies met beperkte karakterontwikkeling, beperkte omgewingsbeskrywing, noukeurige woordkeuse, sorgvuldige komposisie, verdigte tydshantering en 'n belangrike verband tussen titel, aanvangsin en slot” (Uys 2012:28).

Aangesien die kortverhaal slegs beperkte omgewingsbeskrywing toelaat (Van Gorp et al. 2007:430), moet die aanbieding van ruimte dus op 'n ekonomiese en suggestieryke wyse geskied. Die afwesigheid van detail en agtergrond-inligting dwing die leser om op die aksie te fokus en dra daartoe by dat die leser makliker met die karakters kan identifiseer (Hubble 1996).

Die beperkte omvang van die kortverhaal veronderstel dat daar noukeurig op woordkeuse gelet moet word. Aucamp (1978:136,148) verwys na “min maar suiwer woorde” en waarsku teen kunsmatigheid, oordadige of vals beeldspraak en ritmiese ontsprings wat die “artistieke effek” van die verhaal kan benadeel.

Twee hoofelemente wat in die kortverhaal voorop staan, is intensiteit en oordrywing. Dit veronderstel buitengewone konsentrasie en 'n unieke aandagspan van die leser. Die beperkte omvang dwing dus die leser om deurgaans stip te lees, aangesien spanning en afwagting voorop gestel word (Head 1992:1–2).

In verhouding tot die moderne tyd is die individu, volgens Johl (1986:4), egter “geen enkellynige tema nie”. Daarom is daar 'n behoefte na 'n strukturering wat daarmee rekening kan hou. As voorbeeld van sodanige strukturering noem Johl (1986:4–5) die sikliese ordening. Hierdie ordening is by uitstek geskik vir die skakering van “komplekse idees”.

3.2.2 Die kortverhaalsiklus³⁷

Die kortverhaalsiklus is by uitstek 'n grensoorskrydende sub-genre:

As a versatile, provisional form, the short story cycle privileges plurality and openness. It contests boundaries and enacts the possibility of multiple beginnings and renewable identities (Lister 2007:2).³⁸

Belén en Lucas (1996:239) beskou die kortverhaalsiklus as 'n fragmentariese genre, wat 'n hibried tussen die roman en die kortverhaal is: “it exists on the borderline between both forms, combining their normatives and thus subverting them”. Lundén (1999:11–12) spreek hom egter uit teen hierdie gedagte:

During the twentieth century, the critics who did see it as a distinct genre were frustrated by its evasive nature and by the subsequent difficulty of defining it. [...]. Like the prose poem, it was often looked upon as a hybrid form, and was as such often denied legitimacy. [...]. Seeking to establish some sort of legitimacy for the hybrid genre, many critics have felt obliged to emphasize its unity and coherence in order to make it resemble the novel, which still enjoys privileged status. In this legitimization process much of the genre [...] has been lost. The tension between variety and unity, separateness and interconnectedness, fragmentation and continuity, openness and closure has been, if not ignored, at least given less attention than it deserves.

³⁷ Hier word die term *kortverhaalsiklus* as oorkoepelende term gebruik vir kortverhaalbundels waarin daar 'n kohesie tussen die verhale is. Hierdie bespreking, met toevoegings, is geskoei op die bespreking van die kortverhaalsiklus in die ongepubliseerde skripsie “Eenheid in die kortverhaalbundel, met spesifieke verwysing na die eenheidskeppende elemente in Helena Gunter se bundel *Op 'n plaas in Afrika*” (Erasmus-Alt 2013a).

³⁸ Die aangeduide bladsynommers is dié van die elektroniese weergawe van die dokument.

Uys (2012:39) noem dat die hibridiese aard van eenheidsbundels, tesame met die groot rol wat intertekstualiteit (kyk 3.2.3.9; 3.7) in hierdie bundels speel, tot die gevolgtrekking lei dat “postmodernisme ’n belangrike faktor in die ‘verhaal’ van die nuwer soort eenheidsbundel is”.

Van Coller (1980:11) wys daarop dat die begrip *siklus* teruggevoer kan word na die Griekse term *kuklos* wat “kring” beteken: “Hieruit volg logies dat die term *siklus* gebruik word om ’n groep verhale of gedigte te tipeer wat *kring* om die sentrale tema, gebeure of figuur” [Van Coller se kursivering]. Volgens Van Coller (1980:12) impliseer die “kring om” dat daar ’n middelpunt is, “’n sentrale kern wat naas die sentrale gebeure of persoon [...] ook ’n sentrale tema of motief kan wees. [...] Hierdie in sigself geslote geheel bestaan uit dele wat ’n samehang vertoon, gekenmerk word deur ’n sterk vormwil en in ’n bepaalde verband gegroepeer is.” Van Coller (1980:12–13) verduidelik voorts dat genoemde dele telkens die grondmotief ontwikkel of herhaal, maar dat geen enkele deel die sentrale of oorkoepelende tema ten volle uitdruk nie. Volgens Van Coller (1980:13–14) is die “omloop” of “kringloop” ’n dinamiese proses, waarin die begintoestand na die deurloop van ’n paar frases, weer bereik word. Hierdie proses sou, volgens hom, egter eerder ’n spiraalbeweging as sirkelbeweging genoem kon word, aangesien dit in wese ’n terugkeer na ’n vroeë stadium is wat gevolglik die ontwikkeling laat voorstu. Dit is belangrik dat hierdie omloop, of kringloop, ook nie bloot ’n terugkeer na die beginstadium is nie. ’n Standhoudende kern word voortdurend in “chronologiese, onverwisselbare volgorde” ontwikkel en herhaal om, nadat die ontwikkeling voltrek is, in ’n gewysigde vorm na die beginpunte terug te keer. Deur hierdie proses word ’n totaalbetekenis daargestel “wat in geen een van die afsonderlike dele ten volle gerealiseer is nie”. In ’n neutedop word dus verwys na ’n groep verhale wat aan mekaar verbonde is ten einde die gevoel van ’n groter geheel te skep.

Van Coller (1980:14) se definisie van die prosasiklus as ’n geslote geheel van outonome³⁹ dele, wat kring om ’n sentrale kern (tema; persoon; gebeure; idee) waarvan die standhoudende kern voortdurend ontwikkel en herhaal in chronologiese,

³⁹ Van Coller (1980:14) verduidelik die begrip *outonoom* as “selfstandig in eie reg, soos ’n literêre werk selfstandig is hoewel dit raakpunte het met die tyd van ontstaan én realisasie, met die werklikheid, met die literêre periode waarin dit ontstaan, met die ander werke in dieselfde oeuvre – met ander woorde onafhanklik maar tóg afhanklik [...]”.

onverwisselbare volgorde om oplaas, ná die ontwikkeling voltrek is, weer onafwendbaar terug te keer na die beginpunt, en wel in 'n gewysigde vorm, sodat 'n totaalbetekenis daargestel word wat in geeneen van die afsonderlike dele ten volle realiseer nie, geld dus ook vir die kortverhaalsiklus. Prosasiklusse word egter selde as 'n geheel gepubliseer: “Die leser rig hom primêr op die enkelwerk, óók as gevolg van die feit dat veel meer tyd verloop tussen die verskyning van prosawerke as tussen die aparte gedigte van 'n siklus of bundel. Prosawerke doen dus meer outonoom aan as gevolg van hul periodieke en afsonderlike verskyning” (Van Coller 1980:16).

Die hipotese dat prospeksies en retrospeksies van uiterste belang is in 'n prosasiklus, koppel werke onderling. Van Coller (1980:21) plaas hierdie pro- en retrospeksies op die vlak van, onder andere, verhaalgebeure en karakterisering, terwyl die vlak van die vertelsinstansie en die abstrakte outeur veel meer ingewikkeld is. Daarbenewens is tyd van groot belang aangesien dit by uitstek op ontwikkeling dui en ruimte op sy beurt weer dikwels tydsverloop aandui. Hy wys voorts op die waarskynlikheid dat kategorieë soos rym en metrum (wat basies formele faktore is) dieselfde rol in die gedigsiklus vervul as kategorieë soos ruimte en personasies (basies nie-formele, materiële faktore) in die prosasiklus (ibid.) – en dus ook in die kortverhaalsiklus.

Volgens Uys (2012:14) is daar 'n “onsekerheid of 'n vaagheid rondom 'n benaming vir 'n entiteit waaroor daar al dekades lank in die Afrikaanse (en internasionale) literatuur berig word”. In die Amerikaanse literatuurgeskiedenis identifiseer Smith (2011:1) en Morell (2005) die volgende benaminge vir kortverhaalbundels waarin daar 'n tipe kohesie tussen die verhale bestaan:

- 'n Kortverhaalsiklus
- 'n Kortverhaalreeks
- 'n Narratief van verwante verhale
- 'n Sirkel van verhale
- 'n Verhaalkring
- 'n Verhaalkruising
- 'n Verenigde kortverhaalversameling
- 'n Saamgestelde roman
- 'n Roman in stories

- 'n Kortverhaalsekwens.

In die volgende afdeling word die mees gebruikte van bogenoemde genre-benaminge meer uitgebreid bespreek.

3.2.2.1 Die eenheidsbundel

Volgens Aucamp (1978:56) is daar maniere waarop die skrywer sy/haar reg kan bevestig om 'n bepaalde tema of onderwerp tot in die oneindige te verken. Vir sowel die digter as die kortverhaalskrywer word die sogenaamde eenheidsbundel as 'n middel hiertoe genoem. Aucamp wys daarop dat kortverhaalbundels in Afrikaans meestal van genoemde aard is met tekste wat deur tema en/of stemming, of selfs deur 'n bepaalde verteltegniek, tot eenheid gebind word met 'n oorkoepelende titel ter verseëling van dié eenheid. Van den Berg (2010:7) identifiseer eenheidsbundels as tekste “wat 'n besonder ryk leeservaring opdis”. Die mening word uitgespreek dat die onderskeie verhale nie slegs as selfstandige verhale gelees word nie, maar dat die goeie outeur ook oor die vermoë beskik om al die verhale van die bundel saam te heg en te omsluit in 'n betekenis wat uitgroei bo dié van die dele waaruit dit bestaan.

Botes en Cochrane (2011:146) wys daarop dat die term *eenheidsbundel* as oorkoepelende term vir twee tipes tekste gebruik word: “enersyds om te verwys na kortverhaalbundels waarin enkele bindingselemente (soos 'n gedeelde tema) tussen die onafhanklike kortverhale nagespeur kan word en wat daartoe lei dat die bundel 'n sekere geheelindruk by die leser skep; en andersyds om te verwys na versamelings tekste waarin daar 'n spesifieke spanning tussen die outonome korter tekste en die koherente groter geheel tot stand kom en wat as gevolg van hierdie spanning op so 'n wyse met mekaar skakel dat die betekenis van die bundel as geheel groter is as die som van die betekenis van die individuele korter tekste”. Snyman (2011:6) noem dat die term ook gebruik word vir digbundels met 'n eenvormige tema, sowel as vir kortverhaalbundels wat in wese kortverhaalromans is.

Volgens Botes en Cochrane (2011:119) is versamelings kortprosatekste wat op die een of ander manier met mekaar skakel 'n literêre gegewe en is dit, veral in die Afrikaanse literatuurtradisie, waarin daar selfs 'n sterk voorkeur vir die sogenaamde

eenheidsbundel begin ontstaan het, nodig om te onderskei tussen verskillende tipes versamelings en verskillende wyses waarop outonomie en koherensie in elk van hierdie tipes versamelings tot stand kom. Op grond van teoretiese kwessies oor outonomie en koherensie onderskei Botes (in gesprek met De Vries 2011) tussen bundels met minder kohesie (eenheidsbundels) en meer koherensie (kortverhaalsiklusse). Botes en Cochrane (2011:122) identifiseer die mate van kohesie in die eenheidsbundel as “meestal beduidend minder as in die kortverhaalsiklus”, aangesien die gedeelde tema, stemming of verteltegniek in die eenheidsbundel hoogstens ’n geheelindruk skep, “maar sonder dat die afsonderlike verhale binne bundelverband ’n bykomende betekenis of interpretasiemoontlikheid verkry wat verlore gaan wanneer die verhale in isolasie gelees word”.

Voorts maak Botes en Cochrane (2011:123) die afleiding dat die term *eenheidsbundel* nie geskik is vir tekste waarin die spanning tussen outonomie van die korter tekste en kohesie van die groter geheel sentraal is nie en dat die term *kortverhaalsiklus* (kyk 3.2.2.6) vir hierdie tipe tekste gebruik word.

3.2.2.2 Die kortverhaalreeks

Volgens Botes en Cochrane (2011:124–125) is die skakels tussen kort outonome tekste in die kortverhaalsiklus oor die algemeen redelik prominent en word die interpretasie van die enkelteks beïnvloed wanneer dit binne bundelverband gelees word:

In die geval van die kortverhaalreeks kan die effek soortgelyk wees aan dié van die eenheidsbundel óf die kortverhaalsiklus, veral as die reeks binne ’n enkele kortverhaalbundel aangebied word. Die kortverhaalreeks beïnvloed egter nie noodwendig bundeleenheid nie (ook omdat opeenvolgende tekste in ’n reeks nie noodwendig in dieselfde bundel voorkom nie), hoewel verhaalreekse dikwels in eenheidsbundels – waarin die eenheid op ’n bykomende aspek van die dele berus – voorkom.

3.2.2.3 Die kortverhaalroman (saamgestelde roman)

Snyman (2011:6) identifiseer eenheidsbundels wat veel nader aan die roman staan, wat die “grys gebied tussen kortverhaal[bundel] en roman verken”. Brink (in Snyman

2011:6) verwys na hierdie “gewilde nuwe vorm” as ’n soort kortverhaalroman (kyk 3.2.2.1). Volgens Uys (2012:13–15) vertoon hierdie tipe eenheidsbundel ’n baie meer bewustelik integrale wisselwerking tussen die afsonderlike verhale en die geheel en word dit deur “sterk romanagtige karaktertrekke, tematies en struktureel,” gekenmerk. Tekstuele en strukturele eenheid word deur karakteroorvleueling en duidelike tematiese skakelings tussen verskillende verhale, asook deur middel van die herhaling van dieselfde motiewe oor verhaalgrense heen, teweeggebring. Die vertellende instansie mag ook bydra tot die algehele bundeleenheid. Hierdie bundels laat ’n geheelindruk, aangesien dit inhoudelik en struktureel ’n hegte eenheid vertoon wat klaarblyklik in ’n kategorie tuishoort wat iewers tussen die roman en die kortverhaalbundel lê.

Ferreira (2012) noem dat hierdie tipe roman ook as die *roman in schuifjes*, *roman à tiroir* of *miniroman* bekend staan. Dunn en Morris (1995:5, 7) stel die term *saamgestelde roman* voor, aangesien dit die geheel beklemtoon, terwyl die term *kortverhaalsiklus* nie voorsiening maak vir werke wat nie tradisioneel as stories, fiksie of prosa beskou word nie. In hierdie verband word verwys na die insluiting van ander tekssoorte soos gedigte, kort dramas en selfs rituele, seremonies en resepte. Die term *saamgestelde roman* word dan soos volg deur genoemde skrywers geformuleer:

The composite novel is a literary work composed of shorter texts that – though individually complete and autonomous – are interrelated in a coherent whole according to one or more organising principles (Dunn & Morris 1995:xiii).

Volgens Dunn en Morris (1995:9–10) kan ’n inleiding, ’n voorwoord, krulversierings, inter-hoofstukke, kunswerke, tekeninge van verskillende aard en selfs foto’s in enige kombinasie in die *saamgestelde roman* ingesluit word:

The reasonable approach here seems to be to accept that all text-pieces need not be equally autonomous for a work to meet the genre criteria of the composite novel. Generally speaking [...] the text-pieces that make up a composite novel must be named, must have titles. Only then can they achieve the autonomy necessary to function dynamically within the whole text.

Botes en Cochrane (2011:130) wys egter daarop dat ’n ongetitelde teksgedeelte teoreties steeds al die eienskappe van ’n outonome teks kan vertoon, terwyl ’n titel geen waarborg vir die outonomie van ’n teks is nie. Die mening word ook uitgespreek

dat, hoewel 'n verskeidenheid genres in die kortverhaalsiklus aangetref kan word en hierdie tekste nie noodwendig ewe outonoom hoef te wees nie, die meerderheid ten minste op grond van die struktuur van die korter teks daardie outonomie behoort te handhaaf.

3.2.2.4 Die kortverhaalsekwens

Luscher (1989:148–149) verkies die term *kortverhaalsekwens* en beskryf die genre soos volg: “a volume of stories, collected and organized by their author, in which the reader successively realizes underlying patterns of coherence by continual modifications of his perceptions of pattern and theme”. Volgens Luscher (1989:148) is elke verhaal, binne die konteks van die sekwens, dus nie 'n volledig afgeslote formele ervaring nie:

The volume as a whole becomes an open book, inviting the reader to construct a network of associations that binds the stories together and lends them cumulative thematic impact.

Die verskil tussen die kortverhaalsiklus en die kortverhaalsekwens kan, volgens Ferguson (2003:2),⁴⁰ na die terme *siklus* en *sekwens* teruggevoer word. “Siklies” beteken om in die rondte te gaan ten opsigte van tyd, met inagneming van 'n tema, met 'n terugkeer na die punt van oorsprong. Daarteenoor vind skakeling tussen sekwense deur ontwikkeling van tyd of tema van een plek na 'n ander plaas (ibid.).

Botes en Cochrane (2011:131) bemerk egter die volgende leemtes in die gebruik van die term:

Luscher se voorkeur vir die benaming *sequence* (reeks) eerder as *cycle* is dus gebaseer op die leser se interpretasie van die tekste as 'n groeiende geheel, wat volgens hom opvolgend is. Hoewel dit so is dat die leser stelselmatig (soos die leesproses van teks tot teks verloop) 'n interpretasie van die geheel vorm, beteken dit nie dat dit 'n lineêre proses vooropstel nie. Die patrone wat in die groter geheel tot stand kom, het byvoorbeeld dikwels tot gevolg dat vroeëre interpretasies van vorige dele van die geheel gewysig word deur 'n outonome teks wat later in die groter geheel aangebied word. Dikwels moet 'n kortverhaalsiklus as eenheid herlees word om die betekenis van

⁴⁰ Die aangeduide bladsynommers is dié van die pdf-weergawe wat elektronies bekom is.

die geheel (wat deur die afsonderlike eenhede geskep word) te laat realiseer [Botes & Cochrane se kursivering].

3.2.2.5 Die kortverhaalsamestelling

Silverman het die term *kortverhaalsamestelling* voorgestel (Lundén 1999:14) en definieer dit soos volg: “a group of stories written by one author, arranged in a definite order, and intended to produce a specific effect. Though every story of the composite can be understood in isolation, the stories have an added dimension when seen as co-ordinate parts of the larger whole” (Silverman in Lundén 1999:14). Botes en Cochrane (2011:132) ag die term egter as ontoereikend om die verskil tussen ’n kortverhaalsiklus en minder hegte kortverhaalbundels soos die eenheidsbundel aan te dui. Die term *samestelling* dui volgens genoemde skrywers ook nie op die spesifieke mate van kohesie tussen die verskillende verhale in ’n kortverhaalsiklus nie. Lundén (1999:32) is egter van mening dat die kortverhaalsamestelling waarskynlik die narratiewe metode is waardeur die kenmerke van twee gevestigde genres, naamlik die kortverhaal en die roman, op die mees eksplisiete en doelbewuste wyse gekombineer word:

To see the genre of the short story composite as extending over a spectrum with a gradual transition from one sub-genre to another is a sensible approach. It allows for various structural patterns to emerge without the rigidity of exact boundaries. [...]. I would [...] suggest that the short story composite within it forms four general structural patterns, [...] the *cycle*, the *sequence*, the *cluster*, and the *novella*. I suggest these terms in the belief that they are descriptive of the structural configuration they are meant to denote [...] (Lundén 1999:36–37 [Lundén se kursivering]).

Lundén (1999:37) noem dat beide die siklus en die sekvens deur ’n betreklike hoë graad van eenheid en samehang gekarakteriseer word. Volgens Lundén (ibid.) verwys die term *siklus* na ’n kortverhaalsamestelling was siklies georganiseer is en waarin daar in die laaste verhaal ’n finale ontknoping en ’n terugkeer na die begin is. Met die term *sekwens* verwys Lundén (ibid.) na ’n sekvensiële narratiewe patroon waar een storie, soos in ’n ry, tot die ander toegevoeg word, “locking into it, but, taken together, not exhibiting a strong sense of unity and closure”. Die novelle bestaan, volgens Lundén (1999:38), uit ’n raamverhaal en ’n herverskynende verteller. Deur hierdie vertellerstegnieke word ’n skakeling tussen andersins onverwante stories bewerk.

In 'n vergelyking met die tradisionele roman bemerk Lundén (1999:40) die volgende:

[...] it would appear that the only two distinctive features of the short story composite in relation to the novel are the closed structure of each of the interdependent stories in combination with the significant temporal and special gaps between them; chapters or segments/sections of novels, traditional or experimental, are more open-ended, deliberately seeking linkage and coherence with other parts of a more or less continuous narrative. [...] in comparison with the traditional novel, the short story composite exhibits a greater polyphony and openness, but these are less distinctive features when we speak also of later developments of the novel.

Matheny (2012:1) noem dat, ten spyte van die feit dat daar konsensus onder kritici ten gunste van die term *kortverhaalsiklus* is, ook sy die term *kortverhaalsamestelling* verkies, aangesien dit volgens haar die multi-gefasetteerde aard van die genre se narratiewe struktuur reflekteer – iets wat nie tot siklisiteit of sekwensialiteit ingekort kan word nie.

3.2.2.6 Die kortverhaalsiklus

Nagel (2004:2) voer die term *siklus* histories terug na die Griekse sikliese digters en die Middeleeuse Engelse sikliese toneelstukke, alhoewel dit nie bekend is wie aanvanklik die term vir hierdie dramas gebruik het nie. Forrest Ingram se 1971-definisie van die kortverhaalsiklus word steeds algemeen aanvaar (Ferguson 2003:2).⁴¹ Ingram (1971:19) definieer die kortverhaalsiklus as 'n bundel kortverhale wat sodanig deur die skrywer verbind word, dat die leser se agtereenvolgende ervarings op verskillende vlakke van die geheel sy/haar ervaring van elke komponent betekenisvol wysig.

In hul ondersoek na die problematiek betreffende die term *kortverhaalsiklus* vra Botes en Cochrane (2011:118) die volgende: “Is dit byvoorbeeld juis om aan te voer dat eenheidsbundel die Afrikaanse term vir hierdie vorm is? Of bied teorieë oor die kortverhaalsiklus 'n meer genuanseerde beskouing van die spesifieke aard van hierdie tipe tekste en daarby as 'n vorm wat op spesifieke wyses van die beskouing van 'n

⁴¹ Die aangeduide bladsynommers is dié van die pdf-weergawe wat elektronies bekom is.

Afrikaanse eenheidsbundel verskil? Wat is dan die spesifieke genrekonvensies van die kortverhaalsiklus?”

Alhoewel dit nie 'n perfekte term is nie en aangesien daar baie variante bestaan, ag Smith (2011:2) die term *kortverhaalsiklus* as die mees beskrywende vir die genre weens die klem wat dit op die kortverhaal en die herhalende eienskappe plaas. Hierdie werke is egter nie siklusse in die sin dat dit altyd op dieselfde wyse begin en eindig nie, of dat dit deur simmetriese stadiums gaan nie. Kortverhaalsiklusse verskil van die lied- of sonnetsiklus, wat gekarakteriseer word deur 'n organiese verwantskap met tyd en wat simmetriese herhalings tot gevolg het. Die verbindingstrukture in die kortverhaalsiklus dien as asse waarom die verhaal draai.

Smith (2011:5) is van mening dat die beste oplossing sou wees om die kortverhaalsiklus as 'n sub-genre wat met sommige ander genres “stoei” te onderskei. Die kortverhaalsiklus is 'n groepering van onafhanklike, maar verwante kort stories wat in prosavorm geskryf is, geografiese ruimtes deel, karakters of karaktertipes het wat herhaal, konsekwente strukturele middele gebruik en oor samebindende temas beskik. Aangesien dit geregtig is om die siklus as 'n hibride te beskryf, konstitueer dit ook 'n afsonderlike genre waarna Smith (ibid.) as 'n genre oor genre verwys.

Ten opsigte van die verskillende terme wat vir die genre gebruik word, beskou ek die volgende uitspraak van Matheny (2012:ii) as 'n belangrike uitgangspunt:

While it is important to disentangle the short story composite from these other genres, paradoxically, it is counterproductive, even harmful, to do so without acknowledging the ways in which they do undeniably overlap.

Volgens Matheny (2012:3) is die vraag na die omskrywing van die genre gewortel in die wyse waarop die verhale met mekaar skakel, die wyse waarop dit as kunswerke koheer en die mate van strukturele spanning wat aanwesig is.

3.2.2.7 Verhaalgroepe

In 'n gesprek met De Vries noem Botes (in De Vries 2011) dat kortverhaalskrywers dikwels met 'n herhalende tema of ander organiserende beginsel werk en dat, indien

die verhale naas mekaar gelees word, die verhale op mekaar kan inspeel. “Dit is egter ongewoon dat ’n hele oeuvre kortverhale op so ’n wyse met mekaar in gesprek sal tree” (ibid.). In sommige kortverhaalbundels kan daar veral skakeling tussen sekere verhale in die bundel wees: “Dit laat die vraag ontstaan of daar in sekere van hierdie gevalle werklik sprake is van *bundeleenheid*, en of daar nie eerder sprake is van eenheid tussen verhaalgroepe nie” (Botes & Cochrane 2011:117 [Botes & Cochrane se kursivering]).

3.2.2.8 *Algemene kenmerke van die kortverhaalsiklus*

Eenheidskeppende elemente sluit tyd, ruimte, karakter, gebeurtenis, struktuur en eksperimente met tydelikheid in. Hierdie elemente vorm gewoonlik patrone, wat kan dui op ’n progressie binne die siklus – ’n simboliese patroon of ’n patroon van karakterontwikkeling wat periodiek sy herverskyning in die siklus maak. Dit vorm die betekenisvolle elemente wat tot die siklus bydra, maar moet naas ander elemente soos die titel van die versameling, die narratiewe tegniek, die volgorde waarin die verhale gerangskik is, die algemene tematiek en die oorkoepelende simboliese struktuur bestudeer word (Smith 2011:10; Forkner 2012:7).

Forkner (2012:8) waarsku dat die teenwoordigheid van slegs een van bogenoemde elemente nie ’n bundel as ’n siklus kan tipeer nie.

Ingram (1971:19) dui aan dat die spanning tussen die enkele en die meervoudige sentraal staan in die kortverhaalsiklus:

Every short story cycle displays a double tendency of asserting the individuality of its components on the one hand and of highlighting, on the other hand, the bonds of unity which make the many into a single whole.

Die dualisme en oop vorm van die kortverhaalsiklus maak dit gewild. Lister (2007:9)⁴² verduidelik soos volg:

[...] the openness of the short story cycle is itself double-edged; it enables writers to leave stories unfinished. By creating gaps, the story cycle writer indicates not only the possibility of freedom but also of immobilization.

⁴² Die aangeduide bladsynommers is dié van die pdf-weergawe wat elektronies bekom is.

Die moderne kortverhaal word deur twee temas of faktore beïnvloed: die begeerte na selfheid, teenoor die begeerte na gemeenskap, en die begeerte na verandering, teenoor die begeerte om staties te bly of selfs terug te gaan (kyk 2.1.4). Volgens Lister (2007:4)⁴³ is die idee van tuiskoms 'n algemene kenmerk van die kortverhaalsiklus. Lister (ibid.) beskryf dit soos volg:

They mark the moment when characters confront the tension embodied by the form. Where some characters resist the home and continue to guard their autonomy, others re-engage with their communities, no longer viewing the home as a threat to self.

3.2.3 Eenheidsmerkers in die kortverhaalbundel

Smuts (2003:100) identifiseer die mees voor die hand liggende bindings tussen tekste in eenheidsbundels as tematiese ooreenkomste en sirkulerende motiewe en simbole, sowel as 'n eenheid ten opsigte van perspektief en vertellerstem. In sy analise van kortverhaalsiklusse verwys Forkner (2012:vi) na die volgende eenheidsmerkers: die struktuur, die volgorde van verhale, en eenheidsvormende elemente soos karakters, temas, interne simboliek, ruimte, taal en gebeure.

3.2.3.1 Volgorde van verhale

Die doelbewuste organisasie van verhale beïnvloed die lees van die versameling (Forkner 2012:19). Volgens Forkner (2012:8–9) kan die volgorde van die verhale meer as enige ander element (byvoorbeeld karakter, simboliek en tema) die ware struktuur van 'n siklus ontsluit. Daar is altyd ten minste een verhaal wat sodanig geplaas is dat dit die siklus saamsnoer. In sommige gevalle kan twee of meer verhale as saambindende sleutelverhale optree. Hierdie verhale dra groter gewig, dui op die uiteindelijke progressie of stagnasie van sekere karakters of temas en vorm die ruggraat van die siklus. Lynch (1991:97) noem dat, in die herverskyning van patrone in 'n verhaalsekwens (kyk 3.2.2.4; 3.2.2.5), waarin temas en motiewe progressief deur die loop van die bundel ontwikkel, die eerste en laaste verhale van kardinale belang is. Die laaste verhaal is waarskynlik die kragtigste, aangesien die patrone van herverskyning en ontwikkeling wat in die openingsverhaal in die vooruitsig gestel is,

⁴³ Die aangeduide bladsynommers is dié van die pdf-weergawe wat elektronies bekom is.

hier tot volle uitdrukking kom. Volgens Lynch bepaal die openingsverhale van siklusse waarin ruimte as eenheidskeppende element optree, gewoonlik die plasing van die daaropvolgende verhale op sodanige wyse dat ruimte as een van die belangrikste akteurs in die siklus voorgestel word.

Verhale kan egter ook chronologies geplaas word ten opsigte van tydsverloop (verhoging of verlaging van die ouderdomme van die karakters), of volgens 'n ruimteverandering. In hierdie geval ondersteun elke verhaal ook die oorkoepelende struktuur. Die eerste en laaste verhale is egter gewoonlik van besondere belang, aangesien die siklus daardeur bekendgestel en afgesluit word. Hierdie verhale funksioneer dus as die fondasies waarop die siklus rus (Forkner 2012:8–9).

Belén en Lucas (1996:244) noem dat dit kenmerkend van die postmoderne siklus is om chronologie te verbreek. Hierdeur word ruimte aan die skrywer gelaat om verskillende weergawes van dieselfde gebeurtenis te gee. Hierdie herskrywing kan plaasvind deurdat dieselfde verteller of protagonis vanuit verskillende stadiums van sy of haar lewe terugkyk.

Ingram (1971:19–20) beweer dat in die kortverhaalsiklus die rangskikking van die verskillende tekste volgens die skrywer se oordeel plaasvind. Op grond van skrywersbedoeling onderskei Ingram (1971:17) tussen die volgende:

- Saamgestelde siklusse, waarin die skrywer van meet af aan die bundel as 'n siklus bedoel het;
- gerangskikte siklusse, waarin die kortprosa na die voltooiing van die bundel deur die skrywer of redakteur bymekaar gevoeg is, en
- voltooide siklusse waarin die skrywer deur die loop van die skryfproses bewus geraak het van sekere bindingsmotiewe in die individuele tekste en dit toe, tydens die voltooiingsproses, verder uitgebrei het.

3.2.3.2 Die siklus- of bundelitel en verhaaltitels

Daar bestaan ongetwyfeld 'n bepaalde interaksie tussen die titel en 'n gedigliggaam. Daar is reeds verwys na die ooreenkomste tussen die kortverhaal en die poësie (kyk

3.2.1). Dus sou hierdie verhouding ook op die kortverhaal betrekking kon hê. Oor die bundeltitel berig Bekker (1970:111) soos volg:

Ons het [...] hier 'n volwaardige eenheidsbevrediging van die bundeltitel en van daaruit verbreed die bundel verder. Dit lyk na 'n [...] tussenstadium van verdigtende bundeling van die hooflyne van die bundel. Waar met binnegroeperinge gewerk word wat uiteraard verwydering kan bring, kan so 'n tussenstasie 'n waardevolle bindingsmiddel in 'n ruim oppervlak word.

Volgens Bekker (1970:110) is die siklustitel nie bloot 'n luukse nie:

[...] die siklustitel bring 'n onvermoede ekstra, hy lê 'n potensialiteit [...] bloot. Of anders gestel: die suggestie word tot spraak gebring. Hoewel hy nie in die selfstandige bestaan van die individuele [...] -situasies ingryp nie, kan hy as interne gemene deler tog by 'n bepaalde voltrekking en ondanks sy gedistansieerdheid, instemmend aanwesig wees.

Vanuit 'n bepaalde hoek kan daar dus na die “uitkringende verbande gevorder” word en is die titel, volgens Bekker (1970:117), dus “die punt waardeur 'n stel strale gaan”.

Bekker (1970:109) identifiseer 'n bepaalde ontwikkelingspatroon wat in die titels van gedigte bespeur kan word – iets wat dus ook in die kortverhaalsiklus van toepassing sou kon wees. Nog 'n eenheidskeppende element waarna Bekker (1970:51) verwys, is die aanwesigheid van 'n bepaalde metriese patroon of “ritmiese substraat” in die onderskeie titels. Volgens Uys (2012:93) kan daar ook strukturele eenheid tussen titels wees. As voorbeeld hiervan verwys hy na aparte verhale wat eenwoordtitels het.

3.2.3.3 *Kruisverwysings tussen verhale*

Kruisverwysings tussen verhale kan ook bydra tot strukturele eenheid in 'n bundel (Uys 2012:95). As voorbeelde word genoem die gebruikmaking van anekdotes en grappe, of bloot vlugtige verwysings. Uys (2012:214) wys voorts daarop dat kruisverwysings onder andere die volgende komponente kan behels:

- Tekstuele aanduidings dat dieselfde geografiese ruimte as 'n reël in die bundel geld, en
- tekstuele aanduidings dat die verskyning van sommige karakters nie tot 'n enkele verhaal beperk word nie.

3.2.3.4 Gemeenskaplike ruimtes

Nagel (2004:17) beskou ruimte as een van die eenheidsmerkers wat die meeste in die kortverhaalsiklus voorkom. Klassieke werke waarin eenheid hoofsaaklik deur plek bewerkstellig is, sluit volgens Lynch (1991:94) in Scott se *Village of Viger* (1896), James Joyce se *Dubliners* (1914), Anderson se *Winesburg, Ohio* (1919) en George Elliott se *The kissing man* (1962), wat in 'n naamlose dorp gebaseer op Strathroy, Ontario afspeel. Verdere voorbeelde waarna Lynch verwys is Hugh Hood se *Around the mountain* (1967) wat in Montreal afspeel, Hodgkin se *Spit Delaney's Island* (1976), en Sandra Birdsell se *Night travellers* (1982) en *Ladies of the house* (1984), wat albei in die fiksionele gemeenskap van Agassiz, Manitoba afspeel.

Wanneer ruimte as eenheidsmerker funksioneer, speel die meeste van die korter verhale gewoonlik in dieselfde fisiese, psigologiese of simboliese ruimtes af en word prominente bakens regdeur die siklus aangetref om die gebeure deur 'n kontinue ervaring van plek saam te snoer (Nagel 2004:17).

Uys (2012:266) vestig die aandag daarop dat ruimte na die vertelruimte verwys, maar ook na die fisiese, geografiese ruimte wat as 'n gemeenskaplike leefruimte in 'n bundel aangebied kan word. Voorts identifiseer Uys (2012:215) nie slegs geografiese name as eenheidskeppende elemente in 'n bundel nie – daar word ook na spesifieke ruimtelike merkers verwys. As voorbeelde word woorde soos *bo-strate*, *park* en *berg* genoem. Al sou karakters tot verskillende verhale behoort, kan 'n gemeenskaplike ruimte tot veralgemening bydra deurdat die aangeduide ligging hulle as verteenwoordigers van ander karakters in die bundel betrek.

3.2.3.5 Karakteraanwending

'n Belangrike eenheidskeppende element in die kortverhaalsiklus is karakteraanwending (Forkner 2012:7; Smith 2011:10). Sodanige karakters is dikwels uit dieselfde gesin. Ten opsigte van oorvleuelende karakters wys Uys (2012:245–246) daarop dat, benewens die feit dat karakters in afsonderlike verhale in 'n bundel herhalend kan voorkom, hulle ook verteenwoordigend van ander karakters in die

bundel kan wees, en dat karakters in die verskillende verhale met mekaar in verband gebring kan word asof hulle spieëlbeelde van mekaar sou wees.

Dunn en Morris (1995:15) identifiseer die gebruik van sowel 'n enkele protagonist as die gebruik van 'n meer komplekse kollektiewe protagonist as belangrike wyses tot eenheidskepping in 'n bundel.

3.2.3.6 *Vertelsituasie*

Die wyse waarop die vertelsituasie hanteer word, kan ook bydra tot eenheidskepping in 'n bundel. Ten opsigte van die vertelsituasie as eenheidskeppende element, word veral gefokus op vertelfokus, die fokalisasie van die verteller, perspektiewe en die vertelwyse (Uys 2012:247).

Uys (2012:248) wys op 'n algemene verskynsel in ou vorme van die roman waarvolgens die hoofverhaal en die ingebedde stories in 'n verduidelikende verhouding teenoor mekaar staan met een storie wat die toestande in die ander storie(s) verduidelik en sodoende 'n ekposisionele rol vervul. Sodanige tegniek kan ook in diens van bundeleenheid aangewend word.

3.2.3.7 *Gemeenskaplike tekstuele patrone*

Dunn en Morris (1995:15) noem tekstuele patrone as koherensiemerkers in 'n kortverhaalbundel. Hieronder word twee tipes geïdentifiseer: storiepatrone en motiefpatrone. Volgens Dunn en Morris (ibid.) skakel storiepatrone, soos motiewe, ook met die tema van die teks en gaan dit om ooreenstemmende intrigelyne wat die leser deur identiese of ooreenstemmende aksie of struktuur in elke verhaal as 'n eenheid kan herken.

3.2.3.8 *Ooreenkomste tussen die sluitingsmomente van verhale*

Uys (2012:96) identifiseer voorts dat eenheid in die kortverhaalbundel ook deur ooreenkomste in die sluiting (of afwesigheid van sluiting) van die afsonderlike verhale in die bundel teweeggebring kan word.

3.2.3.9 Intertekstualiteit

Die gebruik van intertekstualiteit (kyk 3.7) kan 'n prominente rol speel om wisselwerking tussen verskillende bundelverhale teweeg te bring (Uys (2012:38). Intertekstualiteit binne 'n siklus verskaf nie slegs leidrade ten opsigte van die verbindings tussen verhale nie, maar onderstreep ook die hoof temas (Forkner 2012:19).

Aangesien intertekstualiteit nie slegs op kortverhaalsiklusse betrekking het nie, maar 'n algemene verskynsel in postmoderne literatuur is (kyk 3.1), word dit breedvoeriger in 3.7 bespreek.

Uit die besprekings in 3.2.2 en 3.2.3 blyk dit duidelik dat die kortverhaalsiklus by uitstek 'n grensoorskrydende sub-genre is. Tog dui die Engelse term vir die roman, naamlik *novel*, daarop dat dit ook in hierdie genre, wat veel vroeër in teorieë oor tekste beskryf is, oor die beskrywing van “iets nuuts, iets onverwags en merkwaardigs [...]” gaan (Du Plooy 2014:2 se definiëring van die roman).

3.2.4 Die roman

Op grond van ruimtelike plasing onderskei Van Coller (2006a:94) tussen vier soorte romans: die plaasroman, die dorpsroman, die voorstad- en die stadsroman. Volgens hom is die beweeg van plaas na dorp teen die einde van die negentiende eeu, en later na die voorstede en die stad in die twintigerjare van die twintigste eeu, ook in letterkundige werke beskryf. Johann Nell se *Sondag op 'n voëlplaas* (2013) is 'n voorbeeld van sodanige werk. Die roman begin met die beskrywing van die hoofkarakter se kinderjare op die plaas. As volwassene verhuis die hoofkarakter na die stad. Tog is daar ook 'n herbesoek aan die verlede en na die plaas. Aan die einde van die verhaal word 'n permanente terugkeer na die plaas in die vooruitsig gestel.

Coetzee (2000:14) noem dat die herlewing van die plaasroman as bevestiging dien dat dit een van die belangrikste uitings binne die diskoers oor grond en mag is:

Die Boer het vir lank saam met die grond geleef, en lank daarna gestreef om een met die grond te word; sodat die persepsie bestaan, of bestaan het, dat grond en identiteit sinoniem is.

In Nell se *Sondag op 'n voëlplaas* staan die hooftema juis in verband met die soeke na die eie identiteit.

3.2.4.1 Die plaasroman

Coetzee (2000:9) voer die woord *plaas* terug na die Latynse woord *platea* wat na 'n ruimte, 'n oopte of 'n groot patio verwys. Volgens Coetzee is dit 'n ruimte waarin 'n mens graag sou wou lees: “'n ruimte vir jouself”. Die bevestiging van die self, binne 'n bepaalde ruimte (kyk 3.4.1.1), staan in 'n noue verband met identiteit. Oor die verhouding tussen Afrikaner-identiteit en die natuur skryf Postel (2006b:247) soos volg:

De harmonie tussen mens en natuur word benadrukt in de plaasromans, waarin een Afrikaner identiteit gestalte kreeg als bewaker van de natuurlijke orde binnen een grote, getransformeerde familie.

Koch (2006:86) definieer die plaasroman as 'n historiese sub-genre van die Suid-Afrikaanse roman. Van Coller (1987:3; 1995:28–31) noem dat hierdie sub-genre veral rondom die eeuwisseling in die Wes-Europese literatuur gedy het en dat dit in verskeie letterkundes werke van gehalte tot gevolg gehad het. Van Coller identifiseer twee stuwings in die ontwikkeling van die plaasroman. Die eerste kan teruggevoer word na die twintiger- en dertigerjare van die vorige eeu toe droogtes, die depressie, toenemende armoede onder boere en die verstedeliking van ongeskoolde mense inbreuk gemaak het op die Afrikaner se lewenspatroon. Laasgenoemde was gedurende hierdie tydperk sterk gerig op die plaas en grondbesitterskap.

Lubbe en Wiehahn (2000:154) beskryf die stand van die Afrikaanse letterkunde, ná die voltooiing van die verstedelikingsproses teen die laat vyftigerjare, soos volg:

Op politieke gebied het die blanke die septer geswaai. In Suid-Afrika is die letterkunde toenemend beïnvloed deur vernuwende denkrigtings. Tog het die plaasroman, anders as wat algemeen verwag is, nie van die Afrikaanse literêre toneel verdwyn nie.

Gedurende hierdie tydperk, toe apartheid as staatsbeleid gelei het tot die verbreding van die perspektiewe van 'n nuwe geslag skrywers wat hulle teen Afrikaner-hegemonie begin verset het, het die tweede stuwings in die ontwikkeling van die plaasroman plaasgevind (Coetzee 2000:4). Van Coller (2006a:94–95) noem dat die “standaardpatroon” van genres in dié geval geëvolueer het tot 'n latere parodiërende variant. Volgens hom hou die verskynsel veral verband met die toenemende distansiëring deur die Afrikaanse skrywer van die destydse heersende politieke stelsel van apartheid, wat 'n radikale verwerping van sentrale opvattinge aan die plaasroman soos erfopvolging, sosiale hiërargieë, negering van mense van kleur, ensovoorts weerspieël. Coetzee (2000:4) noem dat daar gedurende hierdie tydperk by skrywers 'n begeerte was dat die apokaliptiese, as die vernietiger van die ou orde, “die koms van geregtigheid sou beteken – 'n wil tot geregtigheid, tot vergelding, [...]”.

Op grond van bepaalde perspektiefverskuiwings in die Afrikaanse prosa onderskei Lubbe en Wiehahn (2000:155–156) drie periodes in die ontwikkeling van die plaasroman: die *Afrikaanse gedagte* (1920–1940), die *internasionale gedagte* (1956–1976) en die *Afrika gedagte* (1976–1994). Lubbe en Wiehahn (2000:156) beskryf die *Afrikaanse gedagte*, as die eerste stuwings in die ontwikkeling van die plaasroman, soos volg:

Vir twee en 'n halwe eeue sou 'n agrariese leefwyse die blanke Suid-Afrikaner se maatskaplike, ekonomiese, kulturele en politieke ontwikkeling dikteer. Die boer se plaas was sy 'koninkryk' waar hy as patriarg en feodale landheer alleenseggenkap gehad het. [...]. Teen die einde van die negentiende eeu was die status quo egter besig om te verbreek. Die ontdekking van minerale het alternatiewe werksgeleenthede gebied vir boere wat vanweë onwetenskaplike landboumetodes en die versnippering van plase as gevolg van die erfopvolgingstelsel, die grond moes verlaat. Die Tweede Vryheidsoorlog het verdere momentum gegee aan dié proses. Nie alleen was hulle hul politieke onafhanklikheid kwyt nie, maar moes hulle in groot getalle, totaal ontwortel en verarm, in die stede 'n heenkome vind.

Gedurende hierdie periode word die volgende as die belangrikste kenmerke van die plaasroman uitgelig: Deur 'n ouktoriële vertelinstansie (kyk Van Coller 2003a:60) word die plaasroman gewoonlik beskryf as

- 'n singewende ruimte (waardeur die bewoners ook aanspraak maak op die bodem);

- 'n idilliese ruimte (veral in die kontras tussen die stad of die stedelike). Binne-in hierdie plasing word arbeid-etos ook verheerlik;
- 'n feodale ruimte (wat hiërargies rondom sosiale, ekonomiese en ander stratifikasies gestruktureer is);
- 'n mitiese ruimte (waarbinne helde-figure met die noodlot veg, dikwels in uitgebreide stukke vertelde tyd wat verband hou met die skeppingsverhaal);
- 'n onvervreembare ruimte (as 'n verlengstuk van die gesin- en volkstruktuur);
- 'n patriargale plasing (waarbinne erfopvolging oorheers en patriargale waardes domineer, dikwels met 'n dominerende vaderfiguur);
- 'n historiese plasing (as verlengstuk van 'n familie- en volksgeskiedenis), en/of
- 'n religieuse ruimte (Van Coller (1998a:14).

Coetzee (2000:15) noem dat, benewens die beskrywing van die plaas as 'n idilliese ruimte, die plaasroman sedert die twintigerjare en tot laat in die veertigerjare van die vorige eeu ook as “verlies” beskryf is. Volgens Coetzee het dit geskied teen die agtergrond van 'n gevoel van verlies teenoor die natuur, teenoor die ekonomie en teenoor industrialisasie. Ook Koch (2006:86) waarsku dat die plaasroman nie, in die sin van die gelyknamige agtiende-eeuse Nederlandse poëtiese genre, tot 'n idilliese patriargaat gereduseer moet word nie:

Plaasroman is meer dan een prozawerk met boerderijen, landerijen en natuurtonelen als decor. [...].

In die tradisionele plaasroman is daar bepaalde koloniale magsverhoudinge aanwesig (Van Coller 2003a:65). Volgens Coetzee (2000:13) is grond toegestaan ooreenkomstig die wette van die koloniseerders, “met miskening van die gebruike van die indigeen”. Die eienaar het die land dan “‘makgemaak en tot plek’ verander en op tasbare wyse sy merke op hierdie ruimte geplaas” (Van Coller 2003a:65). In die oorerwing van geslag tot geslag het 'n natuurlike reg, volgens Coetzee (2000:13), die besit van die plaas verewig.

Van Coller (1987:3) beskryf die tipiese eienskappe van karakters in die plaasroman soos volg: “In hierdie hiërargiese gemeenskap is daar nie veel ruimte vir die idealistiese dromer nie, maar oorheers die daad, omdat die mens oorgelewer is aan die stryd met kosmiese magte.” Gedurende hierdie tydperk was die trefseker beeld,

soos Van Coller (1990:45) dit sien, dié van die mitelose Weste en is die ideale van hierdie era verpersoonlik deur die burgerlike waardes van fatsoen, goeie smaak, netheid en moraal. Van Coller (2014a:183) identifiseer die tipiese hoofpersoon in die tradisionele plaasroman as “’n man wat trekke van die mitiese heldefiguur vertoon”. Voorts noem Van Coller (ibid.) dat hierdie hooffigure “deur die bank tipiese manlike eienskappe” vertoon:

Hulle is nie net dapper jagters en regverdigde heersers nie, maar beskermers van én die gesin én die ‘stam’, wilskragtig en onverskrokke. ’n Outoritêre geneigdheid, heerssugtigheid, roekeloosheid en selfs wellustigheid is helaas alles skadukante van hierdie ideaaltipe.

In die tradisionele plaasroman was die hovaardige houding, wat daar volgens Coetzee (2000:84) teenoor ander was, nie net beperk tot teenoor mense van kleur nie, maar was daar binne die ruimte van die plaas ’n skerp hiërargisering. Van Coller (2003a:65) noem dat die eienaar as baas optree en dat al die ander (sy vrou, kinders, bywoners, knegte en arbeiders) hiërargies ’n ondergeskikte plek inneem. Visagie (2008) sluit hierby aan as hy daarna verwys dat die ouer Afrikaanse plaasroman deur “die aanwesigheid van ’n stoere vaderfiguur, die boer, wat sy patriargale waardes op sy gesin en sy werkers afdwing,” gekenmerk is. In ’n patriargale gemeenskap is vroue dikwels onderdruk, met die gevolg dat hulle hul, volgens Van Coller (2005:211), tot ander tegnieke wend om te oorleef. Selfs “verleidingstegnieke” word genoem. In die tradisionele plaasroman word vroue dikwels in voortplantingsrolle geplaas en daardeur gereduseer tot die vlak van diens en onderdanigheid. Andersyds word vroue dikwels as sterk pioniers geskets (Van Coller 1987:29). Volgens Van Coller is mense van kleur weer op ’n kollektiewe vlak slagoffers van koloniale magsekspanseie en verowering: “Dié opvattinge en waardes kan gesien word as die superego wat die id (die instinktiewe) [kyk 1.3] inperk, uiteraard óók ’n magstryd”.

Wanneer motiewe in die plaasroman in oënskoue geneem word, identifiseer Van Coller (1998a:12–13) die volgende: die karakteristiek van die patriargale gemeenskap, patriargale waardes en die oorheersing van hierdie tradisies en waardes (’n sisteem waarmee die jonger generasies dikwels in konflik kom), die motief van erflating en die opvolging van die generasies. Die verpligting teenoor die familie, geslag en volk word,

volgens Koch (2006:87), dikwels in 'n aweregse vorm deur die motief van die verlore seun beskryf:

Verwerping en aanvaarding van de erfenis word op een natuurlike wijze gecombineerd met het motief van de voorouers en de opstand tegen de oudere generasie of de patriarchale orde. Dit lijkt asof de plaasroman de locale, Zuid-Afrikaanse variant was op het oeroude motief van de bekende ruimte die de uitdagende plaats van de rijpwording vormt.

Die periode van 1956–1976, waarna Lubbe en Wiehahn (2000:159) as die *internasionale gedagte* verwys, word soos volg beskryf:

In 1948 tree die Nasionale Party as oorwinnaars uit die verkiesingstryd met 'n beleid van apartheid wat, alhoewel nog grotendeels onomskrewe, die afsonderlike politieke, ekonomiese, sosiale en territoriale voortbestaan van rasse in die vooruitsig stel. Afrikanernasionalisme het getriomfeer en word bevestig deur die totstandkoming van die Republiek van Suid-Afrika op 31 Mei 1961. Gedurende die sestiger- en sewentigerjare sou die blanke alhier nie net 'n onbetwiste politieke magsposisie binne die apartheidsbestel beleef nie, maar ook ongekenende ekonomiese welvaart.

Teen hierdie agtergrond het Afrikaanse skrywers, volgens Lubbe en Wiehahn (2000:159), toenemend aanklank gevind “by die rewolusionêre en modernistiese denke van 'n ontnugterde na-oorlogse wêreld met sy oproep om die emansipasie van onderdrukte”. Aangesien die materiële omstandighede van die Afrikaanssprekende veral sedert die sestigerjare van die vorige eeu verander het, “en omdat die persepsie van die werklikheid soos dit in taal geskep is daarom ook verander het” (Coetzee 2000:110), word daar ook veranderinge in die letterkunde bemerk. Volgens Visagie (2008) is die norme wat vir die ouer plaastekste gegeld het in ooreenstemming met veranderde sosio-ekonomiese omstandighede hersien. Visagie noem dat in navolging van Etienne Leroux se *Sewe dae by die Silbersteins* (1962), 'n hele reeks tekste verskyn het “wat die genre van die plaasroman losgeskud het, wat ook bevraagteken en uitdaag”. Van Coller (2003a:65) verduidelik hierdie ommekeer in terme van postkoloniale magsverhoudings, waarvolgens die vroeëre magshebbers van alles gestroop word.

As van die belangrikste vernuwings wat gedurende hierdie periode in die plaasroman sigbaar geword het, wys Lubbe en Wiehahn (2000:160–161) op die volgende:

- Verwaarloosde ruimtes word simbolies van die verval van 'n eertydse grootse bestel.
- Daar is steeds 'n manipulerende ouktoriële verteller aan die woord, maar die beskutte en verhewe leefwyse van weleer word dikwels parodiërend vanaf 'n afstand ontluister, gerelativeer en bevraagteken.
- Stad- en landruimtes skuif oormekaar en die plaas word dikwels beskryf as 'n beeld van sowel die komplekse Suid-Afrikaanse samelewing as van 'n universele wêreld waarin goed en kwaad ineengestremel is.
- Vir die jonger geslag is die plaas nie meer die enigste en ideale bestaanswyse nie.
- Subtiele veranderinge in rasseverhoudinge word belig.
- Die aanspraak van die blanke boer op die Afrikabodem word bevraagteken.
- Daar is 'n kritiese bewustheid en herwaardering van die sosio-politieke situasie in Suid-Afrika.

Lubbe en Wiehahn (2000:162) beskryf die periode van 1976–1994, waarna hulle as die *Afrikagedagte* verwys, as 'n tydperk van onrus, gevolg deur die opheffing van politieke beperkinge, die uitfasering van apartheidswetgewing en die vrylating van politieke gevangenes. Gedurende hierdie periode word die volgende in die plaasroman bemark (kyk Lubbe & Wiehahn 2000:163–164):

- Tipies van die postmodernisme word die verhaalsituasie, in plaas van deur 'n ouktoriële vertelinstansie, nou dikwels deur wisselende perspektiewe belig.
- Deurdat die bonatuurlike deel van die “speelruimte” word, word ruimtetekening dikwels gekenmerk deur 'n saambestaan van realisme en fantasie.
- Werklikheid en fantasie, en feit en fiksie, skuif oormekaar.
- Die bykans mistieke verbintenis met en liefde vir die plaas wat daar by die ouer geslag was, word toenemend vervang deur plig. Hierdie pligsbesef hou dikwels verband met 'n onvermoë om uit die tradisionele leefwyse wat deur geslagte vasgelê is, te ontsnap.
- Dit word al hoe moeiliker om die feodale orde in stand te hou. Gevolglik duur die ondermyning van erfopvolging en blanke arbeid, as die twee grondbeginsels waarop eksklusiewe grondeienaarskap in die tradisionele plaasroman berus, steeds voort. Volgens Coetzee (2000:117) word daar nou

ook aandag aan die erfreg van ander (mense van kleur) gegee en word grond dus nou meer as net plaasgrond: “nou is dit politiek, en erfreg word ’n bedreiging”.

- As volwaardige karakters bring mense van kleur nuwe perspektief op die blankegeoriënteerde siening van maatskaplike, politieke en materiële verskille.
- Die swart matriargfiguur ontwikkel as ’n draer van ’n Afrikagerigte ideologie.
- Skuld word ’n konstruk in die plaasroman deurdat die wit-swart-verhouding, volgens Coetzee (2000:133), “op arbeidsvlak en op persoonlike vlak” op die mees direkte wyse in die plaasroman voorgestel word.
- Die stad-land onderskeid word steeds ontwig en die plaas is, soos in die tydperk van die *internasionale gedagte*, steeds simbolies van ’n veranderde en komplekse Suid-Afrikaanse en universele werklikheid.

Die literêre beelding van die dorp, as ’n metafoor van verandering, veronderstel dat die sub-genre van die dorpsroman verder verruim word.

3.2.4.2 Die dorpsroman

Van Coller (2006a:100) noem dat in die meerderheid Afrikaanse dorpsromans die dorp die tussenstap na die stad is. Bekende dorps- (arge-) stereotipes kom voor. As voorbeelde noem Van Coller die Jood, die Indiër, die skelm prokureur, die spekulant, asook sekere vaste motiewe, byvoorbeeld die afdwaling van die godsdienstige weë en drankmisbruik, owerspel en verengelsing.

Tipies van die dorpsroman is daar, volgens Van Coller (2006a:102), geheime wat ontrafel moet word. Van Coller (ibid.) wys daarop dat die negatiewe kenmerke van dorpe dikwels sentraal in die moderne Afrikaanse dorpsroman staan, maar dat dit dikwels ingebed is in ’n politiek-ideologiese konteks. Ten opsigte van die dorpsroman kan ten slotte opgemerk word dat die dorp dikwels ’n mikrokosmos verteenwoordig en derhalwe ’n beeld van Suid-Afrika word (Van Coller 2006a:103).

3.2.4.3 Die stadsroman

Van Niekerk (2011:60–63) identifiseer vier wyses waarop die stad in tekste oor verstedeliking voorgestel kan word:

- Die voorstelling van die stad deur middel van landelike beeldspraak;
- die voorstelling van die stad as die setel van 'n botsing tussen plattelandse waardes en die stadsbestaan;
- die voorstelling van die stad as iets wat nooit 'n ware tuiste kan wees nie, en
- die voorstelling van die stad as 'n plek van gevangenskap, die bose en die dood.

Die ervaring van die stad as 'n plek wat bedreiging inhou, het daartoe aanleiding gegee dat die Afrikaner nog nooit vrede gemaak het met die stad nie en dat die Afrikaanse letterkunde oorwegend 'n negatiewe beeld van die stad projekteer (Van Coller 2006a:94). Coetzee (2000:93) noem dat daar dus 'n persepsie geskep moes word waarin die stad as verwerplik voorgestel is: “Daar moes geen begeerte wees om daarheen te gaan nie, al is die omstandighede op die plaas ook hoe haglik. Ook diegene wat stad toe gaan, word voorgestel as uitgesaktes.” Wat betref grondbesit en die behoud van die grond, is die stad, volgens Coetzee (2000:96), die teken van verlies.

In Nell se *Sondag op 'n voëlplaas* (2013) is die stad inderdaad 'n ruimte van verlies. Tog vertoon die roman ook kenmerke van 'n ontwikkelingsroman. In die woorde van Hardcastle, Morosini en Tarte (2009:10) bied die ontwikkelingsroman 'n geskikte metafoor vir die transformerende momente, ruimtes en beelde wat die einde van een beskouing en die aankoms van nuwe perspektiewe aandui – grens-oorskrydende momente wat ook in Nell se roman figureer. Hierdeur kan die mens en sy wêreld herdefinieer word.

3.2.4.4 Die ontwikkelingsroman

Boes (2006:231) voer die term *Bildungsroman*, soos bekendgestel in die kritiese terminologie, terug na die Duitse filosoof en sosioloog Wilhelm Dilthey (1833–1941) wat dit vir die eerste keer in 1870 in 'n biografie van Friedrich Schleiermacher gebruik

het. Deur die sukses van sy *Poetry and experience* (1906) is die term verpopulariseer. Alhoewel uittreksels uit Dilthey se werk eers teen die vyftigerjare van die vorige eeu in Engels vertaal is, noem Boes (ibid.) dat die woord, as deel van die leksikale toevoegsel wat uit die Edwardiaanse belangstelling in die geskrifte van Duitse denkers soos Freud, Weber en Simmel gespruit het, algemeen in gebruik gekom het.

Boes (ibid.) voer aan dat die sub-genre van die tradisionele *Bildungsroman* met die opkoms van feministiese, postkoloniale en minderheidstudies gedurende die tagtiger- en negentigerjare van die vorige eeu verbreed is om *coming-of-age*-vertellings (adolessensieromans), wat slegs vlugtige ooreenkomste met die negentiende-eeuse Europese modelle vertoon, in te sluit. Die tradisionele prototipe adolessensieroman het, volgens Avery (2014:1), betrekking op die voorstelling van beproewings of lewenslesse wat die jong hoofpersoon of *Bildungsheld* moet deurmaak ten einde 'n harmonieuse gang van rypwording te bereik. Deur hierdie proses ontdek die jongman sy ware identiteit en doel in die lewe (ibid.).

In hul publikasie *Coming of age on film: stories of transformation in world cinema* (2009) som Hardcastle et al. (2009:1) *coming of age* soos volg op:

In broad terms, moreover, coming of age designates the discovery implicit in any moment of transformation.⁴⁴

Volgens Bakhtin (1986a:19) plaas die proses van wording die hoofpersoon op die grens tussen verskillende geskiedkundige tydperke:

[The hero] emerges *along with the world* and he reflects the historical emergence of the world itself. He is no longer within an epoch, but on the border between two epochs, at the transition point from one to the other. This transition is accomplished in him and through him [...]. It is as though the *very foundations* of the world are changing, and man must change along with them (Bakhtin 1986a:23–24 [Bakhtin se kursivering]).

Hardcastle et al. (2009:2) vestig aandag daarop dat *coming of age* nie slegs as 'n fisiologiese of biologiese proses uitgebeeld word nie, maar ook as produk van die samelewing waar kultuur individue beïnvloed. Volgens Hardcastle et al. (2009:4) vind oorgangsmomente in hierdie tipe werke op die buiterand van die samelewing en

⁴⁴ In hierdie verband verskaf Van Gennep se werk *Les rites de passage* (1908), waarin hy drie fases in oorgangsrites identifiseer, 'n waardevolle model (kyk 1.3; 3.4).

tussen sosiale rolle plaas en word daar sodoende perspektiewe geskep wat tot beide kritiek en geleentheid tot groei aanleiding kan gee.

Avery (2014:2) wys op twee sub-genres in die *Bildungsroman*:

- die *Erziehungsroman*, wat verwys na die roman van onderrig en waarin die intrige rondom die pedagogiese leer van die individu in die skool, universiteit en werksituasie sentreer, en
- die *Künstlerroman*, wat verwys na die vorming van die artistieke persoonlikheid.

In 'n bespreking van voorbeeldtekste maak Avery (2014:7) die afleiding dat die jongman in die tradisionele *Bildungsroman* dikwels tegelyk gewoon en buitengewoon is:

For the traditional Bildungsheld, this is a trait that enables the protagonist to better understand their true self and their position in society.

Avery (2014:17) vat die vervulling van die formele tegniek van die ontwikkelingsroman soos volg saam:

His lesson is that he must remain true to the complexity of his self, and not to betray his own desire to fulfill social roles and responsibilities.

Uit die voorafgaande bespreking blyk dit dat die proses van volwassewording uit 'n reeks oorgangsmomente bestaan, wat uiteraard telkens 'n grensoorskryding behels. In tekste wat grensoorskryding as tema het, is dit die element van verandering op storievlak wat die storie boeiend maak. Volgens Du Plooy (2014:1) geskied dit deur die dinamiek wat hierdie veranderinge aan die verhaal verskaf. In die omskrywing van wat 'n verhaal is, is verandering een van die konsepte wat deurlopend voorkom:

On the story level of a narrative text there is usually a sequence of events that brings about change, but on the level of the plot and the discourse these ordinary events are endowed with more complex thematic meaning [...] (ibid. [Du Plooy se kursivering]).

Aangesien enige verandering in wese die oorskryding van 'n grens impliseer en hierdie verandering in al drie lae van die narratologie, naamlik die storie, die verteltekst en die vertelproses voorkom, is dit nodig om hierdie aspekte van die literêre werk verder toe te lig.

3.3 Die literêre werk

Sowel die Praagse strukturalis Jan Mukařovský as die Poolse fenomenoloog Roman Ingarden onderskei tussen die materiële artefak en die estetiese objek (Fokkema & Ibsch 1995:37). Fokkema en Ibsch (ibid.) verduidelik die estetiese objek soos volg: “[...] the aesthetic object (*ästhetischer Gegenstand*, as Ingarden calls it), [...] is the expression of the work of art in a correct concretization by a competent reader, [...]” [Fokkema & Ibsch se kursivering]. Waar Ingarden die literêre werk as ’n geïsoleerde en statiese entiteit beskou (waarin dit moontlik sou wees om die voorwaardes van estetiese konkretisering in die materiële kunswerk waar te neem) (kyk Fokkema & Ibsch 1995:37, 38), glo Mukařovský, in die tradisie van Viktor Sklovskij (kyk 3.8) en Tynjanov, in die dinamiese konsep van ’n literêre geskiedenis (Fokkema & Ibsch 1995:37).

3.3.1 Die boek as materiële objek

Volgens Mukařovský (2015:301) behoort enige objektiewe estetiese waarde, in soverre dit bestaan, in die materiële artefak gesoek te word. Dit is slegs die materiële artefak wat sonder verandering kan bly voortbestaan. Daarteenoor is die estetiese objek onderworpe aan verandering. Mukařovský (ibid.) verduidelik soos volg:

[...] an aesthetic object is changeable, being defined not only by its organic structure and the properties of the material artefact, but also by the given stage of development of the non-material structure of art. The independent aesthetic value inherent to a material artistic artefact, assuming that there is one, is, in comparison to the actual value of an aesthetic object, merely potential: a material artistic artefact constructed in such and such a way has the ability – irrespective of the stage of development of the whole structure of art – to evoke in the minds of observers aesthetic objects with a positive *hic et nunc* aesthetic value. So any questions as to the existence of an objective aesthetic value can only be framed in terms of whether such an organic structure of a material artistic artefact is possible [Mukařovský se kursivering].

Die oorsteek van die grens tussen die literêre werk as materiële objek en die literêre werk as estetiese objek veronderstel dat daar bepaalde elemente sal wees wat as brug kan dien. Alhoewel paratekstuele elemente as brug tussen die boek as materiële artefak en die boek as estetiese objek kan dien, is hierdie elemente ook ’n drumpel na

óf die binnekant (die teks), óf die buitekant (die diskoers óór die teks) (Genette 1997:1).

3.3.1.1 Paratekstuele elemente

Paratekstuele elemente word soos volg deur Genette (1997:1–2) verduidelik:

[...] the text is rarely presented in an unadorned state, unreinforced and unaccompanied by a certain number of verbal or other productions, such as an author's name, a title, a preface, illustrations. And although we do not always know whether these productions are to be regarded as belonging to the text, in any case they surround it and extend it, precisely in order to *present* it, in the usual sense of this verb but also in the strongest sense: to *make present*, to ensure the text's presence in the world, its 'reception' and consumption in the form (nowadays, at least) of a book [...] that offers the world at large the possibility of either stepping inside or turning back [Genette se kursivering].

Met betrekking tot paratekstuele elemente word daar 'n onderskeid tussen die periteks, “wat met die lokaliteit van die teks in verband staan en steeds deel daarvan vorm”, en die epiteks, “wat alle inligting buite die teks insluit”, getref. Die periteks sluit in die omslag, kolofonbladsy, titel, intertitel, ensovoorts. Op die titelblad word die skrywersnaam en die titel van die werk gewoonlik herhaal. Dit bevat ook die naam van die uitgewer en datum en plek van uitgawe (Smuts 1982:118). Smuts (1982:122) noem dat 'n inhoudsopgawe en hoofstuktitels aan die skrywer die geleentheid gee om aanduidings te verskaf van wat die leser te wagte kan wees: “In sy grofste vorm gee dit die buitelyne van die verhaal, soms baie eksplisiet. 'n Inhoudsopgawe dui ook die proporsionering van die onderdele in die verhaal aan.” Die epiteks verwys na resensies, onderhoude, ensovoorts, wat dan uiteraard “enige plek buite die boek” is (Genette 1997:344).

Aangesien dit die parateks is wat van 'n manuskrip 'n boek maak, het dit (die parateks) 'n groot invloed op die leser se aanvanklike opvattinge van die produk. Voorts speel die epiteks 'n belangrike rol in die insluiting van die teks in die kanon (Fourie 2009:68).

In Naudé se *Alfabet van die voëls* (2011) en Nell se *Sondag op 'n voëlplaas* (2013) is die paratekstuele elemente van voorblad, titel, motto en agterblad veral van belang (kyk 4.4.1; 5.4.1).

(i) Voorblad

Fourie (2009:67) wys daarop dat die voorblad, as deel van die omslag, die eerste gegewe van 'n boek is waarmee die leser in aanraking kom en dus, as primêre beeld, is dit die prominentste peritekstuele gegewe. Benewens die feit dat die omslag die boek beskerm, kommunikeer veral die voorblad, as 'n tipe plakkaat, met voornemende kopers en lesers (Genette 1997:27; Fourie 2009:71). Smuts (1982:117) noem dat die omslagontwerp ook “'n suggestiewe voorbereidende en daarom eksegetiese funksie ten opsigte van die teks kan hê”.

(ii) Titel

Brink (1989:124) beskou die titel as die drumpel tot die verteltekst. Aangesien die outeur se naam gewoonlik saam met die titel op die buiteblad en titelblad aangedui word, word dit dikwels as deel van die “outeursruimte” beskou. Tog “behoort” die titel volgens Brink ook nie sonder meer aan die (werklike) outeur nie: “dit is juis die eerste kennisgewing van 'n andersoortige – fiksionele, narratiewe – ruimte wat ons hier betree”.

Volgens Genette (1997:76) kom die funksies van die titel kortliks op die volgende neer: om te benoem, om 'n aanduiding van die onderwerp te gee en om voornemende lesers se aandag te trek. Titels is dus altyd “in een of ander opsig en in mindere of meerdere mate informatief” (Bekker 1970:11). Bekker (1970:23) noem dat die titel ook as leemtevallend (in die gedigliggaam) kan optree en dus aktief kan bydra tot die struktuureenheid van die geheel: “Die titel kan sekerlik in die metaforiese opset van die geheel betrek word [...]” (Bekker 1970:37).

Brink (1989:124) vat die belang van die titel soos volg saam:

Op 'n manier fungeer dit aanvanklik nog as 'n ‘leë teken’ soos die naam van 'n karakter (des te opvallender wanneer die titel inderdaad identies is met die naam van 'n

karakter!): die hele verteltekst wat daarop volg, is 'n 'invul' van die titel, 'n vervulling van die beloftes daarvan (of 'n ironiseer daarvan; of 'n verkeerd-bewys daarvan). Daarom is die titel nie net 'deel' van die verhaal se teks nie, maar skep dit ook 'n *verhouding* met die hele res van die teks: die titel kan/moet naamlik *getoets* word aan die teks, en andersom. [...]. 'n Titel benoem soms net één teken of kode uit 'n hele verwickelde verhaal: daardeur verkry dit 'n reliëf wat dit bo alle ander 'bevoorreg' [Brink se kursivering].

(iii) Agterblad

Spies (2011:131) noem dat die agterblad,⁴⁵ saam met die voorblad, as 'n prikkel dien om die boek te lees. Voorts bevat die agterblad dikwels 'n aanprysing of opsomming van die werk asook biografiese/bibliografiese inligting oor die outeur.

(iv) Motto

Volgens Van Coller (1990:100) is motto's een van die belangrikste plekke "waar die abstrakte outeur self stem kry".

Genette (1997:156) identifiseer die volgende funksies van die motto:

- Kommentaarlewing, dikwels op 'n gesaghebbende wyse, om die titel (let wel, nié die teks nie) toe te lig of te regverdig.
- Kommentaarlewing op die teks self. Dit geskied deurdat die teksbetekenis indirek deur die motto benadruk word.
- 'n Aanduiding van die tydperk, genre of die tenor van 'n skryfstuk.

Volgens Van Coller (1990:103) het die motto 'n duidelike funksie by enige sogenaamde betrokke werk (kyk 3.9.3) deurdat dit die visie van die teks amplifiseer. Smuts (1982:123) beskryf motto's as "klinkende uitsprake of gevestigde waarhede wat deur 'n skrywer aangehaal word om wyer geldigheid aan sy werk te verleen en 'n groter resonansieruimte vir sy eie waarheid te probeer skep". Volgens Smuts is dit ook soms "n ingeboude beveiliging vir 'n eie klein waarheid".

⁴⁵ Ook genoem *agterplat* of *blakerskrif*.

Deur die raaisel wat dikwels in 'n motto versteek is (ibid.), en teen die eksegetiese funksie wat ander paratekstuele elemente verskaf, tree die leser “oor die tradisionele verhaalgrens en bevind [hy hom/sy haar] in die inset van die [literêre werk]”.

3.3.2 Die boek as estetiese objek

In die boek as estetiese objek kan daar drie “afsonderlike, maar intiem verbonde ‘wêrelde’” (Brink 1989:39), onderskei word:⁴⁶

lets gebeur met iemand op 'n sekere tyd en plek (of: binne 'n stel omstandighede). Dit beteken dat daar twee elemente in enige storie voorkom (gebeure en figuur) en twee dimensies (tyd en ruimte). En tog is dit nog maar net 'n beginpunt om te werk met die definisie van 'n storie [...]. Want dit is nie sonder meer die blote storie waarmee ek as leser te doene kry [...] nie. [...] die storie kom via 'n bepaalde medium na my. En dié is letterlik wat die woord sê: iets in die middel, iets tussen my (die leser) en die storie. Hierdie medium is nie net die taal nie, maar die hele manier waarop die storie in die boek aan my vertel word. En eintlik is die storie dus die resultaat van daardie teks wat ek gelees het, want al lesende het ek dit vertolk, gedekodeer. Maar die teks op sy beurt bestaan óók nie vanself nie [...] sonder dat 'n hele proses van vertelling, gemanipuleer deur 'n verteller, hom juis daardie gedaante laat aanneem nie. Dit beteken dat ons in die lees van 'n verhaal te doene kry met [...] minstens drie afsonderlike maar intiem verbonde ‘wêrelde’ (Brink 1989:38–39 [Brink se kursivering]).⁴⁷

Die onderskeiding van drie lae in die narratologie staan in 'n noue verhouding tot Brink se definisie van 'n storie, wat dan uitgebrei word om die ander twee wêrelde, naamlik die verteltekste en die vertelproses, as deel van die nou verbonde wêreld, te betrek.

3.3.2.1. Storie

Die storie, as 'n samestelling van afsonderlike komponente, beskik oor die potensiaal om netwerke en interne verhoudings te vorm (Rimmon-Kenan 1983:6–7). Hierdie

⁴⁶ Du Plooy (1985:28) wys daarop dat daar by die aanvanklike tweedeling in *storie* en *plot*, *fabula* en *sjužet* en *histoire* en *discours*, 'n derde kategorie van teksontleding en teksbeskrywing bygevoeg is. Genette volg die indeling van *histoire*, *récit* en *narration*, Rimmon-Kenan van *story*, *text* en *narration* en Bal van *geschiedenis*, *verhaal* en *tekst* [Du Plooy se kursivering].

⁴⁷ In 'n inleidende bespreking tot die drieledige opset in die narratologie gebruik Brink (1989:38–40) die indeling *verteltekste*, *storie* en *vertelproses*. In die breedvoerige bespreking van hierdie narratiewe kategorieë gooi Brink (1989:45–162) egter die volgorde om na *storie*, *verteltekste* en *vertelproses/vertelinstantie*. Hierdie verslag word op laasgenoemde indeling geskoei.

netwerke en verhoudings werk saam mee tot die totstandkoming van die literêre werk as estetiese objek. Ten einde tot 'n beter begrip van hierdie wisselwerking te kom, is dit nodig om die afsonderlike storiekomponente onder die loep te neem.

(i) Gebeure

Brink (1989:47) noem dat die begrip *gebeure* niksseggend is “tensy dit deurentyd saamgelees word met figuur, met tyd, met ruimte; en tensy die rol daarvan in die *storie* deurentyd beskou word in samehang met die beslag wat dit in die *teks* kry, en met die wyse waarop die *verteller* dit manipuleer om dit juis só aan te bied en nie op enige ander manier nie” [Brink se kursivering]. Brink (1989:48) onderskei tussen statiese en dinamiese gebeurtenisse. Volgens Brink verdeel die narratiewe informasie wat in die verhaal verskaf word in twee kategorieë: informasie wat op die toestand dui en informasie wat 'n verandering van die toestand aandui. Onder handelingskategorieë, as die verskillende vorme van handeling, onderskei Brink (1989:50–51) tussen nie-verbale handeling, verbale handeling, gedagtes en gemoedsbeweging.

Aangesien gebeure altyd deur “iemand” beleef word, is die begrip *gebeure*, soos reeds genoem, niksseggend tensy dit met figuur of karakter saamgelees word.

(ii) Karakters

Ten opsigte van die karakter-komponent is daar verskillende uitgangspunte. Brink (1989:67) verwoord dit soos volg:

Die probleem in hierdie debat lê by 'n verwarring van uitgangspunte: die teoretici wat die bestaan van 'karakter' as 'n entiteit in die verhaal ontken (of minimiseer), gaan uit van die verteltekst, waarin daar inderdaad net, in Barthes se pragtige frase, 'flikkeringe van betekenis, aangetref word (Barthes 1975:19); die leser wat 'karakters' as die gelykes van 'mense van vlees en bloed' beskou, gaan uit van die storie wat uit die teks gekonstrueer word.

Volgens Brink (ibid.) is 'n beskouing van karakter,⁴⁸ “as iets wat ontstaan uit – en bestaan by – die wisselwerking tussen al drie die wêrelde van 'n verhaal (storie, verteltekst, vertelproses), en tussen al die gegewens, impulse, elemente of aspekte binne daardie hele kompleks”, die enigste houdbare uitgangspunt.⁴⁹

In ooreenstemming met die indeling wat Brink in sy publikasie *Vertelkunde* (1989/1987) gebruik (kyk i in 3.3.2.1), word die opbou van 'n karakter in hierdie proefskrif onder die storiekomponent aangebied.

Bal (1999:115) wys daarop dat karakters met mense ooreenkom. Die mense waarmee die literatuur hom bemoei, is egter nie werklike mense nie,⁵⁰ maar gefabriseerde skepsels wat op grond van fantasie, nabootsing of geheue geskep word (ibid.):

The novelist, unlike many of his colleagues, makes up a number of word-masses roughly describing himself (roughly: niceties shall come later), gives them names and sex, assigns them plausible gestures, and causes them to speak by the use of inverted commas, and perhap [sic.] to behave consistently. These word-masses are his characters. They do not come thus coldly to his mind, they may be created in delirious excitement; still, their nature is conditioned by what he guesses about other people, and about himself, and is further modified by the other aspects of his work (Forster 1927:44).

Volgens Bal (1999:115) beskik 'n karakter nie oor 'n psige, persoonlikheid, ideologie of die vermoë om op te tree nie, maar beskik dit wel oor karaktereienskappe wat psigologiese en ideologiese beskrywing moontlik maak. Uit die oogpunt van die leser beskik 'n karakter egter wel oor 'n konkrete, individuele persoonlikheid (Van Gorp et al. 2007:352). Van Coller (1987:24) wys daarop dat karakters oor name beskik en dat hierdie name dikwels meer inligting kommunikeer as wat naamgewing normaalweg veronderstel.

Karakters kan by wyse van hulle aksies voorgestel word (Bal 1999:130). 'n Karaktereienskap kan deur beide eenmalige aksies of deur gewoontes geïmpliseer word.

⁴⁸ Brink (1989:67) gebruik die versamelwoord *figuur* wanneer hy na karakters en akteurs verwys (kyk iii in 3.3.2.2).

⁴⁹ Brink (1989:68) verduidelik soos volg: “Die ‘opbou’ van 'n karakter (in die storie) uit die gegewens van die verteltekst, is 'n aktiwiteit wat die leser moet verrig – met alle narratiewe sintuie oopgestel aan die prosesse wat die verteller in werking gestel het om so 'n konstruksie te aktiveer.”

⁵⁰ Karakters sou dus ook beskryf kon word as “mense van papier”.

Volgens Rimmon-Kenan (1983:61–62) behoort hierdie eenmalige aksies of gewoontes tot een van die volgende kategorieë: “act of commission (i.e. something performed by the character), act of omission (something which the character should, but does not do), and contemplated act (an unrealized plan or intention of the character)”.

Karakterisering kan op verskillende wyses geskied: eksplisiet (deur byvoorbeeld die kommentaar wat die verteller lewer), en/of implisiet, geleidelik en/of deur middel van blokkarakterisering. Direkte en indirekte voorstelling word soos volg deur Rimmon-Kenan (1983:59–60) verduidelik:

The first type names the trait by an adjective (e.g. ‘he was good-hearted’), an abstract noun (‘his goodness knew no bounds’), or possibly some other kind of noun (‘she was a real bitch’) or part of speech (‘he loves only himself’). The second type, on the other hand, does not mention the trait but displays and exemplifies it in various ways, leaving to the reader the task of inferring the quality they imply.

Van Coller (1987:25) verduidelik dat eksplisiete of direkte karakterisering nie net deur die beskrywing van die verteller of ander karakters geskied nie, maar ook deur selfanalise en introspeksie (monoloog), en gesprek met ander (dialog). Self-analise geskied wanneer ’n karakter oor of met hom-/haarself praat (Bal 1999:130).

Implisiete of indirekte karakterisering word gevind in die handeling en fokalisasie van die karakters self: “*hoe* fokaliseer ’n karakter en *wat* fokaliseer hy” (Van Coller 1987:25 [Van Coller se kursivering]). Smuts (1975:14) noem dat karakters op indirekte wyse sigbaar gemaak word “deur nie die persoon te beskrywe nie, maar toe te lig d.m.v. sy omgewing”.

’n Karakter se fisiese sowel as sy sosiale omgewing word dus dikwels in die karakteriseringsproses gebruik (Rimmon-Kenan 1983:66):

Die leser sien die karakter omdat hy sy milieu sien en dit sien soos wat die karakter dit self sien. Hoe konkreter, hoe skerper die omgewing as beleefde ruimte in die verhaal verskyn, hoe skerper sal die karakter geteken word (Smuts 1975:14).

Deurdat hy/sy in kontras met sy omgewing staan,⁵¹ word 'n karakter dus herkenbaar:

De persoon word nu niet beschreven, maar duidelijk gemaakt, en wel door middel van zijn omgeving. Hij beleeft de ruimte om zich heen en in de beleving wordt hij getekend. De lezer gaat de persoon zien, omdat hij diens omgeving ziet. Hoe concreter, hoe scherper nu de omgeving – als beleefde ruimte – in het verhaal verschijnt, hoe scherper ook de figuur de lezer voor ogen komt staan. En omgekeerd, als de omgeving niet getekend wordt als beleefde ruimte, of als de gevoelens worden weergegeven zonder dat de omgeving welomlijnd daarin mede begrepen is, zal de persoon er des te vager door zijn (Blok 1973:225).

Blokkarakterisering behels 'n prosedure waarvolgens die vertelinstantie op eksplisiete wyse die innerlike en uiterlike eienskappe van die karakter beskryf, gewoonlik by die eerste verskyning van die karakter in die verhaal (Van Gorp et al. 2007:66). Smuts (1975:28) noem dat, in die geval van 'n eerstepersoonsvertelling, hierdie tipe karakterisering deur die karakter self as verteller gedoen word. In 'n derdepersoonsvertelling geskied dit deurdat 'n bepaalde karakter deur 'n ander karakter gekarakteriseer word en vind dit gewoonlik deur dialoog plaas (Smuts 1975:29).

Twee karakteriseringstegnieke wat karakterisering deur 'n verteller kan uitskakel, is deur die weergawe van die spraak van 'n karakter en die bewussynstroomtegniek (Smuts 1975:30–31; kyk i in 3.3.2.2). Wanneer die karakter se taal onderskeidend van dié van die verteller is, is vorm of styl 'n algemene middel tot karakterisering. Styl kan 'n aanduiding van herkoms, woonplek, sosiale stand of beroep wees (Rimmon-Kenan 1983:64).

Karakter staan dus in 'n noue verband met ruimte – maar ook met tyd. Ten opsigte van die tyds kader skryf Blok (1973:218) soos volg:

We merkten reeds op, dat in het dagelijks leven dit deelhebben aan de beweging van de tijd niet voortdurend bewust als zodanig wordt beleefd. Maar àls de aandacht zich erop richt, dan wordt de tijdsbeweging als een continuum beleefd. Er zijn dan ook twee wijzen te onderscheiden, waarop men zich tot het tijdsverloop kan verhouden: a) de tijdsbeweging word ge-leefd; b) de tijdsbeweging wordt be-leefd.

⁵¹ Kyk 3.1 vir die omverwerping hiervan in die modernisme.

Op grond van bogenoemde teorie word karakters in twee groepe verdeel:

- Karakters by wie die vooruitgang in tyd bloot beleef word, en
- karakters wat die vooruitgang in tyd bewustelik beleef en by wie hierdie tydsbeleving uitdrukking vind in die herinneringe en verwagtings van karakters (Blok 1973:339).

In beide Naudé se *Alfabet van die voëls* (2011) en Nell se *Sondag op 'n voëlplaas* (2013) is die hoofkarakters liminale figure wat telkens bepaalde grense moet oorsteek. Aangesien die liminale karakter gewoonlik die kenmerke van die sogenaamde ronde karakter vertoon, is dit nodig om kortliks oor die verskil tussen plat en ronde karakters te besin. Forster (1927:67–68) beskryf plat karakters soos volg:

Flat characters were called 'humorous' in the seventeenth century, and are sometimes called types, and sometimes caricatures. In their purest form, they are constructed round a single idea or quality: when there is more than one factor in them, we get the beginning of the curve towards the round. The really flat character can be expressed in one sentence [...].

Volgens Forster (1927:69) is die grootste voordeel van plat karakters die feit dat hulle maklik deur die leser onthou word:

They remain in his mind as unalterable for the reason that they were not changed by circumstances; they moved through circumstances, which gives them in retrospect a comforting quality, and preserves them when the book that produced them may decay.

In teenstelling tot plat karakters beskik ronde karakters oor die vermoë tot oortuigende verrassing: “If it never surprises, it is flat. If it does not convince, it is a flat pretending to be round. It has the incalculability of life about it—life within the pages of a book” (Forster 1927:78).

Vanuit 'n psigologiese beskouing simboliseer die “drumpel”, as die ruimte waarin die liminale figuur hom/haar bevind, 'n punt van besluitneming (Lang 2001). Elke mens kom op een of ander stadium in sy/haar lewe voor belangrike keuses te staan – keuses wat van groot belang is ten einde “aan te beweeg”. As 'n tussenruimte word die drumpel ook as 'n simbool van verdeling beskou (kyk 1.1 en 2.1.1) en het dit uiteraard ook 'n invloed op sosiale interaksies, op die bepaling van sosiale struktuur en op die mens se begrip van die self en die ander (ibid.). Die oorgang van een fase na 'n nuwe

en van een sosiale posisie na 'n ander is nie altyd maklik nie. Individue wat vasgevang is tussen twee stadia van ontwikkeling, wat nie gevestig is in hul rol binne die samelewing nie, voel dikwels gemarginaliseerd, uitgesluit en sonder identiteit (ibid.):

They are at once no longer classified and not yet classified. In so far as they are no longer classified, the symbols that represent them are, in many societies, drawn from the biology of death, decomposition, catabolism, and other physical processes that have a negative tinge [...]. The essential feature of these symbolizations is that the neophytes are neither living nor dead from one aspect, and both living and dead from another. Their condition is one of ambiguity and paradox, a confusion of all the customary categories [...]. We are not dealing with structural contradictions when we discuss liminality, but with the essentially unstructured (which is at once deconstructed and prestructured) and often the people themselves see this in terms of bringing neophytes into close connection with deity or with superhuman power, with what is, in fact, often regarded as the unbounded, the infinite, the limitless (Turner 1967:96–98).

Turner tref 'n onderskeid tussen buitestandders en marginale figure. Volgens Turner (1974a:233) verwys buitestandderskap na 'n toestand waarin die individu, soms uit eie keuse, permanent of tydelik buite die strukture van 'n bepaalde sosiale sisteem staan. Monnike, pelgrims, sjamane, profete, hippies en sigeuners is voorbeelde van hierdie tipe (Lang 2001). Marginale figure kan gelyktydig deel van twee of meer sosiale groeperinge met uiteenlopende kulturele norme wees (Turner 1974a:233). Voorbeelde van marginale figure sluit in migrante, persone van gemengde etniese afkoms en vroue in nie-tradisionele rolle. Teen die agtergrond van hul sosiale omgewings is marginale figure, volgens Lang (2001), hoogs bewuste/selfbewuste individue waarvan skrywers, kunstenaars en filosowe voorbeelde is.

Liminale figure word dikwels as “onsigbaar” beskryf (Turner s.j.:46–47). As lede van 'n bepaalde gemeenskap sien mense, volgens Turner, slegs dit wat hulle verwag om te sien en wat hulle gekondisioneer is om te sien. Hiervolgens is daar dus nie ruimte vir die liminale figuur (“not-boy-not-man”) in die tradisionele samelewings-beskouing nie en is die liminale fase (kyk 3.4; 3.4.2), volgens Turner, ongestruktureerd. Foster (2006:2) sluit aan by die idee van die paradoksale toestand waarna Turner (1967:96–98) verwys as sy die liminale figuur se status as dubbelsinnig beskryf:

Eensyds is die liminale figuur kwesbaar sonder 'n bepaalde groep se beskerming omdat hy of sy nie 'n vasgestelde identiteit het nie. Hy of sy is dus ook 'n *tabula rasa*⁵² waarop 'n bepaalde groep se wysheid en kennis aangebring word (Foster 2006:2 [Foster se kursivering; my voetnota]).

'n Liminale karakter word, soos die reisende karakter, dikwels gekonfronteer met situasies en persone wat vir hom-/haar vreemd is. In die karakterisering van die liminale karakter sal daar dus soms op 'n bemiddelaar gesteun word. Volgens Foster (2006:3) skep die bemiddelaar vir ander karakters die geleentheid om 'n bepaalde grens oor te steek, of staan die bemiddelaar 'n karakter by wat 'n grens oorstek.

Aangesien die buitestander buite die bestaande sosiale orde staan, ervaar hy/sy dat hulle nêrens tuis hoort nie en dus aan geen reëls onderhewig is nie. Daarom is die liminale figuur, volgens Foster (2006:2), dikwels 'n gevaar vir die bestaande orde. Tog is alle karakters, volgens Bal (1999:123), tot 'n sekere mate voorspelbaar, selfs van die eerste keer dat die karakter voorgestel word: "Every mention of the identity of the character contains information that limits other possibilities."

In 'n literêre werk kan kommunikatiewe ook as norm by die beoordeling van karakters dien, veral wanneer gelyksoortige karakters teen mekaar opgeweeg moet word (Smuts 1975:25). Smuts wys daarop dat die sentrale kommunikatiewe karakters 'n groot moontlikheid op "rondheid" of "volledigheid" het, terwyl perifere kommunikatiewe karakters 'n kleiner moontlikheid tot hierdie eienskappe vertoon – 'n gevolg van die feit dat laasgenoemde karakters minder verteltyd het. Volgens Smuts (1975:38) sluit kommunikatiewe karakters in "wat hoofsaaklik kenbaar is op grond van hul dialoog of ander openbaringswyses en waarin die weergawe van die karakter se gedagtes en emosies nie oorwegend deur die verteller gedoen word nie." As gevolg van hul gebrekkige interaksie met ander bevat nie-kommunikatiewe karakters, volgens Smuts (1975:120), dikwels elemente van die buitestanderfiguur.

In die voorafgaande bespreking is genoem dat die reisende karakter, dus ook die karakter wat op 'n werklike of simboliese reis van transformasie is, dikwels met

⁵² "n Skoon lei; 'n siel waarop nog geen invloed van buite ingewerk het nie; onbevange gemoed" (Odendal et al. 1981:1128).

situasies gekonfronteer word wat vir hom of haar vreemd is. Hierdie situasies word nie net in ruimte begrend nie, maar ook in tyd.

(iii) Tyd

In die narratologie word daar tussen verteltyd en vertelde tyd onderskei. Op die vlak van die storie verwys vertelde tyd na die periode wat deur die storie gedek word. As voorbeeld hiervan noem Brink (1989:92) die tydsmoment tussen die geboorte van die karakter wie se lewensverhaal vertel word tot die laaste tydsmoment, naamlik sy dood (ibid).

Volgens Maatje (1977:142) verwys vertelde tyd na die “tijd-binnen-het-werk”:

Bij een verhaal dat een vertelde tijd van, laten we zeggen: 1 uur bevat, kunnen dat b.v. 12 eenheden van 5 minute zijn, bij een ander verhaal, dat 1 jaar vertelde tijd omvat – bij diezelfde verdeling – 12 eenheden van 1 maand (welke eenheden relevant zijn moet natuurlijk per werk worden bekeken).

Brink (1989:92) beskryf verteltyd, as “die tyd wat deur die teks in beslag geneem word om ’n storie te vertel”. Volgens Brink is dit ’n ruimtelike eerder as ’n tydsbegrip, “omdat daar geen manier is om tyd in die vertelproses (of leesproses) te standaardiseer nie, sodat ons enigste toegang daartoe eintlik tekslengte is, d.i. die *aantal bladsye* afgestaan aan die hele vertelling, of aan ’n onderdeel daarvan” [Brink se kursivering].

Maatje (1977:144) verduidelik verteltyd soos volg:

Deze verteltijd meet men, vanwege de verschillen in realisatie-snelheid bij verschillende lezers, in eenheden van de fixatie. Men neemt dus een concrete tekstuitgave tot uitgangspunt en gebruikt de daar geboden typografische eenheden, b.v. de bladzijden of gedeelten ervan, als eenheden van de tijdt-van-realitatie.

In samehang met tyd is ruimte, volgens Ratiani (2007), ’n belangrike en bepalende kategorie betrokke by enige oorgangsproses en is dit dus belangrik in tekste wat grensoorskryding as tema het. Die aard van ruimte, ook in die liminale staat, sowel as die samehang tussen liminale tyd en ruimte, word breedvoeriger in die volgende afdeling bespreek.

(iv) *Ruimte*

Venter (1985:97) beskryf die genarrateerde (vertelde) storieruimte as die plek waar die gebeure afspeel en Brink (1989:111) definieer dit as die ruimte van “die storie wat in die teks deur die verteller vertel word”.

Trubshaw (2008) identifiseer drie soorte ruimtes:

- Twee-dimensionele ruimtes, byvoorbeeld landelike ruimtes.
- Eendimensionele ruimtes, byvoorbeeld voetpaadjies. 'n Tydlyn, as voorstelling van 'n reis, is dikwels inherent aan hierdie ruimtes.
- Zero-dimensionele ruimtes, waarin die konsep van 'n middelpunt sentraal staan.

Trubshaw (2008) wys daarop dat zero-dimensionaliteit in baie kulture 'n vanselfsprekendheid in die vernaamste rigtingwysers is:

From Irish mythology to modern day Chinese language, there are five dimensions – north, south, east, west plus centre, the place where one is. In this context it is worth noting that, just as the ‘Dreamtime’ of the Australian aborigines is always and never, so the ‘dream’ or liminal place is everywhere and nowhere. This is the mythic time known in every nursery as ‘Once upon a time’; or Arabic equivalent ‘It was and was not so’. The not-quite-physical counterparts are mythic places of myth and folklore such as the Irish Tir na Oige or the judaeo-christian Paradise.

Aangesien die konsep van plek verband hou met die fisiese, wiskundig meetbare vorm van ruimtelike dimensies en aangesien sodanige ruimtes nie in fiksie bestaan nie, is die konsep van plek problematies (Bal 1999:133). Op grond van die mens se verbeelding word dit, volgens Bal, egter noodwendig in die storie ingesluit. Brink (1989:107) verduidelik soos volg:

Ten eerste bestaan ruimte in die storie soos wat tyd bestaan: nl. nie as 'n ‘element’ (soos gebeurtenisse of karakters) nie, maar as 'n *dimensie*: maar in die verteltekst het dit nie 'n ekwivalent nie. [...] Dáár bestaan dit, soos karakters, net in die vorm van kodes, [...]. In die tweede plek aanvaar mens empiries dat niks kan gebeur, en dat niemand kan bestaan, sonder dat dit in die ruimte gesitueer is nie [...] [Brink se kursivering].

In die storie, waar ruimte verbonde is aan die karakters wat daarin “leef”, is die primêre aspek van ruimte, volgens Bal (1999:133), geleë in die wyse waarop karakters hul

gedagtes in verband bring met ruimte. Drie aspekte wat veral betrokke is by in die perseptuele voorstelling van ruimte is sig, gehoor en aanraking.

Die grens, as 'n zero-dimensionele ruimte of punt van "tussenin-wees", is uiteraard 'n belangrike topologiese eienskap van ruimte. Die liminale toestand word deur Ratiani (s.j.:5) beskryf as 'n intermediêre, teenstrydige oorgangstoestand van nie herwaarts of derwaarts nie, waarin die individu van die normatiewe konteks geskei word en deur transformasie 'n opposisionele teenoorgestelde wêreld skep. In ooreenstemming hiermee verkry die liminale fase, volgens Ratiani, die funksie van 'n spesiale, ietwat heilige, tydelike ruimtelike sone.

Liminale ruimte is dus, oor die algemeen beskou, eerder 'n metafisiese as 'n fisiese ruimte. Vanuit 'n psigologiese beskouing simboliseer die drumpel, soos reeds vermeld (kyk ii in 3.3.2.1), 'n punt van besluitneming.

It indicates the point at which the public world ends and the private, familial inside world begins. In more general terms it marks the place, line or border at which a passage can be made from one space to another (Lang 2001).

As ruimtes van "tussenin-wees" is liminale ruimtes dikwels gelaai met aankoms en vertrek. Deure, vensters, fonteine, strande, vulkaniese kraters, passe, kruispaaie, brûe, vleie, grotte en paadjies in 'n bos is alles voorbeelde van sodanige liminale ruimtes (*Communitas* 2008; Trubshaw 2008; Carpenter 2011:2).

Gunawardena (2009:1), finalis vir die 2009-Berkeley-prys, beskryf liminale ruimte soos volg:

The 'liminal' could be best described as a threshold condition between the inner-world and one that is beyond. In its simplest spatial form, this is represented by a plane that divides one situation from another. As the definition attains higher states of complexity, this plane becomes interpretative, stretched or contracted to form varying special descriptions in their own right. In the common tongue, such spatial descriptions are referred to as verandas, porticos, loggias, courtyards, and the like.

Volgens Gunawardena (2009:1) is daar, veral ten opsigte van atmosfeer, 'n verband tussen die genoemde ruimtes en Jung se konsep van die argetipe (kyk 2.2):

All spatial conditions and events present to us certain psychic associations. With time and experience, all such associations are communicated to succeeding generations with psychic symbols. Such symbols form the basis of a 'tradition', an acknowledged set of collective principles. We identify and relate to a tradition by interpreting the primordial meanings of such symbols. A psychic symbol is therefore a form of representation that in everyday life is familiar to us, yet possesses specific meanings in addition to its conventional and apparent associations.

Deur 'n voortgaande proses van begripsvorming poog sodanige simbole, as argetipes, om die wese met sy wêreld en sy kollektiewe erfenis te verenig. Hierdie begrip gee, volgens Gunawardena (ibid.), nie slegs betekenis aan ons onmiddellike staat van "verblyf" nie, maar laat ook ruimte vir individuele psigiese ontwikkeling – dit waarna Jung (s.j.:47, 114, 195) as individuasie verwys (kyk 2.2). Gunawardena (2009:4) noem dat die geestelike soeke na sodanige individuasie-proses meer as net 'n doelmatige lewensbenadering veronderstel. Ten einde sy/haar verhouding tot die wêreld te verstaan, moet die mens 'n duidelike begrip hê van sy/haar bestaan in verhouding tot sy/haar omringende omgewing. In hierdie lig beskou, is die liminale terrein, volgens Gunawardena (ibid.), dus 'n konstante aanmaning dat daar 'n groter omgewing is waarmee die mens voortdurend en wedersyds in gesprek is (kyk Tomkinson 2012:33, 48–49; vgl. 3.5).

Volgens Gunawardena (2009:6) staan die idee van "geanker" wees, teenoor die idee van tydelikheid, in verband met die mens se verhouding tot die hemelruim en die aarde:

The human condition intrinsically desires constant reaffirmation of its situation in order to dwell with contentment. Such is the burden of our most valued asset that is consciousness. The affirmation of our situation is usually conveyed to us by the perception and comprehension of our existence in relation to the sky and the earth. The earth relates us to our rootedness with the environment (what we believe as our known truths), while the sky presents us with the dynamism of temporality (the uncertainties of our existence). A perception of space and time therefore must always be within the comprehensive grasp of every dweller.

Gekonkretiseer as binnehowe, verandas of kolonnades, kan die liminale ruimte, volgens Gunawardena (ibid.), 'n voorstelling van die vryheid tot selfverwesenliking en van die ervaring van 'n betekenisvolle verbondenheid tot die wêreld wees.

Uit die voorafgaande bespreking (3.3.2.1) het dit duidelik geblyk dat nóg die storie-gegewens, nóg die verhaalterrein ooit werklik in isolasie beskou kan word. Gevolglik is sekere aspekte van die verteltekste (hier word verwys na gebeure, karakter/akteur, tyd en ruimte) in wese reeds as storiekomponente bespreek. In die volgende afdeling word breedvoeriger gekonsentreer op “aspekte wat die teks ás verteltekste vooropstel” (kyk Brink 1989:123).

3.3.2.2 Verteltekste

Alvorens die verskillende aspekte van die verteltekste bespreek word, is dit belangrik om eers op ’n paar tentatiewe aannames of konvensies in die epiek te let. Van Coller (1990:44) som hierdie aannames soos volg op:

1. ’n Literêre prosawerk is ’n geordende struktuur, wat
2. as logiese geheel, normaalweg
3. lineêr gelees word en
4. ’n boodskap kommunikeer wat
5. parafraseerbaar is en
6. berus op die beginsel van kousaliteit [Van Coller se numerering].

Volgens Van Coller (ibid.) is een van die sterkste konvensies “wat reeds aksiomaties geraak het, [...] die feit dat daar in die epiek sprake is van ’n voorstelling wat die skepping van ’n koherente en menslike wêreld moontlik maak”, al is dit, volgens Van Coller, “’n hipotetiese wêreld”. Hierdie voorstelling veronderstel ’n bepaalde medium wat die storie in tekens kan omskep (Bal 1999:8). Die agent wat die genoemde tekens skep en uiter, is nie die skrywer nie, maar ’n fiktiewe spreekbuis, bekend as die verteller (ibid.; kyk 3.3.2.3). Vertelling het egter nie slegs betrekking op gebeure nie, maar ook op opinies en gevolgtrekkings. Dit wat in ’n teks gesê word kan as vertellend, beskrywend of argumenterend beskryf word (ibid.). Opinies en gevolgtrekkings is ten nouste verbonde aan ’n bepaalde gesigspunt of houding. Die gesigspunt van waaruit daar in ’n verhaal vertel word, algemeen bekend as die fokalisasie, het gevolglik ’n bepalende invloed in die verteltekste.

(i) Fokalisasie

Soos hierbo genoem, word die storie in die teks deur die bemiddeling van 'n tipe prisma, perspektief of gesigshoek deur die verteller geverbaliseer. In die vertelteksgeskied hierdie verbalisering deur mimesis, wat op nabootsing, dramatisering of direkte voorstelling dui, en diëgesis, wat op rapportering, narrasie of (oor-)vertelling dui (Brink 1989:130). Die perspektief van waaruit geverbaliseer word, is egter nie noodwendig altyd dié van die verteller nie (Rimmon-Kenan 1983:71). Op grond van hierdie onderskeid, en in ooreenstemming met Brink se bespreking van die drie lae in die narratologie, word die vertelinstantie later onder die afdeling **Vertelproses en vertelinstantie** bespreek (kyk 3.3.2.3).

Uit die beskrywing van wat fokalisasie is, is dit duidelik dat die narratiewe agent tegelyk “praat” en “sien”. Voorts is die fokaliseerder ook in staat om dit wat ander sien, of gesien het, te beskryf (Rimmon-Kenan (1983:72). Die volgende afleiding kan gemaak word:

Thus, speaking and seeing, narration and focalization, may, but need not, be attributed to the same agent. The distinction between the two activities is a theoretical necessity, and only on its basis can the interrelations between them be studied with precision (ibid.).

Met betrekking tot die moontlike skeiding tussen die vertellende self en die belewende self skryf Crews (1999:31) soos volg:

This suggests that, whenever, even in first person narrative, the self forms part of a narrative construct that becomes a third person, the self becomes 'other.' The suggestion is that the narrative voice has become alienated from itself. The 'I' is no longer 'I' but the name someone gives to itself.

Aangesien daar dus 'n skeiding tussen die vertellende self en die belewende self kan wees (ibid.), is dit nodig om kortliks oor die aard van fokalisasie te besin.

Fokalisasie kan op twee wyses geskied: vanuit 'n karakter of van buite 'n karakter (Bal 1999:146). Wanneer fokalisasie aan een karakter wat as akteur in die storie optree, verbonde is, word daarna as interne fokalisasie verwys (Bal 1999:148). Fokalisasie kan óf ekstern óf intern wees. Soos wat die term aandui, is die lokus van interne

fokalisasie binne-in die voorgestelde gebeure geleë. Hierdie tipe fokalisasie is gewoonlik in die vorm van 'n karakter-fokaliseerder (Rimmon-Kenan 1983:74) wat sy visie deur veronderstelling en identifikasie met ander weergee (Van Luxemburg, Bal & Weststeijn 1983:177). Eksterne fokalisasie geskied gewoonlik vanuit die perspektief van die verteller. Volgens Van Luxemburg et al. (ibid.) kyk 'n eksterne fokaliseerder meestal terug op gebeure waarby hy self betrokke was. Rimmon-Kenan (1983:74) noem dat eksterne fokalisasie ook in eerste-persoonsvertellings voorkom. In sodanige gevalle kan die temporale en psigologiese afstand tussen die verteller en die karakter minimaal klein wees.

Volgens Rimmon-Kenan (1983:77) is 'n panoramiese of gelyktydige uitsig onmoontlik wanneer fokalisasie aan 'n karakter of 'n ongeïdentifiseerde standpunt intern aan die storie verbind is. Karaktergebonde fokalisasie kan egter varieer deurdat dit van een karakter na 'n ander kan verskuif, selfs al sou die verteller konstant bly (Bal 1999:148). Rimmon-Kenan (1983:78) noem dat die gesigshoek ook van een beperkte waarnemer na dié van 'n ander kan verskuif. Voorts kan ruimtelike fokalisasie ook van 'n voëlperspektief na dié van 'n beperkte waarnemer verander. Deur veelvuldige, dikwels oorvleuelende narratiewe stemme, kan 'n beter weergawe van die werklikheid verkry word. Dit is uiteraard ook op die verskuiwing van karaktergebonde fokalisasie van toepassing.

Die fokaliseerder oefen noodwendig, as interne of eksterne fokaliseerder, of as vertellende of belewende self, 'n bepalende invloed in die literêre werk uit – iets wat op 'n bepaalde outoriteit sou dui. Hambidge (1995:14) wys daarop dat, “ofskoon die postmodernistiese teks [...] enige vorm van outoriteit wil ontken”, daar steeds in postmoderne literatuur 'n “stem/meganisme” aanwesig is wat oorsprong gee aan die veelheid van betekenis in die teks.

Een van die tegnieke wat in die postmodernisme gebruik kan word om 'n nuwe narratiewe stem daar te stel, is *pastiche*, wat verwys na die kombinerings van elemente van verskillende genres en style (ibid.; kyk 3.1). Volgens hierdie tegniek word vertelinstansies, wat voorheen as aparte vertelinstansies met verskillende fokaliseringe beskou is, vermeng. In sy ondersoek na narratiewe konvensies in *Onse Hymie* van Etienne Leroux wys Van Coller (1990:43) op 'n doelbewuste vervaging

tussen konkrete en abstrakte outeur en tussen abstrakte outeur en verteller. Die modernistiese opvatting waarvolgens slegs een outeur as die skepper van 'n spesifieke kunswerk beskou word (wat dus 'n enkele en verenigde gesigspunt veronderstel), word dus in die postmodernisme onder verdenking geplaas (Pollheide 2003:19). Hiervan is die vermenging en opskorting van tradisionele beskouings, byvoorbeeld 'n oukteriële teenoor 'n eerste persoonsvertelinstansie en die reeds genoemde betreding van die skrywer in die teks, voorbeelde. Jweid, Termizi en Majeed (2015:73) verwys na selfrefleksiewe fiksie as die “parodiërende vervorming” van die literêre teks. Deur middel van 'n parodiërende perspektief kan die skrywer 'n sekere visie met betrekking tot tematiese betekenis uitlig: “Like metafiction, it carries the author’s comments on the text in a perennial manner” (ibid.). Een van die wyses waarop die outeur se perspektief die teks kan betree, is deur 'n tegniek waarvolgens die vertelling met outobiografiese anekdotes “geraam” word. Hierdeur gee die verteller dus nie bloot die storiëkern weer nie, maar word die ironiese toonaard van bewustheid bevestig (Beauvais 1993:21).

In postmoderne literatuur gebeur dit soms dat die verteller, soos in die geval van die outobiografie, die outeur se naam dra (Beauvais 1993:20). Hierdeur word die afstand tussen die geïmpliseerde outeur en die gedramatiseerde verteller, volgens Beauvais (ibid.), geminimaliseer:

This ploy is itself an instance of narrative rhetoric that is both esthetic and ideological in that the use of the author’s name for the narrator lends verisimilitude to the fictional events of the novel while relating those events to a historical reality.

Hooti en Omrani (2011:818) wys op voorbeelde in postmoderne literatuur waarin die outeur self as 'n “transwêreldse identiteit” tussen die werklike en die fiksionele wêreld optree. In sodanige gevalle fiksionaliseer die outeur dus ook hom-/haarself.

Ander pogings om die samehang van narratiewe metodes te bewerkstelling, sluit in parodie (kyk 3.1) en, soos reeds genoem, *pastiche*. In die ondersoek na representasie, gebruik die postmodernistiese teks, soos ander metafiksionele tekste, volgens Pollheide (2003:21), die tegniek van die roman binne-in die roman.

In postmoderne fiksie word ook voorbeelde van “double-voiced vision” (Bakhtin 1986b:92) aangetref:

[...] the most penetrative technique of double-voiced dialogism ascribes the author's perspective to the textual scenario he/she depicts. Thus the text, and all its pertinent devices, is being drawn out through the main narrative voice. It is critically argued that the text's main voice is the narrative point of view, where the narrative is initiated from a certain point in the text. From a double-voiced narrative perspective, however, the authorial voice participates in the narrative to emphasize a specific ideology in postmodern fiction.

Volgens Hooti en Omrani (2011:819) lei die naasmekaarstelling van verskillende lae van vertelling tot die afwesigheid van 'n enkele, linieêre, logiese sekvens van gebeure. Hierdie tegniek gee daartoe aanleiding dat die leser konstant in 'n gemoedstemming van spanning en onsekerheid verkeer. Hooti en Omrani (ibid.) is van mening dat, terwyl konvensionele vertelling harmonieuse bewussyn en intellektuele stabiliteit by lesers weerspieël, vertellings wat op tradisionele norme gebaseer is in die postmodernisme as ideologiese konstruksies beskou word. Laasgenoemde is, volgens hierdie skrywers, nie daartoe in staat om die chaotiese toestand van die mensdom weer te gee nie.

Volgens Hooti en Omrani (ibid.) daag die bewussynstroomtegniek, soos voorgestel tydens die modernisme, lineariteit uit en plaas dit die ontologiese wêreld van die teks op die voorgrond deurdat dit verskillende betekenis en interpretasies moontlik maak. Die bewussynstroomtegniek is een van twee karakteriserings-tegnieke wat karakterisering deur 'n verteller kan uitskakel (Smuts 1975:30–31). Aangesien die onuitgesproke gedagtes van 'n karakter deur beide die tegniek van die innerlike monoloog en die bewussynstroomtegniek weergegee kan word, is dit nodig om 'n onderskeid tussen die twee tegnieke te tref. Smuts (1975:32) kom tot die gevolgtrekking dat dit die afwesigheid van vertellerinmenging is wat die bewussynstroomtegniek van die innerlike monoloog onderskei. Deur gebruikmaking van die indirekte innerlike monoloog is die teenwoordigheid van die ouktoriële verteller, volgens Smuts (1975:31), deurgaans voelbaar. Vanuit 'n tweede- of derdepersoonsperspektief bied die ouktoriële verteller “materiaal aan wat nooit deur die karakter uitgespreek is nie asof dit direk uit die bewussyn van daardie karakter kom”.

Met betrekking tot die aanbieding van materiaal wys Brink (1989:45) daarop dat dit onmoontlik is om alles wat met 'n mens gebeur, in 'n verhaal weer te gee:

Dit lê dus voor die hand dat daar, wat die gebeurtenisse in 'n verhaal betref, net soos wat dit iedere ander aspek of element of faktor in 'n verhaal betref, uit wans uit 'n *keuse* gemaak moet word van gegewens wat wel voorgestel gaan word – en dat wat voorgestel word, op 'n bepaalde en waarskynlik 'nuwe' of 'ongewone' manier gekombineer kan word [Brink se kursivering].

In die volgende afdeling word op die keuse en voorstelling van gebeure gefokus.

(ii) Gebeure

Du Plooy (2014:2) noem dat die konsep *gebeurtenis* van vroeg af sentraal staan “in die omskrywinge en teorieë oor tekste waarin 'n verhaal oorgedra word” en dat dit steeds die geval is. Gebeure word beskryf as die oorgang van een toestand na 'n ander (Bal 1999:182). Volgens Bal beklemtoon die woord *oorgang* die feit dat 'n gebeurtenis 'n proses is. Benewens die feit dat die verteltekste as geheel 'n proses veronderstel, kan elke gebeurtenis in 'n storie ook as 'n proses of as 'n deel van 'n proses beskou word (Bal 1999:189).

In 'n verteltekste word die handelingsverloop sodanig gestruktureer dat dit op 'n keerpunt afstuur (Du Plooy 2014:2). In beide Naudé se *Alfabet van die voëls* (2011) en Nell se *Sondag op 'n voëlplaas* (2013) volg hierdie keerpunt op traumatiese belewenisse. Die keerpunt bring 'n bepaalde omkering teweeg. Du Plooy (ibid.) beskryf sodanige omkering soos volg:

Die omkering of *peripeteia* lei tot 'n herkenning van die probleem, die *anagnorisis* wat insig in die betekenis van wat gebeur het of in die self impliseer, en hierdie insig lei tot lyding of *pathos*. Die insig en die lyding wat daarop volg gaan oor die kerngedagte of die punt waarom die hele verhaal draai want daaruit kom groei voort. Die gebeurtenisse stuur hierdie hele narratiewe proses wat moet uitloop op die omkering, wat inderdaad die oorskryding van 'n grens, hetsy fisies of psigologies impliseer. Die grensoorskryding is dus noodsaaklik om tot insig te kom sodat die lyding sinvol is [Du Plooy se kursivering].

Bal (1999:192) noem dat baie narratiewe die leser se aandag deur middel van prosesse van verbetering (vooruitgang) en prosesse van agteruitgang behou. Deur

hierdie prosesse word 'n narratiewe siklus bewerkstelling. Volgens Bal (1999:193) kan strukture slegs op die basis van inligting gebou word. Die volgende stappe word genoem:

- Eerstens moet die gebeure op die basis van die identiteit van die akteurs wat daarby betrokke is, gegroepeer word (Bal 1999:194).
- Tweedens is klassifikasie, volgens Bal (ibid.), moontlik op grond van die aard van die konfrontasie:
Is there verbal (spoken), mental (via thoughts, feelings, observations), or bodily contact? Are these contacts successful, do they fail, or is this impossible to determine? Such data can help to discover meanings in many difficult modern texts.
- Derdens kan die gebeure teen tydverloop geplaas word (ibid.):
Some events occur at the same time, others succeed one another. These latter form a linked series, sometimes 'interrupted' by a span of time in which nothing occurs, at least nothing is narrated.
- Vierdens kan die ruimtes waarin gebeure plaasvind ook tot die vorming van strukture aanleiding gee. In hierdie opsig word verwys na opposisies soos binne/buite, bo/onder, stad/platteland, hier/daar (Bal 1999:194–195).

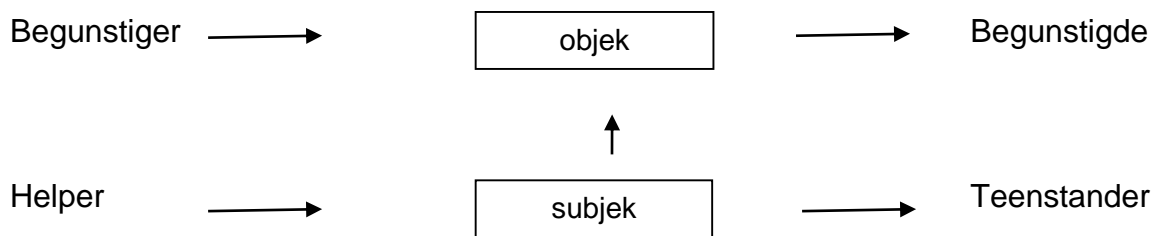
In haar artikel “Die grens as motief in die oeuvre van Ingrid Winterbach” wys Du Plooy (2014:4) op twee tipes gebeurtenisse. Hierdie onderskeid vervul, soos wat dit later in die bespreking van ruimte in Nell se *Sondag op 'n voëlplaas* (2013) sal blyk (kyk 5.4.4), ook 'n belangrike rol ten opsigte van ruimtelike beskrywing.

Gebeurtenisse van die eerste soort definieer 'n teks as 'n verhalende teks in die algemeen, maar gebeurtenisse van die tweede soort bepaal spesifieke tekste omdat sulke gebeurtenisse veranderings bewerkstelling wat die rede vir die bestaan van die teks is en die teks kenmerk en onderskei. Die onderskeid tussen die twee soorte gebeurtenisse berus dus op die mate van spesifisiteit van die funksie van die gebeurtenis in 'n spesifieke verhalende teks: dit hou verband met die punt wat die verhaal wil maak en werk dus mee, in interaksie met alle ander aspekte van die teks, tot die opbou van die tema van die verhaal (Du Plooy 2014:4).

In sowel die seleksie van gebeure as in die vorming van sekwense speel akteurs 'n groot rol (Bal 1999:195). Daarom is dit nodig om ook hierdie element van die verteltekste te omskryf.

(iii) Akteurs

In die beskrywing van gebeurtenisse is reeds na die term *akteur* verwys (kyk ook Brink se beskouing van *figuur* as versamelwoord vir karakters en akteurs in ii van 3.3.2.1). In sommige verteltekste is daar akteurs wat glad nie enige funksie binne die struktuur van die storie vervul nie aangesien hulle nie funksionele gebeurtenisse veroorsaak of ervaar nie (Bal 1999:195). Du Plooy (1985:33) noem dat die akteurs in die storie altyd in 'n verhouding staan tot iets wat hulle (elkeen afsonderlik of in groepe) nastreef. Akteurs word in klasse, genoem aktante, verdeel. Op grond van die teleologiese verhoudinge waarin die akteurs staan, is dit moontlik om 'n aktansiële model vir 'n bepaalde teks te konstrueer (ibid.). Greimas (1971:165) stel die volgende aktansiële model voor:



Bal (1999:197) beskryf 'n aktant as 'n klas van akteurs wat sekere karakteristieke kwaliteite gemeen het: "That shared characteristic is related to the teleology of the fabula as a whole."

Gebaseer op Greimas se aktansiële model definieer Du Plooy (1992:4) aktansiële kategorieë as die volgende:

- **Subjek versus objek**

"Hierdie kategorie val saam met die held (subjek) en die persoon of saak wat die held graag wil verwerp (objek). Die verhouding tussen die twee aktante stem ooreen met die verhouding tussen die onderwerp en die voorwerp in die sin" (ibid.).

- **Begunstiger en begunstigde**

Volgens Du Plooy (ibid.) is 'n subjek dikwels nie in staat om sy doel te bereik nie en "word daartoe gehelp of daartoe in staat gestel of daarvan weerhou deur ander magte wat 'n rol speel in die verhaal. Die klas akteurs, d.w.s. die *aktant* wat die onderneming

van die subjek aanhelp of begunstig, is die begunstiger, en die ontvanger van die objek is die begunstigde” (ibid.). Volgens Du Plooy kan ’n begunstiger ’n persoon of ’n abstraksie soos die gemeenskap, tyd of selfs ’n persoonlikheidseienskap wees. “Die begunstigde is dikwels dieselfde persoon as die subjek, maar omdat dit nie altyd die geval is nie, moet dié klas akteurs as ’n *aktant* onderskei word” [Du Plooy se kursivering].

- ***Helper en teenstander***

Elke aktant kan baie akteurs insluit. Volgens Du Plooy (ibid.) sal ’n verhaal bestaande uit slegs die vier noodsaaklike aktante baie vinnig verloop en afloop. “Die komplikasies wat die verhaal uitbrei en interessant maak, word deur die aktante van helper en teenstander bewerkstellig – die subjek verkry hulp of kry met teenstand te doen” (ibid.).

In afdeling ii van 3.3.2.1 is karakters as storiekomponent bespreek. Waar karakters in die storie as persone optree, is hulle in die teks aspekte van verbale ontwerp. Rimmon-Kenan (1983:33) verduidelik soos volg:

[...] the two extreme positions can be thought of as relating to different aspects of narrative fiction. In the text characters are nodes in the verbal design; in the story they are – by definition – non- (or pre-) verbal abstractions, constructs. Although these constructs are by no means human beings in the literal sense of the word, they are partly modelled on the reader’s conception of people and in this they are person-like. Similarly, in the text, characters are inextricable from the rest of the design, whereas in the story they are extracted from their textuality. This not only follows from the definition of story but is also borne out of experience: [...].

Binne die verteltekste word ’n karakter in kombinasie met verskillende faktore gevorm (Van Gorp et al. 2007:353). Dit kan geskied deur die wyse waarop fokalisasie plaasvind, deur wie dit plaasvind, asook deur die mate waartoe die karakter self as fokalisator optree.

Bal (1999:126) identifiseer vier wyses waarop die beeltenis van ’n karakter gekonstrueer kan word: herhaling, akkumulاسie, verhouding tot ander karakters en transformasies. Hierdie aspekte is reeds in afdeling ii van 3.3.2.1 bespreek.

(iv) Tyd

Vroeër is gebeure as prosesse beskryf (kyk ii in 3.3.2.2). Bal (1999:208) beskryf 'n proses as 'n verandering of 'n ontwikkeling wat dus 'n opeenvolging in tyd of 'n chronologie voorveronderstel.

Volgens Brink (1989:96) word die spanningsverhouding tussen verteltekste en storie deur drie aspekte waarneembaar gemaak: volgorde, duur of ritme en frekwensie (kyk ook Rimmon-Kenan 1983:46). Die genoemde drie aspekte kom kortliks op die volgende neer:

- **Volgorde**

Volgorde het betrekking op die vraag “wanneer?” Genette (1983:35) beskryf die studie van temporale volgorde as 'n vergelyking tussen die volgorde waarin gebeure in 'n narratiewe diskoers gerangskik is en die opeenvolging van dieselfde gebeurtenisse in die storie. Storie-insidente kan op een van drie wyses gerangskik word, naamlik verkapte volgorde, terugwysing en vooruitwysing (kyk Brink 1989:96–100). Die terme *analepsis* en *prolepsis* word dikwels onderskeidelik vir terugwysing en vooruitwysing gebruik, met *analepsis* as 'n terugblik en *prolepsis* as 'n vooruitskouing op gebeure (Rimmon-Kenan 1983:46).

- **Duur**

Duur het betrekking op die vraag “hoe lank?” Deur middel van versnelling en vertraging kan duur gemodifiseer word. Rimmon-Kenan (1983:52–53) verduidelik dat versnelling teweeggebring word wanneer 'n kort tydsduur aan 'n lang periode in die storie afgestaan word. Hierteenoor word die effek van vertraging verkry wanneer 'n lang tydsduur in die teks aan 'n kort periode in die storie gewy word. Genette (1983:87) volg 'n benadering waarvolgens die spoed van 'n narratief beskryf word deur die verhouding tussen die tydsduur van die storie (soos gemeet in sekondes, minute, ure, dae, maande en jare) en die lengte van die teks (gemeet in bladsye).

Ten opsigte van ritme in die teks word die volgende aspekte onderskei:

- ❖ ellips, wat beteken dat iets wat in die storie gebeur of moet gebeur, glad nie in die teks vertel word nie (Brink 1989:100; kyk ook Genette 1983:106; Bal 1999:103);
- ❖ opsomming, wat beteken dat die verteltyd in die teks minder as die storietyd is (Brink 1989:101; kyk ook Genette 1983:95; Bal 1999:104);
- ❖ toneel, wat beteken dat “die relaas van ’n insident in die verteltekste so ná as moontlik gekorreleer word met die ‘werklike tyd’ wat daardie toneel in die storie in beslag neem” (Brink 1989:101; kyk ook Genette 1983:94; Bal 1999:105);
- ❖ uitbreiding of vergraving, wanneer “die relatiewe omvang (geïmpliseerde tydsduur) van ’n insident in die verteltekste groter is as in die storie” (Brink 1989:102; kyk ook Genette 1983:94; Bal 1999:106), en
- ❖ pousering, “wanneer die storie ‘stilstaan’ terwyl die teks voortgaan” (Brink 1989:102; kyk ook Genette 1983:99; Bal 1999:108).

- **Frekwensie**

Frekwensie het betrekking op die vraag “hoe gereeld?” As ’n temporele komponent, verwys frekwensie na die verhouding tussen die aantal kere wat ’n eenmalige gebeurtenis in die storie voorkom en die aantal kere wat dit in die vertelling genoem word (Rimmon-Kenan 1983:56). Die omgekeerde hiervan geskied wanneer ’n reeks gebeurtenisse of identiese gebeurtenisse tegelyk voorgestel word (Ball 1999:112).

Volgens Genette is die herhaling in wese ’n denkreëks. Genette (1983:113) beskryf dit soos volg:

[it] eliminates from each occurrence everything belonging to it that is peculiar to itself, in order to preserve only what it shares with all the others of the same class, which is an abstraction: [...] ‘identical events’ or ‘recurrence of the same event’ is a series of several similar events *considered only in terms of their resemblance* [Genette se kursivering].

In navolging van Higdon (1977) wys Brink op vier verskillende maniere waarop tyd in die verteltekste georganiseer word:

- prosestyd, “wat gebaseer is op die onthulling en aktivering van tyd as ’n proses waardeur ’n gegewe vanaf ’n bepaalde moment via ’n reeks tussenstadia ontwikkel tot ’n resultaat” (Brink 1989:93);
- retrospektiewe tyd, waar daar vanaf ’n gegewe moment teruggekyk [word] na die verlede, na ’n beginpunt, om dié te evalueer in sy verhouding tot [...] die hede” (Brink 1989:94);
- keertyd, wat wys op ’n beperkte tyd waarbinne ’n aantal take uitgevoer moet word [...], of waarin ’n proses voltrek moet word” (ibid.), en
- politemporale tyd, waar “alle denkbare tydsmomente [...] sáám geaktiveer word” (Brink 1989:95).

Frank Maatje (1977:136–141) onderskei drie prinsipiële tydsverhoudings in ’n literêre werk:

- dramatiese tyd, wat dui op die spesifieke verwerkliking van die tyd-ruimte struktuur in ’n literêre werk;
- die neiging na liriese tyd, met konsentrasie op die ervaring van ’n enkele oomblik of toestand van tydloosheid, en
- epiese tyd, waar tyd baie versnel of selfs tot stilstand kom, of waar die verlede en die hede tydloos inmekaar skuif. Die verlede, hede en toekoms kan ook in ’n enkele oomblik saamgetrek word. Liriese tyd kan ook in kombinasie met epiese tyd voorkom.

Gebeure behels egter nie net ’n verandering of ontwikkeling wat ’n opeenvolging in tyd of ’n chronologie voorveronderstel nie. Die wyse waarop aan patrone beslag gegee word, geskied binne ’n bepaalde narratiewe ruimte.

(v) Ruimte

Volgens Venter (1985:97) verwys die narratiewe verhaalruimte na die wyse waarop die storieruimte vertel word en die geleding of patrone waaraan beslag gegee word, byvoorbeeld vertikalisme, horisontalisme, siklisiteit, ensovoorts.

Die verhouding tussen tyd en ruimte is uiteraard van groot belang vir die narratiewe ritme. Ball (1999:139) verduidelik soos volg:

When a space is presented extensively, an interruption of the time sequence is unavoidable, unless the perception of the space takes place gradually (in time) and can therefore be regarded as an event.

'n Onderzoek na die aspekte onderliggend aan die verteltekste het weer eens bevestig dat die grens tussen storie en verteltekste nooit absoluut kan wees nie. Smuts (1982:115–116) verduidelik soos volg:

Hoe meer materiaal wat relevant is vir die verhaal tussen die teksgrens en die verhaalgrens lê, hoe minder rigied kan hierdie skeiding wees. Gegewens wat sinryk is vir die verhaal, sal dié skeiding deurbreek en selfs grootliks kan ophef. Sodoende kan 'n hele dinamiese proses ontstaan [...].

Brink (1989:145) noem dat die blote bestaan van 'n verteltekste ook die ontstaan daarvan impliseer: “die proses en die instansie waardeur dit in die lewe geroep is”.

3.3.2.3 Vertelproses en vertelinstantie

Die werklike of reële outeur is die persoon wat die boek geskryf het en wie se naam (of skuilnaam) op die titelblad verskyn (Brink 1989:147). Die implisiete of abstrakte outeur verwys na die “vormgewende instansie wat deur die leser gekonstrueer word uit spore en tekens *in* die verteltekste” (Brink 1989:148 [Brink se kursivering]). Schmid (2010:48) noem dat die abstrakte outeur werklik, maar nie konkreet is nie: “S/he exists in the work only virtually, indicated by the traces left in the work by the acts of creation, and requires concretization by the reader.”

In die fiktiewe werk word die keuse van elemente sowel as hul eienskappe, deur die verteller onderneem: “The author hands over to the narrator, as it were, the narrative material in the form of the happenings, which are the product of the author’s invention, but the author him or herself does not appear in the represented world as the selecting entity” (Schmid 2010:195).

Stanzel (1984:4–5) onderskei tussen drie tipes vertelinstanties:

- die eerstepersoonsvertelling;

- die ouktoriële vertelling, waarin 'n ouktoriële vertelinstantie die vertelproses van buite af beheer, en
- die figurale vertelling, waar die vertelde wêreld deurentyd gekoppel word aan 'n sogenaamde weerkaatser: “a character in the novel who thinks, feel and perceives, but does not speak to the reader like a narrator”. Die leser beskou die ander karakters deur die oë van hierdie weerkaatser.

As 'n gevolg van die problematiese digotomie van die tradisionele terme *eerste-* en *derdepersoonsvertellers*, is die terme vervang deur die terme *diëgetiese* en *nie-diëgetiese* vertellers (Schmid 2010:68). Volgens Schmid (ibid.) beskryf die nuwe opposisies die teenwoordigheid van die verteller op beide vlakke van die voorgestelde wêreld: die vlak van die vertelde wêreld of diëgesis, sowel as die vlak van die vertelling of eksegese. Die diëgetiese verteller word soos volg verduidelik:

A narrator is diegetic if he belongs to the diegesis, if, accordingly, he narrates about himself – or, more specifically, about his previous self – as a character in the narrated story. The diegetic narrator appears on two levels: in both the exegesis, the narration, and the diegesis, the narrated story. The non-diegetic narrator, on the other hand, belongs only to the exegesis and does not narrate about himself as a character in the diegesis, instead narrating exclusively about other people (ibid.).

Brink (1989:159–160) identifiseer ses funksies van die verteller:

- die verteller as 'n instansie in 'n proses;⁵³
- die verteller as 'n narratiewe instansie;
- die verteller as betekenaar;⁵⁴
- die verteller as oriënteerder, en
- die verteller as ideoloog.

Du Toit (1999:459) wys daarop dat die vertellerinstansie 'n konvergensiepunt is waarheen al die ander verhaalelemente herlei kan word en dat dit dus belangrik is om

⁵³ Hier word verwys na “die manier waarop hy/sy as 'n instansie, 'n agent, 'n faktor optree binne 'n hele proses van vertelling wat vanuit die teks beteken word” (Brink 1989:159).

⁵⁴ “Hierby word veral bedoel dat hy deur sy seleksie en kombinasie van materiaal die ‘leesinstruksies’ verskaf, deur aan te dui watter karakters, gebeurtenisse e.d.m. in 'n hiërargiese patroon ‘voorrang’ van betekenis bo ander kry, ens. Dit is immers hy wat verantwoordelik is vir die hele *deïksis* van die storie, d.w.s. die ‘plasing’ of situering daarvan o.m. in ruimte en tyd” (Brink 1989:159–160 [Brink se kursivering]).

die houding of ingesteldheid van die verteller te ondersoek. Hierdie houding of ingesteldheid is, volgens Du Toit (1999:460), op bepaalde menslike situasies waarbinne die karakters op die storievlak by die gebeure betrokke is, gerig. Alhoewel “faktore soos seleksie, die rangskikking van die verhaalgegewens en die voorgrondsoptrede of terugtrede van die verteller” hierby aansluit, is dit veral die taal en styl van ’n teks wat die vertellershouding konstitueer (Du Toit 1999:460–461). Rimmon-Kenan (1983:100–101) identifiseer beperkte kennis, persoonlike betrokkenheid en ’n problematiese waardesisteem as die belangrikste aanduidings van subjektiwiteit by ’n verteller. Volgens Du Toit (1999:464) is daar veral by ’n eerstepersoonsverteller dikwels ’n mate van subjektiwiteit te bespeur. Vir Du Toit (1999:461) kom die onderskeid tussen taal en styl, ook met betrekking tot die verhaalteks, daarop neer dat die verteller aan sintaktiese, semantiese en fonologiese taalsisteme gebonde is, maar dat die verteller oor groter vryheid beskik om, volgens pragmatiese sisteme, keuses uit te oefen.

In die moderne samelewing staan keuses, as punte van besluitneming, in ’n noue verband met tussenruimtes en grense (kyk ii in 3.3.2.1). Daarom is die grens vanselfsprekend ’n belangrike motief in postmoderne literatuur.

3.4 Die grens as motief in die literêre werk

In studies oor tekste wat grensoorskryding as onderwerp het, word gewoonlik na die begrip *liminaliteit* verwys. Hierdie term word ontleen aan die Latynse woord *limen* wat “drumpel” beteken. Die woord *drumpel* roep, volgens Lang (2001), beelde van aankoms en vertrek, deurgange, kruispaaie en verandering op.

Op die webblad *border poetics* word liminaliteit soos volg gedefinieer:

[...] liminal refers to a transitory, in-between state or space, which is characterized by indeterminacy, ambiguity, hybridity, potential for subversion and change. As a transitory space it foregrounds the temporal border and in narrative is often associated with life-changing events or border situations (*border poetics* s.j.).

Die konsep van *liminaliteit* word dus dikwels as grensoorskryding verklaar. Volgens Foster (2006:1) is dit egter ’n ooreenvoudiging aangesien dit geen aanduiding gee

van die gevolge van grensoorskryding, óf van die verskillende prosesse wat betrokke is by grensoorskryding nie. Foster (ibid.) wys daarop dat, deur 'n grens te oorskry, daardie grens ondermyn kan word, maar dat die oorskryding van 'n grens ook die aandag op die bestaan van daardie grens vestig, iets wat in sommige gevalle selfs die betrokke grens kan versterk. Aangesien hierdie studie juis op die prosesse betrokke by grensoorskryding, asook op die gevolge daarvan fokus, is *grensoorskryding* die geskikte term vir die doel van die ondersoek. Op sy beurt word die term *liminaal* gebruik as verwysend na 'n toestand tydens die grensoorskrydingsproses.

Die term en begrip *liminaliteit* is vir die eerste keer deur Arnold van Gennep in sy werk *Les rites de passage* (1908) gebruik. Volgens Van Gennep is *rites de passage* 'n noodsaaklike kenmerk van enige tipe oorgang. Dit wys op die digotomie wat daar tussen stabiele en verbygaande strukture bestaan.

Van Gennep (1960:10–11, 21) identifiseer drie fases in oorgangsrites (kyk 1.3):

- Tydens die eerste fase word die inisiant⁵⁵ simbolies (en dikwels fisies) losgemaak van hul gewone sosiale status. Hierdie fase staan ook bekend as die preliminale fase.
- Die tweede fase, bekend as die liminale fase, is 'n fase van transformasie.
- In die derde fase word die inisiant simbolies en fisies weer ingeskakel by die samelewing, maar dan as getransformeerde mense. Dit staan ook bekend as die post-liminale fase.

3.4.1 Die vertrekpunt: identiteit

Identiteit is nou verbonde aan individualiteit. Willard (1991:50) berig soos volg:

What constitutes the *individuality* and uniqueness that make living things precious? It is their inner source of activity. One brick or board may be as good as another since it has no inner life. But to treat one person as replacement by another is not to treat them as persons at all. It denies the inner source, the originative power that is human life [Willard se kursivering].

⁵⁵ Soos dit uit die titel van sy boek *The initiates of the flame* (1922) blyk, gebruik Manly P. Hall die woord *initiates* wanneer hy die alchemis, as verteenwoordigend van alle mense, se soeke na die Filosoof se Steen beskryf.

Ten spyte van die feit dat elke mens uniek is, beskik die menslike spesie oor 'n natuurlike drang om groepe te vorm (Ball 2004:579). In sy boek *On the governance of rulers* skryf Thomas van Aquines (1225–1274) dat die mens van nature 'n sosiale en politiese “dier” is wat, selfs meer as ander diere, in 'n groep wil leef (Koritansky s.j.:10). Silverman (2009:1) noem dat die Westerse literatuur vanaf Plato tot aan die einde van die sestiende eeu ooreenkoms en relasionaliteit as die organiserende rigsnoer van die heelal gesien en beskryf het. Mense en dinge het 'n plek in die heelal verwerf op grond van hul ooreenkomste met ander en uniekheid en individualisme is nie hoog op prys gestel nie. Volgens Kruger (2002:203) is identiteit dan “die bevestiging van wie 'n mens is, deur die kontrastering van amper elke element van lewenstyl met dié van die Ander”.

Wanneer daar oor identiteit besin word, word die term *alteriteit* dikwels in verband met “die ander” gebring. Volgens Voestermans (1991:219) verwys die term na 'n diskoers oor die andersheid van mense. Identiteit word dan verstaan as die bevestiging van die self deurdat elke aspek van menswees in kontras tot dié van ander geplaas word.

Rutherford (1992:75) som die begrip *identiteit* soos volg op:

[...] configurations of different elements of class, race and gender, individual and collective histories and personal and familial experiences, make our identities. They are relations and elements constantly in the process of being articulated into identity, which can never be fixed for all time.

Hierdie definisie is in ooreenstemming met Van Alphen (1991:15) se beskouing dat identiteit en alteriteit nie 'n gegewe is nie, maar varieerbare produkte in 'n voortgaande proses tot die vorming van 'n selfbeeld.

Volgens Rutherford (1992:76) word identiteit deur die daarstelling van effekte aan weerskante van 'n grens gevorm: manlik/vroulik, heteroseksueel/homoseksueel en een etnisiteit in teenstelling tot ander. Hierdie effekte is, volgens Rutherford, 'n weerspieëling van die tweeledige onderskeid van die self tot die ander.

Die mens het inderdaad verskillende geïntegreerde identiteite. De Kock (2014:120) verwys na individuele identiteit, taal-identiteit, sosiale identiteit en kultuur-identiteit. Al

hierdie identiteite werk mee “tot ’n mens se lewensiening of konsep van die heersende tydgees” (ibid.).

Van Alphen (1991:2–15) noem drie benaderings waarvolgens daar in die literatuur na identiteit gekyk kan word:

- Die hermeneutiese benadering, waarvolgens identiteit in nasionale verband in verhouding tot alteriteit beskou word;
- die epistemologiese benadering, wat poog om die vereistes vir selfkennis, insig en selfverwesenliking te ondersoek, en
- die psigo-analitiese benadering, wat die vraag na betekenis in terme van gevoel beskryf (kyk Freud se psigo-analitiese beskouings oor persoonlikheid soos saamgevat in 1.3).

Van belang vir die letterkunde is die feit dat, soos wat dit die geval in die werklikheid is, “die ervaring van die werklikheidsbeeld of tydgees van die mens, of van ’n karakter, [...] ’n bepaalde effek op die identiteit van ’n mens, of karakter, in ’n verhaal” het (De Kock 2014:120).

3.4.1.1 *Kulturele identiteit*

Corbey en Leerssen (1991:vi) noem dat mense van alle kulture hulself deur middel van kategorisering in die wêreld posisioneer. Sodanige aksie betrek noodwendig ’n onderskeid tussen wat binne die kring van die spesifieke kultuur aanvaarbaar is en wat nie. Volgens Corbey en Leerssen (ibid.) geskied die omskrywing van kulturele identiteit deur die aftekening teen ’n kontrasterende agtergrond van andersheid (kyk 3.4.1).

Alhoewel identiteit sosiaal gekonstrueerd is, wys Viljoen (2005:73) daarop dat identiteit, binne ’n postmodernistiese bestel, “nie langer uniform en in besit van ’n gedeelte voorgeskiedenis” is nie.

Wanneer daar na kulturele identiteit in Suid-Afrika gekyk word, word die grense wat deur apartheid gestel is, onmiddellik in herinnering geroep (Viljoen & Van der Merwe

2006:xi). Binne die apartheidskonteks word wit Afrikanerskap, volgens Viljoen (2005:72), dikwels verstaan “as ’n posisionering van mag en bevoordeling en wit hegemonie as ’n konstruksie wat geskep en in stand gehou is deur maatreëls van uitsluiting”. Die uitsluiting van sekere groepe hou noodwendig verband met die verhouding tot die ander, waarvolgens die ander dikwels as vreemdelinge beskou word:

The name for *stranger* can often be synonymous with that for *enemy, slave or one who blabs gibberish*. What is more, leadership structures within most societies stipulate certain requirements (age, sex, descent) to which a given individual must conform before being given a position of authority; so that here, too, human dignity is distributed unequally between an elite and its Others (Corbey & Leerssen 1991:vi [Corbey en Leerssen se kursivering]).

In Suid-Afrika het die veranderde sosiale omgewing aanleiding tot baie vorme van hibriditeit gegee:

Op feitlik alle gebiede wat die samelewing raak, het daar ingrypende veranderings plaasgevind. Onder hierdie gebiede val byvoorbeeld die politiek en die tegnologie. Beide hierdie gebiede het veranderings in mense se leefstyl teweeggebring. ’n Voor die hand liggende voorbeeld hiervan is die hibridisering van kulture. [...]. Die druk van verandering en van die gepaardgaande hibridisasie is sekerlik nog altyd in die Suid-Afrikaanse samelewing teenwoordig. Kolonisasie en ook die reaksie daarteenoor het daarvoor gesorg (De Kock 2014:125).

Volgens Viljoen en Van der Merwe (2006:xi) was die opheffing van apartheidsgrense vir sommige bevrydend terwyl dit vir ander beangstigend was. Viljoen en Van der Merwe (ibid.) beweer dat die vraag *Wie is ek?* steeds in die brandpunt staan aangesien die ou maniere waarop identiteit omskryf is, in diskrediet geraak het:

Al bly Suid-Afrikaners besonder rasgevoelig, kan die self, in ’n samelewing wat strewende na rasgelykheid en menswaardigheid, nie meer omskryf word in die ou raamwerke van wit of swart, Zoeloe of Afrikaans, onderdrukker of onderdrukte, baas of slaaf of selfs man of vrou nie. Al hierdie parameters word tans geherdefinieer [...].

Die beweging van mense oor landsgrense heen word as een van die belangrikste kulturele kragte in die laat-twintigste eeu beskou. Dit is ook ’n belangrike tema in Naudé se *Alfabet van die voëls* (2011).

Wasserman (s.j.) wys daarop dat die problematiek wat die migrant rondom identiteit ervaar, moontlik herlei sou kon word na die belangrike verhouding tussen ruimte “– in sy verskillende manifestasies van plek, landskap, grond en land –” en identiteit:

Identiteit word vasgestel en hervasgestel – aan die hand van die beleving van ruimte. In die proses word kulturele betekenis ook oorgedra op die landskap, en word *ruimte* omvorm tot *plek*. Ruimte en identiteit staan in wisselwerking tot mekaar [Wasserman se kursivering].

Brand (2003) voer die begrip *diaspora* terug na Joodse tradisies en verduidelik dat die vroeë gebruik van die Griekse woord, wat letterlik “verstrooiing” beteken, metafories was van die kragtige beeld waarmee die toestand van die Joodse gemeenskap gekarakteriseer kon word. Volgens Brand het die woord mettertyd so ingeburger geraak “dat die metafoer ‘gesterf’ het – dws wat eers ’n oordragtelike betekenis van *verstrooiing* was, het later die primêre of letterlike betekenis geword” [Brand se kursivering]. Brand (ibid.) wys voorts op die herlewing van die metaforiese element deurdat die term *diaspora* ook gebruik is om ander verstrooide groepe mee aan te dui:

Hier vind dan ’n oordrag van betekenis plaas – nie van die kombuis of die saailand na die Joodse gemeenskap nie, maar van die Joodse gemeenskap na ander gemeenskappe wat in een of meer opsigte soortgelyk is.

Volgens Brand (ibid.) kan die gebruik van die begrip *diaspora* om die vertrek van Afrikaners na die buiteland te beskryf, egter “maklik ten prooi val aan ’n meer omvattende diskoers waarmee die Afrikaner – of ’n elite-groep onder Afrikaners – ’n kleim wil afsteek vir die skep van eksklusiewe ruimtes waarin Afrikaansheid ‘suiwer’ en onverstoord sy gang kan gaan”.

Ten opsigte van migrasie vestig Wasserman (s.j.) die aandag daarop dat kulturele identiteit nie onproblematies korreleer met begrippe soos *ras*, *volk* en *nasie* nie. Die diskoers van kolonialisme, Afrikanernasionalisme en apartheid het volgens Wasserman juis staatgemaak op eenvoudige verdelings van mense in binariteite soos “wit of swart, Westerling of Oosterling/Afrikaan, manlik of vroulik, beskaafd of barbaars, self of ander”.

Kulturele identiteite word dus binne magsrelasies geproduseer:

Die kennis aangaande onself en diegene wat ons as die ander beskou het, het as waarheid gegeld omdat dit deur magsinstansies as sulks gesanksioneer is (ibid.).

Volgens Van Coller en Lambrechts (2010:121–122) word sekere gebruike, rituele, gewoontes en 'n bepaalde lewenswyse egter deur lede van die betrokke gemeenskap in stand gehou, aangesien sodanige kulturele sisteem vastigheid, kontinuïteit en 'n gevoel van sekuriteit aan die lede daarvan verskaf. Al hierdie konsepte is van groot belang in die vorming van 'n individuele identiteitskonstruk, veral in veranderde multi-kulturele omgewings (Van Coller & Lambrechts 2010:122).

'n Vreemde taal het noodwendig ook 'n invloed op minderheidsgroepe soos immigrante en hul kinders en laat vrae soos die volgende ontstaan:.

How many people today live in a language that is not their own? Or no longer, or not yet, even know their own and know poorly the major language that they are forced to serve (Deleuze & Guattari 1986:19).

Van Coller en Lambrechts (2010:124) noem dat ten spyte van toegewyde pogings, veranderinge tog mettertyd in die kulturele identiteit van die betrokke groep intree en dat die grens tussen aanvaarbare en onaanvaarbare optrede binne die kollektiewe kulturele groepering vervaag. Ball (2004:424) waarsku dat wanneer een kultuur 'n ander subsumeer, 'n mate van diversiteit en rykheid wat deur ervaring bekom is, verlore gaan. Van Coller en Lambrechts (2010:121) wys daarop dat aanpassing in nuwe omstandighede by die doelkultuur 'n ontwikkelingsproses is wat met verloop van tyd geskied.

Brand (2003) kom tot die slotsom dat die migrant tot die ontdekking kom dat hy of sy nog altyd migrant was en dat daar nie 'n absolute "tuis" is nie, "net so min as wat 'n mens se herkoms in die vreemde geheel verlore gaan". Rushdie (1991:10) noem dat skrywers in sy posisie, hetsy as uitgewekenes of immigrante, deur 'n gevoel van verlies agtervolg word. Dit dryf hulle daartoe om terug te wil kyk, "even at the risk of being mutated into pillars of salt". Rushdie spreek egter die wens uit dat wanneer hul wel sou terugkyk, dit met die wete sal wees dat dit nie moontlik is om presies dit wat hulle

verloor het, terug te kry nie, maar dat hulle fiktiewe “imaginary homelands, Indias of the mind” sal moet skeep (ibid.).

Die slotsom waartoe Brand (2003) kom, is dat ’n ware terugkeer nooit moontlik is nie:

Wat wel moontlik is, is om ’n nuwe relasie met die verlede tot stand te bring, ’n dinamiese verhouding waarin die meegenome verlede net een bestanddeel onder vele is vir die voortdurende konstruksie en rekonstruksie van ons kulturele identiteit.

Met betrekking tot die belangrike aspek van plek, noem Brand (ibid.) dat plek nie ’n voorgeskrewe saak is nie, maar eerder iets wat tot stand kom deur die interaksie tussen mense en hul omgewing:

Mense maak van hul ruimte ’n plek deur daaraan betekenis te gee, herinneringe daaraan te koppel en so kleur en tekstuur daaraan te verleen. Hierdie waarheid dring egter eers tot ’n mens deur wanneer jy jou in die vreemde bevind en genoodsaak is om opnuut jou ruimte in ’n plek te omskep.

Ook Burger (2007:9; 2009:194–195) wys op die belang van herinnering vir identiteit (kyk 1.3):

Die verbeelding dui op ’n mens se vermoë om ’n mentale ‘beeld’ van iets te hê. So ’n beeld kan wees van iets wat bestaan, maar wat nie op die oomblik waarneembaar teenwoordig is nie, [...]. Die verbeelding is dus nodig om die afwesige teenwoordig te stel (Burger 2009:186).

Volgens Burger (2009:195) maak die mens se vermoë om iets in herinnering te roep dit vir hom/haar moontlik om sy of haar bestaan en voortbestaan te beleef as iets wat ’n samehang het en wat uniek aan elke mens is.

Vroeër in hierdie afdeling is genoem dat die omskrywing van kulturele identiteit deur die aftekening teen ’n kontrasterende agtergrond van andersheid geskied en wel deur die daarstelling van effekte aan weerskante van ’n grens (kyk 3.4.1). Aangesien dit die homoseksuele persoon tot die status van “die ander” verlaag, lê die diskoers oor die genoemde binêre opposisie van heteroseksueel/ homoseksueel, volgens Van der Merwe (2003:144), op die terrein van dekolonisasie. Alhoewel die meeste van die hoofkarakters in Naudé se *Alfabet van die voëls* as homoseksueel beskryf word, blyk dit dat hulle “gevestig” en “gemaklik” is ten opsigte van hul seksuele identiteit.

Seksuele identiteit, as 'n binêre opposisie tussen hetero-/homoseksueel, is egter deurgaans aanwesig in Nell se teks. In die volgende sub-afdeling word op seksuele identiteit gefokus.

3.4.1.2 *Seksuele identiteit*

Adams (2006:2) wys daarop dat sowel baie negentiende-eeuse tekste as ander wat dieselfde skema gevolg het, liminaliteit beskryf as 'n intieme beligting van 'n persoon se bekende, uitgesproke ekheid verweef met dit wat onuitgesproke maar tog bekend is:

The nineteenth-century homosexual became a personage, a past, a case history, and a childhood, in addition to being a type of life, a life form, and a morphology, with an indiscreet anatomy and possibly a mysterious physiology. Nothing that went into his total composition was unaffected by his sexuality. It was everywhere present in him: at the root of all his actions because it was their insidious and indefinitely active principle; written immodestly on his face and body because it was a secret that always gave itself away (Foucault 1978:43).

Adams (2006:2) noem voorts dat die liminale staat 'n fisiese en spirituele ruimte benodig waarin die karakter toegelaat word om hom-/haarself te visualiseer as 'n deursigtigheid in 'n voorheen onbekende omgewing. Hiervolgens is die self waarna gesoek word nie vreemd nie, maar wel die omgewing waarbinne gereis word. Uiteraard is dit nie slegs 'n uiters bewustelike proses nie, maar ook 'n proses gelaai met verligte epifanie en 'n gewaarwording van positiewe motivering. Volgens Adams (2006:3) bied tekste aan lesers 'n soortgelyke epifaniese introspeksie. Deur sodanige introspeksie verkry karakters ook 'n duidelike blik op die norme van die beperkende gemeenskappe waarin hulle hul bevind, sowel as 'n duidelike begrip van hul geslagsidentiteite. Soos wat hierdie karakters die wense van die samelewing besef, verrys hul eie begeertes teenaanliggend met daardie sosiale begeertes wat deur hulle verwerp word:

The public world of politics acted as a form of flight from a private life that seemed awkward and uncontrollable. But after the rushing about and the business was over, it was a world experienced as empty and homeless (Rutherford 1992:9).

Van Zyl en Du Plooy (2015:2) noem dat, alhoewel geslagsrolle nog altyd 'n belangrike aspek van menswees was, hierdie vraagstuk, binne die denkraamwerke van die modernisme, sedert die begin van die twintigste eeu buitengewoon baie aandag geniet. Die skrywers wys op die onderskeid tussen geslagtelikheid en gender. Laasgenoemde word binne verskillende dissiplines vanuit verskillende perspektiewe ondersoek. Die rede wat hiervoor aangevoer word, is die feit “dat idees oor gender, veral die aard van manlikheid en vroulikheid bepaal word deur verskillende psigologiese, sosiologiese, politieke, kulturele en historiese kontekste”.

Sedert die middel van die tagtigerjare van die vorige eeu het Michel Foucault se beskouings rakende identiteit 'n groot invloed op teoretiese uitgangspunte rakende diskoerse oor seksualiteit uitgeoefen:

[...] what distinguishes these last three centuries is the variety, the wide dispersion of devices that were invented for speaking about it, for having it to be spoken about, for inducing it to speak of itself, for listening, recording, transcribing and redistributing what it said about it: around sex, a whole network of varying specific, and coercive transpositions into discourse (Foucault 1978:34).

Van Zyl en Du Plooy (2015:5) beskryf manlikheidsbeelde as “daardie beelde van manlikheid [...] wat in die samelewing uitgebeeld en uitgeleef word”:

Dit het te make met die voorkoms en handeling van mans en ook die manier waarop mans verskillende manlikhede en verskillende kontekste kan aanneem of projekteer – dit kan ook gebruik word as 'n masker waaragter hulle om verskeie redes kan skuil.

Van Zyl (2014:56) wys daarop dat daar nie slegs een manlikheidstipe is nie, maar verskeie manlikhede. Volgens Van Zyl is die vorm wat manlikheid sal aanneem, afhanklik van onderliggende sosio-kulturele faktore en verander die kontoere van manlikheid soos wat veranderinge elders in die gemeenskap dit mettertyd beïnvloed.

Die homoseksueel was vir 'n lang tydperk nie deel van die hegemonese beeldvorming betreffende manlike subjektiwiteit in die Afrikaanse kultuur en literatuur nie. Du Pisani (2001:167) identifiseer die homoseksueel as 'n manifestasie van “afwykende” manlikheid in die Afrikanergemeenskap gedurende die apartheidsperiode. Volgens Visagie (2004:49) het die groter verdraagsaamheid wat daar sedert die sestigerjare van die vorige eeu onder die Afrikaanssprekende gemeenskap met betrekking tot

homoseksualiteit ontstaan het, daartoe aanleiding gegee dat skrywers nie meer van maskerings- en verdoeselingstegnieke gebruik hoef te maak wanneer hulle oor hierdie onderwerp skryf nie.

Waar seksualiteit in die Europese plaasroman as normaal en aards beskryf word, noem Van Coller (1998a:13) dat hierdie motief in die Afrikaanse plaasroman (kyk 3.2.4.1) in 'n ietwat omvormde wyse behandel word. Du Pisani (2001) identifiseer die metafore van die Afrikanerman as vader, boer en kryger as beelde wat vroeg in die twintigste eeu reeds beslag gekry het. Volgens Visagie (2004:37) is hierdie metafore later in die twintigste eeu aangevul deur beelde van die Afrikanerman as gesofistikeerde stedeling en sportman. Du Pisani (2001:158) vestig die aandag daarop dat die beeld van die boer die dominante beeld van Afrikanermanlikheid was, "tot selfs na die verstedeliking van die meeste Afrikanermans". Die puriteinse ideaal van Afrikanermanlikheid is tot uitdrukking gebring in die beeld van die "eenvoudige, eerlike, standvastige, godsdienstige en hardwerkende boer" (ibid.).

Soos later meer omvattend bespreek sal word (kyk 3.8), word die Westerse kunstradisie in die moderne tyd dikwels as maatstaf in die waardebeoordeling van ander kunswerke gebruik (kyk Stander 2012:33). Hiervolgens word die beeld van die boer, die dominante beeld van Afrikanermanlikheid soos in die ouer Afrikaanse plaasroman aangetref, dus as majeurekuns beskou en sal enige beskouing van manlikheid wat buite hierdie tradisie val (dus ook homoseksualiteit) as deterritorialiserende mineurkuns getipeer kan word.

In 'n artikel oor homoseksualiteit in die Afrikaanse jeuglektuur noem Rhebergen en Human (2015:43–44) dat navorsing oor karakters al lank aandag geniet in die literatuurteorie en dat literêre kritiek, onder die invloed van die psigoanalise, tradisioneel geïnteresseerd is in die verstand "as 'n selfstandige innerlike domein waarin geheime, meestal onbewuste, prosesse, plaasvind". Volgens Rhebergen en Human (2015:44) is daar veral in die klassieke narratologie 'n belangstelling in narratiewe tegnieke "wat hierdie innerlike belewingswêreld van 'n karakter kan voorstel". Rhebergen en Human (ibid.) wys daarop dat aangesien fiksionele karakters slegs deur tekstuele middele geskep word, hulle die produk van 'n beperkte korpus inligting is. Deur karakterisering en in kombinasie met reeds verworwe inligting kom

stereotipiese karakters met beperkte karaktereienskappe tot stand. Teen die agtergrond van die stereotipiese beelding van Afrikaner manlikheid is daar dikwels 'n de-kategorisering in die karakterisering van die homoseksuele karakter (ibid.). Die homoseksueel word dikwels uitgebeeld as iemand wat “anders” is, as iemand wat besonder kreatief is, as 'n persoon wat baie flambojant is, as iemand wat 'n ander sosiolek het en as 'n “fashion item” en “lusobjek” (Rhebergen & Human 2015:55–60). Hierdie stereotipering veronderstel dus dat die homoseksuele karakter optimaal ontwikkel moet word ten einde sy/haar geesteseienskappe uit te brei.

Mentale eienskappe het noodwendig ook betrekking op verwoording. Teen die agtergrond van die trauma en verliese wat die karakters ervaar, is die onvermoë tot verwoording 'n belangrike tema in veral Naudé (2011) se teks. Rutherford (1992:9) noem dat daar vir die taal van emosionele verhoudings, as uitdrukking van vertroosting, plesier, pyn en kwetsbaarheid, wat sigself mineurstonaliteite is, weinig plek in 'n “brawe” nuwe wêreld is:

[...] they were confined to conventional childhoods and suppressed by the moralistic imperative of building a socialist society. If we were in revolt against our parents' generation and the social order they were part of, if we condemned them for their deceitful and hypocritical lives, then the child they had produced had to be destroyed as well. The boys we had been, their pleasures and fantasies as well as their fears and anxieties were suppressed. This form of intra-subjective attack structured the psychodynamic life of masculinity, continually undermining its capacity to change and sustain men emotionally. [...]. What men discovered was the lack of any vocabulary for making sense of this new reflexive concern of our sexuality and masculine identities.

Volgens Adams (2006:69) lei die ware ontdekking van 'n persoon se self, asook die ontdekking van andere, nie slegs tot 'n beklemtoning van begeertes nie. Dit lei ook nie bloot, soos die skrywer dit stel tot “a yearning for the spherical relationship among all sexes, and a journey in which to activate such relationships” nie, maar sal dit ook die “stuurkrag agter elke persoon se reis” ontbloot. Ten einde 'n “eie stem” te ontdek – die uitlewing van die ware self – is dit dus nodig dat die karakters 'n transformerende (werklike en simboliese) reis sal onderneem.

3.4.2 Transformasie

Mertens (2008:26) noem dat die “eigenlijke” grensoorskryding in ’n oorgangsruiimte plaasvind. Van Gennep (1960:19) beskryf dit soos volg:

The rites of passing between the parts of an object that has been halved, or between two branches, or under something, is one which must, in a certain number of cases, be interpreted as a direct rite of passage by means of which a person leaves one world behind him and enters a new one.

Daar kan dus gesê word dat die liminale fase, die fase halfpad tussen die fases van afsondering en integrasie waartydens transformasie plaasvind, ’n grensoorskrydingsproses is wat skei sowel as verenig. Viljoen en Van der Merwe (2006:xxii) verwys na hierdie fase as een waarin die individu hom of haar in “afgesonderde ruimtes van dubbelsinnigheid en verwarring” bevind. Dit is ’n ruimte “op die rand van die gemeenskap en word heel dikwels ook direk met grense van verskillende aard verbind”.

Daar is reeds melding gemaak van Hall se boek *The initiates of the flame* (1922; kyk 2.2.2.1; 3.4). In sy transformasie, die proses waartydens sy gees en liggaam in harmonie met mekaar kom (Hall 1922:37), bevind die alchemis hom ook in ’n tussenruimte: “He stands with one foot on the heavens and the other on the earth” (ibid.).

Ten einde die tempel te kan betree, moet die alchemis tussen die pilare van die tempel deurgaen:

These pillars symbolize the heart and mind, the positive and the negative poles of life. Those who would enter the temple must pass BETWEEN the pillars. Every extreme is dangerous. It is the point between all poles that is safe to stand upon. You cannot enter the temple by the development of either the heart or mind alone, but only by the equal development of both (Hall 1922:42 [Hall se hooflettergebruik vir die woord *between*]).

Mertens (2008:26) noem dat, binne die oorgangsruiimte, daar ’n bepaalde verandering in die bewussyn van die persoon wat getransformeer word, plaasvind:

Ze beginnen vaak met een verandering in de bewustzijnstoestand van de ingewijding: doorgaans gaat het om een al dan niet gesimuleerd verlies van het bewustzijn (de

inwijdeling word in slaap gebring of in trance: maar steeds is die bedoeling dat die noviet buite sy bewustzijn treedt). Die doel hiervan is in die eerste plek die ontkenning van die voorafgaande periode.

In die posisie tussen twee wêreldes is die tipiese liminale figuur, volgens Jooste (1995:141), beperkte opsies:

[...] hy kan 'n keuse maak en iets in die proses wen of prysgee of hy kan die prekêre posisie aanvaar en hom aan keuses onttrek. Hiermee sal die persoon die passiewe stilte en stilstand van sy eie lewe bevestig. Hy kan daarna streef om die impasse te oorwin deur dit te pypkan, deur op reis te gaan of deur toetred tot 'n alternatiewe wêreld te soek, byvoorbeeld die droom of die woordwerk.

Van Gennep (1960:3) merk 'n groot mate van ooreenkoms tussen die oorgangsrites van geboorte, die kinderjare, puberteit, verlowing, die huwelik, swangerskap, ouerskap, die inskakeling by geloofsgemeenskappe, en begravinge. Daar is ook merkbare ooreenkomste tussen menselewe en die natuur. Van Gennep verduidelik dat die heelal deur periodieke terugkeer beheer word – iets wat noodwendige gevolge vir menselewe inhou en wat konvergeer in fases van transformasie en ontwikkeling, maar wat periodes van relatiewe onaktiwiteit kan insluit.

Tog beklemtoon Turner (1974a:255) die kreatiewe aard van die liminale toestand:

To my mind it is the analysis of culture into factors and their free combination in any and every possible pattern, however weird, that is most characteristic of liminality, rather than the establishment of implicit syntax-like rules or the development of an internal structure of logical relations of oppositions and mediation.

Die kreatiewe aard van die liminale toestand as oorgang tot die verkenning van nuwe wêreldes veronderstel dus 'n reis:

Die passagerite word meestal voorgestel as een reis. Soms gaan dit om reise wat een volstrekte afsondering met hulle meebreng: reise na 'n afgelegen eiland. Soms om een reis na 'n ander wêreld, voorgestel as 'n afdaling of as 'n opstijging (Mertens 2008:26).

Volgens Jooste (1995:144) onderlê die reismotief die tussenskap van dikwels onderweg wees. McGinn (2006:149) noem dat die motief van reis, as die voorstelling van lewe as 'n reeks van oorgangsfases onderweg na 'n voorgenome doel, diep in die

menslike gees gegrond is. Hierdie reis kan, volgens Turner (1974a:182–183), teruggevoer word na die pelgrimstogte, waar die reis ook een tussen die sakrale en die profane was:

As the pilgrim moves away from his structural involvements at home his routes become increasingly sacralized at one level and increasingly secularized at another. He meets with more shrines and sacred objects as he advances, but he also encounters more real dangers [...]. But all these things are more contractual, more associational, more volitional, more replete with the novel and the unexpected, fuller of possibilities of *communitas*, as secular fellowship and comradeship and sacred communion, than anything he has known home, and the world becomes a bigger place.

Vir Van Gennep staan die tweeledigheid van die sakrale en die profane sentraal in die verstaan van die transformasieproses (Kimball in Van Gennep 1960:viii). Die mate van heiligheid is relatief tot die situasie in dié opsig dat die persoon wat 'n nuwe status binnegaan (kyk 2.2.2), “heilig” word en dat die mate van heiligheid varieerbaar is in vergelyking met die status van diegene wat in die profane staat agterbly. Die rol van oorgangsrites is om die individu of groep, wat nou in 'n nuwe toestand verkeer, te oriënteer tot die herinskakeling by gewone lewensroetines. Die doel van die oorgangsperiode is dus om die versteuring te versag. Volgens Van Gennep is lewe in sy totaliteit eintlik 'n oorgang, met periodes van kalmte en verhoogde aktiwiteite wat mekaar afwissel (Kimball in Van Gennep 1960:viii–ix).

Turner (1974a:252) noem dat die lewensiklus van individue, sowel as dié van groepe, wisselende blootstelling aan verskillende modi van menslike interaksie vertoon:

Individuals proceed from lower to higher statuses through interim periods of liminality, where they are stripped of all secular status, though they may possess a religious status.

Die proses van transformasie begin wanneer die reisiger of migrant se herinnering aan herkoms in gesprek begin tree met “nuwe impulse, nuwe kulturele geluide wat opgevang en ingeneem word” (Wasserman s.j.). Wanneer twee kulture saamkom is daar, volgens Ball (2004:424), 'n uitruiling van waardes, kunste, wetenskap, tegnologie, gebruike, geloofsoortuigings en taal. Dit is binne hierdie prosesse waar die geskiedenis van die mensdom gevestig is.

In die liminale fase word daar dus 'n nuwe gemeenskapsin gevorm. Turner (1974a:253) verwys na hierdie gemeenskap as *communitas* en definieer dit as 'n verhouding tussen mense, 'n "ons", met onmiddellikheid en spontaneïteit as die essensie van hierdie verhouding. Drie tipes *communitas* word onderskei:

- Eksistensiële of spontane *communitas*, waarvolgens die samelewing as homogeen, ongestruktureerd en vry beskou word.
- Normatiewe *communitas*, wat van die standpunt uitgaan dat sosiale beheer nodig is in die bereiking van kollektiewe doelstellings. Daar is dus sprake van religieuse en etiese kodes sowel as wetlike en politiese regulasies.
- Ideologiese *communitas*, wat verwys na 'n verskeidenheid van utopiese modelle wat die daarstelling van optimale toestande vir eksistensiële *communitas* ten doel het (Turner 1974a:169).

Alhoewel *communitas* in wese universeel en onbegrens is, is daar volgens Turner (1974a:268–269) tóg soms aanduidings van geografiese sowel as simboliese grense:

Moreover, *communitas*, which is in principle boundless and universal, has been in historical practice limited to particular geographical regions and specific aspects of social life. Thus the varied expressions of *communitas* such as monasteries, convents, socialist bastions, semireligious communities and brotherhoods, nudist colonies, communes in the modern countercultures, initiation camps, have often found it necessary to surround themselves with real as well as symbolic walls – a species of what structural sociologists would call 'boundary maintaining mechanisms'.

Turner (1974a:261) wys op 'n tendens, veral onder jong mense, om *communitas*, en dus 'n leefwyse, te skep wat permanent liminaal is. Dit is veral betekenisvol in die lig daarvan dat tuiskoms vir die karakters in beide Naudé (2011) en Nell (2013) se tekste, soos later uit hierdie verslag sal blyk, nie 'n tuiskoms of integrasie in die ware sin van die woord is nie, maar eerder 'n metaforiese tuiskoms.

3.4.3 Integrasie

Die proses van integrasie behels 'n simboliese en/of fisiese herinskakeling van die getransformeerde persoon by die samelewing waarin hy of sy hom of haar ná die transformasieproses bevind of kies om van deel te wees. Volgens Van Gennep (1960:19–20) veronderstel dit die vereniging met 'n nuwe wêreld (kyk 3.4.2).

Van Coller (1990:21) wys daarop dat “hergeboorte” nie altyd deur die inlywing in ’n groep gevolg hoef te word nie. Die getransformeerde persoon kan ook van ’n “bestaande beperkende manier van bestaan” bevry word met die gevolglike beweging “na ’n meer volwasse stadium van ontwikkeling”. Mertens (2008:27) noem dat die leiding deur ’n mentor of instrukteur⁵⁶ ten opsigte van die oordra van kennis en tradisies, van groot belang is in die getransformeerde persoon se lewe.

Dood en die onverwoordbaarheid van trauma is belangrike grensoorskrydende temas in die twee tekste onder bestudering. As oorgangsrite het die dood noodwendig ’n groot invloed op die geliefdes wat agtergelaat word. Volgens Van Gennep (1960:147) verkeer diegene wat agterbly self in ’n liminale staat. Hulle betree hierdie staat deur rites van afsondering (kyk 2.2.2.4) en slegs deur herintegrasie in die samelewing (“rites of the lifting of mourning”) kan hulle wegbreek uit hierdie fase (ibid.).

Die proses van grensoorskryding het egter nie net betrekking op storiegebeure nie. Volgens Viljoen en Van der Merwe (2006:xiii) is liminaliteit belangrik vir letterkunde, “nie net omdat tekste dikwels liminale toestande en transformasies uitbeeld nie, maar ook omdat tekste self as simbolies afgebakende liminale sones beskou kan word, waarin bestaande dinge uit hul normale verbande gehaal en speels en kreatief herkombineer word sodat nuwe maniere van dink en bestaan voorspel (of modelleer)” kan word. Wanneer kreatiewe skepping en hêrskepping (deur die leser) ter sprake kom, is die metafoor waarskynlik die geskikste literêre element hiervoor.

3.5 Metafoor

Fraser (1998:332) definieer die metafoor as die nie-letterlike gebruik van taal waarbinne die bedoelde voorgestelde inhoud by wyse van die konstruksie van ’n analogie bepaal word.

It seems that it is in the work of resemblance that a pictorial or iconic moment is implied, as Aristotle suggests when he says that to make good metaphors is to contemplate similarities or (according to some other translations) to have an insight into likeness (Ricoeur 1978:145).

⁵⁶ Vergelyk Jung se argetipe van die wyse ou man in 2.2.

Paivio (1980:150) vergelyk die metafoor met 'n sonsverduistering wat die objek onder bestudering bedek, terwyl dit, wanneer dit deur die regte lens beskou word, die eienskappe van die objek op 'n vernuwende en subtiële wyse onthul.

Ricoeur (1978:145) wys daarop dat die metafoor, in die tradisie van klassieke retoriek, met reg in terme van "afwyking" beskryf is, maar dat hierdie afwyking foutiewelik aan betiteling toegeskryf is:

Instead of giving a thing its usual common name, one designates it by means of a borrowed name, a 'foreign' name in Aristotle's terminology. The rationale of this transfer of name was understood as the objective similarity between the things themselves or the subjective similarity between the attitudes linked to the grasping of these things. As concerns the goal of this transfer, it was supposed either to fill up a lexical lacuna, and therefore to serve the principle of economy which rules the endeavor of giving appropriate names to things, new ideas, or new experiences, or to decorate discourse, and therefore to serve the main purpose of rhetorical discourse, which is to persuade and to please.

Volgens Ricoeur (1978:147) is ooreenkoms in wese niks anders as hierdie "toenadering" wat 'n generiese verhouding tussen heterogene idees openbaar nie. Metafore word dus algemeen beskryf "as 'n botsing of interaksie van kontekste" (Viljoen 1987:60).

Dit is belangrik om op die verskil tussen metafoor en ironie te let. By die metafoor is die verhouding tussen dit wat gesê of beskryf word, en dit wat bedoel word, 'n verhouding van ooreenkoms. By ironie is hierdie verhouding een van opposisie (Winner & Gardner 1998:428).

Met betrekking tot die studie van metafore bestaan daar verskeie teorieë. In die semantiese teorie word ooreenkomste nuut geartikuleer. Hiervolgens is dit nie slegs meer die woord nie, maar die sin as 'n geheel wat as draer van die metaforiese betekenis optree:

The interaction process does not merely consist of the substitution of a word for a word, of a name for a name – which, strictly speaking, defines only metonymy – but in an interaction between a logical subject and a predicate. If metaphor consists in some deviance – this deviance concerns the predicative structure itself. Metaphor, then, has

to be described as a deviant predication rather than a deviant denomination (Ricoeur 1978:145).

Ook in die konteks waarbinne die neurale teorie metaforiese taalgebruik beskou, berus metaforiese betekenis nie slegs op woorde nie, maar ook op idees (Lakoff 2010:35). Lakoff (1998:208) wys daarop dat die metafoor nie net 'n taalaspek is nie, maar ook 'n aspek van denke en rede.

Volgens Gräbe (1986:15) bestaan die metafoor uit 'n argument (arg) en 'n fokusekspressie (FE). Viljoen (1987:58) som Gräbe se beskouing soos volg op:

Uit arg en FE kan, deur 'n redelik ingewikkelde interpretasieproses, 'n tenor (T) en 'n vehicle (V) afgelei word. Die werking van die metafoor word beskryf as 'n interaksie tussen die tenor en die vehicle. Metafore word uitgeken op grond van 'n onversoenbaarheid ('n oortreding van seleksiebeperkings of 'n logiese teenstrydigheid) tussen sinselemente. Die FE hoef nie 'n enkele woord te wees nie, maar kan ook 'n frase, 'n sinstuk of selfs 'n hele sin wees. Dit beteken dat metafore ook globaal onderskei word op grond van aanduidings binne die teks [...].

Die doel van die studie was nie om teorieë met betrekking tot metaforiek opnuut te bestudeer nie, maar eerder om ondersoek in te stel na die wyse waarop metafore gebruik word om die menslike kondisie in die twee tekste onder bestudering te beskryf:

The question of metaphoric reference is interesting not only because of the significance of metaphor as a human activity, but because of the challenge it presents of providing a rigorous analysis of something non-physical and vague: which can be extended to other non-physical and vague aspects of the human condition (Tomkinson 2012:35–36).

Die metafoor is dus nie bloot 'n ornamentele aspek van taal nie, maar 'n prinsipiële skema waarvolgens die mens die wêreld en sy/haar eie aktiwiteite kan konseptualiseer (Gibbs 2010:3).

Burger (2012a:62) wys daarop dat, aangesien die leser by die estetiese denke betrek word (“omdat die leser saamdink”), die kunswerk ook oor die moontlikheid beskik om 'n intervensie in die wêreld te wees:

Living, conscious, emotional, and volitional creatures employ [symbols] not only to give order to the universe they inhabit, but creatively to make use also of disorder, both by

overcoming or reducing it in particular cases and by its means questioning former axiomatic principles that have become a fetter on the understanding and manipulation of contemporary things (Turner 1974b:55).

Oor die verband tussen die metafoor en werklike leefwêreld, skryf Tomkinson (2012:33) soos volg:

The implicit basis of all socio-political and ethical questions is the relationship between the individual and that which is outside him- or herself. This has sometimes been narrowly construed in political philosophy as the relationship between the individual and society, sometimes widened to include the individual's relation to the world as an eco-system requiring an eco-politics, or to the individual's relation, existential or mystical, to the cosmos itself, to the deity (or its absence) or to the ultimate nature of being and nothingness.

'n Beskouing van die self, wat betref metaforiek, beteken, volgens Tomkinson (2012:38), nie slegs dat die menslike kondisie by wyse van gesproke of geskrewe metafore beskryf kan word, of dat daar ten opsigte van vertelling 'n storie oor die menslike kondisie vertel kan word nie. Volgens Tomkinson beteken dit eerder dat die menslike kondisie ook 'n onderliggende struktuur het:

This is because we exist as temporal and worldly beings conscious of own temporality and worldliness, worldliness being the state of affairs of our *dwelling in* and also as a *part* of something which is not ourselves. My claim is that metaphor stands here in the same relation to worldliness as narrative does to temporality. Seen from the perspective of metaphoricity, subjectivity is constructed as a type of interrealm between the self and the non-self, founded upon the tension between the *is* and the *is not* and partaking of both identity with, and difference from, the external world (Tomkinson 2012:48–49 [Tomkinson se kursivering]).

Alhoewel die mens 'n temporale wese is, is hy of sy ook 'n ruimtelike wese, met sekere kwaliteite wat beskryf kan word. In hierdie opsig wys Tomkinson (2012:48) op die belangrike verhouding tussen die geskiedenis en geografie, aangesien tyd slegs deur middel van ruimtelike metafore, soos vloei of deurgang, beskryf kan word (kyk Gunawardena 2009:1, 4, 6; vgl. iv in 3.3.2.1). Fauconnier en Turner (2010:53) beskryf die belang van ruimte as 'n metafoor vir tyd soos volg:

It is common across cultures, psychologically real, productive and profoundly entrenched in thought and language. Once recognized, the mapping seems non-problematic: the ordering of space is projected to the ordering of time, and interferences

are obtained straightforwardly for the source domain and projected to the target domain. As established by metaphor theory, the new conceptualization of the domain of time is obtained through projection from space.

Die metafoor kan dus, volgens Tomkinson (2012:48–49), ook as geografie beskou word:

[...] like a physical geography describing a landscape, although it can and must deal with processes in time, it is often an idealized and frozen description of something at a particular given moment of time. It is against and through this symbolic geography as much as against and through physical geography that the dramas of narrativity are played out.

In die woorde van André P. Brink (aangehaal in Morgan-Hollander 2008) word die fiktiewe metafoor omskryf as “die verbeeldingryke begrip” wat nodig is “vir die normalisering van die gemeenskap”.

Turner (1974b:58–59) noem dat rituele simbole wat betrekking het op die liminale fase (kyk 3.4.2) op grond van hul eienskappe in twee kategorieë val. Turner onderskei tussen beskrywende simbole en simbole wat dubbelsinnig of skynbaar teenstrydig is. Volgens Turner word liminale figure dikwels as donker en onsigbaar, “soos ’n planeet in eklips of die maan tussen fases”, gesien. Hulle word van hul identiteit (name) en kleres gestroop en in hierdie opsig kan hulle, volgens Turner, nie van diere onderskei word nie. Aangesien die liminale figuur tegelyk beskou word “as sterwend vanuit ’n vroeëre lewensituasie en nuutgebore tot ’n nuwe situasie”, word teenstellings soos lewe teenoor dood, manlik teenoor vroulik en kos teenoor uitskeiding dikwels gelyktydig in die simboliese voorstelling van die liminale figuur gebruik (ibid.).

Waar metafoorteoretici op die teenwoordigheid van algemene metaforiese patrone fokus, word daar in literêre navorsing op die rol van spesifieke metaforiese patrone binne spesifieke literêre genres of tekste, óf op metaforiese patrone in die werke van individuele skrywers gefokus (Semino & Steen 2010:238). In die kognitiewe metafoorteorie word metaforiese patrone nie bloot as ’n deel van die skrywer se individuele styl beskou nie, maar ook as ’n weerspieëling van sy/haar wêreldbeskouing (Semino & Steen 2010:239).

Twee metafore wat telkens op die voorgrond tree in beide Naudé se *Alfabet van die voëls* (2011) en Nell se *Sondag op 'n voëlplaas* (2013), is dié van klank, stilte en chaos, asook die metafore van voëls en voëlgeluide.

3.5.1 Die refrein

In hul publikasie *A thousand plateaus* (1988) wys Deleuze en Guattari op die eienskappe van die refrein en word musiek, chaos en voëlgeluide, sowel as die territorialiserende eienskappe van hierdie aspekte in verhouding tot die refrein bespreek.

O'Dwyer (2013) definieer die refrein as die gevolg van dit wat ontstaan wanneer milieu en ritme geterritorialiseer word. Volgens Lambert (2011) is die ritournelle (refrein) 'n vorm van 'n towerspreuk of beswering ten opsigte van 'n opgeëiste ruimte, maar is dit ook 'n soort lied wat, ten spyte van die veronderstelde ligte karakter daarvan, 'n roep na die krag van die kosmos is.

Deleuze en Guattari (1988:311–312) verwys na drie aspekte van die refrein:

- **die ordening van chaos**

A child in the dark, gripped with fear, comforts himself by singing under his breath. He walks and halts to his song. Lost, he takes shelter, or orients himself with his little song as best he can. The song is like a rough sketch of a calming and stabilizing, calm and stable, center in the heart of chaos. [...]. But the song itself [...] jumps from chaos to the beginning of order in chaos and is in danger of breaking apart any moment (Deleuze & Guattari 1988:311).

- **die daarstelling van 'n sirkel van beheer**

Now we are at home. But home does not pre-exist: it was necessary to draw a circle around that uncertain and fragile center, to organize a limited space. Many, very diverse, components, have a part in this, landmarks and marks of all kinds. This was already true of the previous case. But now the components are used for organizing a space, not for the momentary determination of a center. The forces of chaos are kept outside as much as possible, and the interior space protects the germinal forces of a task to fulfil or a deed to do. This involves an activity of selection, elimination and extraction, in order to prevent the interior forces of the earth from being submerged, to

enable them to resist, or even to take something from chaos across the filter or sieve of the space that has been drawn (ibid.).

- ***die sirkel van beheer oopgemaak***

Finally, one opens the circle a crack, opens it all the way, lets someone in, calls someone, or else goes out oneself, launches forth. One opens the circle not on the side where old forces of chaos press against it but in another region, one created by the circle itself. As though the circle tended on its own to open onto a future, as a function of the working forces it shelters. This time, it is in order to join with the forces of the future, cosmic forces (ibid.).

Deleuze en Guattari (1988) se teorie ten opsigte van die refrein toon ooreenkomste met die postmodernistiese chaosteorie waarvolgens chaos as breuk of skeuring, weerstand en ontsnapping beskou word (Schirmacher 1989).

Wanneer die refrein met chaos gekonfronteer word, word bogenoemde drie opeenvolgende en vervlegde aspekte van die refrein vermeng en word dit gelyktydig, of in kombinasie met mekaar, aangewend (Deleuze & Guattari 1988:311–312).

Grosz (2008:5–6) voer chaos terug na wat sy noem die ietwat mistieke begrip van “die begin”:

‘In the beginning’ is chaos, the whirling, unpredictable movement of forces, vibratory oscillations that constitute the universe. Chaos here may be understood not as absolute disorder but rather as a plethora of orders, forms, wills – forces that cannot be distinguished or differentiated from each other, both matter and its conditions for being otherwise, both the actual and the virtual indistinguishably. Somewhere in this chaotic universe, in a relatively rare occurrence, through chance, molecular randomness generates organic proteins, cells, proto-life. Such life can only exist and perpetuate itself to the extent that it can extract from the whirling and experientially overwhelming chaos that is nature, materiality, and their immanent forces those elements, substances, or processes it requires, can somehow bracket out or cast into shadow the profusion of forces that engulf and surround it so that it may incorporate what it needs.

Schirmacher (1989) wys daarop dat chaos oral rondom ons te vinde is, dat dit, in ooreenstemming met Grosz se uitspraak, altyd so was en altyd so sal wees: “CHAOS is a name for our ongoing experience of a life process which is always there before any human interpretation” [Schirmacher se hoofletterbeklemtoning van die woord

“chaos”]. Schirmacher (ibid.) noem voorts dat die antieke Grieke chaos as die geboorteplek van die kosmos beskou het:

Philosophy always considered chaos its birth trauma and, therefore, as a ‘Grenzbegriff’, that means a borderline concept indicating a last frontier behind which human rationality has no way of acting.

Deleuze en Guattari (1988:312) vergelyk chaos met ’n kolossale swart gat waarin gepoog word om ’n swak of brosepunt as middelpunt te vestig. Somtyds word daar rondom daardie punt ’n kalm en stabiele gang (eerder as ’n vorm) georganiseer en word die swart gat as’t ware ’n tuiste. In ander gevalle word daar uit daardie stabiele pas weggebreek en konfronteer kragte van chaos, aardse kragte sowel as kosmiese kragte mekaar en konvergeer dit in die territoriale refrein.

Deleuze en Guattari (1988:313–314) wys daarop dat milieus en ritmes⁵⁷ uit chaos gebore word en dat ritme tussen twee milieus of tussen twee intermilieus, soos byvoorbeeld die grens tussen nag en dag, te vinde is. Die T-faktor word gevind wanneer ’n ritme of melodie ekspressief word, met ander woorde in die verskyning van gepaste kwaliteite soos byvoorbeeld klank (Deleuze & Guattari 1988:316).

Schirmacher (1989) trek chaos deur na die kunstenaar as hy skryf: “The artist, irresponsible in his urge to create, became the role model. Nietzsche said: Only who has chaos in him/herself can give birth to a dancing star.” Die feit dat kunstenaars deur chaos-momente gefassineer word, beteken geensins dat dit ’n nuwe konsep vir hom/haar is nie:

The fascination has to do with the new language science provides for chaos, a language which can be cannibalized by contemporary artists. [...] chaos is very entertaining in blurring the borders (ibid.).

Bishop (2009) bemerk problematiese aspekte in beide die sintaktiese en semantiese beskouings met betrekking tot teorieë rakende die formele struktuur van teoretiese liggame, sowel as in hul doelmatigheid ten opsigte van chaotiese dinamika. Met betrekking tot ’n chaosteorie identifiseer Bishop ’n neiging in literatuur waarvolgens ’n

⁵⁷ Sanderson (2007:3) definieer ritme as ’n kwaliteit van die verskil wat deur periodieke herhaling geproduseer word [my vertaling].

nuwe paradigma oor die aard van chaos uit navorsing ontstaan. Volgens Bishop (ibid.) word die klem op onstabiele eerder as op stabiele gedrag geplaas, op dinamiese patrone eerder as op meganismes, op universele kenmerke eerder as op wette, en op kwalitatiewe begrip eerder as op presiese voorspelling:

Whether or not chaotic dynamics represents a genuine scientific paradigm, the use of the term 'chaos theory' in much of the scientific and philosophical literature has the definite flavor of characterizing and understanding complex behavior rather than an emphasis on the formal structure of principles and hypotheses.

3.5.2 Voëls

Turner (1974a:252–253) wys op die belang van die natuur in grensoorskrydings-prosesse:

Since liminality represents what Erving Goffman would call 'a leveling and stripping' of structural status, an important component of the liminal situation is [...] an enhanced stress on nature at the expense of culture. Not only does it represent a situation of instruction – with a degree of objectivity hardly found in structural situations where status differences have explained away or, rather, merely accepted – but it also replete with symbols quite explicitly relating to biological processes, human and nonhuman, and to other aspects of the natural order. In a sense, when man ceases to be the master and becomes the equal or fellow of man, he also ceases to be the master and becomes the equal or fellow of nonhuman beings. It is culture that fabricates structural distinctions; it is culture too that eradicates these distinctions in liminality, but in so doing culture is forced to use the idiom of nature, to replace its fictions by natural facts – even if these facts themselves only possess what reality they have in a framework of cultural concepts. Thus it is in liminality and also in those phases of ritual that abuts on liminality that one finds profuse symbolic reference to beasts, birds, and vegetation. [...] thus, symbolically, their structural life is snuffed out by animality and nature, even as it is being regenerated by these very same forces. One dies *into* nature to be reborn *from* it [Turner se kursivering].

Die mens is nog altyd deur voëls gefassineer. Volgens González (2000:76) was daar nie slegs pogings om voëlvlug in die mitologie⁵⁸ nie, maar ook in die werklikheid, na te boots.

⁵⁸ As voorbeelde hiervan verwys González (2000:76) na Daedalus en Icarus.

O’Riordan (2009) huldig die volgende teorie:

My theory is that birds provide a natural metaphor for the song all poets aspire to. We envy them their ease of expression, as their song provides a bridge into the mysteries of a world the animal in us fondly half-remembers.

Wanneer daar oor die natuur gepraat word, hou dit, volgens Roque (s.j.:97), altyd verband met die vestiging van morele en religieuse waardes. Dit is binne hierdie konteks dat voëls die kosmologiese sisteem betree, veral dié met bepaalde karakteristieke soos migrasie al dan nie, hul kleur, hul gewoontes bedags en snags, die plekke waar hulle sit, of die klanke wat hulle voortbring. Roque (ibid.) waarsku dat dit moeilik is om tot die verstaan van die natuur te kom sonder om die invloed van kultuur te erken. Dit is in hierdie opsig dat diere as metafore vir mense kan dien.

Voëls word dikwels erken vir die kreatiewe rol wat aan hulle toegedig word:

Close to the sky, capable of speaking and, therefore, of teaching, they are mediators designated by their wisdom, of which we only see the meteorological aspect although it has had wider functions, later relegated to superstition (Rogue s.j.:98).

Voorts maak die vlug van voëls hulle uiters geskik om as simbole vir die verhouding tussen die lug en die aarde te dien (ibid.).

In sowel die Christelike godsdiens as Islam word voëls as metafore gebruik:

The desire for verticality is the profound reason that provokes the ease with which the flying dream is accepted in our psyche, and so the wing emerges as a symbol of rational purification (ibid. [Roque se kursivering]).

Volgens Roque (s.j.:99) is een van die bekendste simbole van voëls die voorstelling van die siel:

According to the Koran, the language of birds’ is spiritual knowledge and is related to the souls. The Christian tradition of the dove, the angels or the Holy Spirit is maintained in Islam: the migrating birds – such as those of Attar and those of Avicenna’s *Recital of the Bird* are souls launched on an initiation search [Roque se kursivering].

Hiervolgens is voëls in hulself, of as boodskappers, verteenwoordigers van die siel, “the spirit which sometimes wanders taking on a formal appearance while awaiting purification” (Roque s.j.:100; kyk 2.2.2.3).

Sommige voëlspesies dra boodskappe oor deur middel van hul vlug, ander deur hul voëlsang en soms op albei hierdie wyses (ibid.). Migrasievoëls is alombekend as boodskappers van seisoene. González (2000:76) wys daarop dat, in baie mites, voëls ook met die son geassosieer word. As voorbeelde word die Egiptiese feniks, die kolibrie en die arend genoem.

Die duif, as simbool vir vrede en liefde, is een van die mees versinnebeelde voëls:

Its white plumage has conveyed the idea of purity; even in the New Testament Jesus refers to doves as 'innocent' (Matthew 10:16). The dove also represents the Holy Spirit who descended upon Mary to impregnate her through the ear (González 2000:80).

Die uil, kraai en hamerkop dien as simbole vir onheil en dood, terwyl die uil en die kraai ook as simbole van wysheid dien. Voorts dien kraaie ook as simbole vir onreinheid. Die ooievaar dien as simbool van vrugbaarheid, die swaan as simbool van skoonheid, die arend as simbool van adellikeid en mag, en swaels en koekoeke as simbole van seisoene. Swaeltjies word ook dikwels ingespan om vryheid, reis of tuiskoms te simboliseer (Franzsen 2013:1, 22, 33). Franzsen (2013:45) wys ook op die Bybelse konnotasie om 'n mossie as simbool vir iets met geringe waarde te gebruik (kyk Mattheus 10:29; Lukas 12:6.).

In die bespreking in 3.5 is die metafoor gedefinieer as die nie-letterlike gebruik van taal waarbinne die bedoelde voorgestelde inhoud by wyse van die konstruksie van 'n analogie en deur die estetiese saamdink van die leser, bepaal word. As postmoderne teorie is dit veral dekonstruksie wat ruimte laat vir betekenis om 'n eie identiteit aan te neem (Phillips s.j.) en sodoende mee te werk aan dit wat Ratiani (s.j.:4) as die hoofsaak van literatuur beskou, naamlik die totstandkoming van nuwe realiteite, nuwe wêreld en 'n nuwe kosmos. Aangesien grensoorskryding in Naudé se *Alfabet van die voëls* (2011) en Nell se *Sondag op 'n voëlplaas* (2013) juis op die totstandkoming van nuwe realiteite dui, sal 'n dekonstruktiewe leeswyse dus 'n noodwendigheid wees by die bestudering van hierdie tekste.

3.6 Dekonstruksie

In die dekonstruktiewe benaderingswyse word tekste as “ontwykend” van aard beskou:

[...] writing [...] does not know where it is going, no knowledge can keep it from the essential precipitation toward the meaning that it constitutes and that is, primarily its future (Derrida 2009:11)

In die inleiding tot hierdie studie is genoem dat, alhoewel hy nie self die term gebruik het nie, die dekonstruktiewe benaderingswyse deur Derrida voorgestel is in veral sy publikasies *Of grammatology* (1977/1967) en *Writing and difference* (2009/1967) (kyk 1.3). Derrida baseer sy gebruik van die term *différance* op ’n woordspeling in die Franse taal (kyk 4.6). Aylesworth (2015) verduidelik hierdie woordspeling soos volg: “The ‘a’ is a written mark that differentiates independently of the voice, [...] there is only the marking of the trace of difference, that is, deconstruction.”

The (pure) trace is difference. It does not depend on any sensible plenitude, audible or visible, phonic or graphic. It is, on the contrary, the condition of such a plenitude. Although it *does not exist*, although it is never a *being-present* outside of all plenitude, its possibility is by rights anterior to all that one calls sign (signified / signifier, content / expression, etc.), concept or operation [sic], motor or sensory. This difference is therefore not more sensible than intelligible and it permits the articulation of signs among themselves within the same abstract order – a phonic or graphic text for example – or between two orders of expression. It permits the articulation of speech and writing – in the colloquial sense – as it founds the metaphysical opposition between the sensible and the intelligible, then between signifier and signified, expression and content, ect. If language were not already, in that sense, a writing, no derived ‘notation’ would be possible; and the classical problem of relationships between speech and writing could not arise. Of course, the positive *sciences* of signification can only describe the work and the *fact* of difference, the determined differences and the determined presences that they make possible (Derrida 1977:62–63 [Derrida se kursivering]).

Phillips (s.j.) wys op die problematiek geleë daarin dat ’n teks nie die regte of ware indruk kan oordra nie, en derhalwe misleidend kan wees. Gevolglik ontstaan ’n retoriese grens tussen die waarheid van dinge en die teks. Volgens hierdie historiese vooroordeel is die teks aan die buitekant, met die waarheid daarbinne versteek:

Deconstruction shakes up a concept like text in a way that provokes questions about **the borders, the frontiers, the edges, or the limits** that have been drawn to mark out its place in the history of concepts. Meanings take on their own identity, they come to mean what they mean, by just such a marking out of frontiers, opposing concepts to each other, defining terms by their differences (ibid. [Phillips se vetdruk]).

Phillips (ibid.) stel die volgende vrae voor in 'n dekonstruktiewe leeswyse: Wat is die grense? Wat is die beperkinge? Hoe het hierdie beperkinge ontstaan? Volgens Phillips kan 'n teks nie bloot as 'n losstaande boodskap, onafhanklik van die vlak van aanspreking, beskou word nie. Die vlak van aanspreking is 'n belangrike komponent van die boodskap. 'n Boodskap kan beide op die vlak van stelling as op die vlak van weergawe of formulering (iemand spreek iemand anders aan) beskou word. Die oorgrote meerderheid boodskappe beskik oor beide sin (beteken iets) en verwysing (verwys na iets spesifiek). Op die vlak van aanspreking of formulering kan 'n teks ten opsigte van die selfverwysende aspekte geanaliseer word as verwysend na sigself (ibid.).

Volgens Viljoen (1989:45) kom dekonstruksie kortliks daarop neer dat die teks op so 'n manier herskryf word “dat daaruit blyk hoedat betekenis ontstaan kragtens 'n vreemde en teenstrydige logika wat eintlik in die teks verswyg of weggesteek word”. Vir Viljoen beteken dit “uitmekaar haal (destrueer) en weer (maar anders) inmeekaarsit (konstrueer)”. Hiervolgens poog dekonstruksie om vas te stel “waar die teks op homself terugvou, homself ondermyn en weerspreek”:

It may be acknowledged, then, that [...] light is menaced from within by that which also metaphysically menaces every structuralism: the possibility of concealing meaning through the very act of uncovering it. To comprehend the structure of a becoming, the form of a force, is to lose meaning by finding it (Derrida 2009:31).

Hambidge (1986:74) noem dat 'n Derrideaanse verwysingsveld en toepassing aanpassing by die betrokke literêre sisteem voorveronderstel. In haar dekonstruktiewe ontleding van T.T. Cloete se gedig “Marilyn Monroe foto in blou” as 'n fototeks, gebruik Hambidge 'n metode waarvolgens “die verskillende moontlikhede, die simbiotiese verhouding van die teks met ander tekste [en] die onafheid en onvolledighede” uitgewys word (Hambidge 1986:75.).

De Jong (1986:102) gebruik betekeniskonvensies as uitgangspunt by dekonstruktiewe lees. Betekenisgewende prosedures word gedekonstrueer deurdat daar gesoek word na betekenis wat keerkante van mekaar is, na paradokse en na afwesigheid en gebrek aan vervulling (kyk De Jong 1986:106–108). Hierdie gebrek aan vervulling staan vir De Jong (1986:108) teenoor vervulling en die postulering van die eenheid van die self, wat volgens haar op 'n “verlore eenheid” dui.

Viljoen (1989:46) stel 'n werkwyse voor waarvolgens na opposisies in die teks gekyk word. Hiervolgens word aangetoon dat elke opposisie in wese 'n hiërargie is waarin die een term hoër as die ander staan. As laaste stap in hierdie werkwyse word gepoog om te bewys dat die ondergeskikte eintlik die belangrikste in die hiërargie is.

Soos reeds in 3.1 genoem is, ontken die postmodernisme die outonomie van 'n teks. Volgens Hambidge (1986:71) gaan dekonstruksie-kritici van die standpunt uit dat daar agter elke teks 'n ander teks skuil, wat op 'n “simbiotiese verhouding met ander tekste” dui. Aangesien hierdie verhouding, bekend as intertekstualiteit, ook blyk uit die heenwysing na en beïnvloeding deur ander tekste in beide Naudé se *Alfabet van die voëls* (2011) en Nell se *Sondag op 'n voëlplaas* (2013), is dit nodig om hierdie begrip verder onder die loop te neem.

3.7 Intertekstualiteit

Die begrip *intertekstualiteit* is gebaseer op die werk van Julia Kristeva en Jacques Derrida. Vir hulle setel die betekenis van tekste in die verskil en ooreenkoms met ander tekste. Van Coller (1983:109) noem dat tekste uit ander tekste ontstaan en dat dit dus binne 'n tekstuele domein beskou behoort te word.

Kristeva (1980:36) beskryf intertekstualiteit soos volg:

That is to define the specificity of different textual arrangements by placing them within the general text (culture) of which they are part and which is in turn, part of them. The ideologeme is the interaction of a given textual arrangement (a semiotic practice) with the utterances (sequences) that it either assimilates into its own space or to which it refers in the space of exterior texts (semiotic practices). The ideologeme is that intertextual function read as ‘materialized’ at the different structural levels of each text,

and which stretches along the entire length of its trajectory, giving it its historical and social coordinates.

Die ideologieem van 'n teks word deur Kristeva (1980:37) verduidelik as “the focus where knowing rationality grasps the transformation of *utterances* (to which the text is irreducible) into the totality (the text) as well as the insertions of this totality into the historical and social text” [Kristeva se kursivering].

In sy publikasie *Of grammatology* verwys Derrida (1977:14) na die “secondariness” aanwesig in 'n teks:

Thus, [...] reading and writing, the production or interpretation of signs, the text in general as fabric of signs, allow themselves to be confined within secondariness.

Volgens Derrida (1977:91) beskik 'n betekenisaanduider dus vanuit die staanspoor oor die moontlikhede tot herhaling of ooreenkoms-stelling. Derrida gebruik die term *différance* om die wyse te beskryf waarop enige enkele betekenis of konsep slegs deur uitwissing van ander moontlike betekenis ontstaan. Hierdie betekenis of konsep word op sigself dus uitgestel agtergelaat ten opsigte van moontlike aktivering in ander kontekste. Vir Derrida het *différance* dus betrekking op die fundamentele onbepaaldheid aanwesig in taal en die voortspruitende voortdurende uitstel van betekenis (Derrida 1977:62–63).

Derrida baseer sy gebruik van die term *différance* op 'n woordspeling in die Franse taal (kyk 3.6; 4.6). Die Franse woord *différer* kan, afhangende van die konteks, twee betekenis hê, naamlik om te verskil óf om uit te stel. Derrida se term, gespel met 'n “a” in plaas van 'n “e”, kan gevolglik gelyktydig verskil en uitstel beteken:

[...] in a truly *unheard of* sense, a determined signifying trace, is to affirm that within the decisive concept of ontico-ontological difference, *all is not to be thought at one go*; entity and being, ontic and ontological, “ontico-ontological,” are, in an original style, derivative with regard to difference; and with respect to what I [...] call *différance*, an economic concept designating the production of differing/deferring (Derrida 1977:23 [Derrida se kursivering]).

Volgens Phillips (s.j.) dui *différance* dus op die moontlikheid van affiliasie en verwys dit na iets wat nóg waarneembaar, nóg verstaanbaar is omdat dit eerstens nie deur

enige sintuig waargeneem kan word nie en tweedens nie oordink, verstaan, geteoretiseer, of die objek van empiriese wetenskap gemaak kan word, of geanaliseer kan word nie.

Die term *différance* beskryf die situasie of die voorwaardes waaronder alle identiteite en betekenis kan voorkom met die moontlikheid dat enige teks onbeperk in 'n oneindige aantal potensiële maar onbepaalde geadresseerdes (bestemmings) in ander kontekste herhaal kan word:

Unwittingly, writing simultaneously designs and discovers an invisible labyrinth in the desert, a city in the sand (Derrida 2009:84).

[...] differences appear [...] and constitute the texts, the chains, and the systems of traces (Derrida 1977:65).

Aylesworth (2015) verduidelik dat daar vir Derrida dus nie beperkings is op die wyses waarop geskrewe merkers of betekenis aanduiders hulself rangskik nie, maar dat hulle kettings van betekenis aanduiding vorm wat in alle rigtings uitstraal. Hierdie uitstraling van betekenis is slegs moontlik omdat tekste, soos Derrida daarna verwys, oor 'n absolute vryheid van spraak beskik. Derrida verduidelik soos volg:

If writing is *inaugural* it is not so because it creates, but because of a certain absolute freedom of speech, because of the freedom to bring forth the already-there as a sign of the freedom to augur (Derrida 2009:12 [Derrida se kursivering]).

Die teorie van intertekstualiteit, as 'n ketting van betekenis, word verder uitgebou in Deleuze en Guattari se publikasie *A thousand plateaus* (1988):

It is a book designed as a 'rhizome', ceaselessly achieving multiplicity, refusing to follow a single chain of signification (Fox 1995).

Volgens Deleuze en Guattari (1988:22) is 'n plateau enige veelvuldigheid wat deur middel van oppervlakkige ondergrondse stamme aan ander veelvuldighede verbind word ten einde 'n risoom te vorm of dit uit te brei.

Fox (1995) wys op die verband tussen vorige teorieë en Deleuze en Guattari se teorie van deterritorialisasie (kyk 3.5.1 en 3.8). Die skep of herorganisering van 'n nuwe terrein of ruimte geskied deur middel van ontvlugtingslyne vanuit genoemde

begrensde ruimtes. Hierdie herterritorialisasie is 'n inherente eienskap van die refrein (Deleuze & Guattari 1988:311 en verder).

Deleuze en Guattari (1988:311–312) verwys na drie aspekte van die refrein: die ordening van chaos, die daarstelling van 'n sirkel van beheer en die oopmaak van die sirkel van beheer (kyk 3.5.1). Die laaste fase veronderstel ontsnapping en nuwe moontlikhede en word soos volg beskryf:

For a moment the subjectivity is freed to wander [...]. Then it settles back, but maybe in a new configuration, as the process of signification seizes upon a new patterning [...]. I want to suggest here that intertextuality, understood in a wider sense [...] is at the heart of this deterritorialization [...] (Fox 1995).

Hierdie ontsnapping tot nuwe moontlikhede is in ooreenstemming met Kristeva (1980:55) se beskouing waarvolgens 'n teks na die agtergrond verskuif om nie meer in die sin van inskripsie nie, maar wel as 'n uitruiling, sy herverskyning te maak. 'n Ontsnapping tot nuwe moontlikhede, met die genoemde gevolge, veronderstel noodwendig dat 'n eie skriftuurlike karakter ook in intertekstualiteitsteorieë van groot belang is (Mertens 2008:15). Vroeër is genoem dat alle liminale figure 'n eie identiteit benodig en dat die ruimtes waarbinne sodanige identiteit afgebaken word, dikwels direk met grense van verskillende aard verbind word (kyk 1.1). Hieroor skryf Mertens (ibid.) soos volg:

Liminaliteit kom ook in de buurt van 'intertekstualiteit', de term waarmee Kristeva een toestand in geschriften aanduidt van wat ik hier maar hun 'zelfbewustzijn' noem: de toestand waarin een geschrift naar zijn eigen schriftuurlijke karakter verwijst. *Liminaliteit* is dan de benaming voor de toestand waarin een geschrift naar zichzelf verwijst als *de uitbeelding van een tussenruimte*. Een *liminale poëtica* behelst ideeën over de aard en functie van een tekst als overgangsruiimte en over de proceeds die voor die uitbeelding worden gebruikt [Mertens se kursivering].

Miola (2004:13) onderskei sewe tipes intertekstualiteite. Hierdie sewe tipes verdeel op hul beurt in drie kategorieë. Volgens Miola (ibid.) is daar drie veranderlikes in hierdie intertekstualiteits-tipes en -kategorieë aanwesig:

[...] first, the degree to which the trace of an earlier text is tagged by verbal echo; second, the degree to which its effect relies on audience recognition; third, the degree to which the appropriation is eristic.

Miola se intertekstualiteits-kategorieë en -tipes (2004:14–24) behels die volgende:

Kategorie 1: Tipe 1: *Hersiening*: 'n Nieuwe verhouding tussen vroeëre en latere tekste. Dit geskied onder die leiding van 'n begeleidende of raadgewende skrywer.

Tipe 2: *Vertaling*: Die latere teks eis die identiteit van die eerste op. Hier is die hoofmerk 'n etiologiese reis na die oorspronklike teks self, of na 'n weergawe van die oorspronklike teks.

Tipe 3: *Aanhaling*: 'n Letterlike reproduksie van 'n vroeëre teks (as geheel of ten dele) in 'n latere teks. Aanhalinge kan deur middel van tipografiese tekens, deur 'n verandering van taal, of deur die aanduiding van die oorspronklike skrywer of teks geskied.

Tipe 4: *Brontekste*: Brontekste kan 'n invloed op die inhoud, vorm, intrige, idee, taal en styl van latere tekste hê.

Kategorie 2: Tipe 5: *Tradisies*: Deur middel van verskeie intermediêre en indirekte roetes is die aanwesigheid van 'n oorspronklike teks sigbaar. Dit kan deur middel van kommentaar, verwerking, vertaling en reïfikasie geskied.

Tipe 6: *Genre*: Hierdie tipe intertekstualiteit het betrekking op die wye keuse van beide die implisiete en eksplisiete verbande in die keuse van genre.

Kategorie 3: Tipe 7: *Verhelderende tekste*: Volgens Miola illumineer of verhelder hierdie tekste die intellektuele, sosiale, teologiese of politiese betekenisse in ander tekste.

Uit die besprekings van sowel dekonstruksie (3.6) as intertekstualiteit (3.7) blyk dit dat dekonstruksie/konstruksie/rekonstruksie (kyk Hambidge 1986:74) werkswyses is wat

herhaaldelik in die postmodernisme voorkom. Aangesien enige grensoorskryding 'n losmaak van die oue behels ten einde nuwe kreatiewe vorms te produseer en hierdie prosesse kenmerkend van mineurletterkunde is, is dit nodig om die mineurspraktyk verder te ondersoek.

3.8 Mineurletterkunde⁵⁹

In 'n magisterverhandeling getiteld "Taal wat stamel, stotter en struikel: Marlene van Niekerk se *Die sneeuslaper* (2010) as mineurletterkunde" maak Stander (2012) 'n deeglike studie van Deleuze en Guattari (1986) se publikasie *Kafka: toward a minor literature*, waarin die skrywers, volgens Stander, 'n nuwe denkwysie oor skryfwerk aan die hand doen en ook die teoretiese konsep van *mineurletterkunde* voorspel en voorskryf (kyk Stander 2012:25).

Volgens Deleuze en Guattari (1986:23) het Henri Gobard, met behulp van navorsing wat deur Ferguson en Gumperz gedoen is, 'n tetra-linguistiese model daargestel wat vier tipes tale onderskei. Ten einde die gebruik asook die gebruiksruiimte van elke tipe te onderskei, word dit in tabelvorm aangebied (Tabel 3.1).

Tabel 3.1: Tetra-linguistiese model

Tipe taal	Gebruik	"Ruimte"
'n Streekstaal, dialek of territoriale taal	Kommunikasie in landelike gebiede of gemeenskappe waarin die taal sy oorsprong het	Die hier of die onmiddellike
'n Verkeerstaal	'n Wêreldwye taal bedoel vir burokratiese en kommersiële gebruik	Oral
'n Referensiële of verwysende taal	Die taal van sin en kultuur	Bestaan slegs ver
'n Mitiese taal	Het betrekking op geestelike en religieuse herterritorialisasie	Anderkant die bekende

(Bron: Deleuze & Guattari 1986:23).

⁵⁹ *Minor literature* sou ook as *klein letterkunde* vertaal kon word. In hul publikasie *Kafka: toward a minor literature* (1986) vergelyk Deleuze en Guattari, op wie se beskouings hierdie bespreking gegrond is, Kafka se taalgebruik direk met mineurmusiek. Voorts vertoon aspekte wat bydra tot die deterritorialisasie van taal in 'n teks duidelike mineurkwaliteite. Daarom word die term *mineurletterkunde* vir hierdie bespreking gebruik.

In 'n land met veelvuldige amptelike tale is dit belangrik om daarop te let dat die aard van 'n taal, wat betref majeur of mineur, nie bepaal word deur die aantal sprekers nie, maar wel deur die magsposisie wat die taal in die samelewing inneem (kyk Deleuze aangehaal in O'Sullivan 2006:76). Voorts is dit belangrik om daarop te let dat die verwysing na onderskeidelik 'n majeur- en 'n mineurtaal nie twee soorte tale veronderstel nie. Deterritorialisasie het betrekking op één taal wat op twee maniere aangewend word (Deleuze & Guattari 2003:103–104). Stander (2012:30) verduidelik die toe-eiening van die terme *majeur- en mineurletterkunde* op grond van die funksies wat letterkunde in die samelewing waarin dit funksioneer, beklee. Volgens Stander gebruik 'n mineurtaal dieselfde elemente as die majeuretaal, “dieselfde konsonante, klinkers en woordeskat”, maar word dit op 'n ander wyse aangewend as in die majeuretaal.

Deleuze en Guattari (1986:18) onderskei drie kenmerke in mineurletterkunde: die deterritorialisasie van taal, die verbintenis tussen 'n individu en 'n politieke onmiddellikheid, en die kollektiewe waarde daarvan, veral ten opsigte van uitspraak.

Die eerste kenmerk van mineurletterkunde, naamlik die deterritorialisasie van taal, word deur Stander (2012:32) beskryf “as die proses binne die mineurspraktyk wat eerstens 'n strategiese losmaak van die oue behels”. Die tweede stap behels die produksie van nuwe, kreatiewe vorms (ibid.). Volgens O'Sullivan (2006:73) geskied dit deurdat die majeuretonaliteit gemanipuleer en op 'n vernuwende wyse aangewend word. Hierdie proses het 'n alternatiewe gebruik van taal tot gevolg wat, volgens Stander (2012:57), op die vlak van woordbetekenis, styl of sintaksis kan wees. Die proses waardeur bestaande vorme getransformeer of verbreek word en nuwe betekenis sodoende ontsluit word, word deur Viktor Sklovskij deur die begrip *ostranenie* (vervreemding) beskryf:

And art exists that one may recover the sensation of life; it exists to make one feel things, to make the stone *stony*. The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects 'unfamiliar,' to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged (Sklovskij 2007:778 [Sklovskij se kursivering]).

Oor hierdie proses skryf Deleuze en Guattari (1986:28) soos volg:

Expression must break forms, encourage ruptures and new sproutings. When a form is broken, one must reconstruct the content that will necessarily be part of a rupture in the order of things.

Hiervolgens behels deterritorialisasie dus nie net 'n afbreekproses nie, maar ook 'n rekonstruktiewe skeppingsproses. Ander aspekte wat bydra tot die deterritorialisasie van taal in 'n teks, sluit die volgende in:

- ***Sintuiglike ervaring van taal***

Deleuze en Guattari (1986:21–22) wys daarop dat daar met betrekking tot die sintuiglike waarneming van taal nie meer 'n betiteling van iets deur middel van 'n geskikte naam is nie, ook nie 'n toeskrywing van metafore deur middel van beelding nie, maar dat daar, soos met beelde, 'n sekvens van kragtige stemmings gevorm word: “a ladder or a circuit for intensities that one can make race around in one sense or another; from high to low, or from low to high. The image is this race itself; it has become becoming – [...]”. Volgens Deleuze en Guattari (1986:22) omsluit hierdie “wording” die vraag na die maksimum verskil as “a difference of intensity, the crossing of a barrier, a rising or a falling, a bending or an erecting, an accent on the word”.

- ***Suggestie van opoffering***

Aangesien die deterritorialisasie van 'n majeurtaal deur 'n mineurtaal 'n sekere mate van “opoffering” veronderstel alvorens 'n rekonstruktiewe skeppingsproses kan plaasvind, maak dit dat die suggestie van opoffering 'n uiters geskikte metafoor vir die mineurtaal is (Deleuze & Guattari 1986:20).

- ***Mineurstilte***

In hul beskrywing van die deterritorialisasie in taal, verwys Deleuze en Guattari dikwels na stilte en stomheid: “And it always ends like that, language’s lines of escape: silence, the interrupted, the interminable, or even worse” (Deleuze & Guattari 1986:26).

- ***Mineur as draer van hoop***

Deleuze en Guattari (1988:311 en verder) beskryf mineurkuns in terme van ontvlugtingslyne (kyk 3.5.1). Hiervolgens breek die majeuretonaliteit los uit die ontvlugtingslyn, wat behels dat die sirkel van beheer oopgemaak word sodat alles wat

voorheen binnegehou is, na buite kan ontsnap ten einde nuwe horisonne te verken en tot nuwe perspektiewe te kom. Die mineurtonaliteit kan dus ook as die draer van hoop beskryf word, omdat die mineur altyd vernuwing tot gevolg het.

- **Die swerwer as metafoor in 'n mineurtaal**

Deleuze en Guattari (1986) beklemtoon die wordende aard van die mineur en noem dat, behalwe vir die mineur, niks majeure of revolusionêr is nie (Deleuze & Guattari 1986:26). Stander (2012:73–74) beskryf die mineur as “inherent gevarieerd, nomadies en dinamies” en beskou die idee van 'n “swerwer as rondreisende subjek” dus as 'n ideale metafoor vir die mineurtaal, “omdat mineurtaal, soos die swerwer voortdurend in beweging is”.

- **Leksikale verband tussen woorde en musiek**

Daar is reeds in die definiëring van mineurkuns daarna verwys dat Deleuze en Guattari (1988:311 en verder) die terme *majeur* en *mineur* uit die musiek ontleen en dit op taal van toepassing gemaak het. Daar is dus in 'n mineurteks dikwels woorde wat leksikaal met musiek verband hou.

As tweede kenmerk van mineurletterkunde noem Deleuze en Guattari (1986:17) dat alles in mineurletterkunde altyd polities georiënteerd is. Die beklemmende ruimte van mineurletterkunde gee, volgens Deleuze en Guattari (1986:16), daartoe aanleiding dat, alhoewel individuele belange steeds belangrik is, elke individuele intrige noodwendig met politiek verband hou.

Aangesien die Westerse perspektief, volgens Stander (2012:33), hoofsaaklik die wit manlike tradisie beklemtoon, “sal enige iets wat buite dié tradisie val, as deterritorialiserende mineur getipeer kan word”. Op dieselfde wyse kan kuns en literatuur wat die homoseksuele uitbeeld, volgens Stander (ibid.) ook as mineur bestempel word, “omdat dit die heteroseksuele oriëntasie van Westerse kuns uitdaag” (kyk 3.4.1.2).

Die derde kenmerk van mineurletterkunde is die kollektiewe waarde daarvan, veral ten opsigte van uitspraak (Deleuze & Guattari 1986:18). Hierdie kenmerk, wat in 'n

mate van die eerste twee kenmerke afgelei kan word, word soos volg deur Stander (2012:40) verduidelik:

Aangesien mineurletterkunde nie deel van die dominante kultuur en taal is nie en daar ook nie ruimte vir individuele uitdrukking is nie, sal dit voorkom as letterkunde waarin elke stelling verwys na 'n kollektiwiteit of selfs 'n gemeenskap wat nie sigbaar is nie, maar wel virtueel bestaan.

Stander (2012:41) noem voorts dat aangesien talent in mineurletterkunde, volgens haar, baie skaars is, elke individuele skywer se uitspraak dus 'n kollektiewe uitspraak is. Mineurletterkunde bied aan skrywers die geleentheid om hul menings ten opsigte van politiek-georiënteerde onderwerpe te lug. Daarom tree die skrywer van mineurletterkunde dikwels as spreekbuis vir 'n hele groep op (Deleuze & Guattari 1986:17).

Volgens O'Sullivan (2006:71) beskik mineurletterkunde egter ook oor 'n profetiese funksie deurdat dit 'n roep na 'n toekomstige vorm en 'n nuwe wêreld met nuwe mense is. Vernuwings is uiteraard 'n belangrike kriterium in die beoordeling van letterkundige werke en speel 'n groot rol in die resepsie van 'n letterkundige werk.

3.9 Resepsie

Die term *resepsie* het betrekking op die ontvangs, die betekeniskonstruksie, die leser se reaksie op dit wat hy/sy lees sowel as op die kritiese beoordeling van 'n literêre werk (Senekal 1983:1; Ohlhoff 1985:50). Hieroor berig Jauss (2005:19) soos volg:

The historical life of a literary work is unthinkable without the active participation of its addressees. For it is only through the process of its mediation that the work enters into the changing horizon-of-experience of a continuity in which the perpetual inversion occurs from simple reception to critical understanding, from passive to active reception, from recognized aesthetic norms to a new work that can be conceived in the relations between message and receiver as well as between question and answer, problem and solution.

Volgens Jauss (2005:20) het die verhouding tussen literatuur en leser estetiese sowel as historiese implikasies:

The aesthetic lies in the fact that the first reception of a work by the reader includes a test of its aesthetic value in comparison with works already read. The obvious historical implication of this is that the understanding of the first reader will be sustained and enriched in a chain of receptions from generation to generation; in this way the historical significance of a work will be decided and its aesthetic value made evident.

In die resepsie-estetika word gepoog om op 'n wetenskaplike wyse die kritiek en teorieë van 'n bepaalde periode te bestudeer en om die norme en kriteria, asook leserreaksie van die betrokke periode, te verwerk (Human-Nel 2009:44). Daardeur word die “waarderingsgeskiedenis van 'n bepaalde werk of werke in die verloop van tyd” (Cloete 1992:266) weergegee.

3.9.1 Die Afrikaanse literêre sisteem

Die bestaan van 'n duidelik onderskeibare Afrikaanse literatuursisteem kan nie betwyfel word nie (Van Coller 1998b:ix).⁶⁰ Die Afrikaanse literêre sisteem het, volgens Mudzanani (1990:2), vir 'n lang tydperk in die formalistiese benaderings, oftewel die outonomiebewegings, bly vassteek. Kontemporêre teorieë het die Afrikaanse literêre toneel egter die afgelope jare verander deurdat baie Afrikaanse teoretici en kritici hulle by die teorieë van dekonstruksie, ideologiekritiek, literatuursosiologie, resepsie-ondersoek, semiotiek, psigo-analise en feministiese literatuurondersoek aangesluit het (Mudzanani 1990:2–3).

Aangesien daar 'n interaksie tussen verskillende subsisteme in die sisteem bestaan, word die Afrikaanse literêre sisteem as 'n oop sisteem beskou (Mudzanani 1990:21; Human-Nel 2009:65). Van Coller (2014b:416) verduidelik dat 'n literêre sisteem as “oop” beskryf word “omdat dit in interaksie staan met omringende sisteme soos die politieke, ekonomiese, religieuse en dergelike sisteme”:

Dit word derhalwe beïnvloed deur die historiese konteks, maar oefen op sy beurt ook invloed daarop uit.

Dit is waarskynlik veral die vroeëre eksklusiewe aard daarvan wat, volgens Van Coller (1998b:ix), daartoe aanleiding gegee het dat die Afrikaanse literêre sisteem geensins

⁶⁰ Vir 'n uitgebreide bespreking van die Afrikaanse literêre sisteem, kyk Kleyn (2013).

geslote is ten opsigte van die omringende wêreld en ander literatuur- en taalsisteme nie. Alleenlik deur middel van 'n kommunikatiewe proses waarvan die skrywer en leser deel is, kan 'n teks, volgens Human-Nel (2009:71), oop wees na sy omgewing:

Dit is slegs moontlik om deur die konseptuele sisteme waarmee die skrywer skryf en die konseptuele sisteme waarmee die leser lees, konvensies binne die sisteem te verander. Deur 'n sisteembenadering vind daar wel 'n klemverskuiwing plaas vanaf die teks na die sisteem wat die produksie en resepsie van die teks beheer. Die teks soos geskep deur die skrywer en gelees deur die leser, bly steeds die middelpunt en inisieerder van die literêre proses.

Die belangrikste konkretisering van die literêre sisteem is waarskynlik die literêre kanon (Van Coller (2014b:418). Van Coller (2003b:2) beskryf die kanon as die “versameling tekste wat deur 'n gemeenskap op 'n bepaalde tyd en plek as waardevol beskou [...] word, [...]”.

Human-Nel (2009:67) huldig die mening dat in- of uitsluiting by die literêre kanon as sisteem direk bepaal word deur aktiwiteite binne sowel as buite die literêre sisteem. Kanoniserende aktiwiteite verwys na die instrumente wat deur rolspelers in die kanoniseringsproses gebruik word en sluit die volgende in:

Die keuring van manuskripte, die skryf van blakerskrifte (blubs) vir tekste, formele boekaankondigings en -besprekings (byvoorbeeld in die vorm van resensies of ander eksegetiese studies), informele boekaankondigings en -besprekings (soos in voorlesings en briewe aan die pers). Ook die deelname aan literêre prystoekennings, die saamstel van 'formele' bloemlesings (soos byvoorbeeld 'n seleksie gedigte vir ad hoc-doel), ontlening of vertaling uit 'n ander historiese tyd of taal en die skryf van literatuurgeskiedenis of -oorsigte is kanoniserende aktiwiteite. So ook betrokkenheid by didaktiese kanons soos die opstel van lyste voorgekrewe boeke en enige evaluerende optrede soos die skryf van inleidings by boeke en adviese by bloemlesingsamestelling en selfs die skryf van kantaantekeninge (Van Coller 2001:67).

Van Coller (2014b:416–417) wys op die belang van instansies soos uitgewers, tydskrifte, universiteite, skole, biblioteke en koerante in die literêre sisteem: “[dit] het op bepaalde momente nie net die letterkunde ‘bepaal’; selfs ‘gered’ nie, maar as’t ware die stroom verlé, dus die rigting van 'n spesifieke letterkunde bepaal”.

Die volgende word as rolspelers in die kanoniseringsproses beskou:

- kurrikuleerders, voorskryfkomitees, individuele onderwysers of dosente wat betrokke is by onderwysinstellings (skole, kolleges, universiteite) wat gebruik maak van kurrikula, voorgeskrewe boeke of bloemlesings of studiegidse;
- prysborge en beoordelaars betrokke by prystoekenningsinstansies;
- boekeredakteurs en -keurders en vertalers wat betrokke is by literêre uitgewers, en
- mediaredakteurs, resensente, joernaliste en kritici wat by die media, byvoorbeeld tydskrifte, koerante, pamflette, die radio en televisie betrokke is en wat gebruik maak van artikels, resensies, onderhoude en voorlesings (Van Coller & Odendaal 2005b:4–5).

Laasgenoemde veronderstel dat letterkunde dus ook 'n verbruikersitem of ekonomiese entiteit is. Volgens Van Coller (2014b:417) blyk dit veral uit die wyse waarop “in ons eie tyd tekste en skrywers bemark word en hoe boekbekendstellings en literêre tafelgesprekke in die proses benut word”.

Daar word onderskei tussen bemiddelende agente (die sogenaamde intellektueel, die skrywer self en die kritikus) wat bydra tot insluiting in die kanon en hekwagters. 'n Hekwagter word gesien “as enige agent, persoon of instansie wat in die proses van kanonisering skrywers of werke uit die kanon wil weer” (Van Coller & Odendaal 2005a:18).

In Bourdieu se publikasie *The field of cultural production* (1993) word die rol van hekwagters by die bepaling van die literêre veld uiteengesit. Human-Nel (2009:7) vat hierdie rol soos volg saam:

Parallel met die literêre veld as 'n alles oorkoepelende, alles insluitende konstruksie vir die bestudering en beskrywing van literatuur, staan verskeie opvattinge omtrent die sistemiese werking van tekste. Hiervolgens staan die teks as literêre sisteem alleen deur die skrywer en leser oop na sy omgewing en literêr betekenisvol deur resepsie en produksie. Instansies soos uitgewers, resensente en kritici as hekwagters word deel van die literêre kommunikatiewe proses. Binne dié literêre veld is daar 'n voortdurende stryd tussen rolspelers as subsysteme om die dominante posisie in 'n literêre hiërargie te beklee.

Van Coller (2001:67) huldig die mening dat kanonisering, soos byvoorbeeld standaardisering, 'n proses van insluiting en uitsluiting, gegrond in die magspel, is. Volgens Van Coller betrek hierdie magspel alle verhoudings, hetsy intellektueel, institusioneel, sosiaal of polities.

Ten opsigte van in- of uitsluiting by die kanon wys Human-Nel (2009:3) op “'n subjektiewe spel van verhoudinge tussen instansies en agente binne die literêre veld waarteenoor skrywers nie onverskillig staan nie”:

Die lotgeval van 'n skrywer word in 'n groot mate bepaal deur sy of haar strategiese posisionering ten opsigte van die meganismes wat op 'n bepaalde tydperk by die samestelling van die literêre kanon aan die werk is.

As gevolg van veranderinge op die literêre terrein is daar noodwendig ook veranderinge in die kanon:

The literary canon, which is especially important in creating a collective memory, is usually written in a standardized variety of language, consists of literary ‘masterpieces’ and employs several tactical procedures to entrench these works (and readings thereof). In South Africa at the present time canons and standard linguistic varieties often come under fire due to dramatic changes in the literary field (Van Coller 1999:16).

Alhoewel daar verskeie tipes argumente by die evaluering van 'n teks betrokke is, waaronder realistiese argumente (Van Coller 1983:103; Crous 2012), emosionele argumente (Adendorff 2003:111; Crous 2012), morele argumente (Adendorff 2003:112; Crous 2012), strukturele argumente (Hellinga & Van der Merwe Scholtz 1955:87; Adendorff 2003:112; Crous 2012) en intensionele argumente (Adendorff 2003:112; Crous 2012), is dit in 'n studie wat grensoorskryding as tema het, veral belangrik om op vernuwings- of tradisie-argumente te let.

In vernuwings- of tradisie-argumente word oorspronklikheid as maatstaf by die evaluering van 'n teks beskou (Adendorff 2003:113). Volgens Crous (2012) fokus hierdie argumente op hoe die teks by die tradisie aansluit en of daar sprake van vernuwing is al dan nie. Burger (2012a:65) wys daarop dat dit slegs deur 'n bewussyn van die tradisie van die kunsvorm moontlik is om 'n oordeel te vel en te bepaal of 'n stem nuut is, al dan nie: “Groot werk, die bydrae van 'n 'nuwe stem’, kan alleen geskep word in 'n deelname aan hierdie groot tradisie.” In sy publikasie *Vernuwing van die*

prosa (1961) identifiseer Van Wyk Louw vier maniere van vernuwing: woordgebruik, tema, bou en wêreldbeskouing.

Op die literêre front is daar egter ook argumente vir die wegbreek van die norm en elitisme. Hieroor skryf Hambidge (2008) soos volg:

Die kanon is nie 'n monument nie. Dit verander, word afgebreek, herdefinieer [...]. Daar is nie máár een gesaghebbende kanon nie, wil dit vir my lyk, maar verskillende tome, antologieë, bloemlesings [...].

In die kategorisering van tekste duik die term *literariteit* dikwels op en is dit die skeidslyn tussen die sogenaamde hoë (elitêre) literatuur en lae (ontspannings-) literatuur.

3.9.2 Kategorisering: elitêre literatuur teenoor ontspanningsliteratuur

Die gebruik van die term *literariteit* as 'n kriterium van seleksie blyk egter problematies te wees (Huigen 2009:254). Huigen wys daarop dat literariteit 'n normatiewe begrip is en dus nie 'n neutrale instrument waarmee tekste gekategoriseer kan word nie. Huigen (ibid.) verduidelik soos volg: “De betekenis die het begrip tegenwoordig over de algemeen heeft, is afkomstig van de Russische Formalisten die literaire taal als een special soort taalgebruik beschouwden dat afwijkt van gewoon, alledaags taalgebruik.” Die probleem van kategorisering op grond van literariteit lê, volgens Huygen (2009:254–255), daarin dat literêre vorme van taalgebruik ook in tekste voorkom wat volgens kritici nie altyd as behorende tot die literatuur beskou word nie. In hierdie verband noem Huigen reklametekste as voorbeeld.

De Kock (1990:94) spreek haar uit teen enige vorm van hiërargie:

Elke genre moet in sy eie reg gesien word. Almal is op dieselfde vlak maar daar is wel sprake van verskil wat betref funksie en doel. Selfs dan is dit moeilik om te sê dat die ontspanningsroman nie ook elemente van die letterkunde bevat nie.

'n Term wat algemeen gebruik word vir tekste waarin daar, soos wat daar in die aanhaling van De Kock vermeld word, 'n vermenging van hoog- en laagliteratuur is, is *middelmoottliteratuur*. Van Boven (2009:287) voer die term terug na die dertigerjare van die vorige eeu toe Nederlandse kritici dit in navolging van die Engelse begin

gebruik het. Sedert die twintigerjare is die term *middlebrow* as tussenvorm gebruik vir tekste wat tussen die intellektuele *highbrow* en die teenoorstaande *lowbrow* lê. In die middelmoolliteratuur staan vermenging sentraal: “vermeniging van hogere en lagere elemente, van kunst en commercie, van kunst en alledaags leven” (ibid.).

Van Coller (2011:71) wys daarop dat die verhouding van die middelmoolliteratuur tot die hoë literatuur binne enige bepaalde literêre sisteem egter problematies is aangesien “dit verband hou met die wyse waarop kultuur beskou word en watter waarde geheg word aan die onderskeiding van so ’n bepaalde kategorie wat in wese ’n tussenvorm (tussen ‘hoog’ en ‘laag’) veronderstel”. Tog is daar, volgens Van Coller (2011:76), binne ’n bepaalde tyd en plek, egter wel ’n stabilisering van opvattinge oor wat letterkunde is:

Daarbinne is daar altyd ’n verskil tussen ‘letterkunde’ en ‘middelmoet’-literatuur. [...]. Sedert die Romantiek is literatuur gesien as fenomeen wat verwagtings deurbreek en ook onderskeibaar is van ander diskoerse. Opeenvolgende benaderingswyses van die Russiese Formaliste af het aanvaar dat die literêre sisteem, as onderskeibare sisteem, óók berus op intrinsieke kenmerke. Die verwagtingshorison berus juis op die lesers se kennis van onder meer intrinsieke kenmerke van letterkundige werke. Sonder veel vrees vir ’n teëspraak sou beweer kon word dat kompleksiteit/meerduidigheid/veelvlakigheid ’n kernbestanddeel van so ’n definisie vorm: karakters moet nie bloot eendimensioneel (goed óf sleg) wees nie, ’n storie/plot/gebeure moet iets van ’n noodwendigheid en logika vertoon, die struktuur moet oortuigend wees, en die woordgebruik en styl gepas, die vertelwyse bykans noodwendig (Van Coller 2011:76–77).

Van Coller (2014b:421) is van mening dat dit veral estetiese kwaliteit is wat ’n teks “laat oorlewe”. Sodanige tekste beskik, volgens Van Coller, “oor die inherente waarde om telkens binne ander historiese tye en heersende poëtikas ’n bepaalde waardering te geniet by kritici”. Voorts wys Van Coller (ibid.) op die belang van tyd en ruimte in die waardebeoordeling van ’n literêre werk:

Elke narratiewe vorm is veranker in tyd en ruimte en as jy letterkunde kan sien as ’n bepaalde narratiewe vorm in die sin dat dit ’n ontwikkelende sisteem is met bepaalde handelingsmomente en rolspelers (karakters) wat ook as ’n literatuurgeskiedenis ‘vertel’ kan word, is ruimte en tyd ook hier van die grootste belang.

Volgens Van Coller (2014b:422) beskik werklike groot skrywers oor die vermoë om van “ruimte ’n plek en van tyd ’n moment” te maak [Van Coller se kursivering]:

Daarmee bedoel ek dat die werklike groot skrywer beskik oor ’n historiese bewussyn deurdat hy/sy hom/haar doelbewus binne ’n tradisie plaas en kreatief daarop reageer. Terselfdertyd is daar ’n skerp bewussyn van die eietydse tyd en ruimte in die wydste sin van hierdie woorde deurdat hy/sy in staat is om op unieke wyse daaraan beslag te gee. Daarom oorleef werklike groot skrywers en boeke die tyd waarin hulle geskrywe is en verkry daarmee ’n status wat in die verlede geringskattend genoem is monumentaal.

Van Gorp et al. (2007:481) som die belangrikste kenmerke van populêre fiksie soos volg op:

Triviaalliteratuur is in wezen konservatief. Ze bevestig de bestaande orde. Het wereldbeeld is dichotomisch (swart-wit). Men creëert een fantasiewereld die slechts schijnbaar de werkelijke representeert. Door de illusie van werkelijkheids-beheersing (held, happy ending) en door naïeve ernst en het gebrek aan humor en ironie, dringt men de lezer in passieve leeshouding.

Teenoor die genoemde kenmerke van wat as “letterkunde” beskou word, vertoon die middelmootliteratuur, as populêre literatuur, dikwels die volgende kenmerke:⁶¹

- dit is literêr gesproke “norm-bevestigend omdat dit grotendeels volgens ’n vaste patroon of ‘resep’ geskryf word” (John 2010:36);
- dit is oor die algemeen gerig “op ontvlugting van, eerder as konfrontasie met, die werklikheid” (John 2010:42);
- daar is bepaalde gender-aannames soos tradisionele man/vrou of held/heldin verhoudings (Cochrane 2004:133);
- die storielyn is gewoonlik voorspelbaar en patroonmatig (Cochrane 2004:138);
- dit is (lokaal)-realisties (Van Coller 2011:84);
- dit beantwoord gewoonlik aan verwagtinge (Van Coller 2011:82);
- dit vertoon dikwels bepaalde stylgrepe, byvoorbeeld intertekstualiteit en parodie (ibid.);
- dit is dikwels vol patos en pateties (ibid.);

⁶¹ Baie van hierdie elemente is ook op die sogenaamde hoë literatuur van toepassing. Middelmootliteratuur is juis, soos vroeër in hierdie bespreking genoem, ’n vermenging van hoog- en laagliteratuur.

- aangesien middelmoolliteratuur dikwels teen die agtergrond van maatskaplike kwessies afspeel, is dit soms ook maatskaplik betrokke (Van Coller 2011:84);
- dit maak dikwels van blokkarakterisering gebruik (ibid.);
- daar is gewoonlik 'n groot ooreenstemming tussen storie en verhaal (ibid.);
- dit beantwoord gewoonlik nie aan heersende ideologiese en/of poëtikale opvattinge nie (ibid.), en
- dit is toeganklike literatuur (Van Coller 2011:82).

In haar betoog vir middelmoolliteratuur spreek Leroux-Van der Boon (1992:2) die mening uit dat toeganklikheid ook as kenmerk gebruik moet word in die kategorisering van letterkunde:

Maar ek wil vir die man in die straat [sic] skrywe! Ek wil juis dié dinge wat hy voel en nie kan verwoord nie, vir hom verwoord sodat hy verligting kan voel. [...].

As een van die kenmerke van middelmoolliteratuur is genoem dat dit dikwels maatskaplik betrokke is. Volgens Burger (in De Vries 2014) is populêre fiksie “by uitstek nog altyd ‘betrokke’ by die eietydse sosiale probleem”:

Sosiale kommentaar is natuurlik nog nie ‘betrokke’ in die eksistensiële sin wat die woord spesifiek in die 1950’s gekry het nie [...]. Daardie betrokkenheid behels meer as bloot sosiale kommentaar – dit is die soort werk wat ‘n appèl op die leser maak om ‘betrokke’ te raak, om besluite te neem en jou eie lewe in ‘n rigting te stuur. [...]. Maar ‘n mens moet ook onthou dat alle ontspanningsliteratuur eintlik altyd ‘betrokke’ is in die sin dat sekere samelewingswaardes meestal daardeur bevestig word (ibid.).

Oor die belang van sosiale kommentaar deur middel van die letterkundige werk, berig Weideman (1981:26) soos volg:

Binne die Suider-Afrikaanse konteks is dit nodig dat die land en dat Afrika deur die verbonde skrywer oopgeskryf moet word.

3.9.3 Aktualiteit

In die literatuur word ‘n skrywer se “betrokkenheid”, ook genoem die *littérature engage* (Weideman 1981:4), dus deur sosio-politieke aktualiteit bepaal (Weideman 1981:16) en word daar in die sogenaamde geëngageerde roman, volgens die Satreaanse

beskouing, “’n bepaalde aktualiteit eksploiteer, ’n beeld daarvan gee en kommentaar daarop lewer met die doel om iets daaraan te probeer verander” (Malan 1984:49).

Volgens Malan (1984:46) is die geëngageerde roman die genre met die grootste potensiële sosio-politieke invloed. Malan verduidelik soos volg:

[...] dit maak heftige gevoelens gaande en daar word openbare debatte daarvoor gevoer. Rondom hierdie soort roman word daar geredelik oor leserreaksies, skrywer- en werksintensies en die interaksie tussen teks en gemeenskap veralgemeen. Dit het implikasies vir sake soos sensuur op literatuur, die sosio-kulturele invloed van letterkunde, en die stereotipering van sowel onderdele binne die romanwêreld as die genre self.

Daar is reeds vermeld dat die sosio-politieke aard van die literêre veld van die tyd vanselfsprekend ’n invloed op die resepsie van ’n teks het. Volgens Weideman (1981:21) word die “beduidende” betrokke werk daardeur gekenmerk dat die digter of skrywer opsy staan en dat die verteller of spreker op ’n esteties-oortuigende manier oorneem. Aangesien sekere effekte nagestreef word, is die model van ’n gesprek wat vir geëngageerde literatuur geld, volgens Malan (1984:50), opvallend pragmaties gerig.

In verbonde literatuur is daar egter altyd ’n element van partydigheid:

Die geëngageerde kunstenaar gee gestalte aan die wêreldbeskouing van dié groep met wie se belewenisse, ideale en vryheidsbewussyn hy hom kan vereenselwig, omdat dit vir hom persoonlik nader aan die waarheid lê as die wêreldbeskouing van ’n groep wie se eksistensie byvoorbeeld op ’n (geïnstusionaliseerde) leuen berus. Vir hierdie ‘ideale groep’ met wie die skrywer hom vereenselwig, tree hy dus eintlik as medium (in ’n sekere sin as woordvoerder [...] op (Weideman 1981:29–30 [Weideman se beklemtoning]).

Ten opsigte van die element van partydigheid noem Weideman (1981:31) dat, aangesien die taal en tydruimte in betrokke literatuur histories en in die wyer draagwydte a-histories is, die geslaagde betrokke werk, déúr hierdie element van partydigheid en déúr sy protes, ’n “lojaliteit teenoor die Waarheid en die Mens” vertoon. Dit is egter belangrik om te onthou dat veral in die postmodernisme die idee van vaste

waarheid betwyfel word (kyk 3.1). As 'n gevolg van die sogenaamde “talige wending”⁶² word dit “wat voorheen ongekompliseerd as vas beskou is – idees soos identiteit, nasie, gender ens.” nie meer as vas beskou nie, maar wel as “vloeibaar en veranderlik” (Burger 2012a:57).

Volgens Weideman (1981:34) slaag die betrokke werk “wanneer die skrywer opstand teen 'n onreg vergestalt – nie sý persoonlike opstandjie nie, maar 'n verbondenheid wat op verantwoordelikheid gegrond is; nie net verantwoordelikheid teenoor 'n spesifieke groep nie, maar verantwoordelikheid teenoor die mens self” [Weideman se beklemtoning]. In die geëngageerde literatuur word die klem dus dikwels van die estetiese na die praktiese en veral (etiese) sake verplaas (Malan 1984:50). Op grond van hierdie klemverskuiwing word daar in die geëngageerde werk “'n intieme verhouding met die leser nagestreef” (ibid.):

Die basiese illokusie⁶³ is dié van 'n versoek tot nadenke, omdat die *status quo* bevestigte word en die leser gewoonlik op 'n verrassende wyse ideologies gekonfronteer word. Die gespreksvoorwaardes van opregtheid, eerlikheid en moraliteit is van goot belang, omdat die leser die abstrakte outeur en diegene aan wie hy sy magte delegeer, onvoorwaardelik moet kan vertrou. Die basiese, implisiete taalhandeling word gewoonlik op die primêre vlak van die diskoers voltrek, sodat dit direk tot die leser kan spreek. Deur middel van mimetiese enkodering word daar ten nouste by die leser se ervaringswêreld aangesluit. Dit het spesifieke engageringslokusies soos instemming, kritiese bevestigtekening (van die maatskappy) en simpatieke meelewing tot gevolg. [...]. Die punt is [...] dat die openheid aan die kant van die leser gebruik word om met hom in 'n gestruktureerde verhouding te tree (Malan 1984:50–54 [Malan se kursivering; my voetnota]).

⁶² “Taal bepaal ons beeld van die werklikheid. Die talige wending lei tot die insig dat ons nie aan die een kant taal (die woorde) en aan die ander kant die werklikheid (beeld van 'buite' of van 'binne' onself) het nie. Al ons beeld is taalbeelde – en wanneer dit nie taalbeelde is nie, is die beeld onbeskryfbaar, onbeskikbaar en so goed as nie-bestaande. Taal gee toegang tot die wêreld, maar dit is dan 'n toegang tot 'n wêreld wat deur hierdie taal bepaal word” (Burger 2012a:56–57).

⁶³ Cloete (1984:8) noem dat alle literatuur primêr lokutief is: “Binne die lokusie is daar Austin se handige onderskeidinge van die fonetiese, fatiese en retiese taalhandelinge” (Cloete 1984:7) Die literêre werk kan egter ook illokutief wees deurdat dit een of ander intensie kan hê. Cloete (1984:9) wys voorts op 'n perlokutiewe beskouing, hantering of lesing van die literêre werk: “[...] die literatuur word gelees en gebruik met die oog daarop om een of ander doel in die werklikheid daarmee te bereik, om dit toe te pas, om dit pragmaties te hanteer – opvoedkundig, polities, religieus, terapeuties, [...]”

'n Balans tussen die etiese en estetiese, tussen die sosiaal-bewuste inhoud en die middele wat gebruik word om sinvolle uitdrukking aan die inhoud van die betrokke literêre werk te gee, is dus van groot belang (Weideman 1981:30):

So 'n balans is tegelykertyd 'n afspieëling van die Groot Ewewig van die universum; en die teks waarin die etiese en die estetiese in 'n fyn balans verkeer, kom moontlik die naaste aan 'n oortuigende verhouding met die omringende realiteit [...].

In hierdie verband berig Sötëman (2008:166–167) soos volg:

Zonder de cognitiewe, emotionele, morele en esthetiese kwaliteite is 'n literêre werk se structurele eienskappe nie denkbaar, en omgekeerd. Zij zijn, zoals in de praktijk gebleken is, wel van elkaar te onderscheiden, maar niet te scheiden. En daarmee lijkt mij ook onweerlegbaar geworden dat de eerstgenoemde groep van warden, door het feit dat zij op zichzelf – dus buiten de context van het werk – bezitten, m.a.w. dat zij geworden zijn tot fenomenen van literaire orde, en mitsdien ook dat de complexe 'waarheid' die door deze samenwerking van structurele en 'ideële' elementen wordt uitgedrukt en die haar existentie en geldigheid derhalve dankt aan het 'implicit purpose' van het werk, een andere is dan de buiten-literaire, b.v. wetenschappelijke, waarheid. Deze literaire waarheid los te maken uit de structuur, is dus in beginsel onmogelijk en ontoelaatbaar.

Malan (1984:60) beskou die beste geëngageerde roman as dié een waarin die verhouding tussen die etiese en die estetiese sodanig is “dat die leser intellektueel volkome geboei raak, maar ook tot so 'n ideologiese oorgawe verlei word, dat hy as vertroueling en gespreksgenoot geheel en al by die romanwêreld betrokke raak”.

3.10 Samevatting van hoofstuk

Die terme *grensoorskryding* en *liminaliteit* word toenemend buite die geografie en antropologie gebruik. Vanweë die ikonoklastiese aard van postmoderne literatuur is dit duidelik dat afgebakende grense verval – ook genologies. In hierdie hoofstuk is die heersende neigings van vervloeiing in die gekose genres (die kortverhaalsiklus, die plaasroman, die dorpsroman, die stadsroman, sowel as die ontwikkelingsroman of *Bildungsroman*), as uitgangspunt geneem.

In die postmodernisme word van die standpunt uitgegaan dat tekste “ontwykend” van aard is (kyk iii in 1.3). Die tweeledige aard van die grens word veral gedemonstreer in die postmodernistiese dekonstruktiewe benadering. Volgens hierdie benadering

ontstaan 'n retoriese grens tussen die teks en dit wat in die teks verswyg of weggesteek word (kyk 3.6). Die fundamentele onbepaaldheid aanwesig in taal en die voordurende uitstel van betekenis dui ook op die moontlikheid dat 'n teks in ander kontekste herhaal kan word (kyk intertekstualiteit; 3.7).

Binne die drie lae van die narratologie (*storie*, *verteltekste* en *vertelinstantie*) is elemente wat tot liminale situasies bydra (gebeure, karakters, tyd, ruimte en fokalisasie) en waardeur hierdie situasies beskryf word, bespreek.

Die tydlyn van karakters se lewens word ook deur grense omlin. In hierdie verband word na verskillende lewensfasies verwys. Die duidelikste voorbeelde van liminaliteit word juis geïllustreer in etnografiese studies met betrekking tot inisiasie-rites. Van Genep onderskei drie fasies in die proses van grensoorskryding: die fase van afsondering, die liminale fase en die fase van integrasie (kyk 3.4).

Die liminale fase word dikwels geassosieer met langdurige periodes van afsondering, vervreemding en verlies. In 3.4.1 is genoem dat, ten spyte van die feit dat elke mens uniek is, die menslike spesie oor 'n natuurlike drang beskik om groepe te vorm. Sosiale identiteit is slegs een van die geïntegreerde identiteite waaroor 'n mens beskik. Identiteit word deur die daarstelling van effekte aan weerskante van 'n grens gevorm: manlik/vroulik, heteroseksueel/homoseksueel en een etnisiteit in teenstelling tot ander. Hierdie effekte is 'n weerspieëling van die tweeledige onderskeid van die self tot die ander.

In 'n artikel getiteld *The metaphors and rituals of place and time – an introduction to liminality* wys Trubshaw (2008) op die belang van die metafoer in die beskrywing van die liminale proses: "Metaphor is, at its simplest, a way of proceeding from the known to the unknown." Vanweë hul territorialiserende eienskappe is voëls uiters geskik as metafore van grensoorskryding. By voëls geskied die territorialisasie van 'n milieu in die vorm van 'n roep na die krag van die kosmos (kyk 3.5.1). In beide Naudé en Nell se tekste word voëlmetafore prinsipiële skemas waardeur die karakters se verhouding tot die aarde (as 'n verbintenis tot die mens se oorsprong) en die hemelruim (as voorstelling van die dinamika van tydelikheid en die onsekerheid van menslike bestaan) beskryf word.

In die slotafdeling van hierdie hoofstuk is daar gefokus op die oorsteek van die grens tussen die skrywer as produsent van die teks en die leser en kritikus as ontvanger. In tekste wat grensoorskryding as tema het, is dit veral belangrik om op vernuwings- of tradisie-argumente te let. In hierdie tipe argumente word oorspronklikheid (kyk ook aktualiteit; 3.9.3) as maatstaf by die evaluering van die teks beskou. Op die literêre front is daar egter ook argumente vir die wegbreek van die norm en elitisme. As een van die kenmerke van postmoderne literatuur is die vervaging van die grense tussen die sogenaamde hoë literatuur en ontspanningsliteratuur genoem (kyk 3.1). 'n Term wat algemeen gebruik word vir tekste waarin daar 'n vermenging van hoog- en laagliteratuur is, is *middelmoottliteratuur*.

In 'n artikel getiteld "*Betrokke kritiek*": *literatuurkritiek wat die wêreld verander?* waarsku Burger (2012a:66) dat die roman nie maar net "narrativized life" kan wees nie, maar dat dit "moet dink, moet laat dink". Alleen as die tradisie goed geken word, kan daar "teen die barrikades van moontlikhede wat deur die voorgangers opgerig is, geskop [...] word".

In die volgende twee hoofstukke word twee Afrikaanse prosatekste, naamlik S.J. Naudé se kortverhaalbundel *Alfabet van die voëls* (2011) en Johann Nell se roman *Sondag op 'n voëlplaas* (2013), aan die hand van die voorafgaande teoretiese besinning bespreek ten einde te bepaal tot watter mate nuwe moontlikhede met betrekking tot die tema van grensoorskryding gedemonstreer word.

HOOFSTUK 4

GRENSOORSKRYDING IN *ALFABET VAN DIE VOËLS* DEUR S.J. NAUDÉ

4.1 Kontekstualisering

Die keuse van S.J. Naudé se *Alfabet van die voëls* (2011) as een van die tekste in hierdie ondersoek na grensoorskryding berus op die volgende:⁶⁴

- Naudé se kortverhaalbundel verskyn slegs twee jaar voor Nell se *Sondag op 'n voëlplaas* (2013) en dus val die skryfaktiwiteit van beide Naudé en Nell binne dieselfde tydsraamwerk.
- Soos in die geval van Nell se *Sondag op 'n voëlplaas*, kom die woord *voël* in die titel voor en kan die territorialiserende eienskappe van voëls in direkte verband met grensoorskryding gebring word.
- Aangesien die individuele verhale in Naudé (2011) se bundel langer as die normale kortverhaal is, is daar wat die afsonderlike verhale betref 'n grensoorskryding tussen die kortverhaal en die roman. Die afsonderlike verhale in Naudé se bundel fokus ook nie altyd, soos wat dikwels in kortverhale gebeur, net op een karakter, een plek, 'n spesifieke tyd of draaipunt nie.
- Alhoewel die afsonderlike verhale as selfstandige verhale gelees kan word, vertoon die bundel deur 'n herhaling van dieselfde motiewe, deur duidelike tematiese skakelings tussen verskillende verhale, deur 'n deurlopende stemming, asook deur 'n bepaalde verteltegniek, inhoudelik en struktureel 'n hegte eenheid. Hierdeur kom 'n spesifieke spanning tussen die outonome korter tekste en die koherente groter geheel tot stand en word 'n geheelindruk gelaat wat dit in 'n kategorie iewers tussen die roman en die kortverhaalbundel plaas.
- Reeds met die bekendstelling van Naudé se kortverhaalbundel is dit as 'n buitengewone debuut beskou. Dit is onvermydelik dat die lofbetuigings deur belangrike rolspelers binne die literêre veld 'n effek op Naudé se posisionering ten opsigte van die Afrikaanse literêre kanon sal hê.

⁶⁴ Kyk ook 4.1.3

Om die konteks duidelik te stel, word die volgende inligting oor die skrywer en teks verskaf.

4.1.1 Biografiese inligting oor die skrywer

S.J. (Fanie) Naudé is in 1970 gebore as die derde van vier kinders. Sy kinderjare bring hy deur in die woonbuurt Lukasrand in Pretoria waar hul gesin die enigste Afrikaanse gesin in 'n oorwegend Joodse woonbuurt was. Hy voltooi sy skoolloopbaan aan die Afrikaanse Hoër Seunskool in Pretoria (Terblanche 2012).

Nadat hy 'n regsgraad aan die Universiteit van Pretoria verwerf het, is 'n beurs van die Prokureursorde aan hom toegeken om sy LL.M aan die Universiteit van Cambridge in Engeland te gaan doen. Terug in Suid-Afrika het hy vir 'n jaar by 'n regsfirma in Johannesburg gewerk, waarna hy met 'n Fulbright-beurs vir 'n tweede meestersgraad in die regte aan die Universiteit van Columbia in New York gaan studeer het. Ná sy studies in New York het hy vir twee jaar by die internasionale regsfirma Shearman en Sterling gewerk, waarna Naudé na die firma se kantoor in Londen verplaas is. Aan die einde van 2009, na 'n verblyf van dertien jaar in Londen, het hy sy beroep as internasionale regspraktisyn gelos om na Suid-Afrika terug te keer. Terug op eie bodem het hy hom ingeskryf vir 'n meestersgraad in kreatiewe skryfkuns onder leiding van Marlene van Niekerk aan die Universiteit van Stellenbosch. In 2011 verskyn *Alfabet van die voëls* as 'n produk van hierdie studie (Terblanche 2012). Naudé se debuutbundel het groot lof ontvang en word met verskeie literêre pryse beloon (kyk 4.8).

Fanie woon tans in Tamboerskloof in die Kaap waar hy hom voltyds aan sy skryfwerk wy (Naudé 2016).

4.1.2 'n Bondige opsomming van die storiegebeure en tematiek

In S.J. Naudé se *Alfabet van die voëls* (2011) kom die onlosmaaklike verhouding wat daar tussen die twee kante aan weerskante van 'n grens bestaan, duidelik na vore en kan dit veral in verband gebring word met Grosz (2008:13) se verduideliking dat 'n

raam, soos dié van 'n venster, die funksie van deurlating vervul en dus nodig is om die “anderkant”, hetsy die binne- of buitekant, te konstitueer (kyk 1.1; 2.1.1).

Alhoewel grensoorskryding regdeur die bundel as 'n oorkoepelende tema aanwesig is, wil ek die stories in Naudé se kortverhaal kortliks saamvat deur dit binne 'n “raam” te plaas. Naudé se letterlike verwysing na 'n raam in die verhaal “n Meester uit Duitsland” belig die deurlopende tema in die onderskeie verhale in die bundel. In genoemde verhaal (“n Meester uit Duitsland”) sien die hoofkarakter sy ma se naakte liggaam deur 'n oop badkamerdeur en word die toneel wat hy aanskou soos volg beskryf: “Dit raam haar: die liggaam vormloos, die handdoekie wat vinnig teen haar aangedruk word te klein om die onderbuik te bedek” (AV:55).⁶⁵ Nie net word die moeder se siek en kwynende liggaam “geraam” nie, maar op die vlak van die storie word die hoofkarakter se minnaar, Joschka, weens sy siekte (vigs) ook binne hierdie raam geplaas. Die hoofkarakter se vrees dat die siekte aan hom oorgedra is, plaas hom dus noodwendig ook binne dieselfde raam. “Vormloosheid”, en die onvermoë om dinge te bedek (soos in die aangehaalde gedeelte gebruik), word dwarsdeur die bundel gevind in onder andere die temas van dood, vervreemding, pyn en die onverwoordbaarheid daarvan, identiteit en 'n soeke na die Hoër self. Dit is egter veral die oorkoepelende tema, naamlik ontheemde karakters, wat in 'n post-modernistiese wêreld moet leer om met verlies saam te leef en wat gevolglik 'n grensoorskrydende losmakingsproses moet ondergaan, wat as “binnekant” deur die beeld van die moeder gekonstitueer word.

In die verhaal “Die mobile” word die sterwende hoofkarakter, Sandrien, “geraam” deur haar eie naderende dood. Tussen “korrupte gesondheidsorg-owerhede en opportunistiese boere” (Viljoen 2011:6) versorg sy sterwende vigs-lyers. Uit eie keuse onttrek Sandrien haar uit die samelewing en verwaarloos sy haar man en haar kinders. “Steierwerke en seile versper [haar] toegang” (AV:29), nie net na Lerato se kantoor nie, maar ook na die wêreld daar buite – die wêreld van haar familie en vriende. Binne die begrensing van die “raam” waarin Sandrien haar onttrek, skaar sy haar by die “vertrekkendes” en wag sy op haar eie “vertrek” (AV:45).

⁶⁵ In hierdie hoofstuk word die afkorting AV, gevolg deur die betrokke bladsynommer, gebruik wanneer daar na Naudé se *Alfabet van die voëls* (2011) verwys word. By ingekeepte aanhalings word die bron egter volledig vermeld.

Alhoewel die hoofkarakter in die verhaal “Los”, in die woorde van die verteller “*behoorlike beginne en eindes nodig*” het (AV:105 [Naudé se kursivering]), en hy hom, soos Sandrien in “Die mobile”, meestal binne die begrening van ’n “raam” veilig voel, sukkel hy om sekuriteit in verhoudings te vind en kom hy uiteindelik tot die besef dat mense in wese “los” is van mekaar (AV:110).

Soos in die verhaal “’n Meester uit Duitsland”, word die oorkoepelende tema van ’n karakter wat moet leer om met verlies saam te leef, ook in die verhaal “Oorlog, bloeisels” as “binnekant” deur die beeld van ’n sterwende moeder gekonstitueer:

Die stippellyne tussenin word stadig voltooi, ’n stippel per dag (Naudé 2011:111).

Vir ’n tydperk staan die karakter Hisashi die hoofkarakter ongenooi by in die versorging van sy moeder. Hisashi is die bemiddelaar wat beide die sterwende moeder en die hoofkarakter met “winterblommetjies” wil lok om deur ’n “venster” en verby die begrening van die “raam” te kyk (AV:140). Wanneer die hoofkarakter besef dat ook hý afhanklik geraak het van Hisashi se versorging en hy vrees dat Hisashi nie weer sal kom nie, bly daar vir hom slegs een uitweg oor: saam met sy ma sal hy op die dood wag (AV:141).

Die hoofkarakter in “VNLS” en “Moederskwartet”, Ondien, is iemand wat “buite die raam” leef. Sy is ’n swerwer – iemand wat, ook deur die grensoorskrydende musiek wat sy skep, “die middelpuntvliedende kragte” wil ontkom (AV:168). Haar musiek en die mense saam met wie sy dit beoefen, maak dit vir haar moontlik maak om uit die begrening van die “raam” weg te breek:

Sy wil verduidelik hoe hulle die brandstof is vir haar metamorfoses, dat hulle dit moontlik maak om deur grense te glip. Deur haarsélf te glip (Naudé 2011:177).

Uiteindelik word Ondien van alles gestroop, word die grense “poreus” en is al wat vir haar oorbly, om ’n inbreker – as haar laaste hoop tot enige vorm van “vriendskap” – in te nooi: “Hy lig homself aan die *vensterraam* op, wip met ’n vloeiende beweging in” (AV:215 [my kursivering]). Soos die hoofkarakter in die verhaal “Los”, kom Ondien egter tot die besef dat die mens alleen is in sy rou (AV:217; kyk 4.2.1.2; 4.2.1.4; 4.4.5.4).

In die verhaal “Die lawaaimasjien” word die hoofkarakter, Chris, kortstondig met ’n vriend uit sy jeug herenig. Wanneer die vriend, Tommie, met die “lawaaimasjien” verdwyn, besef die hoofkarakter, as verteenwoordiger van al die ander karakters in die bundel, dat die buitekant van die raam nodig is om die binnekant daarvan te begryp (kyk 1.1; 2.1.1), maar dat die mens geduldig moet bly wag “vir die verbindings om hulleself bloot te lê” (AV:236).

4.1.3 ’n Opsomming van grensoorskrydende elemente in die teks

Aangesien die bestudering van grensoorskryding in Naudé se teks die hoofokus in hierdie hoofstuk is en uiteraard breedvoeriger in die res van die hoofstuk bespreek word, belig ek in hierdie inleidende bespreking slegs die grensoorskrydende elemente wat in die resepsie na vore gekom het.

Ferreira (2012) en Van Niekerk (2012:167) plaas die teks op die grens tussen twee sub-genres, naamlik die kortverhaalbundel en die roman. In meer as een resensie kom dit duidelik na vore dat die bundel, benewens die feit dat dit binne die kader van die genoemde sub-genres geplaas word, ook tekens van ’n kortverhaalsiklus vertoon (kyk Van den Berg 2011b:7; Viljoen 2011:6; Olivier 2011; Ferreira 2012; Van Niekerk 2012:168).

In die resepsie word gewys op die intertekstuele verband tussen *Alfabet van die voëls* en ander tekste (kyk Viljoen 2011:6; *Umuzi*-uitgewers 2012; Ferreira 2012; Terblanche 2012; Van Niekerk 2012:168). Op ’n vernuftige wyse word uit bestaande tekste geleen, word nuwe betekenis daaraan toegevoeg en word dit in ’n nuwe konteks aangewend.

Vroeër is genoem dat die beweging van mense oor landsgrense heen as een van die belangrikste kulturele kragte in die laat-twintigste eeu beskou word (kyk 3.4.1.1). Daar word ’n deurlopende bewustheid van die eietydse diaspora in Naudé se teks bespeur (kyk Olivier 2011; Ferreira 2012; Terblanche 2012; Van Niekerk 2012:167). Voorts wys verskeie resensente op die aktualiteit van Naudé se teks in die Suid-Afrikaanse konteks, veral teen die agtergrond van eietydse sosio-politieke probleme (kyk Van den Berg 2011b:7; Olivier 2011; Viljoen 2011:6; Ferreira 2012).

Die transformasieproses wat die hoofkarakters as gevolg van “ingrypende veranderinge en die meegaande verliese” (Viljoen 2011:6) moet deurloop, word “meer kompleks en fasetryk as in menige kortverhaal in Afrikaans” aangebied (Van den Berg 2011b:7; kyk ook Olivier 2011).

Homo-erotiek word in verskeie resensies as ’n belangrike tema in die bundel genoem (kyk Olivier 2011; Terblanche 2012; Van Niekerk 2012:167). In sy resensie berig Olivier (2011) dat intimiteit in “fyn skakerings” weergegee word en dat Naudé se behandeling van hierdie tema dus uiters stylvol is.

In meer as een resensie word gewys op Naudé se vernuftige metaforiese gebruik van taal, musiek en geluide wat belangrike grensoorskrydende motiewe in die bundel is (kyk Viljoen 2011:6; Olivier 2011; Ferreira 2012; Terblanche 2012).

In Naudé se kortverhaalbundel *Alfabet van die voëls* (2011) is grensoorskryding een van die konsepte wat deurlopend voorkom. Grensoorskryding kom vanselfsprekend op die vlak van die storie voor deurdat die gebeure bepaalde veranderinge in die lewens van die onderskeie hoofkarakters teweegbring. In 2.2.3 is reeds genoem dat “die manier en styl van representasie en allerlei allerlei vorme van plotstrukturering” (Du Plooy 2014:1) ’n dieper dimensie aan hierdie grensoorskrydende gebeurtenisse verskaf. Teen die agtergrond van die teoretiese begroning in hoofstukke 2 en 3 word die mate waartoe Naudé die grens as motief aanwend, asook die wyse waarop dit voorgestel word, vervolgens bespreek.

4.2 Metafisika

Vroeër is genoem dat metafisika, as ’n onderafdeling van die filosofie wat met die grondbeginsels van realiteit gemoeid is, diepsinnige vrae rakende menslike bestaan vra (kyk 2.2). In die mistiek word die mens uitgenooi om, gebaseer op ’n nuwe verstaan van die mens se verhouding met God, ’n innerlike transformasie van die self te ontdek – juis dít waarna Naudé se karakters ten diepste smag.

4.2.1 Mistiek

In hoofstuk 2 is eenwording met die Absolute, stilte, reiniging, afsondering, aardse liefde en vriendskap as aspekte eie aan die mistiek bespreek. Op vernuftige wyse inkorporeer Naudé hierdie mistieke elemente in die teks en word die oorkoepelende tematiek van grensoorskryding op 'n subtiële, maar treffende wyse, daardeur belig.

4.2.1.1 Eenwording met die Absolute

Alhoewel daar in al die verhale in Naudé se bundel ondertone van die behoefte na eenwording met die Absolute en die Oneindigheid is, is dit die karakter Cornelius in die verhaal “Moederskwartet” wat hierdie universele begeerte onder woorde bring:

Gemeenskap met die Oneindigheid, dit was sy drang. Hy moes sy vel afstroop, laag vir laag, die troebel stadslug op rou vlees voel. Hy wou die stad soos 'n insek sien, van onder. Hy sou burger word van die *terrae incognitae*, hy sou leer om die onderaardse stadskartaat, die netwerke riooltonnels en kelders, op die Siel te graveer. En as hy sou ontdek dat die Siel nie bestaan nie, dan op die Ingewande (Naudé 2011:196 [Naudé se kursivering]).

Waar Jan van Ruusbroec drie deurdringende en gelyktydige vlakke van eenwording met die Absolute voorgestel het (kyk 2.2.2.1), verdeel Cornelius sy mistieke reis in vier vlakke. Vir Cornelius is daar in hierdie vier fases geen verskil tussen “Oneindigheid”, “Vergetelheid”, opwekking en “Vryheid” of “die Niet” nie (AV:196–198 [Naudé se hoofletter-gebruik]).

Die eerste vlak is 'n staat “anderkant bewussyn”:

“Mens ruik dit, daardie plekke, die geur van modder of swamme of boomwortels. Die yster van vars bloed. Die eerste sweem van Ontsnapping. lewers daaragter, anderkant bewussyn, vermoed jy die sterk, vars geur van Vryheid. En dááragter, nog verder, Vergetelheid.” (Naudé 2011:196).⁶⁶

⁶⁶ Waar dubbelaanhalingstekens in 'n ingekeepte aanhaling gebruik word, dui dit op direkte spraak in die oorspronklike teks.

In hierdie toneel is daar, soos wat Malan (1978:164) dit beskryf, 'n "ontmoeting en versoening met die skadu" om, déúr "die skeppende krag van die donkerte", "die mens van die donker psigiese magte in sy gees te bevry" (kyk 2.2).

Naudé beskryf vlak 2 as "skaduagtig agter 'n fakkelt, by 'n tonnelingang" (AV:196). Dit is hier waar die gids, "die Oneindigheid se apteker" vir Cornelius gewink het (ibid.). Op vlak 3 het Cornelius hom oorgegee aan seks en "goed geneem wat elke vesel opwek" (AV:197). Hier tree die argetipe van die skaduwee as 'n vorm van onbewustelike seksuele instinkte en begeertes na vore (kyk 2.2). Tydens hierdie fase het Cornelius se kollektiewe bewustheid aanleiding gegee tot die hoogste vorm van beleving:

"[...] Jy besluit jy kan jouself met eie spierkrag vil, die karkas oopskeur en uitlewer vir slagting." (Naudé 2011:197).

Die "ontwaking" of "opwekking" wat Cornelius in hierdie vlak beleef, is 'n intense vorm van bewustheid wat, soos in die mistieke beleving van die Mahāyāna Boeddhiste (kyk 2.2.2.1), tot nirvāna lei. Deur hierdie beleving word die vierde en laaste vlak, eenwording met die Absolute (vir Cornelius "die Niet"), betree:

"Terwyl ek so deur die stad stap, onthou ek, het ek opgekyk, en die reën was silwer, soos kwik op die vel. En toe kry ek dit in die neus, onmiskenbaar, die reuk van Vryheid. Ek het na die volgende vlak gegradeer. Ek was amper daar, ek was kort duskant die Niet." (Naudé 2011:198).

Die Absolute as "die Niet" herinner aan die Kabbalistiese beskouing van God as *Ein-Sof* wat in 2.2.2.1 beskryf is as niks en alles, versteek en geopenbaar, realiteit en illusie.

Ook in die verhaal "n Meester uit Duitsland" is daar 'n smagting na eenwording met die Absolute. Die karakter Joschka soek na "n [m]onumentale bestemming". Hierdie bestemming is "stralend" en "verblindend" en 'n heenwysing na "n ander stad" (AV:58). Joschka tree op as die argetipe van die wyse ou man (kyk 2.2) wat, as leermeester en 'n filosoof, leiding aan die hoofkarakter op sy eie reis na eenwording met die Absolute gee.

Van der Merwe (2012:4) noem dat die mistieke proses ook 'n losmaking van die vleeslike impliseer. In beide die verhale "n Meester uit Duitsland" en "Oorlog, bloeisels"

is daar die moeder se losraking van die vleeslike. In eersgenoemde verhaal smag die moeder na “die vergetelheid” (AV:80). Na ’n lang lyding in “Oorlog, bloeisels”, vervaag die grens tussen die binne- en die buitewêreld en reis die moeder “nou vryelik tussen slaap en wakker, gebiede waartussen die grensdraad verwyder is” (AV:138). In “VNLS” verwys Ondien na hierdie losmaking as “middelpuntvliedende kragte” waaraan sy wil ontkom (AV:168; kyk 4.1.2). Dit is egter veral in die verhaal “Los” dat die tema van losmaking van die vleeslike na vore kom. Dit is ’n voorvereiste vir die soldaat (in die dansteaterstuk) se “terugkeer na die land van die lewendes”. Eers moet die “gewig” uit sy ledemate wyk en hy moet lig en “substansieloos” word (AV:95). Die karakters raak egter nie net los van hul eie vleeslike bestaan nie, maar ook van mekaar:

Daar is ’n loslating van die familieweefsel, reg in die kern (Naudé 2011:94).

Hulle raak los van mekaar, hy en A (Naudé 2011:96).

Lós. Hulle is almal los van mekaar (Naudé 2011:110).

Linde (2014:80) herinner daaraan dat lewe deur eindigheid gekenmerk word en dat sterflikheid en die dood dus onderwerpe is “waarmee kunstenaars hulle al vir eeue bemoei, en steeds bemoei”. Die relasionele temas van sterflikheid en verlies is deurgaans op die voorgrond in Naudé se teks. Die verhale “Die mobile”, “Oorlog, bloeisels” en “’n Meester uit Duitsland” verken al drie die oënskynlik strydende temas van aftakeling en groei, lewe en dood. In laasgenoemde twee verhale keer die seun terug na die beskermde wêreld van die moeder, maar as gevolg van haar siekte vertoon sy nie die karakteristieke eienskappe van die argetipiese aardse moeder nie (kyk 2.2) en kan sy nie veel beskerming verleen nie. Tog gooi Naudé die tradisionele kognitiewe denkraamwerke rondom ’n transformasieproses waartydens verlies uiteindelik tot aanvaarding en herintegrasie lei, omver en word daar by elkeen van sy karakters ’n leemte gelaat wat hulle tot die insig laat kom dat die mens as eenling deur die wêreld reis.

Opvallend is dat daar in Naudé se verhale heelwat verwysings na onnatuurlike of gewelddadige dood is. In “Die mobile” word reiers se nekke omgedraai of met pangas afgekap (AV:22). In die verhaal “Los” is daar ’n verwysing na ’n man wat selfmoord gepleeg het (AV:102). Daar is ook ’n verwysing na ’n dooie man, nog in sy draflere,

op 'n bankie waaraan die karakters se fietse vasgemaak was (ibid.). In “Oorlog, bloeiesels” verneem die hoofkarakter dat 'n eertydse kennis, Phillipe, in Asië in 'n hotelswembad verdrink het (AV:121). Daar is ook 'n verwysing na 'n woud in Japan waarheen mense gaan om selfmoord te pleeg (AV:135).

Ondien, die hoofkarakter in “VNLS” en “Moederskwartet”, het haar ouers twee weke ná mekaar aan die dood afgestaan (AV:148). In “Moederskwartet” onthou sy dat iemand eenkeer vertel het “dat wanneer hulle die kern van 'n groot gebou giet, daar soms 'n werker inval, partymaal selfs meer as een. Omdat die gietproses nie gestop kan word nie, het elke gebou blykbaar iewers diep binne-in 'n sawwe kol of twee” (AV:188–189). Daar is ook 'n verwysing na die wrede dood van haar suster Vera en Vera se man, Frank, se hond wat aan die brand gesteeek is (AV:201). Wanneer Ondien een aand by haar woonstel kom, tref sy die “pienk karkas” van haar kat aan (AV:210).

Selfs in Ondien se musiek, is daar 'n “naderende dood” te bespeur:

Die mars is klaar, daar kom 'n beweging by, vooraan: op die einder rol die wolke aan. Daar is slaginstrumentasie, die blaasinstrumente wat oorneem, wat inbeur teen die donker, statig en krysend. Dan die dood, die abrupte inbreuk van die kwartakkoorde. Dit is die geluid van 'n uitswelling van sprinkane: 'n swerm wat uitbroei in die onderwêreld en na die bowêreld vlieg. Hulle vlerkwind beroer die Styx se waters wanneer hulle dit oorsteek. Die swerm is gestuur om die dooie te kom weghaal. Hulle kom vreet die liggaam waar dit afkoel. Dan styg hulle weer vir die terugvlug. Hulle dra die gestorwene weg in tienduisend stukkies, die liggaam dy uit soos 'n wolk. Al hierdie ongewone dinge hoor sy. Die Casio is langs haar. Met een hand tokkel sy – die getokkel staan in vir 'n swiepende, sleurende orkes. Die dodemars is nou maar net een beweging van haar stuk, die ding word 'n requiem (Naudé 2011:210).

In “Die lawaaimasjien” vertel Chris vir Tom dat hy eenkeer in Pennsylvania vir 'n plaaslike koerant foto's moes neem van 'n kind wat in 'n kanaal verdrink het:

“Dit was midwinter, in 'n klein nywerheidsdorp,” gaan hy voort, “sy was al 'n week lank vermis. Kinders wat daardie oggend gaan skaats het, toe die oppervlak vir die eerste keer sterk genoeg was, het haar ontdek. Onder die ys het sy in haar rooi sneeubaadjie gelê en opkyk. En met ons koppe bymekaar het ek en die kinders na haar staan en afkyk.” (Naudé 2011:225).

Daar is ook 'n verwysing na 'n reeksmoordenaar, bekend as die “pangaman”, wat maande lank die polisie ontglim het en “vryers in hul motors [...] met morsige behae opgekerf” het (AV:227).

Volgens Ferreira (2012) “bekoor en fassineer en ontstel” Naudé sy lesers tegelykertyd en blyk die aanwending van hierdie skokkende en onnatuurlike doodsbeelde in diens hiervan te wees. Vroeër is genoem dat die dood, volgens Postel (2006a:52; 2006b:247), as identiteitsgenererende metafoor gebruik word (kyk 2.2.2.1). Olivier (2011) verwys na Naudé se karakters as “ontheemdes gevorm en getemper [...] deur die teenstrydighede van 'n post-modernistiese wêreld”. Selfs in hul belewing van die dood is daar teenstrydighede. Aan die een kant is daar die wreedheid van die dood en kan Naudé se karakters nie anders as om dit raak te sien en te beleef nie. Aan die ander kant is daar steeds die verwagting dat die dood “mooi” sal wees (AV:62; kyk 5.6).

4.2.1.2. *Stilte en onverwoordbaarheid*

Die mistieke elemente in *Alfabet van die voëls* (Naudé 2011) vind veral neerslag in die onverwoordbaarheid van die mistieke ervaring (kyk 1.3). Die onverwoordbaarheid van trauma is 'n sentrale tema in Naudé se bundel (kyk 4.4.2.6) en skakel veral met Willard (1991:163) se reeds genoemde waarskuwing dat stilte ook vreesaanjaend kan wees, omdat dit die persoon wat deur 'n rouproses gaan van die omringende wêreld isoleer (kyk 2.2.2.2). In hierdie opsig is die verwysing na “rou” as “'n private taal” (AV:217) in die verhaal “Moederskwartet” uiters treffend.

Die tema van onverwoordbaarheid word breedvoeriger in 4.4.2.6 bespreek. Tog is daar in *Alfabet van die voëls* veral twee beskrywings van onverwoordbaarheid wat direk met mistiek in verband gebring kan word. In die verhaal “Los” neem die aanskoue van die sterwende moeder die hoofkarakter se stem weg (AV:111). Sy pogings om haar te laat eet, ontketen “'n geluidlose oorlog, 'n versameling stom veldslae” (ibid.). Uiteindelik bly net die “klank van ontroosbaarheid oor” (AV:118) en selfs die dae het “'n net-net hoorbare onderton” (ibid.). Dit word vergelyk met die musiek waarna die moeder luister: “'n onderliggende noot wat volgehou word en swymeling induseer. 'n Goddelike teenwoordigheid word hoorbaar gemaak, [...]” (ibid.).

In die verhaal “Los” skakel onverwoordbaarheid egter nie net met ’n gevoel van verlies en verlange nie, maar ook met aardse liefde as ’n simbool van die mistieke liefde (kyk 2.2.2.5). In hierdie verhaal kry die ekstase van mistieke belewing ’n aardse gestalte:

Dinge wat emosies voorafgaan [...] waarvoor daar nie woorde is nie. Die lyf as klip wat merke teen ’n grotmuur maak. A is onleesbaar. Hy lyk na ’n engel van donker glas.

“Dit het my dinge laat voel wat ek nie geweet het ’n mens mag voel nie,” is al wat A te sê het. En: “Dis die opposite van narrative.” (Naudé 2011:101).

In die mistiek skakel die verwysing na dinge wat ’n mens moontlik nie mag voel nie (AV:101; kyk bostaande aanhaling) noodwendig met praktyke van onthouding. Vroeër is genoem dat die term *asketisme* (onthouding) oorspronklik na enige vorm van fisieke oefening, studie, gebruik, dieet of gesondheidsreël verwys het, maar dat dit later deur Christene gebruik is om na praktyke van selfverloëning (ontsegging) en voorbereiding tot ’n meer intense geloofslawe te verwys (Willard 1991:148; McGinn 2006:47; kyk 2.2.2.3). Hierdie voorbereiding tot ’n meer intense geloofslawe word ook weerspieël in die Kabbalistiese beskouing waarvolgens *Ein-Sof* (kyk 2.2.2.1; 4.2.1.1) voortdurend deur praktiese, etiese, intellektuele en spirituele aktiwiteite nagestreef behoort te word.

4.2.1.3 *Reiniging*

In *Alfabet van die voëls*, en veral in die verhaal “Los”, is daar verwysings na mistieke suiweringsrituele (kyk 2.2.2.3). Eers is daar die dansteaterstuk oor ’n soldaat wat ná die grensoorlog verwond na sy vrou en dogtertjie terugkeer. Die dans is “’n kragtoer”:

Hy beur moeisaam van die swaartekrag weg, kom dan los, tuimel gewigloos opwaarts, na die plafon (Naudé 2011:86).

Die soldaat se dans kan dus direk teruggevoer word na die oorspronklike betekenis van die term *asketisme* as ’n vorm van fisieke oefening.

’n Vorm van asketisme kom ook voor wanneer die hoofkarakter vir A vra om met sy suster, eens “’n wonderkind van ’n ballerina” wat deur ’n traumatiese egskeiding gaan, te dans:

Sy is aanvanklik styf, maar sy ontspan geleidelik. [...]. Hy begin weer iets eien in sy suster se bewegings. [...]. Sy maak haarself los van A. Sy hou haar voete op een plek

en beur en strek, draai haarself in selfomhelsende kinkels sodat sy amper skeur. Sy probeer wegkom van swaartekrag, probeer haarself uitvee. [...]. Toe die musiek stop, beweeg haar bors hewig op en af. Dit lyk vir die eerste maal in jare asof iets genesends begin vloei, asof sy weer haar oorspronklike vorm begin aanneem (Naudé 2011:99).

As 'n vorm van 'n suiweringsritueel toon die dans in hierdie toneel 'n ooreenkoms met Karolina Ferreira se dans in die gelyknamige roman van Lettie Viljoen (Ingrid Winterbach, 1993). Die dans neem Karolina na 'n ander vlak van ervaring (Viljoen 1993:58). Dit verbind haar “deur die allerdunste kragdraad – met die diepste, die driftigste, die onhokgeslaande aspekte van haar psige” en wek 'n “kolom vloeibare vuur in haar ruggraat” op (Viljoen 1993:66; soortgelyke beskrywings word ook in Viljoen 1993:95, 96, 124, 157, 174, 175 aangetref).

Nog 'n suiweringsritueel word in die verhaal “Oorlog, bloeisels” aangetref. Daar word verwys na *rōjaku* wat, volgens die vertelling, die finale fase van 'n Nō-akteur se ontwikkeling verteenwoordig. Tydens *rōjaku* word alle onnodige klank en handeling uitgeskakel en bly net die essensie van die toneel of handeling wat nageboots word, oor (AV:134). In die publikasie *The Japanese theatre. From shamanistic ritual to contemporary pluralism* (1995) wys die skrywer Ortolani op die skrywer Zeami se voorstelling van die Nō-akteur as “a lonely flower blossoming on a withered branch of a cherry tree” (Ortolani 1995:126). Hierdeur word afgelei dat *rōjaku* dus ook 'n vorm van afsondering veronderstel.

4.2.1.4. Afsondering

Deur hom-/haarself af te sonder, weerhou die mens hom/haar doelbewus van interaksie en enige vorm van kameraadskap met ander (kyk 2.2.2.4). Talle bekende kloosterlinge se leefwyses dien as voorbeelde hiervan. Nicol (2002:66) skryf dat Jan van Ruusbroec (kyk 2.2.2.1) op vyftigjarige ouderdom 'n kloostergemeenskap, bekend as Groenendal, in die Soniënbos net buite Brussel gestig het. Volgens Nicol was Van Ruusbroec lief vir die bos en het hy dikwels “daarin gesit en kontempler en skryf”.

In die verhaal “Die mobile” onttrek die hoofkarakter haar doelbewus uit haar sosiale omgewing om sterwende vigs-pasiënte te versorg. Sodra sy dink dat sy vriendskappe

begin vorm, voel sy egter weer uitgesluit (AV:17). Selfs haar man ervaar haar as “n vreemdeling” wanneer sy op hul plaas Dorrebult kom (AV:28). In haar eie oë het sy “die distrik se kêns vrou geword, [...]” (AV:51).

Wanneer die hoofkarakter in “n Meester uit Duitsland” na Suid-Afrika terugkeer om sy sterwende moeder te versorg, voel hy hom totaal geïsoleerd van die res van die wêreld (AV:82).

Vir die hoofkarakter in “Los” is mense “almal los van mekaar” (AV:110). Wanneer hy terug in sy woonstel in die Kaap is, raak hy agorafobies. Hy beantwoord nie SMS’e nie, hy laat sy foon se battery “uitloop” [sic], “hy lees nie [meer] e-posse nie” en sweer alle kommunikasie af (AV:95).

Soos in “n Meester uit Duitsland” laat die hoofkarakter in “Oorlog, bloeisels” sy vriende in die buiteland agter om sy sterwende moeder te kom versorg. Hier ervaar hy dat sy lefwêreld al hoe kleiner word (AV:120). Hy wy hom geheel en al aan sy ma se versorging. Selfs wanneer ’n eertydse reisgenoot, Hisashi, hom en sy ma kom besoek, verkies hy om homself af te sonder (AV:127).

Wanneer Ondien in “VNLS” en “Moederskwartet” na Suid-Afrika terugkeer, kom sy tot die gevolgtrekking dat haar vriende van weleer óf landuit is, óf dat sy kontak met hulle verloor het. Dit voel vir haar asof sy vriendskap en gesinsverbintenisse ontgroeï het (AV:181). Uiteindelik wend sy haar slegs tot haar musiek, al sal “[n]iemand anders [...] dit ooit hoor nie” en moet sy “dit binnetoe speel, haarself daarmee skend” (AV:214). Haar toenemende vereensaming laat haar voel of selfs haar musiek van haar vergeet het en laat haar uiteindelik voor die vraag te staan kom of ’n mens alleen kan rou (AV:217; kyk 4.1.2; 4.4.5.4; 4.6).

As gevolg van hul afgesonderdheid en hul eie, of ’n familielid, se siektetoestand en naderende dood, kan Naudé se karakters as buitelanders (kyk 4.4.2.1) beskou word. Hulle staan op die rand van lewe en dood, selfs al is dit net in hul aanskoue daarvan.

Voorbeelde van eenwording met die natuur word ook in Naudé se kortverhaalbundel aangetref. In “Die lawaaimasjien” vind daar by Chris en Tom eerstens ’n losmaking

van “hul jeug, van alle verbintnisse en verwagtinge” plaas wat hulle uiteindelik alleen teen “die swart hemelruim” agterlaat (AV:233). Later, wanneer Chris hunker na Tom se terugkeer, sien hy homself in sy geestesoog as “bevrore”, en in die lente, wanneer die ys smelt, sien hy hoe hy saggies sal afdryf na sy uiteindelige bestemming, die see (AV:236). In hierdie toneel is die see dus simbolies van die liefdevolle omarming van die Absolute waarna die siel smag om in tuis te kom. Soos in die Hindoe-filosofie is hier dus ’n identifikasie van die menslike siel as mikrokosmos met die makrokosmos (kyk 2.2.2.1). Vir Chris bly die essensie van sy menswees ’n geheimenis wat anderkant ruimte en tyd lê en is die self dus onsterflik.

4.2.1.5 Aardse liefde en vriendskap

In die mistieke tradisie word aardse liefde en vriendskap as ’n uitvloeisel van Goddelike liefde beskou (kyk 2.2.2.5). Vir Van der Merwe (2012:6) is aardse liefde egter meer as net ’n simbool van mistieke liefde: “[...] meer as dit: In die erotiek kry die ekstase van die mistieke beleving ’n aardse gestalte”. In *Alfabet van die voëls* is die homo-erotiese ’n belangrike tema (kyk 4.4.2.5).

Die argetipe karakter van die leermeester sluit ook die rol van vriend in (kyk 2.2). Daar is reeds genoem dat die argetipe karakter van die leermeester in feitlik al die verhale in Naudé se *Alfabet van die voëls* aanwesig is om as bemiddelaar (kyk 4.4.2.2) in die onderskeie hoofkarakters se transformasieproses op te tree.

Malan (1978:27) noem dat die geheime misteriegodsdienste dit “ten doel gehad het om die uitverkore neofiete onder die leiding van ’n wyse inisiasieleier of hiërofant met die betrokke god of godin te laat kennis maak deur die volkome psigiese assimilasië van simbole”. Soos in hierdie godsdienste maak Naudé ruimskoots gebruik van stimuli soos optogte (reise), musiek, stiltes en die afwisseling van lig en donkerte.

4.2.1.6 Lig

Van der Merwe (2011) noem dat die ligmotief altyd nou verbonde aan die tema van mistiek is. Verwysings na mistieke lig word deurgaans in *Alfabet van die voëls* aangetref. Van die treffendste voorbeelde word gevind in die verwysing na

“[h]iernamaalse lig” en “alomteenwoordige lig” (AV:104) wanneer die verteller in “Los” ’n numineuse ervaring (kyk 2.2.1) in ’n eetplek beleef:

Agter A is verbasende muurpapier, ’n Paradyslike landskap. In sagte skakerings van geel, oranje en roesbruin, hier en daar ’n sliert hemelblou mis. *Hiernamaalse lig* wat alles deurstraal, sonder ’n aantoonbare bron. Asof die landskap self van binne gloei. Sneeupieke, kranse, duiselingwekkende watervalle. [...].

A verstyf, maak of niks gesê is nie. Dit [sic] asof die landskap teen die muur agter A verdonker. Hang daar ’n figuurtjie oor die afgrond, bokant die onstuimigheid? Hy fokus. Die figuur beweeg sowaar, swaai effe. Hy merk nou ook ’n ruïne op die kweek bokant die afgronde gebaai in die *alomteenwoordige lig*.

Die kos kom, maar hulle vergeet dadelik daarvan. Agter A se skouer val en val die water (Naudé 2011:104 [my kursivering]).

In dieselfde toneel neem A ’n bykans mistieke gestalte aan onder die helder ligte: “Dit vorm ’n soort ligkrans om hom, sodat sy lyf nie duidelike grense het nie, maar geleidelik aan die rante ontweef” (AV:104).

Vroeër in die bundel, wanneer die verteller in die verhaal “’n Meester uit Duitsland” ’n “onbeskermd blik op sy ma in die badkamer kry”, word die skeidslyn tussen “vóór” en “ná” duidelik gemaak deurdat “’n ligflits [...] alle beskerming weg[...]ruk” (AV:79). Hierdie toneel hou ook verband met dit wat Van der Merwe (2012:4) beskryf as ’n “getraumatiseerde kyk” na gebeure “met ’n dwingende behoefte om waar te neem en te onthou, maar aan die ander kant ook met ’n afstandelikheid wat die oorweldigende emosies onder beheer hou”. In dieselfde verhaal plaas die verteller homself in ’n mistieke ruimte met mistieke lig: “Sou jy boontoe kyk, flits daar duiwe deur kolomme lig” (AV:83). Vroeër in die verhaal was daar reeds ’n verwysing na hierdie lig: “Jy kyk op en daar is duiwe onder die swaar balke, lig wat deurstraal [...]” (AV:56). Ook in die verhaal “Oorlog, bloeisels” is daar ’n verwysing na mistieke lig wanneer die hoofkarakter saam met die Japannees, Hisashi, om een van die eilandjies in Drakebaai gaan roei en hy ’n nie-religieuse numineuse ervaring met ’n gevoel van verwondering (kyk 2.2.1) beleef:

Aan die een kant is ’n lae deurgang, sodat ’n mens met laagwater net-net kan deurroei. [...]. Wanneer ’n mens jou gesig weer na die lig kantel, snak jy na jou asem. ’n Koeëlronde meer, in die binneste van die eiland (Naudé 2011:122).

In die slot van die verhaal “Los” word ’n interessante perspektief op die ligtema aangetref. Waar die persoon wat ’n losmakings- of transformasieproses ondergaan het gewoonlik simbolies in en ná die lig beweeg, stap die hoofkarakter wég van die lig:

Hy onttrek hom uit die lig, ongemerk. [...].

Hy trek sy skoene uit. Hy begin stap. Dit sal hom lank neem, maar hy gee nie om nie: hy sal nie stop voor hy heeltemal uit die stad is nie, voor hy nie ’n enkele lig kan sien nie (Naudé 2011:110).

Aan die een kant verteenwoordig die beweging wég van die lig, soos die karakters Ben, Reitz en Willem se “taalspeletjies” (Human 2009b:13) in Lettie Viljoen/Ingrid Winterbach se *Niggie*, “’n poging om die verlies ongedaan te maak”. Dit dien egter ook “as ’n verweer daarteen” en “aan die ander kant funksioneer dit terselfdertyd ook as bevestiging van dié verlies” (ibid.).

4.2.1.7 Die kleur wit

Lambrechts (2013a) wys op die simboliek wat die kleur wit binne ’n religieuse raamwerk vervul deurdat dit die oorgangsproses of *rite de passage* na die onsienlike simboliseer. Sy noem dat wit aan weerskante van die spektrum kan staan en dus enersyds op die afwesigheid van kleur kan dui en andersyds op die totaliteit van die spektrum. Volgens Lambrechts kan dit dus aan die begin óf aan die einde van ’n proses staan.

Die treffendste voorbeeld hiervan word in die verhaal “Oorlog, bloeisels” aangetref. Wanneer die hoofkarakter sy ma se dood visualiseer, is daar ’n treffende verwysing na ’n “wit vlag” en verkry dit binne die mistieke ruimte ’n besondere betekenis (AV:141).

Vroeër is genoem dat mistieke ervarings nie spesifiek met een godsdiens verbind word nie (kyk 2.2.2). In die volgende sub-afdeling word kortliks gefokus op die godsdienstige denkrigting wat in *Alfabet van die voëls* beskryf of gesuggereer word.

4.2.1.8 *Mistiek in verskillende godsdienstige denkrigtings*

Soos dit uit die besprekings in 4.2.1.1 tot 4.2.1.7 blyk, is daar in Naudé se *Alfabet van die voëls* elemente van verskillende mistieke denkrigtings. Wat direkte verwysings betref, word heelwat verwysings na die Christelike denkrigting aangetref. In die toneel uit “Die mobile” waarin ’n band van die voertuig op ’n verlate pad bars, is daar verwysings wat by Bybeltekste aansluit. Die gedeelte “Op die einder is ’n wolk so groot soos ’n man se vuus. Sy vat stof in haar hande en vryf dit in haar hare [...]” (AV:36) toon duidelike ooreenkomste met 1 Konings 18:44 en Job 3:12. In dieselfde toneel is daar ’n struik wat ontvlam en wat aan die toneel van die brandende bos op die berg Horeb herinner (kyk Eksodus 3:1–6).

Die tekste waarna verwys word, is almal uit die Ou Testament. Volgens Olivier (1985:26) sentreer die belangrikste mistieke momente uit die Ou Testament juis om hierdie gebeure: “in die vuur wat brand maar nie die braambos verteer nie, en in die gebeurtenisse in die afsondering in die berge, ’n afsondering wat ’n geykte beeld word vir die ontmoeting van die mistikus met die godh^o2eid”.

In sy publikasie *The life of Moses* stel Gregorius van Nissa (ongeveer 335–394), volgens McGinn (2006:13), die verhaal van die aartsvader Moses as die model van mistieke hemelvaart voor. In die eerste deel van die publikasie getiteld “Die eerste teofanie. Die brandende bos (Eksodus 3:1–15)” skryf Gregorius van Nissa soos volg:

As soon as we are established in this peaceable non-combative condition, the truth will shine upon us, bringing light to the eyes of the soul with its own rays. The truth that then shone on Moses through that wonderful illumination was God. And if the light which enlightens the soul of the prophet comes from a thorn bush, that too is not without its value for our search. For if the truth is God and the truth is also light – and the gospel attributes both these high and divine titles to the God who appeared in flesh (Jn 8:12, 14:16) – it follows that a virtuous life brings us to the knowledge of that light which descends as human nature. This light comes to us not from one of the bright lights around the stars, in case anyone should suppose that the ray emanated from some underlying material. It comes instead from an earthly bush, yet exceeds the lights of heaven with its brilliance.... (Gregorius van Nissa aangehaal in McGinn 2006:14).

Die Christelike denkrigting word ook aangetref in die verwysing na 'n Nederduitse Gereformeerde Kerk (AV:107) en Middeleeuse Germaanse kerkmusiek (AV:118). Voorts is daar verwysings na die Indiese geloof ('n Hare Krishna-tempel; AV:96), asook na 'n Boeddhistiese feesdag (AV:119), 'n klooster en 'n Boeddhiste-oord (AV:179). Sandrien se reaksie op die teenspoed wat haar getref het, is 'n heenwysing na Christus se soendood wat uiteindelik, anders as die bos wat ontvlam het, haar enigste hoop op "beskutting" is:

"Straf my," sê sy teen die son, "straf my en spaar hierdie mense." (Naudé 2011:36).

In al die verhale in Naudé se *Alfabet van die voëls* is daar by die hoofkarakters 'n verlange na en hoop op een of ander vorm van beskutting. Aangesien hierdie beskutting vir Naudé se karakters nie altyd in die vorm van standhoudende vriendskappe vergestaltung vind nie, is die idee van die beskerming deur relikte as 'n subtiele ondertoon in die teks aanwesig.

4.2.2 Relikte

Die treffendste voorbeeld van Naudé se verwysing na die beskerming deur relikte is uit die verhaal "n Meester uit Duitsland":

Eindes is almal eenders, alles eindig op dieselfde plek. Jy vertoef liewer in 'n mooi kamer, [...] (Naudé 2011:82).

Die verteller gaan dan voort deur genoemde kamer in "n kubus binne-in 'n kubus" te plaas:

Vanuit die boonste en onderste hoeke van die kolossale *ur*-kubus is kabels gespan na die hoeke van die kleiner kubus. Hier hang dit: 'n kisse binne-in 'n kis. Jy hou die deur gesluit. [...]. In die hoek is 'n ridderharnas waarin jy sou kon klim (Naudé 2011:83 [Naudé se kursivering]).

Vir die hoofkarakter is hierdie kamer op 'n ander vlak as die leefwêreld waarin hy homself bevind. Die weggesteekte kamer en kisse word simbolies van sy eie "verborge hart" (kyk 2.2.2) – dít waarna al Naudé se hoofkarakters tydens hul grensoorskrydende transformasie soek.

In *Alfabet van die voëls* kom “versteekte” objekte nie slegs op storievlak voor nie. Vroeër is verwys na Lyotard (1983:81; kyk 3.1) se beskouing waarvolgens die moderne estetika, soos die relik, ’n estetika van die sublieme is. Deur die “ontoonbare”, wat tipies van die postmodernisme is, kan die teks, as sublieme estetika, bydra tot die vertroosting of verkwikking van die leser.

Vanweë die “ontwykende aard” van postmoderne literatuur (kyk 3.6), word die aanname gemaak dat verskeie literêre aspekte op “’n ander, versteekte vlak” as die gebruikelike in Naudé se teks aanwesig kan wees en dat dit sodoende tradisies, ook met betrekking tot genre-grense, omver kan werp.

4.3 Genre-grense

In die inleiding tot hierdie hoofstuk is genoem dat *Alfabet van die voëls* as enkelteks op die grens van twee sub-genres, naamlik die kortverhaalbundel en die roman lê. Daarom word die mate waartoe Naudé tradisionele beskouings met betrekking tot die sub-genres van die kortverhaalbundel en die kortverhaalsiklus hetsy behou óf omverwerp, vervolgens bespreek.

4.3.1 *Alfabet van die voëls* as kortverhaalbundel

In Naudé se bundel is die individuele verhale langer as die normale kortverhaal (kyk 4.1; 4.3.2.7; 4.4.3; 4.7; hoofstuk 6). “Die mobile” is 46 bladsye lank, “’n Meester uit Duitsland” 29 bladsye, “Los” 27 bladsye, “Oorlog, bloeisels” 31 bladsye, “VNLS” 37 bladsye, “Moederskwartet” 39 bladsye en “Die lawaaimasjien” 18 bladsye. Tog val die bondigheid daarvan op. Van Niekerk (2012:167) noem dat die verhale steeds oor die “onmiddellikheid van ’n kortverhaal” beskik “(met ’n spanningslyn wat jou laat aanhou lees)” en Ferreira (2012) beskryf dit as ’n “digverweefde teks”. In ’n gesprek met Terblanche (2012) beskryf Naudé self die kortverhaal as ’n “slice of life”. Volgens hom is die kortverhaal “iets wat uit die hoek van die oog gesien word, in die verbygaan, die gedagte van ’n enkele of unieke effek [...]”.

In al die verhale in Naudé se bundel word daar slegs een hoofkarakter aangetref. Binne die beperkte vertelruimte van die kortverhaal vind daar gewoonlik slegs beperkte en tydelike karakterontwikkeling plaas (kyk 3.2.1). Aangesien Naudé se verhale egter langer as die normale kortverhaal is, is daar wel ruimte vir karakterontwikkeling. In al die verhale ondergaan die hoofkarakters 'n transformasie en keer hul as "geïnisieerdes" en "mense wat 'n individuasiëproses deurloop het" (kyk Van Coller 2006a:103), terug. Hierdie individuasiëproses is die onderliggende grensoorskrydingstema in die enkelteks.

Alhoewel die afsonderlike verhale as selfstandige verhale gelees kan word, vertoon die bundel inhoudelik en struktureel 'n hegte eenheid (kyk 4.1). Hierdie eenheid is kenmerkend van die kortverhaalsiklus.

4.3.2 *Alfabet van die voëls as kortverhaalsiklus*

In 3.2.3 is die wyses waarop eenheid in die kortverhaalsiklus bewerk kan word, bespreek. Daar is verwys na die volgorde van verhale, die siklus- of bundeltitel en verhaaltitels, kruisverwysings tussen verhale, gemeenskaplike ruimtes, karakteraanwending, vertelsituasie, gemeenskaplike tekstuele patrone, ooreenkomste tussen die sluitingsmomente van verhale en intertekstualiteit.

4.3.2.1 *Volgorde van verhale*

Die oorkoepelende tema van grensoorskryding word in *Alfabet van die voëls* treffend versterk deur die volgorde waarin die verhale geplaas is.

In die eerste vier verhale tree die tema van pyn, siekte en spesifiek kanker op die voorgrond. In die daaropvolgende twee verhale is die pyn hoofsaaklik emosioneel van aard, terwyl in die slotverhaal net die verlange oorbly:

As hy die pyn in sy gebeente eerlik moet interpreter, is dit 'n versugting dat Tom moet terugkeer en dat hy 'n verlore wêreld met hom moet saambring (Naudé 2011:236).

Die feit dat die titel van die middelste verhaal in die bundel (“Oorlog, bloeisels”) ’n oksimoron is, is ook veelseggend, aangesien dit die laaste van die vier verhale is wat fisieke pyn as tema het. Hierdie verhaal verteenwoordig dus die draaipunt, en dus ook die grensoorskryding, na ’n ander soort pyn, naamlik verlange. Die tweede woord in die titel (“bloeisels”) sluit ook treffend aan by die slotsin van die vorige verhaal (“Los”):

Dit bevat ’n ganse tuin, dink hy, hierdie nat blom (Naudé 2011:110).

Wanneer die ruimtelike plasing van die verhale in oënskou geneem word (kyk ook 4.3.2.3), word die volgende bemark:

Vloedspruit (Oos-Kaap), met verwysings na Lesotho



Berlyn, Neurenberg en Johannesburg



Pretoria en Kaapstad, met ’n verwysing na Manhattan



Johannesburg, met verwysings na Viëtnam en Japan



Vloedspruit en Lesotho, met verwysings na Parys en Londen



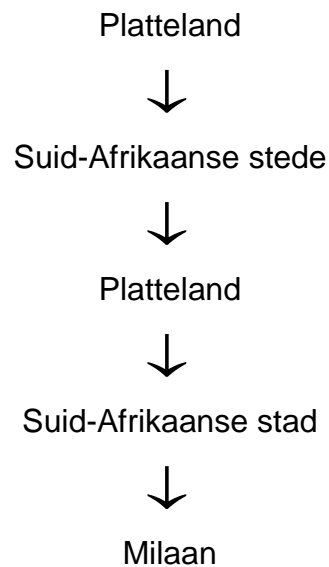
Johannesburg, die VSA, Londen en Dubai



Milaan, met terugwysings na ’n onbekende Suid-Afrikaanse stad

Die eerste verhaal, “Die mobile”, speel in ’n landelike omgewing af. Dan is daar in “’n Meester uit Duitsland” ’n verskuiwing, via Europa, na die stad. In die daaropvolgende verhale (“Los” en “Oorlog, bloeisels”) vertoef die hoofkarakters in stede in hul geboorteland, Suid-Afrika. In laasgenoemde verhaal is daar wel terugflitse na oorsese bestemmings, terwyl die hoofkarakter in die daaropvolgende verhaal, “VNLS”, haar weer in die landelike omgewing van Vloedspruit en Lesotho bevind. In “Moederskwartet” bevind Ondien, wat die hoofkarakter in beide “Moederskwartet” en “VNLS” is, haar in Johannesburg, maar reis sy ook oorsee. Uiteindelik speel die slotverhaal, “Die lawaaimasjien”, in Milaan af.

Die geheelstruktuur is dus soos volg:



Hierdie plasing korreleer met die oorkoepelende tema van grensoorskryding. Die vertrekpunt is kulturele identiteit (kyk 4.4.2.4) wat ruimtelik gesimboliseer word deur die landelike plasing van die openingsverhaal. Daarna volg 'n heen en weer proses; die proses van grensoorskryding en losmaking. Uiteindelik eindig die bundel in 'n nuwe ruimte, naamlik Milaan. Hierdie "vreemd-nuwe" ruimte dui op die loswees van enige verbintenisse en vind veral neerslag in 'n finale metaforiese vryheidsbestemming, naamlik die see (AV:236; kyk 4.2.1.4).

4.3.2.2 *Eenheid tussen titels*

In *Alfabet van die voëls* is al die verhale se titels kort en kripties met die langste wat slegs uit vier woorde bestaan ("n Meester uit Duitsland"). Die eerste, sowel as die slotverhaal, het tweewoordtitels, waarvan beide die lidwoord *die* bevat. Beide hierdie titels verwys na 'n kliniek of hospitaal. "Die mobile" word beskryf as 'n kliniek-in-die-kleine (AV:23, 33), terwyl "Die lawaaimasjien" 'n instrument vir gebruik in die "'hospitaal van anemiese klank'" (AV:230) is. Die laaste drie verhaaltitels verwys almal na 'n vorm van musiek of geraas. "VNLS" is die afkorting vir die naam van die musikergroep "Victorian Native Ladies' Society" (AV:142). Die ander twee verhale waarna hier verwys word is "Moederskwartet" (waar 'n kwartet 'n musikale ensemble bestaande uit vier lede is) en "Die lawaaimasjien", wat 'n selfgemaakte instrument of "akoestiese geraasmasjien" (AV:230) is. Die titel "Oorlog, bloeisels" is, soos reeds genoem, 'n

oksimoron (kyk 4.3.2.1). Nie net is dit 'n stylfiguur waarby twee skynbaar teenstrydighede met mekaar verbind word nie, maar dit is ook, soos vroeër genoem, die titel van die middelste verhaal in die bundel.

4.3.2.3 **Gemeenskaplike ruimtes**⁶⁷

Ruimte is een van die eenheidsmerkers wat die meeste in 'n kortverhaalsiklus voorkom (kyk 3.2.3.4). Daar is reeds in 4.3.2.1 verwys na die ruimtelike plasing van die verhale. Ten einde 'n geheelbeeld op die gemeenskaplike ruimtes te kry, word dit in tabelvorm aangebied (Tabel 4.1):

Tabel 4.1: Gemeenskaplike ruimtes in *Alfabet van die voëls* (Naudé 2011)

Verhaal (bladsynommer)	Europese ruimte	Amerikaanse ruimte	Oosterse ruimte	Ruimte van die geboorteland
“Die mobile” (Naudé 2011:54)				Vloedspruit (Oos-Kaap)
“n Meester uit Duitsland” (Naudé 2011:83)	Berlyn en Neurenberg, met verwysings na Londen			Johannesburg
“Los” (Naudé 2011:110)		Verwysing na Manhattan		Pretoria en Johannesburg
“Oorlog, bloeisels” (Naudé 2011:141)	Verwysing na verblyf in Londen		Viëtnam en Japan	Johannesburg ⁶⁸
“VNLS” (Naudé 2011:178)	Verwysings na verblyf in Parys			Vloedspruit Lesotho Johannesburg
“Moederskwartet” (Naudé 2011:216– 217)	Besoek broer in Londen en 'n suster in Dubai	Besoek 'n suster in Phoenix		Johannesburg
“Die lawaaimasjien” (Naudé 2011:236)	Milaan			Terugflitse na 'n onbekende Suid- Afrikaanse stad

Uit bostaande tabel blyk dit dat, behalwe in die geval van die openingsverhaal (“Die mobile”), al die verhale die “vreemde”, die “aangenome land” en die geboorteland deel. In al die verhale word daar, hetsy fisies of in herinnering, na die geboorteland teruggekeer. Vroeër is gewys op die belang van herinnering vir identiteit (kyk 3.4.1.1). As gemeenskaplike ruimte is die geboorteland dus die herinneringsruimte wat dit, in

⁶⁷ Kyk ook 4.4.4

⁶⁸ Die verwysing na die hoofkarakter se sterwende moeder skakel hierdie verhaal tematies met “n Meester uit Duitsland”. Sou dit dieselfde hoofkarakter wees, tree Johannesburg dus as gedeelde ruimte op.

ooreenstemming met Burger (2007:9) se uitspraak, vir die karakters in *Alfabet van die voëls* moontlik maak om hul bestaan en voortbestaan te beleef as iets wat 'n samehang het en wat uniek aan elke mens is. Vir die doel van die bespreking is hierdie “samehang-in-diens-van-identiteit” dus ook metafories van die samehang wat die gedeelde herinningsruimte binne die kortverhaalsiklus bewerk.

4.3.2.4 Karakterisering⁶⁹

'n Bepaalde vorm van karakterisering kan 'n belangrike eenheidskeppende element in die kortverhaalsiklus wees. Voorbeelde hiervan is wanneer dieselfde karakter in verskillende verhale optree, daar ooreenkomste is ten opsigte van voorkoms en gedrag en dieselfde omstandighede beskryf word. Een van die wyses waarop eenheid in *Alfabet van die voëls* verkry word, is inderdaad deur karakterisering.

Binne die gedeelde ruimtes van die vreemde en die geboorteland is die hoofkarakters in al die verhale in *Alfabet van die voëls* liminale figure. Naudé teken sy karakters as moderne een-en-twintigste-eeuse mense wat as ontheemdes in 'n post-modernistiese wêreld en teen die agtergrond van die maatskaplike probleme waarmee hulle daaglik worstel, moet oorleef. Olivier (2011) wys daarop dat Naudé se karakters hoofsaaklik Afrikaanssprekendes is wat “die teenstrydighede van herkoms en ontworteling in 'n kontemporêre Suid-Afrika en geglobaliseerde aarde” moet hanteer. Scheffer (in Terblanche 2012) beskryf die karakters in *Alfabet van die voëls* as “onpretensieuse wêreldburgers”, “onsentimenteel” en “onbeskaamd homoseksueel”.

Volgens Turner (s.j.:46–47) is die liminale figuur “struktureel onsigbaar” (kyk ii in 3.3.2.1). Naudé se karakters is dikwels naamloos. In hierdie verband kan verwys word na die hoofkarakters in die verhale “'n Meester uit Duitsland”, “Los” en “Oorlog, bloeisels”. In “Los” is die eenletter-benaming van die twee medekarakters, wat slegs as “A” en “B” bekend is, metafories van hierdie “onsigbaarheid”. Die verskil tussen die name van die twee vroulike hoofkarakters, Sandrien en Ondien, is onderskeidelik “Die mobile”, “VNLS” en “Moederskwartet”, is “sigbaar” gering. Ondien, die suster van Cornelius, Vera en Zeld, is die hoofkarakter in beide “VNLS” en “Moederskwartet”.

⁶⁹ Kyk ook 4.4.2

Alhoewel sy nie werklik in die verhaal figureer nie, maak Sandrien, soos Mrs Nyathi, weer in “VNLS” haar verskyning. Sandrien is egter steeds die “onsigbare”, want haar herverskyning is slegs ’n “gerug”:

“Rumour is dat my vorige wit lodger die plek aan die brand gesteeek het. Kort voor sy dood is –” (Naudé 2011:175).

In meer as een verhaal is die karakters op reis. Dit is egter nie net ’n fisiese reis nie, maar ook een waartydens die karakters ’n soort losmakingsproses ondergaan. In die verhale “’n Meester uit Duitsland” en “Oorlog, bloeisels” is die reis dié van die sterwende moeder. As “both living and dead” (Lang 2001; kyk ii 3.3.2.1) is die moeder die “raam” waardeur die temas van transformasie, losmaking en aanvaarding van verlies, gekonstitueer word (kyk 4.1.2).

4.3.2.5 *Vertelsituasie*⁷⁰

In al sewe kortverhale in Naudé se bundel is ’n ouktoriële vertelinstantie met trekke van ’n personale verteller aan die woord. Tog is die temporale en psigologiese afstand tussen die verteller en die hoofkarakter in al die verhale minimaal klein, is die ouktoriële verteller personaalgetint en, soos wat dit uit ’n latere bespreking van die vertelsituasie sal blyk (kyk 4.4.5.2), is daar aanduidings van ’n heen en weer grensoorskryding ten opsigte die vertelinstantie.

’n Bykomende eenheidskeppende element in Naudé se bundel is dit wat Van den Berg (2011b:7) bewoerd as “die nadenkende en soms byna poëtiese atmosfeer” van beskrywings in die bundel:

Waarna hier verwys word, is ’n gevoel vir die onpeilbaarheid van die menslike bestaan, wat soos die baslyn van ’n musiekstuk in die verhale teenwoordig is. Dit bring ooglopende winste, maar ook gevare mee: soos genoem, dra dit by tot die eenheid van die bundel. Maar dit beteken ook dat die trefkrag van die verhale eerder lê in die saamlees daarvan, en nie in die lees daarvan as afsonderlike stories nie.

⁷⁰ Kyk ook 4.4.5

4.3.2.6 *Gemeenskaplike tekstuele patrone*

In Naudé se bundel word tekstuele en strukturele eenheid veral deur duidelike deurlopende temas verkry. Konfrontasie met die dood en verlies, seksualiteit, diaspora, kulturele vermenging en ontheemding en terugkeer is temas wat in feitlik al die verhale figureer.

Terugkerende motiewe wat oor verhaalgrense voorkom, sluit die volgende in: motiewe van vertrek en reis, taal, 'n "geheime taal van voëls" (kyk Viljoen 2011:6; Olivier 2011; Ferreira 2012), musiek, geluide en geraas, sprokies, mites, 'n soeke na herkomste en oorspronge, vergeet en onthou, instink en rede en die verskillende gedaantes van die liefde in menslike verhoudings (kyk Brink op die agterblad van Naudé 2011; Viljoen 2011:6; Terblanche 2012).

Die begeerte na selfheid, teenoor die begeerte na gemeenskap, die begeerte na verandering, teenoor die begeerte om staties te bly, tesame met die idee van tuiskoms, is algemene kenmerke van die kortverhaalsiklus (kyk 3.2.2.9). In vyf van die verhale in *Alfabet van die voëls* ("n Meester uit Duitsland", "Los", "Oorlog, bloeisels", "VNLS" en "Moederskwartet") keer die hoofkarakters terug na hul geboorteland. Dit is egter hîer waar die karakters met hul eie verganklikheid gekonfronteer word.

In die verhaal "Moederskwartet" is daar 'n toneel waarin Ondien die plaas van haar kinderjare herbesoek:

Sy klim in haar kar en ry Vrystaat toe. Na die plaas waarop sy grootgeword het. [...].

"Dit was my ma se tuin hierdie," sê sy sonder om te groet toe 'n vrou uitkom. "Ek sou graag 'n hoekie daarvan herplant. Een beddinkie blomme. Gee jy om?"

[...].

"n Oorlaaide gebaar, weet ek, sentimenteel. Nogtans, gun my dit. Ek het die saad hier by my. En 'n vurkie. As ek net 'n bietjie water kan leen –"

"Maak wat jy wil," sê die vrou. Sy draai om en stap in.

Ondien sak op haar knieë, hier in die tuin waar haar ma eens op 'n tyd geloop en sing het. Cliché-arias, altyd, Puccini of Verdi. "Si, mi chiamano Mimi" uit *La Bohème*, "Ah, fors'è lui" uit *La Traviata*. Die son brand op haar rug, die trane kom.

Toe sy klaar is, spoel sy haar hande by 'n buitekraan af. Sy vertrek sonder om weer met die vaal vrou te praat (Naudé 2011:208–209).

In “Moederskwartet” plaas Cornelius ’n afstand tussen homself en enige herinnering aan sy kinderjare:

“Daar wás oomblikke toe ek gehuiwer het, in die donker tussen lywe, in die skroeiende lig van ’n vreemdeling se woonstel. Gedink: dis die verste wat ek kan kom van ons kinderplekke op daardie plaas.” (Naudé 2011:198).

Tog hoor hy steeds sy ma se “singende stem” en skemer die behoefte na die verlore en ontkende ruimte van sy kinderjare tóg deur:

“Ja, dit was die grootste afstand wat ek kon plaas tussen my en daardie Vrystaatse tuin met sy kappertjies. Maar, waar ek ook al was, met al die dinge in my bloed wat beelde in die skedel skep, kon ek maar net ’n oogwink lank aan daardie tuin dink, en kappertjies het rondom my gegroei, ál oor die mure, plafonne en vloere van die onbekende kamer waarin ek was. Bo-oor al die roesmerke en watervlekke. Bo-oor graffiti en roet. En, wanneer ons ma se singende stem deurtrek soos wind, het die blomme liggies gebewe.” (Naudé 2011:199).

Soos reeds gesuggereer, is “tuiskoms” egter vir Naudé, sowel as vir sy karakters, nie altyd die plek van herkoms óf van ’n uiteindelijke bestemming nie. Bensmaïa (in Deleuze & Guattari 1986:xxi) noem dat, ten einde die geregtigheid te vind waarna hy verlang het, Kafka ontdek het dat dit noodsaaklik was om te beweeg: “to go from one room to another, from one office to another, from language to language, and from country to country, always following his desire”. Dat Naudé as mens, maar ook ten opsigte van sy skryfkuns, met Kafka identifiseer, blyk duidelik uit die volgende aanhaling uit Kafka se *Die vertrek* wat Naudé in ’n e-pos aan Retief (2012) gestuur het:

By die hek het hy my gestop en gevra: ‘Waarheen ry my heer?’ ‘Ek weet nie,’ het ek gesê, ‘het weg van hier, net weg van hier. Altyd weg van hier, dit is die enigste manier om my bestemming te bereik.’ ‘So, jy ken jou bestemming?’ het hy gevra. ‘Ja,’ het ek geantwoord, ‘het ek dan nie so gesê nie? Weg-van-Hier, dis my bestemming?’

Alhoewel daar visioene, “stralend, verblindend, van ’n ander stad” en van “’n monumentale bestemming” is (AV:58), is dit nie genoeg vir die hoofkarakter in “’n Meester uit Duitsland” nie en blyk dit in die slot van die verhaal dat hy eerder wegstroom van die idee van ’n “bestemming”. Vir hom is eindes almal eenders en eindig alles op dieselfde plek. Daarom wil hy liever vertoef in die ruimte waar hy veilig voel – die ruimte van sy drome (AV:82). Uiteindelik bespreek hy tog ’n kaartjie terug na Berlyn (AV:83; kyk 4.4.2.3; 4.4.2.7; 4.5.2), waarskynlik in die hoop om dáár “tuis te kom”.

Ook in die verhaal “Los” is daar ’n verwysing na “terugkeer” wanneer die hoofkarakter hom probeer losmaak van A:

Die gewig wyk uit sy ledemate, hy word lig, substansieloos. Dit is ’n voorvereiste vir sy terugkeer na die land van die lewendes: hy moet oplos (Naudé 2011:95).

Wanneer die hoofkarakter terug is in Pretoria, blyk dit dat A geen behoefte aan “’n bestemming” het nie:

“So, waarheen is dit alles op pad?” [...].

“Ek weet nie,” sê A. “Nêrens?” (Naudé 2011:105).

In “Oorlog, bloeisels” hoop die hoofkarakter dat sy bestemming dáár sal wees waar sy ma se grense is:

Sy reis nou vryelik tussen slaap en wakker, gebiede waartussen die grensdraad verwyder is. Grense tussen hulle twee verdof ook (Naudé 2011:138).

Dan neem die hoofkarakter die besluit om na dié grense te gaan soek. Dit maak nie saak hoe ver sy reis hom sal neem nie, maar “vind sal hy dit vind” (AV:138).

In die slotverhaal, “Die lawaaimasjien”, keer nóg Chris, nóg Tom terug na hul geboorteland en alhoewel daar by Chris “’n versugting [is] dat Tom moet terugkeer en dat hy ’n verlore wêreld met hom moet saambring” (AV:236), kan hy nie na Tom gaan soek nie, want “wanneer mens bevrore is, kan jy nie roer nie, kan jy alleen maar wag om gevind te word” (ibid.; kyk ook 4.2.1.4; 4.3.2.7; 4.4.2.7; 4.4.3).

In *Alfabet van die voëls* blyk dit dus dat vir Naudé se karakters die idee van “tuiskoms” of “terugkeer” in die ware sin van die woord nie moontlik is nie. Dit sluit aan by die reeds genoemde uitspraak van Brand (2003) rakende kulturele identiteit waarvolgens ’n terugkeer nooit moontlik is nie (kyk 3.4.1.1). In ’n vroeëre bespreking is verwys na Van Coller (1990:21) se bewering dat “hergeboorte”, of in hierdie konteks “tuiskoms”, nie altyd deur die inlywing in ’n groep gevolg hoef te word nie (kyk 3.4.3). As getransformeerdes word Naudé se karakters eerder uit die groef van hul beperkende bestaan bevry en gaan hul die toekoms met ’n volwassenheid, wat slegs deur ervaring opgedoen kan word, tegemoet.

In sy beskrywing van motiewe definieer Blok (1973:331) abstrakte motiewe as motiewe wat in samevattende of fundamentele motiewe konvergeer. Hierdie motiewe is deurlopend aktief binne die storie, veral met betrekking tot die vooruitgang in tyd – dít wat volgens Blok as “bestemming” ervaar word. Dit blyk dus dat Naudé, deur ’n kenmerkende seleksie en by wyse van kombinasiebeginsels, telkens komplekse abstrakte motiewe tot “bestemmingsmotiewe” ontwikkel. Sy paradigmas bly dus konstant.

4.3.2.7 Ooreenkomste tussen sluitingsmomente van verhale

In ’n vergelyking tussen die sluitingsmomente van die sewe kortverhale in *Alfabet van die voëls* (Naudé 2011) word ’n interessante patroon tussen die ooreenkomste bemark wat grafies in Tabel 4.2 (sien volgende bladsy) voorgestel word.

In vyf van die sewe verhale is daar in die slotparagrafe verwysings na diere. Slegs in die openingsverhaal is dit nie geveleude diere nie. Die klanke waarna in kolom 3 verwys word, skakel noodwendig met die diere uit die vorige kolom en op die oog af word hierdie tipe geluide nie vereenselwig met die stilte wat “die alfabet van voëls” veronderstel nie. In die eerste drie verhale is die klanke “klappend”, “’n geblaf” en “onaards”. Alhoewel daar wel aanduidings van stilte in die sluitingsmomente van die eerste verhale is, (hiervan is veral die aanwesigheid van die indirekte innerlike monoloog ’n aanduiding), word die stilte toenemend “hoorbaar” wanneer daar in die verhaal “Oorlog, bloeisels” deurgeroei word na ’n meer waarvan niemand weet nie, totdat die klanke in die slotverhaal, “Die [gesteelde] lawaaimasjien”, uiteindelik dié van “bevroe, roerlose, gestorwenes” is. So bou die sluitingsmomente van die opeenvolgende verhale op totdat die “stilte” of “die alfabet van die voëls”, as die klank van vereensaming, dood en verlies, ’n hoogtepunt bereik.

Tabel 4.2: Patroon in sluitingsmomente in *Alfabet van die voëls* (Naudé 2011)

Verhaal en bladsynommer van sluitingsmoment	Kolom 1	Kolom 2	Kolom 3	Kolom 4
	Indirekte innerlike monoloog in slotparagrafe	Verwysings na diere	Verwysings na klank	Verwysings na stilte
“Die mobile” (Naudé 2011:54)	Aanwesig	“roofdiere” en “ondiere” ↓	“n Sakkie klappende bene.” ↓	
“n Meester uit Duitsland” (Naudé 2011:83)	Aanwesig	“duiwe” en “n hond”	“Deur die mure hoor jy duiwe, [...] en geblaf uit ’n hond se dor ingewande.” ↓	
“Los” (Naudé 2011:110)	Aanwesig		“ [...] ’n trollie met ’n gebreekte wiel. Dit maak ’n onaardse geluid.” ↓	
“Oorlog, bloeisels” (Naudé 2011:141)	Aanwesig	“tuinvoëls” ↓	“Die tuinvoëls sal invlieg en oor hul koppe kom woer, [...]” ↓ →	“geheime meer” ↓
“VNLS” (Naudé 2011:178)	Aanwesig	“n insek” ↓	“Ondien moet sing, [...]. Haar stem is yl.” ↓	“So sonder musiek.” ↓
“Moederskwartet” (Naudé 2011:216–217)		“sprinkane” en “onderwêreldse verorberaars”	“[...] Kom ek speel [...]. Luister stip: [...]”.	Die lied van die sprinkane neem “die vorm van die gestorwene aan –” ↓
“Die lawaaimasjien” (Naudé 2011:236)	Aanwesig		Slegs “vibrasies”	“bevrose”, “kan [...] nie roer nie” ↓

In *Alfabet van die voëls* maak Naudé dus knap gebruik van die oop teks (kyk 3.2.2.9). Volgens Ferreira (2012) stel hierdie tipe teks hoë eise aan die leser, maar “beloon [dit] eweneens daardie leser met ’n voorkeur vir verhale wat minder antwoorde as vrae bied: hoogstens ’n spoor, ’n bekoorlike moontlikheid van wat alles in hierdie diggeweefde teks opgesluit lê”. Hierdie tegniek, maar ook die sikliese aard van die werk, word as’t ware ook in die teks “ingeskryf” wanneer een van die karakters in die slotverhaal na die ooplaai van weë verwys (AV:235–236).

Op die terrein van die makrostruktuur speel die verhale in Naudé se kortverhaalbundel dus op subtiële wyse op mekaar in en vul die verhale mekaar aan. Die leser word telkens gekonfronteer met iets wat bekend voorkom, asof dit reeds in een van die vorige verhale voorgekom het. As gevolg van hierdie vervlegdheid, kan die saamlees van die verhale 'n interessante leeskringloop in die teks tot gevolg hê. Viljoen (2011:6) vat dit soos volg saam: “In 'n sekere sin vorm die verhale 'n geheime alfabet wat die leser moet ontsyfer.”

Die sewe verhale het oor die algemeen min of meer dieselfde struktuur en aanbiedingswyse en dieselfde eienskappe met betrekking tot fokus, perspektief en tyd, wat daartoe bydra dat die verhale op mekaar inspeel. Die feit dat dieselfde temas deurlopend in die verhale aanwesig is en dieselfde karakters in meer as een verhaal optree, lei daartoe dat die ontologiese grense tussen verhale bevraagteken kan word. *Alfabet van die voëls* kan derhalwe as 'n tipe palimpses⁷¹ beskou word. Elke opeenvolgende verhaal herhaal tematies sommige aspekte van die vorige, maar nuwe betekenis word bygevoeg. Die herskrywings van die tema en die lae van palimpses word langs mekaar gestel om sodoende 'n meer betekenisdraende teks daar te stel. Hierdeur word die manier waarop die leser oor die diepte van verlies dink, opsetlik beïnvloed. Volgens Van Niekerk (2012:168) kry Naudé dit reg om “'n groot verskeidenheid uiteenlopende temas en motiewe te versoen in verhale wat mekaar aanvul maar ook sterk van mekaar verskil”.

Dit blyk dus duidelik dat *Alfabet van die voëls* as 'n kortverhaalsiklus geklassifiseer kan word en dat dit veral elemente van die kortverhaalroman (kyk 3.2.2.3) bevat. Tematies en struktureel toon die bundel sterk ooreenkomste met die roman. Die bundel bestaan uit sewe verhale wat langer as die gewone kortverhaal is (kyk 4.1; 4.3.1; 4.4.3; 4.7; hoofstuk 6) en volgens van Niekerk (2012:167) is “[d]ie hoeveelheid karakters en die omvang en aard van die intrige in elk van die verhale meer as genoeg vir 'n roman [...]”. Ook Ferreira (2012) plaas Naudé se bundel in hierdie kategorie en verwys na hierdie tipe kortverhaalbundel as 'n *roman in schuifjes / roman à tiroir /*

⁷¹ Die *Merriam-Webster Dictionary* (s.j.) definieer die term soos volg:

“1: writing material (as a parchment or tablet) used one or more times after earlier writing has been erased

2: something having usually diverse layers or aspects apparent beneath the surface [...]”.

kortverhaalroman / miniroman. Ferreira (2012) noem dat hierdie soort kortverhaal nie nuut is nie, maar dat dit ná Alexander Strachan se *Wêreld sonder grense* (1997) onlangs in Afrikaans weer oplewing begin toon in onder andere die werk van Anna Kemp, Willemien Brümmer, Corlia Fourie en Christine Barkhuizen-Le Roux. Op die webblad van *Umuzi* (2012) word 'n intertekstuele verband tussen hierdie “byna [...] kompakte roman” en die “pre-moderne verhale van byvoorbeeld DH Lawrence” bemerk.

Uit die bostaande bespreking blyk dit dat Naudé se kortverhaalbundel *Alfabet van die voëls* reeds op grond van genre grensoorskrydende elemente vertoon. In die volgende afdeling word gefokus op die wyses waarop grensoorskryding in die storie, verteltekste en vertelproses gedemonstreer word

4.4. Storie, verteltekste en vertelinstantie

4.4.1 Paratekstuele elemente

In Naudé se kortverhaalbundel verwys die titel, *Alfabet van die voëls*, na 'n ongedefinieerde alfabet (vergelyk “'n ongedefinieerde gebied sonder 'n beperkende grens”; kyk Genette 1997:1). Die titel is dus sigself 'n geskikte metafoer vir die rol wat die paratekste as brug tussen die teks en die diskoers oor die teks vervul. In *Alfabet van die voëls* is die paratekstuele elemente van voorblad, titel en agterblad veral van belang.

4.4.1.1 Voorblad

Die voorblad-ontwerp van Naudé se kortverhaalbundel *Alfabet van die voëls* (2011) is deur Michiel Botha gedoen. Dit bestaan uit 'n agtergrond van verskillende skakerings van blou met drukwerk in swart, blou en wit. Benewens die bekende konnotasie wat daar tussen blou lug en voëls bestaan, is daar ook ander simboliek in die kleurgebruik op die voorblad aanwesig.

McNee (2010) herinner ons daaraan dat kleur 'n spesifieke stemming kan oproep, 'n boodskap kan oordra of 'n sterk reaksie by die kyker kan veroorsaak. Die kleur blou se gevoelswaarde is dié van 'n koel uitgestrektheid en oopheid. Volgens McNee is blou 'n introspektiewe kleur. In Naudé se bundel veronderstel die transformasie wat die karakters moet ondergaan noodwendig introspeksie.

As 'n formele kleur is blou, volgens McNee (ibid.), dikwels 'n voorstelling van wysheid en 'n standvastige karakter. As rondreisende wêreldburgers is Naudé se karakters “onsentimenteel, onbeskaamd homoseksueel en onbehep seksueel. Hulle is op die voorpunt van musiek, dans, die argitektuur, die sakewêreld [...]” (Scheffer in Terblanche 2012). Tog kan die “rustige karakter” en “poëtiese subtiliteit” van blou ook met melancholie en berusting geassosieer word. In hierdie verband trek McNee (2010) die lyn deur na bluesmusiek waarin daar dikwels oor moeilikhede en “bad luck” gesing word. In *Alfabet van die voëls* is die deurlopende gevoelswaarde een van verlies – en daarin moet die karakters berusting vind.

McNee (ibid.) wys voorts op die noue assosiasie van die kleur blou met water. Die blou kleur van die voorblad dien as vooruitskouing en aanvulling van die treffende wyse waarop Naudé in die teks van water as metafoor van 'n finale bestemming (AV:141, 236) en dus ook van liminale tyd en ruimte (kyk 4.4.3; 4.4.4) gebruik maak.

Volgens 'n artikel getiteld “Blue symbolism and everything about blue color meaning” op die *Living Arts Originals*-webblad, simboliseer blou ook vryheid, krag, 'n nuwe begin, optimisme en nuwe, beter geleenthede. Ferreira (2012) se verwysing dat Naudé se karakters bykans altyd na “'n herkenbare milieu” terugkeer, “omgewe van verandering in 'n eens bekende wêreld waaruit daar dan opnuut sin gemaak moet word” sluit treffend by hierdie simboliek aan.

Die blou ondertone en skakerings op die voorblad word van bo na onder, en van links na regs donkerder. Pretorius (2010) wys daarop dat, in die natuur die horisontale terugtrek-aksie van ligter wordende blou simbolies van 'n groter wordende afstand is. Voorts is die vertikale terugtrek-aksie van lig na 'n donker wordende blou, volgens Pretorius, simbolies van die verwelkoming van “die binnemens as deel van die kosmos”. Op die voorblad van die bundel is die horisontale terugtrek-aksie dus

omgekeerd, naamlik donker wordende blou, wat dus op 'n kleiner wordende afstand dui: die terugkeer na die bekende, maar ook die kleiner wordende afstand op die pad na berusting. Die vertikale donker wordende blou op die voorblad en die simboliese betekenis wat daaraan gekoppel word, kan as simbolies van die “binnemens” van Naudé se karakters, wat telkens 'n soort losmakingsproses moet ondergaan, beskou word – 'n losmakingsproses waarin hul as't ware deel van die kosmos word. Hiervan is veral die reeds genoemde voorbeeld, die afdrywing na die see (kyk AV:236), wat ook deel uitmaak van die slotparagraaf van die bundel, treffend.

Teen die blou agtergrond is dowwe beelde van voëls. Hierdie beelde sluit nie slegs direk aan by die titel nie, maar die feit dat die voëls ook “migreer” na die eerste binneblad, sluit aan by die terugkerende motief van vertrek en reis en by die motief van die Afrikaanse diaspora (kyk ook 4.4.2.3).

Dit is egter veral die tipografie van die swartgedrukte titel wat uitstaan op die voorblad. McNee (2009) wys daarop dat, in 'n kunswerk, die kleur swart as misterieus en “weggesteek” voorkom en dat dit as die draer van morbiede emosies optree. In die Westerse kultuur word hierdie kleur algemeen met smart en die dood geassosieer. Hierdie tema word deurlopend in al die verhale in Naudé se *Alfabet van die voëls* aangetref.

Die feit dat daar op die voorblad aangedui word dat die boek die 2012-wenner van die Jan Rabie Rapport-Prys is, asook André P. Brink se beskrywing van die teks as “onder die bestes in Afrikaans”, sal noodwendig 'n invloed op lesers se aanvanklike opvattinge met betrekking tot die literêre gehalte van die teks hê.

4.4.1.2 Bundelitel

Die titel *Alfabet van die voëls* is interessant en prikkel die leser se nuuskierigheid oor presies wát hierdie alfabet behels. Alhoewel verskillende voëlspesies kenmerkende geluide maak en hierdie geluide wel deur middel van letters omskryf kan word (bv. die gekoer van 'n duif), kommunikeer voëls nie deur middel van 'n mensgemaakte alfabet nie.

Ferreira (2012) noem dat daar deurgaans “n liriese bewustheid van voëls” in Naudé se bundel is – “nie noodwendig in hulle bekende simboliese hoedanigheid as draers van vryheid nie, maar as vertolkers, as oervertalers en draers van ’n alfabet wat vir die mens verborge is.” In die bundel word die vraag na hierdie “verborge” alfabet deurlopend op ’n subtiele wyse deur die gekose vertelsituasie beantwoord.

4.4.1.3 *Agterblad*

Aan die onderkant van die agterblad verskyn ’n foto en kort biografie van die skrywer, S.J. Naudé. Die prominentste peritekstuele gegewe op die agterblad van *Alfabet van die voëls* is egter die waarde-oordeel wat André P. Brink oor die teks uitspreek. Dit is onvermydelik dat die lofbetuiging deur so ’n rolspeler binne die literêre veld die leser se aanvanklike opvattinge oor die produk sal beïnvloed (kyk 4.8). Teen dié agtergrond tree die leser óór die verhaalgrens en bevind [hy hom/sy haar] in die inset van Naudé se kortverhaalbundel waarbinne bepaalde grensoorskrydende gebeurtenisse deur karakters beleef en veroorsaak word.

4.4.2 *Karakters*

Volgens Olivier (2011) word Naudé se karakters, veral teen die “agtergrond van die verlede en die kontemporêre, die bekende en die vreemde, die sublieme en die ellendige” geskets en is dit veral hierdie “teenstellings, verliese en self-vervreemding wat deel vorm van die 21ste-eeuse Afrikaner/Afrikaanse psige”. Hierdie tussenruimtes het uiteraard ’n invloed op sosiale interaksies, op die bepaling van sosiale struktuur asook op die mens se begrip van die self en gee daartoe aanleiding dat die individu dikwels gemarginaliseer, uitgesluit en sonder identiteit voel (Lang 2001; kyk ii in 3.3.2.1).

4.4.2.1 *Buitestanderkarakters*

Die feit dat die hoofkarakters in drie verhale naamloos is (kyk 4.3.2.4), sluit aan by Turner se beskrywing van die liminale figuur as “onsigbaar” en “ongestruktureerd” (kyk ii in 3.3.2.1; 4.3.2.4). Dit sluit ook aan by die gebruik in moderne literatuur waarvolgens

'n karakter gedepersonaliseer word ten einde as ondergeskikte element in die verhaalopset te dien (kyk 3.1).

In “Die mobile” word Sandrien deur die verteller bekendgestel as 'n buitestanderfiguur. Aucamp (1978:145–146) en Forkner (2012:17) vestig die aandag daarop dat kortverhale, soos in die geval van hierdie verhaal, meestal uitsonderings- en afsonderingsmense as karakters het. Dit is gewoonlik individue op die rand van die samelewing, mense wat uitgewerp, of uit eie keuse nie tot 'n samelewing behoort wat hulle óf verafsku, haat of nie kan aanvaar nie en wat dus nie ten volle verteenwoordigend is van die gemeenskap waarin hulle leef nie. Sandrien is die enigste wit vrou in Mrs Nyathi se gastehuis, Bella Gardens, en is trouens op daardie stadium die enigste wit mens in die dorp (AV:9). Sy word ook nie deel van die vriendekring van haar medestudente op Vloedspruit nie (AV:17). Vasgevang tussen twee stadia van ontwikkeling en nie gevestig in haar rol binne die samelewing waarvan sy uit eie keuse deel is nie, voel sy dus gemarginaliseerd, uitgesluit en sonder identiteit.

In die verhaal “'n Meester uit Duitsland” is dit aanvanklik die medekarakter, Joschka, wat deur die verteller geskets word, terwyl die naamlose hoofkarakter as't ware deur sy verbintenis met Joschka gekarakteriseer word:

Joschka snuif te veel kokaïen in toilette. [...]. Hy self drink ook te veel, sluk of snuif goed wat hom aangebied word sonder om te weet wat dit is (Naudé 2011:56–57).

Die simbole waardeur die hoofkarakter geklassifiseer word, toon ooreenkoms met dié van die neofiet, naamlik verrotting en afbreking – fisiese prosesse wat negatief getint is (kyk ii in 3.3.2.1)

As liminale figuur, kwesbaar sonder 'n bepaalde groep se beskerming, is die hoofkarakter 'n *tabula rasa* (kyk ii in 3.3.2.1) en word die leefwyse in Londen ook deel van sy karakter:

Maar oor die jare verminder 'n mens se weerstand teen die gety van die korporatiewe gemene delers: die smal spektrum waardes en dryfvere, die agendas en maneuvres. Dit sypel jou vervormend binne. Jy laat jou produktiewe kapasiteit in beslag neem. Jy bou 'n fort. Jy sien na jou belange om. Jy akkumuleer welvaart. Jy maak jou alliansies, jy herkonfigureer jou alliansies. Jy beplan jou roete. Jy implementeer dit onbesweke.

Jy oorreed, jy weerhou, jy koop af. Jy speel die spel. Nou ja, van dié spel het hy genoeg gehad. Dit verveel hom tot in sy siel.

En sy sosiale sirkel in Londen? Hiervoor was hy ook moeg verby [...].

Joschka was die teengif vir die hele lot. [...]. Alles wat selfvoldaan en voorspelbaar en muf en verslete gevoel het, is omvergewerp, alles met 'n vingerklap (Naudé 2011:63–64).

Uit sy vriendskap met Joschka blyk dit dat die hoofkarakter onbeskaamd homoseksueel is. Wanneer hy uitvind dat Joschka HIV-positief is, en hyself dalk die virus kon opdoen, probeer hy daarvan wegstam. Hiervan is die dialoog “Asseblief, genoeg. Vir eers” (AV:69) die eerste aanduiding. Hierdie weerstand om uit te vind wat die werklike stand van sake is, word later deur die verteller herbevestig: “Die uitslag van sy toets het hy nooit uitgevind nie” (AV:82).

Aan die begin van die verhaal “Los” skets die verteller die naamlose hoofkarakter as iemand wat hom in 'n toenemende toestand van “geestesverdowing” bevind (AV:86); dus weer eens 'n fisiese proses van afbreking. Ook hierdie karakter is onbeskaamd homoseksueel. Dit blyk dat hy fisiek onseker oor homself is en hy dink aan sy lyf as “stom” en “onskrywend” (AV:89), en aan homself as iemand wat oor 'n genetiese “stramheid” beskik (AV:92). Daar is ook tekens van depressie by die hoofkarakter te bespeur (AV:95).

Die hoofkarakter in “Oorlog, bloeisels” word geteken as iemand wat nougeset sy sterwende moeder versorg:⁷²

Hy is telkens dáár, by sy ma, wanneer elkeen van die klein grense oorgesteek word: wanneer sy nie meer 'n voet hoog genoeg kan lig om in die bad te klim nie, wanneer 'n glas water uit haar hand val (Naudé 2011:131).

Tog ontketen dit 'n “soort oorlog” (AV:111). Dit is hierdie “oorlog” wat die hoofkarakter in 'n paradoksale, verwarrende toestand plaas waarin hy homself afsonder van die buitewêreld.

Wanneer Hisashi op 'n besoek aan Suid-Afrika ongenooid kom help met die versorging van die hoofkarakter se moeder, word dit deur middel van dialoog en eksplisiete

⁷² Vergelyk die argetipe van die aardse moeder in 2.2.

karakterisering duidelik dat Hisashi 'n bron van irritasie vir die hoofkarakter is. Voorts word 'n onrustige gemoed deurgaans by die hoofkarakter bespeur:

“Hoekom?” wil hy vra, maar hy hou hom in. Hy verwens hom dat hy hierdie adres ooit uitgegee het. Hy nooi Hisashi nie na die huis toe nie, [...] (Naudé 2011:121).

“En nou?”

“Ek kom kyk hoe dit gaan!” Nog meer opgewek as oor die telefoon.

Hisashi stap dieper die huis in, kyk gulsig rond.

“Sy slaap, Hisashi, dis nie geleë nie –” (Naudé 2011:125).

Hy kom sit by haar in die kamer, Hisashi. Hy kom nou tydig en ontydig hier aan, sonder aankondiging, en maak hom eenvoudig tuis. [...].

Hy sonder hom af, gaan sit in die tuin (Naudé 2011:127).

Aangesien die buitestander buite die sosiale orde staan, voel hy of sy dikwels dat hulle aan geen reëls onderhewig is nie (kyk ii in 3.3.2.1). Ondien, wat as hoofkarakter in beide die verhale “VNLS” en “Moederskwartet” optree is, soos haar musiek, “onvoorspelbaar” (AV:146) en iemand wat, in haar eie woorde, “nie die reëls” volg nie (AV:187). Sy is iemand wat, volgens die vrou by die rehabilitasiesentrum vir kinders met neurologiese beserings, nie genoeg empatie het nie (AV:186–187), “net 'n banale nuuskierigheid wat [haar] dryf om weerlose kinders vir onverantwoordelike eksperimente te gebruik ...” (AV:187). Ondien is 'n uitstekende voorbeeld van die buitestanderfiguur volgens Smuts (1975:16) se definisie:

'n [...] persoon wat dieper en meer sien as die gewone mens en wát [sy] sien, is essensieel chaos en nie die fundamenteel geordende wêreld van die burger wat [haar] sekerheid daarin vind deur met die groep te beweeg nie.

Teen die agtergrond van hul sosiale omgewings is marginale figure, waarvan kunstenaars voorbeelde is, dikwels hoogs bewuste/selfbewuste individue (kyk ii in 3.3.2.1). In “Die lawaaimasjien” is die hoofkarakter, Chris, 'n akademikus wat spesialiseer in kunsgeskiedenis, die argitektuur en beeldhouwerk van die vroeë modernisme (AV:234). Ook in hierdie verhaal word beide Chris en Tom deur eksplisiete karakterisering sowel as deur dialoog, as onpretensieuse, homoseksuele wêreldburgers uitgebeeld (Scheffer in Terblanche 2012). Tog word hulle ook as kwesbaar en bewus van hul eie verganklikheid geskets.

In die inleidende hoofstuk tot hierdie verslag is genoem dat 'n medekarakter of bemiddelaar in meer as een verhaal die “raam” is waardeur die hoofkarakter, veral as liminale figuur, geteken word. Dit is dan die taak van die bemiddelaar om daardie karakter in sy of haar grensoorskryding by te staan (kyk ii in 3.3.2.1).

4.4.2.2 Bemiddelaars

In “Die mobile” is Sandrien se pasiënte as't ware die bemiddelaars in die onvermydelike grensoorskryding wat op haar wag – haar eie naderende dood:

Die vertrekkendes by die vertrekkendes, Kobus. So skaar ons ons (Naudé 2011:51 [Naudé se kursivering]).

Tog sal sy uiteindelik hierdie grens alleen moet oorsteek en gryp die totale eensaamheid wat die grensoorskryding na die dood veronderstel, die leser in die slottoneel aan die hart. Deur middel van die tegniek van die indirekte innerlike monoloog (kyk i in 3.3.2.2) word beskryf hoe Sandrien Grace se liggaam na buite sal dra en haar arms sal “uitstrek na die rand van die lig, daar waar die geel oë dartel, en [waar sy sal] aanbied wat oorbly”:

“Hier,” sal sy sê, “ek weet julle wag vir ons. Hier is sy nou.” (Naudé 2011:54).

Uit die slotparagraaf blyk dat Sandrien nie net Grace se liggaam oorgee nie, maar dat sy weet dat die “leërskaare van skimme” “slaggereed” is – ook vir haar.

In die verhaal “n Meester uit Duitsland” word Joschka die simbool van 'n uiteindelijke bestemming (AV:58; kyk 4.3.2.6). Foster (2004:99) noem dat die bemiddelaar soms ook die rol van sondebok vervul deurdat hierdie één figuur die grens oorsteek en dus die behoeftes van ander bevredig. Dit is in so 'n geval dus nie vir almal in die gemeenskap nodig om grense oor te steek nie (Foster 2006:2). By aanskoue van hierdie bestemming besef die hoofkarakter egter dat Joschka “net 'n struikelblok op sy breë, reguit pad” (AV:58) is. Wanneer die hoofkarakter se ma terminaal siek word, word haar siekte “n skeidslyn” en skuif haar wegwynende liggaam ook oor sy Duitse reis (AV:79). Die bestemming waarvan hy eens gedroom het, word nou onbereikbaar (AV:80). Alhoewel die hoofkarakter nooit self die grens na hierdie skynbaar onbereikbare bestemming suksesvol oorsteek nie, tree Joschka, selfs in sy

afwesigheid, steeds as bemiddelaar in hierdie soeke op. In die slot van die verhaal word 'n terugkeer na Berlyn in die vooruitsig gestel. Daar is die hoop dat daar êrens in Duitsland 'n "bestemming" op hom wag en, heel moontlik, "n [m]eester uit Duitsland" om hom na daardie bestemming te begelei.

Vir die hoofkarakter in "Los" is A die bemiddelaar wat vastigheid aan sy lewe moet gee. A word die bemiddelaar wat leiding moet gee oor hoe die buitewêreld geïnterpreteer moet word en hoe die hoofkarakter daarmee moet omgaan:

Hy kan nie vir A laat gaan nie, besef hy, hy kan alleenlik sáám met A hier wees [...].
Hy kan dit in hierdie stad uithou net solank die vreemdheid wat A moontlik maak, voortduur. A maak dit 'n ander plek, 'n nié plek. Aan A se sy (A met sy latent roeringel) kan hy homself verwyder. Hy is hier en ook nie hier nie (Naudé 2011:100).

Dit is ironies dat A, van wie die hoofkarakter verwag om "struktuur" aan sy lewe te gee, klaaglik in hierdie bemiddelaarsrol misluk:

"[...] Alles is mos maar wat dit is. Of word," sê A. "Hoekom moet goed 'n fixed shape kry? 'n Mens moet die shapes kan opbreek." (Naudé 2011:105).

In "Oorlog, bloeisels" is Hisashi die onwelkome bemiddelaar wat ongevraagd hulp aanbied in die versorging⁷³ van die hoofkarakter se sterwende moeder:

"Ek kan help hier," sê Hisashi tussen krummels deur. "Laat my toe."
Hy is op die plek kwaad. Hoe durf hy? Wat is dit wat hierdie logge Japannees se optrede dryf, wat hom hier hou? Wag daar niks en niemand op hom in Tokio nie?
"Nee, Hisashi, jy kan nié."
"Komaan, laat my help." (Naudé 2011:121–122).

Aanvanklik wou die hoofkarakter Hisashi weghou van sy moeder:

Hy het gedink die Japannees sal haar uitput. Maar sy het onverklaarbaar opgeflikker toe hy by haar kamer inloer (Naudé 2011:131).

Wanneer die moeder "tot die dood swak" is, die morfienmengsel haar lamlê en sy in 'n halfkoma gaan, is dit Hisashi wat poog om haar weer op die been te kry (AV:140). Op hierdie moment in die verhaal brei Hisashi se rol as bemiddelaar uit en kan dit ook met die heling van die hoofkarakter verbind word (ibid.). Waar die hoofkarakter Hisashi se

⁷³ Vergelyk die argetipe van die aardse moeder in 2.2.

bemiddeling aanvanklik as oorbodig en as 'n bron van irritasie ervaar het, word Hisashi teen die einde van die verhaal sy enigste anker – iemand sonder wie se versorging daar vir hom slegs een uitweg is: om saam met sy ma op die dood te wag (AV:141).

Vir Ondien, wat in beide “VNLS” en “Moederskwartet” as hoofkarakter optree, is Nungi en Beauty “soos susters” (AV:177) en dus bemiddelaars ten opsigte van rasseverhoudings. Voorts begelei hulle haar in haar komplekse en chaotiese musiek (AV:145) deurdat hulle bydra tot die versmelting van uiteenlopende musiekstyle. Sy beskou hulle as “die brandstof [vir] haar metamorfoses”. Dit is hulle wat dit vir haar “moontlik maak om deur grense te glip. Deur haarsélf te glip” (ibid.). Wanneer die twee meisies na KwaZulu-Natal terugkeer, bly Ondien alleen agter. Alhoewel Ondien in die verhaal “Moederskwartet” op 'n oorsese reis gaan om haar susters en broer te besoek, is daar nooit weer 'n bemiddelaar wat haar kan bystaan in haar stryd om die wêreld waarin sy haarself as 'n vreemdeling ervaar, te interpreteer en mee om te gaan nie. Uiteindelik word “[m]usiek en diefstal [...] die enigste roetes wat haar na die lig toe lei” (AV:213).

Wanneer Chris en Tom, in die verhaal “Die lawaaimasjien” mekaar na jare weer in Milaan ontmoet, is die groet, en die aksent op die “i”, betekenisvol:

“Jy is Tom,” sê Chris.

“Ek is Tom.” (Naudé 2011:223).

As kinders het “Tommie weinig kennis van Christiaan” geneem, “maar saans [het hy] hom saam op sy strooptogte deur die buurt [geneem]” (AV:226). As arm, maar onverskrokke skoolseun vervul Tommie die rol van sondebok;⁷⁴ is hy die een wat grense oorsteek en dus ook die behoeftes van ander bevredig:

Tommie se roekeloosheid laat die seuns in die klas soos motte om hom sirkel (Naudé 2011:226).

Dit is op hierdie ekskursies (AV:227–228) saam met Tommie dat Chris bewus word van sy eie seksualiteit en, alhoewel hy skynbaar nonchalant is daarvoor, word Tom die bemiddelaar in Chris se seksuele identiteitsvorming.

⁷⁴ Vergelyk die argetipe van die sondebok in 2.2.

Jare later, tydens hulle verblyf aan huis van Fred en Tita, hervat Tom die rol van sondebok wanneer hy met die geraasmasjien verdwyn. Hierdie daad voeg egter 'n verdere dimensie by tot Tom se rol as bemiddelaar: hy word ook die medieerder in die ander karakters se bevrydingstryd deurdat hulle tot die insig kom dat daar ook winste uit verlies kan spruit (AV:235). Die gelykstelling van verlies en vastigheid sluit aan by die eksistensialistiese idee van absurditeit (kyk 1.3). Deur die bemiddeling van Tom kom die karakters tot die besef dat dit onmoontlik is om die wêreld te verstaan en dat die wêreld geen betekenis het buiten dit wat hulle self daaraan toevoeg nie.

4.4.2.3 *Reisende karakters*

In 3.4.2 is genoem dat die motief van reis, as die voorstelling van lewe as 'n reeks van oorgangsfases onderweg na 'n voorgenome doel, diep in die menslike gees gegrond is.

Al die hoofkarakters in Naudé se *Alfabet van die voëls* is op een of ander manier reisigers. Reeds in die openingsparagraaf van die openingsverhaal, "Die mobile", word daar verwys na "[a]n establishment for the accommodation of women travellers" (AV:9). Vrouens, as reisigers, figureer deurgaans in die verhaal. Sandrien, die hoofkarakter, is 'n rondreisende verpleegster (AV:25). Daar word verwys na dokter Shirley Kgope wat in die "Amerikaanse Middeweste" in die medisyne gaan studeer het (AV:11). Later in die verhaal keer dokter Kgope terug na die VSA waar sy werk in Houston aangebied is (AV:38).

Ook in die verhaal "n Meester uit Duitsland" is daar verwysings na reisigers. Die hoofkarakter en Joschka word beskryf as karakters wat voortdurend op reis is (AV:56–57). Wanneer die hoofkarakter verneem van sy ma se siekte, keer hy terug na sy geboorteland. Sy ma voorspel egter dat hy na Europa sal terugkeer, na "al sy toekomstige winters in die noorde" (AV:78). Dit gebeur dan ook "[o]p 'n oggend, toe hy vir die soveelste keer wakker word uit dieselfde droom [...]. Hy gaan sit voor sy rekenaar en bespreek 'n kaartjie na Berlyn" (AV:83; kyk 4.3.2.6; 4.4.2.7; 4.5.2).

Die verhaal "Oorlog, bloeisels" word deur Naudé self as 'n reisverhaal aangedui (AV:111). Die hoofkarakter en sy reisgenoot besoek onder andere Viëtnam (AV:116),

die Parfuumgode, Halong-baai en Drakebaai (AV:122), Hanoi, Tokio (AV:125) en die Itsukushima-eiland naby Hiroshima (AV:129).

In “Oorlog, bloeisels” word daar na ’n “laaste reis” uit die Japannese tradisie verwys. Dit staan bekend as *ubasute* (AV:136) en is tot in die negentiende eeu beoefen. ’n Verswakte en bejaarde ouer word volgens hierdie tradisie op ’n afgeleë plek in die natuur agtergelaat om weens honger of blootstelling om te kom:

Daar is ’n verwysing na ’n ou verhaal van ’n man wat sy moeder op sy rug teen ’n berg opdra om haar daar, aan die spits, aan die elemente oor te laat. Op pad breek sy takkies af en strooi dit selfloos agter hulle, sodat haar seun weer die pad terug sal vind en nie saam met haar sal omkom nie (Naudé 2011:136).

Later in die verhaal begelei Hisashi die hoofkarakter se sterwende ma ook op een van haar laaste roetes, maar hý doen dit in die hoop om haar terug te lei na die lewe:

Hy strooi winterblommetjies vanaf haar bed tot by die stoepdeur, uit oor die stoep en in ’n kronkelpaadjie deur die tuin.

“Wat doen jy, Hisashi?”

“Is ’n roete, om haar aan te moedig om weer te loop.”

Hisashi loop verder, ál strooiend (Naudé 2011:140).

Dan moedig Hisashi die hoofkarakter aan om sélf ook die roete terug na die lewe te volg:

“Kyk na jouself,” sê Hisashi van waar hy gaan staan aan die einde van die spoor, nog net ’n paar blommetjies in die hand, “jy word ook ’n spook. Jy moet self die spoor volg.” (ibid.).

Wanneer die hoofkarakter se moeder uiteindelik sterf, is daar die smagting na ’n simboliese reis en wag die hoofkarakter op Hisashi “soos iemand wat op Charon wag om oor die rivier Styg geneem te word” (Olivier 2011).

Ook in die verhaal “VNLS” is daar heelwat verwysings na reis en reisigers. Ondien se “deurgereisde tas” (AV:143) word vermeld, asook besoeke aan Londen en Parys (AV:145). Ondien se sibbe is ook op reis. Haar suster Vera en dié se man “bring die meeste van hul tyd op sakereise na Dubai deur, kinders onder die toesig van *au pairs* [...]” (AV:148 [Naudé se kursivering]). “Haar broer, die bankier, het sy net een maal

gesien toe sy nog in Londen was, [...]” (AV:149). Hy is egter telkens op reis. Tokio, Moskou, São Paulo [sic] en Sydney word vermeld (ibid.).

In “Moederskwartet” gaan Ondien op “n [r]ondte van broer- en susterbesoeke” (AV:183). Eers besoek sy haar suster Zelda in Phoenix (AV:182) en dan haar broer in Londen (AV:192). Van daar gaan sy na haar suster Vera in Dubai (AV:202).

Op hulle lewensreis, wat in die inleiding tot hierdie sub-afdeling as die voorstelling van lewe as ’n reeks van oorgangsfases onderweg na ’n voorgenome doel beskryf is, beskik Naudé se karakters oor verskillende geïntegreerde identiteite. In *Alfabet van die voëls* werk die kulturele sowel as die seksuele identiteit van die karakters mee in hul konseptualisering van die situasies en tydgees waarin hulle hulself bevind.

4.4.2.4 Kulturele identiteit

Die openingsverhaal in Naudé se *Alfabet van die voëls* bevat heelwat verwysings na kulturele identiteit. Daar is ’n verwysing na “Afrika-tyd”: “‘Verstaan een ding,’ sê Lerato, en haar vinger tik driftig op die lessenaar, ‘we don’t do hurry here’” (AV:34). Daar is ook ’n verwysing na die wyse waarop begrafnisse in die Afrika-tradisie geskied: “Hierdie mense se begrafnisse is mos ook feeste, so elke keer slag hulle ’n bees” (AV:35). Sangomas, as tradisionele genesers, speel ’n belangrike rol in die Afrika-kultuur. In “Die mobile” word Sandrien, in haar onsuksesvolle pogings om iets aan die vigs-epidemie in die gemeenskap te doen, deur die sangoma geormerk as “die een wat almal doodmaak” (AV:46). ’n Hele paar verwysings na hierdie tradisionele geneeshere word in die verhaal aangetref: “Wie gee jou die reg om ’n sangoma hierheen te bring?” (AV:39):

“Toe sê die sangoma: ‘Stuur die wit heks na die swart heks, laat die een wat die pes bring, self aan haar raak.’ En so het dit gebeur. Jy het gegaan. En jy het haar doodgemaak [...]” (Naudé 2011:46).⁷⁵

Sandrien se eie pogings om “genesend” met die verlede om te gaan, is nie vry van magsverhoudings, as ’n produk van die koloniale geskiedenis en die gepaardgaande

⁷⁵ Nog verwysings na sangomas en hul oënskynlike rol in die openbare gesondheidstelsel word op bladsy 49 (van Naudé 2011) aangetref.

reaksie daarop nie. Sy ervaar dat die druk van verandering en van die gepaardgaande hibridisasie steeds 'n werklikheid in die Suid-Afrikaanse samelewing is (kyk 3.4.1.1).

Waar die hoofkarakter in “Die mobile” hoofsaaklik met die Afrika-kultuur gekonfronteer word, word die hoofkarakter in “'n Meester uit Duitsland” as 'n kosmopoliet geteken (Viljoen 2014:35). Die sosiale sirkel van Londen word beskryf as 'n “klein bourgeois kliek van modieus-etieses” (AV:63). Daar word verwys na “Oxbridge- en Ivy League-sjampanjesosialiste van Islington en Camden” (ibid.). Wanneer die hoofkarakter op 'n besoek aan Beiere (AV:62) in 'n bos gaan stap, word die wêreld buite die bos as die *Vierte Reich* (AV:74 [Naudé se kursivering]) geteken:

'n Amerikaanse weermagbasis, supermarkte, BMW's en snelweë soos diepblou riviere.
Dis die buitewoudse ryk wat aan hierdie plek betekenis gee, eerder andersom, dit maak die woud klein en skadeloos. Alles onttrag, die kloue stompgevyl (Naudé 2011:74–75).

Hierdie beskrywing is, volgens Viljoen (2014:36), 'n skakel met die geglobaliseerde wêreld waarin die begrip van die *Vierte Reich* verbind word met die herlewing van Nazisme, “wat die weg sal baan vir 'n pan-Ariese, Westerse ryk gekenmerk deur militarisme, intoleransie en propagandiese beheer van die massamedia”. Volgens Viljoen (2014:37) teken Naudé die groter wêreld as “'n komplekse gegewe [...] waarin die mens gekonfronteer word met allerlei problematiese verskynsels”:

Een hiervan is die onegte leefwyse van sekere kosmopolitiese subjekte (die metropolitaanse elite) en 'n ander is die suggestie dat die geglobaliseerde wêreld beweeg in die rigting van 'n *Vierte Reich*, waarin 'n byna militaristiese eenselwigheid, goeteneerdheid en verbruikersbeheer dreig om outentieke gevoel en meeleving te oorweldig (Viljoen 2014:37 [Viljoen se kursivering]).

Viljoen (2014:38) som die kosmopolitiese subjek wat in hierdie verhaal voorgestel word goed op as sy daarna verwys as “een wat op selfbewuste wyse die intieme omgang met familie (en nasie) aanvul met 'n oopgesteldheid vir 'n groter transnasionale gemeenskap”.

Die selfvervreemding waarmee Naudé se karakters worstel, is noodwendig die resultaat van identiteitloosheid, hetsy in hulself óf in die globale omgewings waarin hulle hul bevind. Die sogenaamde als-(almal)-dieselfde, wat kenmerkend van

globalisasie is (kyk 2.1.3), blyk veral treffend in 'n voorbeeld uit die slotverhaal, “Die lawaaimasjien”, waarin daar na Eritrea verwys word:

“Die Europese landskap deur die lens van die koloniale stad, die gedagte dat eersgenoemde soos laasgenoemde lyk eerder as andersom. [...]” (Naudé 2011:224).

In die verhaal “VNLS” word die “identiteitloosheid” van Ondien se musiek soos volg beskryf: “Nigeriese soul gelaag bo-oor Londense elektro-pop, invloede van raga. 'n Bietjie funk en hip-hop. Lirieke in Kaapse Afrikaans” (AV:145). Die onvermoë van haar musiek om te “gel” (AV:146) word as't ware 'n metafoor vir haar eie soeke na identiteit: “Some astonishing moments and sounds,’ was sy oordeel, ‘but it doesn’t gel, there’s no identity. A hodge-podge. [...].’ ” (ibid.). Volgens Viljoen (2014:38) gee hierdie verhaal 'n perspektief op die vraag na “watter soort estetika ontwikkel kan word in 'n wêreld waarin die grense tussen nasies as gevolg van transnasionale bewegings vervaag, maar waarin die invloed van imperiale en koloniale geskiedenis nog geld”. Soos Sandrien (in “Die mobile”) se pogings om genesend met die verlede om te gaan, is “Ondien” se pogings “om ironies, ondermynend en transgressief met die koloniale verlede om te gaan deur die musiek wat sy en die VNLS maak”, volgens Viljoen (2014:41), ook nie vry van die impak van die magsverhoudings van die verlede nie:

Alhoewel daar sprake is van 'n soeke na 'n geïnspireerde, inklusiewe en verantwoordelike manier van kuns maak, is dit duidelik dat 'n ironisering en dekonstruering van die verlede nie sonder meer suksesvol is nie. Ook in hierdie verhaal is daar dus sprake van 'n kritiese blik op die ideaal dat 'n kosmopolitiese of transnasionale kuns radikale, selfs utopiese alternatiewe vir die bestaande orde bied. [...]. Ondien se pogings om 'n nuwe soort kuns te skep stuit op die kompleksiteit van die realiteit wat hier uitgebeeld word en loop uiteindelik op 'n mislukking uit.

Aangesien Ondien (in die verhale “VNLS” en “Moederskwartet”) se musiek ooglopend verskillende kulture vermeng, is dit in 'n tydperk waar politiek betrokke kuns die norm geword het, juis meer mineur van aard. Sy beywer haar nie net vir die vermenging van kulturele musiekstyle nie, maar haar musiek word uiteindelik dié van sprinkane. Dit word klein en nietig (AV:214–215, 217). Ondien se musiek word as't ware sonder subjek en is dus subtile, politiek gemotiveerde mineurkuns (kyk 3.8).

In die verhaal “Moederskwartet” maak Ondien kennis met die gebruike van die Islamitiese kultuur wanneer sy haar suster Vera in Dubai gaan besoek. Volgens

Ondien is die Islamitiese regstelsel “a load of shit” (AV:205). Sy beskuldig haar suster se minnaar daarvan dat hy, soos alle ander Arabiese mans, in ’n homososiale wêreld leef: “[...] all it’s designed for is to allow you to freely fuck each other, and little boys and girls to boot, out in the desert.” (ibid.). Op sý beurt beskuldig die Arabier haar van Westerse misvattinge (ibid.). ’n Treffende voorbeeld van die dubbele kulturele identiteitsrol waarmee Vera gekonfronteer word, blyk uit die volgende aanhaling: “Vera haal haar *hijab* af, maar hou haar Jackie Onassis-sonbril op” (AV:206 [Naudé se kursivering]).

’n Vreemde taal het noodwendig ’n invloed op minderheidsgroepe soos immigrante en hul kinders (kyk 3.4.1.1). Terblanche (2012) noem dat die sterk fokus wat Naudé in *Alfabet van die voëls* op diaspora en kulturele vermenging plaas, ook kan suggerereer dat tale “hulle in ’n smeltkroes bevind”. Die vrae wat in Naudé se kortverhaalbundel ondersoek word, handel dus onder andere ook oor die “grens tussen die moedertaal en ander tale, tussen moederland en aangenome land, tussen verlede en hede” (Terblanche 2012). Hier is dus sprake van deterritorialisasie van taal (kyk 3.8).

In Naudé se teks is daar direkte verwysings na die nie-moedertaal. Ondien se broer, Cornelius, wat in Londen woon, moet konformeer tot ’n nuwe identiteit. Hy praat met “’n spoorlose Londense aksent” (AV:192) en word deur sy suster beskryf as “’n ideale spesimen van die grensvrye wêreld se finansiële elite” (AV:193). Hy het ’n “aura van ’n lewe anderkant nasionale identiteit” (ibid.). Volgens Viljoen (2014:44) word “[d]ie byna ondraaglike spanning waaronder taal geplaas kan word in diasporiese omstandighede [...]” die sterkste gesuggereer in die beskrywing van Zelda se seuntjie, Stanley. In “Moederskwartet” ontstel dit Stanley om sy ma se moedertaal te moet aanhoor:

“Mom, the bitch is telling me stuff in *that* language!” het hy gekry en onaards begin neul (Naudé 2011:191[Naudé se kursivering]).

In dieselfde verhaal verwys Ondien ook na “’n Amerikaner wat in die 70’s in Frans geskryf het oor sy skisofrenie, en sy verbete projek om sy moedertaal te vergeet”:⁷⁶

Sy verduidelik hoe Engels die taal was waarin Wolfson se gehate moeder hom elke dag van sy lewe met ’n stroom gemeenhede gebombardeer het. Sy strategie was om,

⁷⁶ Kyk 4.7 vir ’n bespreking van die intertekstuele verband tussen Louis Wolfson se *Le schizo et les langues* en Naudé se *Alfabet van die voëls* (2011).

oombliklik wanneer hy die Engelse woorde hoor, dit in sy kop te vervang met fragmente uit ander tale waaraan die Engelse klanke hom herinner. Hy wou die taal onthoof en onttrag. Vérkrag. Die probleem, verduidelik sy, is hoe meer hy probeer vergeet, hoe meer dwing hy homself om te onthou. Die wonde wat die moedertaal op hom uitgekerf het, word oopgemaak met elke poging om dit te verplaas. En tog, en tog. Sy projek, verduidelik sy, skep ook die kans dat hy eendag in 'n nuwe verhouding met sy moedertaal sal kan staan. Dat hy eendag daarheen sal kan terugkeer, soos na 'n verlore land (Naudé 2011:201).

Vroeër is verwys na 'n uitspraak deur Van Coller en Lambrechts (2010:124; kyk 3.4.1.1) waarvolgens, ten spyte van toegewyde pogings, veranderinge tog mettertyd in die kulturele identiteit van die betrokke groep intree en dat die grens tussen aanvaarbare en onaanvaarbare optrede binne die kollektiewe kulturele groepering, vervaag. Deur middel van 'n verskeidenheid narratiewe lewer die verhaal “Moederskwartet”, volgens Viljoen (2014:43), “kommentaar op die posisie van taal binne 'n wêreld van transnasionale bewegings, landsverhuising en diaspora”. Viljoen (ibid.) se uitspraak dat daar heelwat aanduidings is “dat sinvolle taalgebruik en veral die gebruik van moedertaal op verskillende maniere begin struikel onder die psigologiese druk van hierdie omstandighede” is dus in ooreenstemming met dié van Van Coller en Lambrechts. Die verhaal se bemoeienis is egter, volgens Viljoen (2014:44), “nie alleen met wat met Afrikaans as moedertaal onder die druk van diaspora gebeur nie, maar met die impak van transnasionale beweging op taal en kommunikasie in die algemeen”. Hier kom Ball (2004:424; kyk 3.4.1.1) se waarskuwing dat 'n mate van diversiteit en rykheid, wat slegs deur ervaring bekom word, verlore kan gaan wanneer een kultuur deur 'n ander gesubsumeer word, weer ter sprake. In sy publikasie *Orientalism* (1977) waarsku Said (1977:7) teen oorheersing en wys hy op die belang van kulturele leierskap:

Culture, of course, is to be found operating within civil society, where the influence of ideas, of institutions, and of other persons works not through domination but by what Gramsci calls **consent**. In **any society** not totalitarian, **then, certain cultural** forms predominate over others, just as certain ideas are more influential than others; the form of this cultural leadership is [...] **hemegony**, an indispensable concept for any understanding [...] [Said se vetdruk en kursivering].

Die genoemde transnasionale beweging is dus ook, soos wat Bhabha in sy *The location of culture* (1994) daarna verwys, 'n beweging deur tussenruimtes. Met

betrekking tot die simboliek wat met roetes deur tussenruimtes tussen vaste bestemmings van identiteit geassosieer word, maak Bhabha 'n argument uit dat voorstellings van die liminale ruimte dikwels as 'n verklarende kenmerk van postkoloniale kunspraktyke dien en verwys hy hierna as die sogenaamde Derde Ruimte: "It is significant that the productive capacities of this Third Space have a colonial or postcolonial provenance" (Bhabha 1994:38). Binne sodanige tussenruimtes is die verhouding met die moedertaal en die moederland in die verhaal "Moederskwartet", volgens Viljoen (2014:45), gebaseer op komplekse gevoelens van verlange, geneentheid én afkeer":

Die moontlikheid dat enige van die karakters in "Die moederskwartet" uiteindelik in 'n nuwe verhouding met hulle moedertaal sal kan staan of daarheen sou kon terugkeer, word slegs as 'n moontlikheid gestel en lyk op grond van die gebeure in die verhaal onwaarskynlik.

Loomba (1998:203) noem dat die skep van nasionale kulture wat behoue kan bly in beide metropolitaanse, sowel as in Derdewêreldse nasies, problematies is. Hierdeur word interne verskille gevoed. Loomba voer aan dat nasies, soos ander gemeenskappe, hul nie op die transhistoriese beroep nie, maar eerder op iets wat deurlopend herverbeel word. 'n Goeie voorbeeld hiervan word in die verhaal "Oorlog, bloeisel" aangetref wanneer die hoofkarakter hom met sy Europese vriende vergelyk:

Vir sy Europese vriende lewe die dooies en bly vervloë plekke bestaan. Verlies is in hul bloed, grense deurlaatbaar. Hoe anders is dit vir hóm, vir sy naïewe soort uit die afgeleë Derde Wêreld. Die pas verspreides met hul belemmerende paspoorte. Vir hulle is alles nuut, moet alles van meet af aan ontdek en gevoel en verloor word (Naudé 2011:114–115).

Meer as een verhaal in *Alfabet van die voëls* gee dus perspektief op die feit dat 'n ware terugkeer nooit moontlik is nie (kyk 3.4.1.1) en dat, ten einde die komplekse realiteite in 'n aangenome land te trotseer, die daarstelling van 'n nuwe relasie tot die verlede, deur herinnering, nodig is.

4.4.2.5 Seksuele identiteit

In drie van die verhale in *Alfabet van die voëls* is die hoofkarakters onomwonde homoseksueel (kyk 4.4.2.1). Hier word verwys na die verhale "n Meester uit

Duitsland”, “Los” en “Die Lawaaimasjien”. Volgens Olivier (2011) is daar verskeie homo-erotiese oomblikke in die bundel en is die “amper *queer*” [Olivier se kursivering] hantering van seksualiteit opmerklik.

In ’n homo-erotiese toneel uit “’n Meester uit Duitsland” word die seksuele intimiteit tussen die hoofkarakter en Joschka met ’n reis vergelyk:

Ná ’n paar minute in die donker rol Joschka na hom toe oor. Daar is ’n hewigheid aan hom. Hy vat vas, sy gedrewe, koorsagtige nagreis vind ’n objek. Joschka stuur sy kop af na die Jesus op sy bors. Hulle geskeerde koppe soos molle in die donker kamer. Die koppe dobber en knibbel, sak agteroor en gaap na ’n ander soort lug, na die dunner, hoër atmosfeer. Joschka se nag lange gebéúr, na iewers eindeloos ver, is verby. “Dis hier waarheen jy op pad was,” fluister hy vir Joschka. “Ek voel dit in jou.” (Naudé 2011:61).

’n Rukkie later is Joschka weer wakker en word die “reis” voortgesit – soek hy na nog ’n bestemming in sy lyf, daardie glansende stad op die horison weer verder weg” (AV:62).

Homo-erotiese beskrywings word ook in die verhaal “Los” aangetref:

Buite die erotiese sfeer is hulle soos marionette. Nie een van hulle gaan die marionette meester teë nie, hulle is gelukkig met die lomperige manier waarop hul ledemate die lug kerf. Hulle vra die spiere nie vrae nie, buig hul lywe nie in vraagtekens nie (Naudé 2011:97).

Ook in hierdie verhaal is daar ’n (“reis”-)toneel – hande wat “reis”, ontwyk en rondtas voordat hulle mekaar vind:

Hulle gaan staan teenoor mekaar. Die hande tussen hulle. Hulle kyk nie daarna nie, hulle kyk mekaar in die oë. Die hande begin beweeg. Eers stadig, tentatief. Dan vinniger, natuurliker. Die hande ontwyk, soek, speel, lei mekaar, gryp na mekaar, stoot en trek en buig en vleg die wind, draai om, fladder en glip, om mekaar, na mekaar, maak mekaar na. Die kneukels klik teen mekaar, die senuwees in die vingerpunte tintel, stuur blitsige boodskappe onderling, die vingers maak kloue, projekteer skadu’s op mekaar, volg en jag mekaar, ontvlug mekaar, naels flits, kleiner en kleiner bewegings, al vinniger, ’n windstormpie word opgeklits, ’n wolkie elektrisiteit, tot die hande gelyktydig tot stilstand kom en mekaar heftig oorkruis vasvat (Naudé 2011:92).

Die hoofkarakter in hierdie verhaal ervaar egter nooit sekuriteit in sy verhoudings met A óf met B nie. Laasgenoemde se seksuele identiteit is vir die hoofkarakter 'n verrassing:

Die outjie het 'n steierende erotiese repertorium wat nie strook met sy beeld van Afrikaanse ordentlikheid nie (Naudé 2011:97).

Die hoofkarakter bevind hom in 'n afgesonderde ruimte van verwarring (kyk 3.4.2) as hy vra: “Waarvoor maak ons los, waarop berei ons ons voor? [...]” (AV:92) en “[...] [w]aarheen is dit alles op pad?” (AV:104). Die antwoord is simbolies veelseggend: daar is iets “tussen” hulle; “tussen” as iets wat gedeel en gehou kan word, maar in hierdie geval veral “tussen” as verdeling (kyk 1.1):

'n Voël met gifgroen vlerke kom hang langs hulle gesigte, woerend om op een plek te bly – die een of ander nuuskierige spesie, 'n suikerbekkie dalk, wat afgelei het dat daar iewers tussen die twee van hulle nektar te vinde is (Naudé 2011:92).

Alhoewel daar nie in “Oorlog, bloeisels” enige direkte verwysings na die verhoudings tussen mans is nie en die hoofkarakter en Hisashi se verhouding as bloot vriendskaplik beskryf word, is daar tog 'n aanduiding dat die hoofkarakter homoseksueel kan wees:

Die Japannees kom uit, poedelkaal en blink soos 'n rob. Hy kyk na die groot, gladde oppervlakte van die donker liggaam. Dis die eerste keer dat hy aan Hisashi dink as sensueel (Naudé 2011:123).

Ook in die verhaal “Moederskwartet” is daar verwysings na homoseksualiteit: “Seks was nou uitsluitlik met mans, so dikwels as moontlik en soveel per slag as moontlik” (AV:197).

In “Die lawaaimasjien” is daar verwysing na beide lesbiese en homoseksuele verhoudings. Die verhaal speel af in wat 'n “lesbiese nes” genoem word (AV:220). Reeds as jong seuns, is daar 'n fisieke aantrekking tussen Tom en Chris:

Terwyl Tommie praat, steek Christiaan 'n hand uit sonder om hom in die oë te kyk. Hy trek 'n vinger deur die haartjies in Tommie se oksel. Tommie word vir 'n oomblik stil, praat dan verder. Die wapens word ál swaarder en dodeliker. Christiaan laat sak sy gesig na waar sy vinger was en asem die okselgeure in (Naudé 2011:228).

Jare later ontmoet hulle in Milaan en is die aantrekking feller as ooit:

Tom pen Chris teen die matras vas. Soos die asem uit sy longe pers, vloei vreugde deur hom. Hulle bereis die bed in stoeibewegings, rys om die beurt op en trek mekaar neer. Hulle lywe, so dink Chris daaraan, bou fabelagtige torings. Mettertyd kry Chris die oorhand. Toe sy rug krom trek bo-oor Tom soos 'n kat s'n, voel hy hoe sy werwels oopmaak na die sterre (Naudé 2011:233).

Dit is egter veral Ondien, die hoofkarakter in “Moederskwartet”, se broer, Cornelius, wat vanuit die “afgesonderde ruimtes van dubbelsinnigheid of verwarring” (kyk Viljoen en Van der Merwe 2006:xxii; vgl. 3.4.2) waarin hy hom bevind, verteenwoordigend is van al die ander homoseksuele karakters in Naudé se *Alfabet van die voëls*.

“Al die goed wat ek nooit wou laat deurbreek nie. *Begeerte*, hunkering, verlies. Ek het voor myself te staan gekom.” (Naudé 2011:195 [my kursivering]).

Die karakters se vergeefse soeke na die sin van die lewe vind neerslag in hul wortellose bestaan. Dit is nie soseer hul seksualiteit wat op die spel is nie, maar eerder hul strewe na realisasie en selfverwesenliking. Dit is vanuit hierdie posisie – 'n posisie waarin karakters van aangesig tot aangesig met hulself en hul verliese te staan kom, dat die wyse waarop hulle hul trauma representeer van groot belang vir hulle innerlike heling is.

4.4.2.6 *Kommunikatiewiteit van die getraumatiseerde hoofkarakters*

In meer as een verhaal word daar oor die lyding en uiteindelijke heengaan van 'n moeder gerou. In die ander verhale is die verlies van die moeder simbolies van 'n ander verlies. Rou as gevolg van verlies kan, volgens Rutherford (1992:125), aanleiding gee tot 'n permanente verskeurdheid tussen die verlede en die toekoms:

Instead of being a phase that is worked through, mourning becomes a permanent affliction which the subject attempts to resolve through a search for the transformational object of the mother or her symbolic equivalent. It is a search for something in the future which resides in the past.

Human (2009a:21) wys daarop dat, binne die konteks van die psigoterapie, verskeie narratiewe benaderings ten opsigte van traumatiese verlies die afgelope aantal dekades prominensie begin verkry het. Volgens Human word hierdie benaderings

onder die noemer narratiewe terapie tuisgebring en is dit “gebaseer op die aanname dat mense sin gee aan traumatiese ervarings deur die opname daarvan in ’n koherente en verstaanbare narratief met ’n oorsaaklike struktuur en betekenis”.

[...] die verwerking [van trauma berus] in ’n beduidende mate [...] op die verhaal (narratief) wat ’n getraumatiseerde persoon oor sy/haar trauma te vertel het (Human 2009a:17).

Die karakters in *Alfabet van die voëls* vind dit moeilik om oor hulle verliese te praat. Die alternatief is nostalgie. Hieroor skryf Rutherford (1992:125) soos volg:

Nostalgia makes life narratable, representing what is hard to speak of (Rutherford 1992:126).

[...] it doesn’t actually represent men’s sense of loss so much as evade it. In this operation it has a relation with predicaments and the failure of symbol formation. It is a signification of men’s silence, displacing the absences of predicaments with a reassuring but inert mythical denial (Rutherford 1992:127).

In die openingsverhaal, “Die mobile”, word voorbeelde aangetref waar karakters in die eerste fase van hierdie onverwoordbaarheid sing. Sandrien vertel aan Mrs Nyathi hoedat sy net kon sing “wanneer die nood op sy ergste is”. Dit was egter nie sing in die ware sin van die woord nie, maar “klein geluidjies” wat sy onder haar asem gemaak het (AV:19). Sandrien sing ook vir haar sterwende pasiënte. Hierdie “liedere” is “klankspoortjie[s]” wat vir hulle “die roete” moet aanwys (ibid.). Voorts is daar ook verwysings na “diergeluidjies” van ’n sterwende vrou waarmee Sandrien soms “slaperig” saam neurie (AV:41).

Dit is egter veral in die verhaal “n Meester uit Duitsland” dat die onverwoordbaarheid van trauma as tema sterk na vore tree. Olivier (2011) verwys na “n surrealistiese dog monumentale oomblik” uit die verhaal:

Vir dié jong man, steeds vasgevang in die nadraai van sy hedonistiese avonture saam met sy misterieuse Duitse vriend deur Berlyn se polsende naglewe, is dit ’n onheilspellende verskynsel toe ’n duif op die vensterbank kom sit en met hom begin praat: [...] (Olivier 2011).

Tot sy stomme verbasing kan hy “die taal van voëls [...] verstaan”, maar is daar ’n onvermoë om met die duif in gesprek te tree (AV:62; kyk 4.5.2).

Die hoofkarakter noem dat die pyn sy ma “stom” maak en dat haar pyn vir hom “’n vreemde land, ’n ondeurdringbare taal” is:

Nie ’n Germaanse taal geblaf in ’n onheilstem nie, maar ’n stel geruislose tekens. Soos alef, die klanklose Hebreeuse konsonant. Of dit wat ’n mens hoor as die voëls hul stemme verloor (Naudé 2011:79).

Die verwysing na die klanklose konsonant plaas die representasie van trauma dus simbolies binne “’n (gewaande) verlies aan semiotiese moontlikhede” (kyk Van Coller & Van den Berg 2009:30). In die semiotiek of tekenleer, as wetenskap van die studie van tekens, tekensisteme en betekenisprosesse, gaan dit “om die representasie van iets deur ’n teken”. Van Coller en Van den Berg (2009:29) noem dat, aangesien tekens as betekenisdraend ervaar word, dit vanselfsprekend is “dat die tekengebruiker eers betekenis konstrueer op basis van ’n kode”. Die verwysing na die klanklose konsonant bring dus die onrepresenteerbaarheid van die trauma wat die karakter beleef tot uitdrukking.

In die verhaal “Los” neem die aanskoue van die moeder se siekte ook die hoofkarakter se stem weg (AV:111) en uiteindelik bly daar net die “klank van ontroosbaarheid oor” (AV:118; kyk 4.2.1.2).

In “Moederskwartet” word verwys na melodiese intonasieterapie vir kinders wat, as gevolg van neurologiese beserings wat hulle opgedoen het, ’n verlies aan taalvermoë het:

“Verlies aan taalvermoë. Ontstellend aan die begin, om dit te sien. Party van die kinders kan net sing en nie meer praat nie. Party herhaal onophoudelik versteende woorde of frases, ’n soort spooktaal. Sommiges versin heeltemal hul eie goed, maak vreeslik ingewikkelde sinne, ruil letters en sillabes om, praat nonsensiaal ... Van hulle verstaan wat hulle self sê, ander nie. Party hoor hulpeloos hul eie foute. As hulle weet hulle word nie verstaan nie, raak hulle vreeslik gefrustreerd. Ander is weer heeltemal onbewus. Die gelukkiges is dié wat nie weet wat hul verloor of vergeet het nie. Die enetjie wat net sing, kon nie ’n snars van haar eie liedjies verstaan nie.” Ondien kyk af, skud haar kop ingedagte. “Maar sy was die saligste mens wat ek al teëgekome het.” (Naudé 2011:186).

Van der Merwe (2007:107) noem dat daar in die literêre vertelling van trauma verskeie verhaalpatrone tot beskikking van die skrywer is waardeur die verskillende moontlike reaksies op trauma uitgebeeld kan word. Volgens die sikliese patroon word die

traumatiese patroon steeds herhaal sonder dat daar enige tekens van vordering is. Linieêre ontwikkeling dui progressie aan, terwyl 'n spiraalpatroon 'n sintese tussen die linieêre ontwikkeling en die sikliese herhaling is (ibid.). In die woorde van Van der Merwe (ibid.) gee Naudé, soos Van Heeden in sy *In stede van die liefde*, “nie kitsoplossings nie, maar suggereer [hy] tog moontlikhede van heling”. “[...] sekerheid, onsekerheid en ambivalensie wissel mekaar af; linieêre patrone en sikliese patrone kom saam voor” (ibid.). Naudé se kortverhaalbundel as geheel, maar ook die outonome verhale bring, soos Van Heerden se teks, “progressie, maar geen afsluiting nie.” As “afsluiting” van die liminale proses behels die proses van integrasie 'n simboliese en/of fisiese herintegrasie (kyk 3.4.3 en 4.4.2.7). Die idee van “tuiskoms” as 'n gemeenskaplike tekstuele patroon in *Alfabet van die voëls* is reeds in 4.3.2.7 bespreek, maar as 'n vorm van integrasie word dit vervolgens verder verruim.

4.4.2.7 Integrasie van getransformeerde karakters⁷⁷

Alhoewel die proses van integrasie, soos hierbo genoem, 'n simboliese en/of fisiese herinskakeling van die getransformeerde persoon by die samelewing waarin hy of sy hom of haar ná die transformasieproses bevind, of kies om van deel te wees, behels (kyk 3.4.3), vind daar vir die karakters in Naudé se *Alfabet van die voëls* egter nie altyd integrasie plaas nie aangesien die idee van “tuiskoms” of “terugkeer” in die ware sin van die woord nie vir hierdie karakters beskore is nie (kyk 4.3.2.6).

Die karakter Sandrien in Naudé se verhaal “Die mobile” is 'n voorbeeld van 'n marginale figuur wat op dieselfde tydperk lid van twee afsonderlike of opponerende sosiale groepe is (kyk ii in 3.3.2.1). Enersyds is sy nog die vrou van Kobus en ma van identiese tweelingdogters. Andersyds wy sy haarself, nadat sy ná drie maande se chemoterapie na die plaas teruggekeer het, byna obsessief toe aan die versorging van sterwende vigs-pasiënte. In hierdie opsig, en in die nie-tradisionele rol wat sy aanneem, word Sandrien dus deel van 'n nuwe gemeenskapsin. Sandrien skaar haar egter by die “vertrekkendes” (AV:51) en keer nooit in die ware sin van die woord terug na haar gesin nie. In die slot van die verhaal gee sy Grace se liggaam oor aan die “ondiere” (AV:54). Hierdie gebaar is egter ook die finale aanvaarding van haar eie naderende

⁷⁷ Kyk ook 4.3.2.6

dood en word weerspieël in die woorde “ek weet julle wag vir ons” (ibid.) en “[m]et ’n flits in die hand sal sy hulle vannag oproep: ’n leërskaer van skimme, slaggereed” (ibid.).

Wanneer die hoofkarakter in “’n Meester uit Duitsland” moeg word vir die sosiale sirkel waarvan hy in Londen deel was (AV:63), word hy deel van ’n nuwe sosiale kring, naamlik dié van Joschka. Dit is ’n gemeenskap waarvan die lede duidelik in ’n liminale staat verkeer. “Hulle sluit by mense aan en neem afskeid, ontmoet en beweeg aan: ’n nag van groet en vertrek, van toevallige reise en rigtingveranderinge” (AV:56–57). Hy word deel van ’n nuwe “ons”, en die onmiddellikheid van hul fisiese aangetrokkenheid tot mekaar word die essensie van hierdie verhouding (AV:61). Tog word hierdie verhouding in ’n toestand van buitelanderskap, marginaliteit en ondergeskiktheid begrond. Die hoofkarakter “kry die gevoel, en nie vir die eerste keer nie, dat Joschka hom agterlaat; dat hy hom nie kan inhaal nie. Hy kan maar net volg” (AV:58).

Wanneer die hoofkarakter die nuus verneem dat sy moeder terminaal siek aan kanker is, keer hy terug na sy geboorteland. Hier gee hy egter nie sy nuwe nommer of sy ouers se adres aan enigiemand nie en word hy nooit deel van ’n nuwe samelewingsverband nie. Tog blyk dit dat hy, déúr die transformasieproses wat hy ondergaan het, daarin kon slaag om ’n nuwe relasie met die verlede en sy Europese leefwyse tot stand te bring. Na die afsterwe van sy moeder, bespreek hy ’n kaartjie Berlyn toe (AV:83; kyk 4.3.2.6; 4.4.2.3; 4.5.2) – ’n aanduiding dat sy kulturele identiteit (kyk 4.4.2.4) ook ’n rekonstruksie ondergaan het. Tog, veral in die lig van sy vorige ondervindings en beleving van die leefwyse van immigrante in Berlyn, kan daar nie werklik sprake van ’n herintegrasie wees nie, maar eerder net die vae hoop dat dít vir hom die plek van ’n simboliese tuiskoms sal wees.

Die hoofkarakter in “Los” toon in meer as een opsig ooreenkomste met die hoofkarakter in “’n Meester uit Duitsland.” Ná “’n jarelange afwesigheid” was hy vir “’n tyd lank vasgekeer in Pretoria, verfoeide stad van sy jeug, doenig met uitmergelende familiesake” (AV:85). In die Kaap ontmoet hy vir A en bevind hy hom, soos die hoofkarakter in “’n Meester uit Duitsland”, in ’n homoseksuele verhouding. Alhoewel die hoofkarakter onseker is ten opsigte van sy fisiese menswees, het sy lyf, binne ’n bepaalde verhouding, “wel sy oomblikke” en maak die onmiddellikheid en

spontaneïteit wat daar tussen die hoofkarakter en A aanwesig is van hierdie verhouding 'n *communitas*:

[...]. *Fisieke liefde skok my tot soepelheid, dien 'n stroompie elektrisiteit toe. Dit leer my in 'n oogwink nuwe truuks, maak my behendig. 'n Pinochio [sic] mag ek wees, maar soms betree ek, vir 'n paar minute, die wêreld van mense* (Naudé 2011:89 [Naudé se kursivering]).

Soos wat dit die geval in die vorige verhaal was, word hierdie verhouding ook in 'n toestand van buitelanderskap en ondergeskiktheid begrond: “A is die enigste element wat hy begryp” (AV:103) en die een wat die “struktuur” van hul verhouding bepaal (AV:105). In hierdie verhaal is daar geen sprake van 'n fisiese herintegrasie nie. Die hoofkarakter voel hom “los” van almal – selfs van die “haweloses” en die “uitskot [...] in hierdie stad” (AV:110).

Die hoofkarakter in “Oorlog, bloeisels” maak hom noodgedwonge los van die Londense sosiale groep van “bevreesde, verbete wit kinders uit Suid-Afrika” (AV:114) waarvan hy “teen wil en dank deel uitmaak” om sy sterwende moeder in Suid-Afrika te kom versorg. Op die oog af het hy geen behoefte daaraan om deel van 'n nuwe gemeenskap te word nie. Tog is daar 'n behoefte om in sy ouerhuis herintegreer te word. Dit is egter nie net 'n hunkering na 'n fisiese herintegrasie nie. Hy wil ook deel in sy ma se lyding en in haar versorging. Wanneer Hisashi aankondig dat hy 'n terugvlug bespreek het, ervaar die hoofkarakter 'n “blinde angs wat sy hart binnedring” (AV:140) en wat hom, sowel as die leser heeltemal, onkant betrap: hy sal wag op Hisashi se sorg (ibid.). Die hoofkarakter laat egter ruimte vir die moontlikheid tot 'n ander integrasie, naamlik dié van sy eie dood (AV:141).

In die verhaal “VNLS” is die transformasie wat Ondien se musiek ondergaan simbolies van haar eie transformasie, wat uiteindelik oor twee verhale strek. In die eerste fase van haar transformasie, waarin ook Ondien se musiek “'n nuwe nis” (AV:145) vind, dien hierdie grensoorskryding ook as die proses waardeur Ondien, as liminale figuur, bydra om 'n sosiale band tussen haar en twee Zoeloemeisies, Nungi en Beauty, te bewerkstellig. Nadat sy uit Lesotho gedeporteer is, moet sy op 'n boot op die Gariëpdam gaan sing. Sy voel haar egter ontuis en daar is geen sprake van enige identifikasie of herintegrasie met haar landgenote nie:

Die gaste bestaan uit 'n klein kringetjie plaaslike belangrikes. Munisipale ampsdraers: 'n burgemeester, 'n swaar dronk vrou wat skynbaar 'n gesondheidsdirekteur is. 'n Provinsiale LUR of twee. 'n Paar wit boere [...] (Naudé 2011:177).

Ook die meisies van haar musiekgroep is albei terug na hul families in KwaZulu-Natal (AV:178).

In “Moederskwartet” gaan Ondien op 'n reis om haar sibbe te besoek, moontlik in die hoop om weer in 'n gesinsopset herintegreer te word, maar tydens hierdie reis leer sy presies hóé disfunksioneel al haar oorblywende gesinslede is. Met haar terugkeer bevind sy haar eensaam en sonder 'n heenkome in haar geboorteland. Uiteindelik, wanneer Ondien se musiek alle liriese, tonale en melodiese grense oorskry (AV:214), word sy deel van die *communitas* van die: “n Dief onder die, dis wat sy nou is” (AV:212–213). Die laaste persoon waarmee sy kan identifiseer is 'n inbreker, iemand met dieselfde “oorlewingsnood” en, net soos sy, “n stroper” (AV:216).

Wanneer Chris, die hoofkarakter in “Die lawaaimasjien”, by sy eertydse vriendin Fred by haar villa in Milaan gaan kuier, is die onmiddellike spontaneïteit van hul vriendskap aanvoelbaar. Hierdie sosiale bestel in die klein word uitgebrei deur Tita, Fred se lesbiese metgesel, en Tom, 'n jeugvriend van Chris. Beide mans is ook homoseksueel. Waar dit 'n kenmerk van hierdie groep is dat al die lede kunssinnige homoseksuele is, word dit later, met Tom se verdwyning, gerekonstrueer tot 'n *communitas* van getransformeerde mense wat insig daarin verkry dat daar ook winste uit verlies kan spruit (AV:235). Die verdwyning van die geraasmasjien word 'n metafoor daarvan dat ware terugkeer moontlik slegs 'n illusie is, maar dat die hoop altyd sal bly (AV:235–236).

Chris, op sy beurt, hoop dat Tom sal terugkeer, maar hy is “bevrore” (kyk 4.2.1.4; 4.3.2.6; 4.3.2.7; 4.4.3) en wanneer hy wel “losgelaat” sal word – “los” sonder enige ware tuiskoms – sal hy, en al die ander karakters in Naudé se bundel, wag “vir die verbindings om hulself bloot te lê” (AV:236; kyk 4.1.2; 4.6). Die verhaal lewer dus ook kommentaar op die eksistensialistiese idee van absurditeit waarvolgens die mens van aangesig tot aangesig kom met die idee dat syn toevallig en betekenisloos is, maar

dat dit ook die vertrekpunt is waarvandaan die mens, as reaksie hierop, deur selfverwesenliking betekenis aan sy of haar lewe moet toevoeg (kyk 1.3).

4.4.3 Tyd

Aangesien al sewe verhale in Naudé se *Alfabet van die voëls* langer as die gemiddelde kortverhaal is (kyk 4.1; 4.3.1; 4.3.2.7; 4.7; hoofstuk 6), is daar wat vertelde sowel as verhaaltyd betref (kyk iii 3.3.2.1), ooreenkomste met die roman. Alhoewel die verhale, volgens Viljoen (2011:6), “dig gelaai met details en verwysings” is, volg Naudé tog die algemene stylreël van stroping van onnodige adjektiewe en beskrywing, en besit die verhale, volgens Van Niekerk (2012:167), die onmiddellikheid van ’n kortverhaal.

In Naudé se verhaal “Die mobile” word die tydmomente linieër aangebied in die verhaal wat hoofsaaklik in die hede afspeel. Daar is enkele terugwysings na Sandrien se terugkeer na die plaas twee maande vantevore, asook na die drie maande wat sy in Bloemfontein was vir chemoterapie vóór haar terugkeer na die plaas. Die verhaal begin in Vloedspruit waar Sandrien ’n ses-weke-lange opknappingskursus vir verpleegsters bywoon (AV:9–10). Ná die tyd in Vloedspruit begin Sandrien met haar dienswerk onder sterwendes. Aan die einde van die verhaal, met die finale aanvaarding van haar eie naderende dood, is daar ’n toekomsblik: “ek weet julle wag vir ons” (AV:54) en “[m]et ’n flits in die hand sal sy hulle vannag oproep” (ibid.). Hier verkry die verhaal daardie spesiale, ietwat heilige tydelike ruimtelike sone waarna Ratiani (s.j.:5) verwys en wat in ooreenstemming is met die liminale fase waardeur die karakter gaan (kyk iv in 3.3.2.1).

In 4.6 word die kontras tussen “vroeër” en “nou” in die verhaal “’n Meester uit Duitsland” bespreek. Hierdie sirkelgang in die aanbieding van handelingsmomente gee aan die verhaal ’n sirkulêre verhaalstruktuur.

Soos in “Die mobile”, speel die verhale “Los”, “VNLS”, “Moederskwartet” en “Die lawaaimasjien” in die hede af en is daar ’n chronologiese tydsverloop met enkele verwysings na gebeure uit die karakters se verlede. Alhoewel Naudé in geen van die verhale in *Alfabet van die voëls* van epiese tyd (kyk iv in 3.3.2.2) gebruik maak nie, is daar in “Moederskwartet” ’n intertekstuele verwysing na oorvleueling in tydsbeleving

wanneer Cornelius 'n gedeelte uit Thomas de Quincey se *Confessions of an English opium eater* (kyk 4.7) aanhaal:

The sense of space, and in the end the sense of time, were both powerfully affected. Buildings, landscapes, &c., were exhibited in proportions so vast as the bodily eye is not fitted to receive. Space swelled, and was amplified to an extent of unutterable infinity. This, however, did not disturb me so much as the vast expansion of time; I sometimes seemed to have lived for 70 or 100 years in one night – nay, sometimes had feelings representative of a millennium passed in that time, or, however, of a duration far beyond the limits of any human experience ... (Naudé 2011:198 [Naudé gebruik self die inkeping van die aangehaalde gedeelte]).

In “Oorlog, bloeisels” wissel die orde waarin handelingsmomente aangebied word deurentyd tussen die hede en die verlede. Hierdie mikrostrukturele eenhede word treffend in die verhaal ingeskryf as die hoofkarakter sy belewing van die verloop van sy moeder se lyding as fragmentaries beskryf (AV:111). Ten einde 'n geheelbeeld van die verbreking in chronologie, asook die genoemde fragmentariese verloop van die moeder se lyding te verkry, word dit skematies soos volg aangedui:

Hede

Verlede

Die verhaal begin met die hoofkarakter wat sy ma versorg (AV:111).

“Hy registreer die verloop fragmentgewys” (ibid.).

“Die dag breek aan waarop sy ophou eet” (ibid.).

“Vanaf grys en deursigtig word sy ma binne die bestek van 'n middag geel. Dan begin die braking” (AV:112–113).



Die verhaal gaan omtrent twee jaar terug in die verlede na die tyd toe die hoofkarakter vir Hisashi in die Franse ambassade in Londen ontmoet het (AV:113).



“Hy hou self op eet” (AV:115).



Daar is weer 'n tydsprong terug na die verlede toe die hoofkarakter en Hisashi 'n reis na Asië onderneem het (AV:116).



“n Brose respyt, ’n wapenstilstand” (AV:117).

“Dan intensiveer dit, die skermutselings”
(ibid.).



“Hulle is in ’n platboomskuit, hy en Hisashi,
[...]” (AV:118).



“Die wêreld krimp. Sy roetes is beklemmend:
van sy ma se slaapkamer na die kombuis na
die tuin na sy eie slaapkamer” (AV:120).
Hisashi se ongevraagde besoeke aan die
hoofkarakter en sy ma (AV:121).



“Vanaf die Parfuumgode reis hulle na die kus,
na Halong-baai” (AV:122).



“Vanoggend het sy ’n brokkie roosterbrood
geëet, so groot soos sy duim” (AV:124).



“Vanaf Hanoi vlieg hulle saam Tokio toe”
(AV:125).



“[Hisashi] kom nou tydig en ontydig hier aan,
[...]” (AV:127).



“Hulle onderneem ’n uitrit. Vanaf Tokio sal
hulle suidwes reis” (AV:129).



“[...] nie meer ’n voet hoog genoeg kan lig om
in die bad te klim nie, wanneer ’n glas water uit
haar hand val” (AV:131).

“Iets nuuts, asseblief. Iets wat ek nog nooit
geëet het nie” (AV:132).

“Sy stem in om uitgedra te word” (AV:133).



Bywoning van ’n teaterstuk deur ’n “shite”
akteur (ibid.).



“In een sitting eet sy meer van Hisashi se
disse as die somtotaal van wat hy haar in
weke gevoer kon kry” (AV:134).

“Sy is nou ’n spook” (ibid.).

“Die stem is hol, dit kom van ver. Sy begin gewigloos sywaarts kantel. Daar is van haar niks oor nie” (AV:135).

Hisashi en die hoofkarakter in Aokigahara (ibid.).

“Oor ’n week is dit sy verjaarsdag” (AV:137).

“Teen daardie tyd is ek weer op die been, ’ dring sy aan” (ibid.).

“Sy reis nou vryelik tussen slaap en wakker, [...]” (AV:138).

“Op pad terug bed toe begin die weerstand. Sy steek ’n arm uit, beur na die kamerdeur. ’nou lóóp ek, ’ sê sy en hy weet oombliklik: dit is die laaste sin” (ibid.).

“Hy word wakker van ’n raspersug wat by haar lippe uitkom. Soos die geluid van ’n windvlaag deur die bladsye van ’n oop boek, vergete op ’n somergrasperk. Ritselend blaai dit, tot by die laaste woord” (AV:139).

“Hisashi se besoeke is steeds wisselvallig” (ibid.).

Sy ma is nou net “halfbewus[...]” (ibid).

“Sy ma is tot die dood toe swak” (AV:140).

Ratiani (s.j.:5) beskryf die liminale fase as ’n intermediêre, teenstrydige oorgangstoestand van nie herwaarts of derwaarts nie (kyk iv in 3.3.2.1). Alhoewel die oorgange tussen die hede en die verlede, soos hierbo weergegee, duidelik in die verhaal gevolg en onderskei kan word, gee die groot aantal tydspronge tog ’n gevoel van nie herwaarts of derwaarts nie. Dit is ook interessant om daarop te let dat die oksimoron, wat reeds in die titel “Oorlog, bloeisels” aanwesig is (kyk 4.3.2.1; 4.3.2.2; 4.6), hierdie “oorlogtoestand” as’t ware verletterlik deur die gebruik van die woord *oorlog*. Deur die heen en weer beweging in tyd word die hoofkarakter van die normatiewe konteks geskei en steek hy die grens na ’n opposisionele teenoorgestelde wêreld oor. In ooreenstemming hiermee verkry die liminale fase waarin die hoofkarakter hom bevind dus die funksie van dit waarna Ratiani (ibid.) verwys as ’n spesiale, ietwat heilige, tydelike ruimtelike sone (kyk iv in 3.3.2.1).

Teen die einde van die verhaal verskuif die hoofkarakter, soos in die verhaal “Die mobile”, sy blik na die toekoms en verkry die voltrekking van die liminale fase weer eens die funksie van bogenoemde tydruimtelike sone:

Saterdag, wanneer die oggendson in sy ma se kamer inskyn, sal hy die voor- en stoepdeure wyd oopgooi. Hy sal voor haar klerekas gaan staan. Hy sal een van haar skoon nagrokke uithaal en aantrek. In haar badkamer sal hy ’n veegsel grimering oor sy gesig smeer. Dan sal hy langs haar gaan inkruip, daar onder die wit lakens, en hom soos ’n apie opkrul. Hul gesigte na mekaar, oë oop, alles in perfekte simmetrie. In stilte sal hulle vir Hisashi wag. Om te kom sorg. Om hulle met ’n teelepel te kom voer soos ’n ma haar tweeling voer: ’n happie vir hom, en dan ’n happie vir haar.

En as Hisashi nie kom nie? Dan hoef niemand weer te weier, of te dreig om te weier nie. Hy sal sorg dat sy uitdroging en vertrek met sy ma s’n saamval. Die blare sal inwaai deur die deure. Die tuinvoëls sal invlieg en oor hulle koppe kom woer, ’n einde op hulle kom skryf. In dieselfde bootjie sal hulle deursoei na die geheime meer [...] (Naudé 2011:140–141).

In die slotparagraaf van “Die lawaaimasjien” is daar elemente van liriese tyd: “Maar wanneer mens bevrore is, kan jy nie roer nie, kan jy alleen wag om gevind te word” (AV:236; kyk 4.2.1.4; 4.3.2.6; 4.3.2.7; 4.4.2.7). In iv van 3.3.2.2 is liriese tyd as die ervaring van ’n enkele oomblik of toestand van tydloosheid beskryf. Die hoofkarakter betree ’n toestand van tydloosheid wanneer hy op Tom se terugkeer wag. Die kans is groot dat hy “hier sal lê tot die lente kom”, maar selfs die loslating uit die ys, sal net ’n nuwe fase van tydloosheid aankondig – en hy sal “afdryf na die [ruimte van die] see” (AV:236; kyk 4.2.1.4; 4.4.4).

4.4.4 Ruimte

Die vertelde storieruimtes van die onderskeie verhale is reeds in 4.3.2.1 en 4.3.2.3 uiteengesit. Die diskursiewe vertellersruimte, as die instansie vanuit wie se ruimtelike bewussyn waargeneem of gefokaliseer word (kyk i in 3.3.2.2), is in die onderskeie verhale soos volg: In die verhaal “Die mobile” word die gebeure uit die hoofkarakter, Ondien, se ruimtelike bewussyn waargeneem. In “’n Meester uit Duitsland”, “Los”, sowel as “Oorlog, bloeisels”, geskied die fokalisasie vanuit die ruimtelike bewussyn van ’n naamlose manlike hoofkarakter. Beide “VNLS” en “Moederskwartet” word vanuit Ondien se ruimtelike bewussyn gefokaliseer, terwyl die diskursiewe vertellersruimte in die slotverhaal, “Die lawaaimasjien”, deur die karakter Chris verteenwoordig word.

Venter (1985:95) noem dat ruimtelike beskrywing ook atmosfeer of stemming kan skep. Dwarsdeur die bundel word voorbeelde aangetref van vaal, oninspirerende ruimtes: “Bedenklike sinkhuise is oral teen hellings staangemaak. [...] ’n Dorp van pondokke, kaias en strooise, [...]” (AV:10); “Tussen A se hare deur kyk hy soos ’n vreemdeling na die vaal woonbuurte, al die mure en doringdraad” (AV:88 [verwysend na Pretoria]); “Wat die Japannees in hierdie vaal, provinsiale plek kom maak, weet hy ook nie” en “[h]ierheen reis ’n mens nie om jou te kom beskaaf nie” (AV:115,116 [verwysend na Johannesburg]); “Lang, lae kantoorgeboue teenaan die snelweg, ewe bruin as die dor heuwels daaragter. Soos barakke” (AV:183 [verwysend na Phoenix waar Ondien se suster Zelda woon]); “Vera kyk weg na die woestynweerkaatsings en die woestyn self wat in verre sonlig wegraak” (AV:202); “[...]– maar bedags moet ek sê, is dit ’n ander storie; luik gesluit teen die vragmotors en die fabriek, stof en as wat in die tuin neersif.” (AV:220). Hierdie ruimtelike beskrywing dra by tot die skepping van ’n stemming van ontheemding en naamloosheid. Ferreira (2012) is ook van mening dat die ruimtelike inkleding telkens die betekenis verruim en staaf dit deur te verwys na die toneel waarin Walter, “’n man met te veel testosteroon”, sy oë op Sandrien se borste laat rus. Naudé (2011:20) beskryf die toneel soos volg: “’n Mot met vals oë op die vlerke gaan sit op Walter se blinkgeskeerde kop. Dit vlieg op toe hy na haar oorleun.”

In ’n onderhoud met Retief (2012) noem Naudé dat een van die dinge wat hom met sy terugkeer na Suid-Afrika getref het, “die ommuurde woonbuurte en elektriese heinings” is. Die ruimtelike beskrywing van begrensing in *Alfabet van die voëls* skep ’n amper benouende atmosfeer vir Naudé se karakters en intensiveer die noodsaaklikheid van die losmakingsproses waardeur elkeen moet gaan.

Vroeër is genoem dat plek nie ’n voorgeskrewe saak is nie, maar eerder iets wat tot stand kom deur die interaksie tussen mense en hul omgewing (kyk 3.4.1.1). In al die verhale keer die hoofkarakters terug na ’n eens bekende milieu. Dit is egter hiér waar hul met die “teenstrydighede van ’n post-modernistiese wêreld” (Olivier 2011) en met lyding, sterflikheid, dood, asook met hul eie verganklikheid gekonfronteer word. Hierdie konfrontasie maak dit dus vir die karakters moeilik om van hul ruimte ’n “plek” te maak en hul herinneringe, waardeur die ruimte opnuut betekenis sou kry, word

grotendeels oorskadu deur hul worsteling met die verliese waarvoor hulle te staan kom.

In Naudé se verhaal “Die mobile” maak Sandrien haar los van die ruimte van hul plaas, Dorrebult (AV:12), om sterwendes in die gebiede Smithfield, Colesberg, Burgersdorp en Aliwal-Noord te gaan verpleeg (AV:24). Volgens Aucamp (1978:147) kan karakters se binnelandskap (hul psigiese of gedagte-wêreld) oorvleueling met die buitelandskap toon. In hierdie opsig is die plaas *Dorrebult* dus simbolies van Sandrien se fisiese toestand na die chemoterapie (AV:12; my kursivering). In die nuwe ruimte loop Sandrien haar egter vas teen die chaos in die regering se gesondheidstelsel (AV:26–27). Alhoewel Sandrien hoop om in hierdie ruimte diensbaar te wees, en in die proses vrede met haar eie naderende dood te maak, is dit in wese, volgens Ross (2014) se definisie van liminale ruimte, ’n leë, absurde en betekenislose ruimte (kyk later in hierdie afdeling).

Na ’n lewe waarin hy saam met Joschka “van kroeg na restaurant na partytjie na kroeg na partytjie na underground event na nagklub” (AV:56) beweeg het, bedank die hoofkarakter in “’n Meester uit Duitsland” sy werk in Londen (AV:77) en keer hy terug na Suid-Afrika om sy sterwende moeder te versorg. Hier is hy totaal geïsoleerd (AV:78). Sy moeder se pyn “is vir hom ’n vreemde land” (AV:79) en “dit skuif haar liggaam onuitwisbaar oor sy Duitse reis” (ibid.). Binne hierdie liminale ruimte, hierdie “weerlose landskap op die rand van inkalwing” (ibid.), verkeer die hoofkarakter in absolute isolasie en is hy “dimensioneel verwyderd” van “Joschka en die ganse noordelike wêreld” (AV:80). Sy eertydse lewe in Europa is “op ’n ander vlak van die bewussyn as hierdie vreemde kontinent” waarin die hoofkarakter hom nou bevind (ibid.).

Wat liminale ruimte betref, sluit die verhaal “Oorlog, bloeisels” nou aan by “’n Meester uit Duitsland”. Op die webblad *Communitas* (2008) word genoem dat wonde (of pyn) liminaal is in die sin dat die wond in ’n konstante toestand van onvastheid is. Daar is óf verbetering, óf agteruitgang.

Die hoofkarakter verlaat Londen om sy moeder in Suid-Afrika te kom versorg. Die siekte maak die spasie tussen homself en sy moeder egter al hoe groter (AV:111).

Ook sy roetes word beklemmend (AV:120). Vir die hoofkarakter voel dit asof “[d]ie wêreld krimp” (ibid.; kyk 4.2.1.4; 4.4.3) en daar gaan dae verby sonder dat hy ’n voet by die deur uit sit (AV:115). Vir die moeder word haar kamervenster ’n liminale ruimte:

Sy wys na die wildekatjiepiering wat ’n ent buite haar kamervenster groei: “Gaan pluk vir my een. Asseblief.” (Naudé 2011:136).

In iv van 3.3.2.1 is gewys op die ongewone aard van tyd en ruimte in die liminale fase. Selfs die moeder se eie ruimtelikheid verdwyn:

Sy lê in sy skaduwee. Haar eie skadu het reeds vertrek (Naudé 2011:118).

Die moeder se laaste slaap suggereer ’n temporale liminaliteit tussen die teenswoordige wêreld en die Ewige (AV:138–139). Op sy beurt bevind die hoofkarakter hom in ’n geïsoleerde liminale ruimte waaruit hy slegs sal kom as hy Hisashi se raad volg en self weer die ruimte van die lewendes betree (AV:140). Teen die einde van die verhaal “Oorlog, bloeisels” word beide liminale tyd en ruimte betrek as die hoofkarakter die moontlikheid noem om saam met sy moeder die finale grens oor te steek (AV:141; kyk 4.4.3).

Aangesien liminale tyd en ruimte so radikaal anders is as in die gewone verstaan van tyd en ruimte, wys Viljoen en Van der Merwe (2006:xiii) op die onvermoë van gewone taalgebruik om dit te omskryf. Derhalwe word dit deur middel van metafore en simbole gedoen. Voorbeelde wat genoem word, is die metafore van sterwe, ondergronds of onder water wees, of ’n toestand waarin in eklips gegaan word. Die metafoor van sterwe kom in beide “’n Meester uit Duitsland” en “Oorlog, bloeisels” voor, maar dit is veral in die slot van laasgenoemde verhaal waar Naudé, benewens die metafoor van die dood, ook nog die simbole van ’n “geheime meer” en “’n wit vlag” (AV:141; kyk 4.2.1.7; 4.3.2.7; 4.4.3) daaraan koppel.

Die titel van die verhaal “Los” suggereer reeds ’n tussenruimte tussen vaste bestemmings. Vir “’n [h]alwe leeftyd” was die hoofkarakter “geografies verwyder” van sy familie (AV:94). As gevolg van krisis in sy familie bevind hy hom weer in Suid-Afrika. Die familiekrisis in Pretoria dwing hom egter terug na sy woonstel in Kaapstad. Hier raak hy agorafobies en “gaan net elke paar dae uit om die nodigste te koop” (AV:95). Hy isoleer homself van die buitewêreld en ook van A (kyk 4.2.1.4).

In die verhaal “Los” gebruik Naudé die woord *oplos* metafores: “Die gewig wyk uit sy ledemate, hy word lig, substansieloos. Dit is ’n voorvereiste vir sy terugkeer na die land van die lewendes: hy moet oplos” (AV:95).

Alhoewel die hoofkarakter na Pretoria terugkeer, sy verhouding met A hervat en ook ’n verhouding met B aanknoop, bevind hy hom steeds in ’n liminale ruimte van afsondering: “Dit is vir hom ’n vreemde reis deur hierdie land, dink hy, [...]” (AV:103). Die slot eindig in ’n ruimte wat ooreenstem met dit waarna Ross (2014) as “chaoties” verwys: “Die gebou het geen voordeur nie. [...] Die hysbaksag is leeg. Net ’n stuk karton tot op halflyf waar die hysbakdeur was” (AV:107). Wanneer die hoofkarakter die ruimte van die verwaarloosde gebou verlaat, bevind hy hom steeds in ’n “chaotiese” ruimte: “Net een straatlig werk buite. Stukke karton skuur oor die sypaadjie. Plastieksakke waai soos blomme in die straat af” (AV:110).

Ross (2014) beskryf hierdie chaotiese toestand soos volg:

The chaos is thus, in a profound sense, non-existence. We might say now that the chaos is the empty, absurd, horrible, and meaningless merely mundane and factual world so honestly represented by the Existentialist philosophers. Since we do not really want to say that mundane reality does not exist, we could regard chaos as something like *Mâyâ* in the Advaita Vedanta theory of Shankara: neither existing nor non-existing nor both nor neither, as opposed to the existence of Brahman. Sacred space thus reverses the situation in Buddhism, where the visible world has a *prima facie* existence, while *Nirvâna* involves the Four Fold Negation [Ross se kursivering].

In die verhaal is daar dus sprake van die chaos van nie-bestaan, soos Ross daarna verwys, en binne hierdie chaos bevind die hoofkarakter hom in ’n profane of mundane werklikheid wat, soos reeds genoem, fundamenteel bloot nie-bestaan is.

In “VNLS” verwys die hoofkarakter, Ondien, self na die tussenruimte waarin sy, en haar musiekgroep, hulle bevind: “Hulle verblyf hier, voel dit vir haar, het ’n tussentydse karakter, ’n reis wat maar nie behoorlik wil begin, op dreef wil kom nie. Maar by nadenke besef sy dis eerder ’n reis wat stoom verloor het. Daar bly amper nêrens oor om heen te gaan nie” (AV:152–153). Nadat die groep tydens hulle ekskursie in Lesotho ontbind het, bevind Ondien haar in die daaropvolgende verhaal (“Moederskwartet”) vir ’n wyle in ’n ruimte wat haar tot ’n mate geborge laat voel:

In Johannesburg se winkelsentrums, soos in winkelsentrums oral, word stilte natuurlik agter 'n gordyn *muzak* verhul. En die winkelsentrums soek sy op. Sy vind behae, nou, in alles wat nuut en glad is. Sy het genoeg gehad van die ou wêreld se verweerde fasades, die kurwes van keisteenkades. Hier is dit beter, die Kontinentale elemente herverbeel en ingemessel in fantastiese monumente: winkels wat transformeer tot binnepleine en parkades, betonaanlapsels wat soos opdrifsel aanslik. Hier binne, in die helder lig, kan 'n mens leegloop, soos in 'n klooster of Boeddhisteoord (Naudé 2011:179 [Naudé se kursivering]).

Dit is duidelik dat Ondien vergelykings tref tussen haar ruimtelike belewing van Europa en haar tuisland:

Lywe word anders gedra as in die noorde, sonder begrip van die relatiewiteit van die eie tot ander vlees. Ruimte word minagtend beslaan, asof oneindige afstand tussen liggame moontlik is (Naudé 2011:180).

Terug in Johannesburg, ná haar besoek aan haar broer en susters, word Ondien onmiddellik gekonfronteer deur 'n gestroopte ruimte: “Die woonstel is byna leeg. Die meubels is weg, die wasbak uit die badkamer geruk” (AV:208). Die liminale ruimte waarin Ondien haar nou bevind, vind ook uitdrukking in die gebruik van die metafoer van haar dooie kat: “In die kombuislig kyk sy na die pienk karkas, die vel heeltemal afgestroop. Dit ruik na dood” (AV:210). Die komplekse prosesse van Ondien se al groter wordende isolasie word deur verskeie verwysings na liminale ruimte uitgedruk: “Om 'n wit hawelose vrou in Johannesburg te wees, om onder brûe te slaap, kan geen grap wees nie” (ibid.). Die ruimte waarin Ondien haar bevind word 'n mikrokosmos van 'n groter “ekosisteem”: “Sy word deel van die natuurlike lewe in hierdie land, [...]” (AV:213). Die metafoer van dood word direk naas die ruimte gestel wanneer mev. Zuckermann vra: “Weet jy watter smart dit is om hier alleen dood te gaan? In hierdie wrede, oneerlike plek, hierdie land vol *goyim* met bloederige hande?” (AV:214 [Naudé se kursivering]).

Ook Ondien se komposisie word metafories van 'n dubbelsinnige en verwarrende liminale ruimte. Die stuk is “amorf” en “onkonvensioneel” (AV:214) en die liriese grens wat tussen die tonale en melodiese oorgesteek word, word 'n simbool van die inbraak waartydens Ondien se laaste vesting val:

“Kom in,” sê sy. “Ek het jou verwag. Die grense is mos nou poreus, almal kan in, almal kan kom haal. Vat wat jy wil hê.” (Naudé 2011:215).

Die verhaal “Die lawaaimasjien” speel in ’n villa af en “in ’n wye tuin met bome en fakkels op die grasperk” (AV:218; kyk 4.6). Hierdie idilliese atmosfeer verrys snags uit die chaos wat dit bedags voorafgaan:

“[...] maar bedags, [...] is dit ’n ander storie: luike gesluit teen die vragmotors en die fabriek, stof en as wat in die tuin neersif.” (Naudé 2011:220).

In hierdie verhaal tree die lawaaimasjien, die “Intonarumori” (AV:230), as metafoor op vir die chaos tipies aan liminale tyd en ruimte:

“Vertel hom van geraas, van die verwagting van ’n moerse rumoerige toekoms.” (Naudé 2011:229).

Wanneer die intonarumori gesteel word (AV: 235–236), word die onbepaalde tyd van wag dat dit dalk teruggevind sal vind, tekenend van die onbepaalde aard van liminale tyd.

Daar is reeds verwys na die onvermoë van gewone taalgebruik om liminale tyd en ruimte weer te gee. In die slotparagraaf van die verhaal gebruik Naudé die metafoor van onder water verkeer nie net in sy beskrywing van liriese tyd nie (kyk iv in 3.3.2.2; 4.4.3), maar ook as ’n metafoor vir liminale ruimte:

Maar die kans is groter dat hy hier sal lê tot die lente kom, tot die ys hom saggies loslaat en laat afdryf na die see (Naudé 2011:236).

Sowel die beskrywing van ’n karakter as die beskrywing van (vertelde) tyd en ruimte (kyk die talle voorbeelde in 4.4.2, 4.4.3; 4.4.3), word gewoonlik bepaal deur wie en vanuit wie se perspektief hierdie elemente beskou en beskryf word (kyk i in 3.3.2.2). In die volgende afdeling word op hierdie aspekte (outeur, vertelsituasie en fokalisasie) gefokus.

4.4.5 Outeur, vertelsituasie en fokalisasie

4.4.5.1 Outeur

In ’n gesprek met Naudé wou Retief (2012) weet in hoe verre sy bundel outobiografieë is, siende dat sy eie ma kort ná sy terugkeer uit die buiteland met kanker gediagnoseer

en intussen oorlede is (in vier van die sewe verhale in die bundel *tree* die konfrontasie met siekte en dood op die voorgrond.) Hierop het Naudé soos volg geantwoord:

‘Mens kom terug na ’n moederland en saam daarmee is ’n verlies van ’n moeder. Dan projekteer jy die een op die ander’ (Naudé aangehaal in Retief 2012).

Hierdie outobiografiese kopknik laat die vraag ontstaan of hier sprake van ’n persone- teks is waarin Naudé self aan die woord is. Naudé noem egter dat die outobiografiese nie oorskakel moet word nie:

‘Dit gaan oor die verdraai en verraai van die werklikheid op elke denkbare manier, jy gebruik allerlei gegewens vir jou eie bese doelwitte’ (ibid.).

Naudé se verblyf in die buiteland, sy eerstehandse beleving van die Afrikaner- diaspora, asook die verlies van sy moeder, speel dus uiteraard ’n belangrike rol in *Alfabet van die voëls*. In i van 3.3.2.2 is verwys na ’n tegniek waarvolgens die vertelling met outobiografiese anekdotes “geraam” word. Hierdeur gee die verteller nie bloot die storiëke kern weer nie, maar word “die ironiese toonaard van bewustheid bevestig” (Beauvais 1993:21). Deur middel van subtiele manipulerings van die abstrakte outeur is daar in *Alfabet van die voëls* wel aanduidings van grensoorskryding en word die persoon van die werklike outeur op ’n vernuftige wyse tot ’n meerdere of mindere mate in die onderskeie verhale geïntegreer.

4.4.5.2 Vertelsituasie en fokalisasie

In al sewe kortverhale in *Alfabet van die voëls* is die temporale en psigologiese afstand tussen die verteller en die hoofkarakter minimaal klein (kyk i in 3.3.2.2). In die keuse van die vertelinstantie blyk dit egter dat die grense tussen ’n eerstepersoonsvertelling en ’n ouktoriële verteller uiters poreus⁷⁸ is. Aangesien inligting in al die verhale deur slegs een karakter toeganklik gemaak word en al die medekarakters deur hierdie een karakter gekarakteriseer word, vertoon die vertelinstantie eienskappe van ’n ouktoriële verteller. Daarteenoor geskied die waarneming deurentyd vanuit die perspektief van die belewende self (Rimmon-Kenan 1983:74; i in 3.3.2.2) en vertoon die vertelinstantie dus ook kenmerke van ’n eerstepersoonsvertelling. Daar is gevolglik

⁷⁸ Naudé gebruik self die verwysing na “poreuse grense” in die verhaal “Moederskwartet”: “[...] Die grense hier is mos nou poreus, almal kan in, almal kan kom haal. Vat wat jy wil hê. [...]” (Naudé 2011: 215).

ook grensoorskryding ten opsigte van die kategorieë eksterne/interne fokalisasie. In al sewe kortverhale kyk die eksterne fokaliseerder terug op gebeure waarby hy self betrokke was (kyk i in 3.3.2.2). Tog is daar binne die voorgestelde gebeure ook aanduidings van interne fokalisasie in die vorm van 'n karakter-fokaliseerder wat sy visie deur veronderstelling en identifikasie met ander weergee.

Reeds in die openingsverhaal, "Die mobile", is daar sprake van grensoorskryding ten opsigte van vertelinstansie en -perspektief: Dwarsdeur die verhaal word inligting oor Sandrien, haar gesin en haar siekte, sowel as oor die ruimtelike aspekte van die storie, deur middel van 'n ouktoriële verteller weergegee. Die temporale en psigologiese afstand tussen hierdie ouktoriële verteller en die hoofkarakter, Sandrien, is egter minimaal klein. Daar is dus aanduidings dat Sandrien, as belewende self, terugkyk op gebeure waarby sy self betrokke was, met 'n gevolglike eksterne fokalisasie in 'n eerstepersoonsvertelling.

Die aanname dat die grens tussen 'n ouktoriële verteller en 'n eerstepersoonsvertelling, soos in al die ander verhale in die bundel, baie poreus is, staan ook in verband met die onderskeiding tussen die bewussynstroomtegniek en die innerlike monoloog (kyk i in 3.3.2.2). Deur gebruik te maak van die indirekte innerlike monoloog is die teenwoordigheid van die ouktoriële verteller deurgaans voelbaar deurdat dit vanuit 'n tweede- of derdepersoonsperspektief materiaal aanbied wat nooit deur die karakter uitgespreek is nie, asof dit direk uit die bewussyn van daardie karakter kom (kyk i in 3.3.2.2). In die onderstaande aanhaling is daar 'n ouktoriële verteller aan die woord en word die gevolgtrekking gemaak dat Naudé in hierdie geval van die indirekte innerlike monoloog (kyk i in 3.3.2.2) gebruik maak:

Maar toe die gewig van graniet weer in haar gedagtes kom lê, weet sy: Dit is tyd. Ja, sy sal die ondiere voorspring. Sy sal die liggaam van haar ma se bed tel, die liggaam wat lankal nie meer aan Grace behoort nie. En wanneer sy hier uitstap (voetjie vir voetjie, 'n mens wil die vreters nie afskrik nie), sal dit lig op haar hande lê. Sy sal haar arms uitstrek na die rand van die lig, daar waar die geel oë dartel, en aanbied wat oorbly (Naudé 2011:54).

Die dualisme ten opsigte van beide vertelinstansie en fokalisasie in die openingsverhaal figureer in al sewe verhale in die bundel. In al die verhale is die onderskeid tussen ouktoriële verteller teenoor eerstepersoonsverteller en tussen

eksterne en interne fokaliseerder uiters problematies en word die aanname gemaak dat daar eerder sprake van grensoorskryding as van kategorisering is. Benewens die aanwesigheid van 'n ouktoriële vertelinstantie, is daar, soos genoem, talle voorbeelde van die bewussynstroomtegniek en vertoon die bundel ook ouktoriële trekke waarin die verteller duidelik buite die personasie staan en hom afstandelik beskou. Volgens Van Coller (1990:57) is daar 'n verwagting by die leser dat 'n ouktoriële verteller gewoonlik intellektueel en moreel betroubaar is en dus beskik hierdie tipe verteller oor die vermoë om 'n verhaal objektief te vertel.

4.4.5.3 *Taal en ingesteldheid van die verteller*

Soos reeds vermeld, wil dit voorkom asof dieselfde anonieme verteller in al sewe verhale aan die woord is. Alhoewel daar volledig verslag van die gebeure gelewer word, vind dit slegs vanuit die perspektief en bewussyn van die onderskeie hoofkarakters plaas. Hierdie eensydige perspektief plaas dus die verteller se betroubaarheid onder verdenking.

Die vertelling in al sewe verhale in Naudé se kortverhaalbundel is milieugebonde. Daar is vroeër reeds daarna verwys dat die ruimte waarbinne die liminale hooffigure, en dus ook die onderskeie vertellers, hulle bevind, dikwels ruimtes van dubbelsinnigheid en verwarring is (kyk 3.4.2) – 'n aspek wat opsig self aanleiding tot onbetroubaarheid kan gee.

In Naudé se *Alfabet van die voëls* (2011) val die liriese en poëtiese taalgebruik dadelik op. Deur die “verwoording”, as een van die belangrikste temas in die bundel, word die sintuiglike ervaring van taal, as een van die wyses waarop taal geterritorialiseer kan word (kyk 3.8), ontgin en gee dit daartoe aanleiding dat die semantiese betekenis van woorde veel verder verruim word. Uit die gesofistikeerde en poëtiese taalgebruik van die verteller blyk dit dat hy berese en belese is. Enkele voorbeelde word aangehaal.⁷⁹

“Die dou,” sê sy, “kom slaap in die voue van my klere.” (Naudé 2011:58 [Hoofkarakter in “'n Meester uit Duitsland”]).

⁷⁹ Kyk ook Naudé (2011:217, derde laaste paragraaf; 2011:236, bo-aan die bladsy).

Met 'n dik tong, sonder om boontoe te kyk, sê hy: “Só stadig vorm die dou, Joschka: soos 'n lawalandskap wat stol, 'n kontinent wat uitmekaarbreek ...” (Naudé 2011:59 [Hoofkarakter in “'n Meester uit Duitsland”]).

Wat ék jǒú geleer het, indien enigiets, weet ek nie. Dalk net hoe teerheid voel wanneer dit deur vingerpunte bloei (Naudé 2011:81 [Hoofkarakter in “'n Meester uit Duitsland”]).

En dit tróós, hierdie vloei. Soos 'n bloedoortapping: biologiese troos (Naudé 2011:85 [Verteller in “Los”]).

Daar is 'n net-net hoorbare ondertoon aan hierdie dae, soos in die musiek waarna sy ma luister, 'n onderliggende noot wat volgehou word en swymeling induseer. 'n Goddelike teenwoordigheid word hoorbaar gemaak, sê mense wat iets van sulke musiek weet. Hý dink dis die klank van asem wat deur stembande geforseer word terwyl die liggaam verbrokkel. Die klank van ontroosbaarheid (Naudé 2011:118 [Verteller in “Oorlog, bloeisels”]).

“Waar eindig musiek en begin spraak?” Daar was soveel vrae. In watter oermonde het musiek en taal geskei? [...]. Sy sou haar antwoorde gaan soek in die sing-pratende kele van die wêreld, in enklaves waar iets nog oorbly uit die tyd van die beenfluit (Naudé 2011:171 [Verteller in “VNLS”]).

Hierdie meer formele en gesofistikeerde register gee aanleiding tot die vraag of dit nie die grense van natuurlike kommunikasie oorskry nie. Tog is dit slegs een kant van die verteller se idiolek. Daar is 'n bepaalde informaliteit aanwesig wanneer die verteller die gebeure deur middel van dialoog weergee. Dit geskied veral deur die stylelemente van eenwoordsinne of kort en eliptiese sinne. Die volgende dien as voorbeelde hiervan:

“Maar hoekom?”

Dokter Kgope vryf haar duim oor haar wysvinger soos 'n kassier wat geld tel.

“Omkoopgeld?” (Naudé 2011:12 [Dokter Kgope in “Die mobile”]).

“Dís onverwags.”

“Ek is hier.”

“Wat bedoel jy, Hisashi?”

“Ek kom kuier.”

“Hier in Suid-Afrika?”

“Hier in Suid-Afrika.”

“En jy’s reeds hier?”

“Ek’s hier. In Johannesburg.” (Naudé 2011:112 [Die hoofkarakter en Hisashi in “Oorlog, boeisels”]).

“Ek twyfel. Ek sien niemand, ek wag.”

“Wag?”

“Vir musiek.” (Naudé 2011:180 [Ondien en Cornelius in “Moederskwartet”]).

Wanneer dialoog gebruik word, geskied dit in die idiolek van die betrokke karakter.

Enkele voorbeelde word aangehaal:

“Eish, you people.” Lerato klap haar tong, harder hierdie slag. “Ek ken julle tipe. Jy’s soos die spul in my hospitaal. Charity doctors van Scandinavia. [...]” (Naudé 2011:11 [Lerato in “Die mobile”]).

“[...] ’n Spraakterapeut en kindersielkundige het gesê dit vererger sy frustration en behavioural problems. [...]” (Naudé 2011:185 [Zelda se “pidgin-Amerikaans” in “Moederskwartet”]).

“Om Stanley se intestines uit te slag en vir my te voer voor ek geforce word om my eie te eet.” (Naudé 2011:187 [Zelda in “Moederskwartet”]).

“Daar was onverwags nog ’n vlak. Vlak v. Die apteker, nou ’n skelet, wat wag met ’n bottel in die hand gemerk ‘x’. Vir effek kan ek hom seker ’n sens ook in die hand stop ... Nee, dis verby, Ondien, die projek. Ek sukkel. Mood swings, depressie, paranoia. Alles swart. Ons Calvinisme leer ons natuurlik vreugde kom nie sonder pyn nie. My bank gaan my fire. Ek funksioneer eenvoudig nie meer nie, ek fok my transaksies die een ná die ander op.” (Naudé 2011:200 [Cornelius in “Moederskwartet”]).

Aangesien die gebeure slegs vanuit die perspektief van die onderskeie hoofkarakters beskryf word en aangesien die bewussyn van ’n bepaalde hoofkarakter blootgelê word, is daar dus nie ’n bepaalde ingesteldheid of modaliteit ten opsigte van die vertelsituasie aanwesig nie.

4.4.5.4 *Taal van die bemiddelaars en medekarakters*

Uit ’n studie van geselekteerde tekste maak Foster die afleiding dat wanneer na die taal van die bemiddelaar gekyk word, die taal dikwels die volgende kenmerke vertoon:

daar is dikwels 'n kodewisseling of verskuiwing in sosiolek (Foster 2006:6), hulle praat dikwels uit hulle beurt (Foster 2006:7), hul taal is dikwels besonder beeldryk, vertoon dikwels 'n sterk metaforiese element en is dikwels ambivalent of dubbelsinnig (Foster 2006:9). In *Alfabet van die voëls* vertoon die taal van die bemiddelaars 'n sterk metaforiese element en word 'n duidelike verband met die “taal van die voëls” bemerk.

As bemiddelaars in die onvermydelike grensoorskryding wat op Sandrien wag, is die pasiënte wat sy in die verhaal “Die mobile” verpleeg “onsigbaar” en stom:

“Onsigbaar, net hier oor die bulte. Soos spreekwoordelike vlieë. Hulle kwyn en droog uit, verstyf met oop monde. [...]” (Naudé 2011:24).

Ander pasiënte is slegs in staat tot “diergeluidjies” (AV:41; kyk 4.4.2.6). Wanneer Sandrien by Grace, een van die vroue wat haar voor haar siekte in die wewery gehelp het, se sterfbed waak, “buig sy oor die bed, haar oorskulp teen Grace se lippe” (AV:53), maar in hierdie “moment[e] waarin taal ophou om te funksioneer” (Viljoen 2011:6) sal hierdie bemiddelaar, soos die ander wat sy reeds aan die dood afgestaan het, slegs deur die “alfabet van die voëls” kommunikeer.

In die verhaal “n Meester uit Duitsland” is daar by die hoofkarakter, in navolging van die bemiddelaar, 'n innerlike soeke na 'n “monumentale bestemming” (AV:58; kyk 4.3.2.6). As bemiddelaar “verblind” Joschka (ibid.) met “skreiende lig agter [sy] oë” (AV:64), maar sy enigste “taal” is 'n “nag lange gebéúr, na iewers eindeloos ver” (AV:61). Wanneer hy wel deur middel van konvensionele taal kommunikeer, uiter hy kort sinne of enkele woorde:

“Dis ek,” sê hy, “uit my.” (Naudé 2011:62).

“Daar is iets,” sê Joschka, “wat ek vir jou moet sê. Oor die bloed, die ander aand.” (Naudé 2011:68).

“Jy moet jou laat toets.” (ibid.).

Die kort, dikwels eliptiese sinne waardeur Joschka kommunikeer, is tekenend van sy ontwykende aard.

Nadat Joschka die nuus van sy MIV-status oorgedra het, is hy die een wat vra: “Gaan ons mekaar nooit weer in die oë kyk nie?” (AV:73), maar al wat die hoofkarakter hoor, is “[d]ie stem van ’n voël, onsigbaar iewers bo in die dennetoppe [...]” (AV:75) wat “koggel en waarsku” (AV:76). Hierdie “koggel en waarsku” word uiteindelik die taal van die bemiddelaar: “’n Germaanse taal geblaf in ’n onheilstem” (AV:79). Wanneer die siekte sy tol begin eis, in ’n tydperk waarin daar geen kommunikasie met Joschka is nie, besef die hoofkarakter dat sy ma se pyn ook instaan vir Joschka s’n en verander hierdie bemiddelaar se taal, soos dié van sy ma, na “dit wat ’n mens hoor wanneer die voëls hul stemme verloor” (ibid.).

Teenoor die nie-kommunikatiewe hoofkarakter, wat hoofsaaklik deur beskrywing en die tegniek van die indirekte innerlike monoloog (kyk i in 3.3.2.2) gekarakteriseer word, is A, as die bemiddelaar wat vir die hoofkarakter in die verhaal “Los” leiding moet gee oor hoe om homself in die buitewêreld te handhaaf (kyk 4.4.2.2), die een wat eerste uitreik (AV:87) en “in detail” (AV:90) oor homself en sy agtergrond praat. A se taal is in die idiolek van die moderne Suid-Afrikaanse jeug, naamlik ’n vermenging van Afrikaans en Engels. Hy gebruik woorde en sinsnedes soos “ready” (AV:88), “[d]is ’n joke” (ibid.), “[n]ature boy” (AV:93) en “shrooms” (ibid.). Ander voorbeelde sluit die volgende in:

[...] “’n mens moet ’n vessel kan word, ’n basket waarin die audience alles kan laai wat hulle wil. Jy sacrifice jouself wanneer jy perform. Daar moet genoeg space wees.” (Naudé 2011:90).

“Kom ons move ’n bietjie,” [...] (Naudé 2011:91).

“Niemand is genetically stiff nie.” (Naudé 2011:92).

“Just knew it. Kon dit aan my lyf voel. Hy was ’n bum in rags, ’n hobo.” (Naudé 2011:94).

Dit is ironies dat wanneer die hoofkarakter uiteindelik aan A vertel dat hy meer uit hul verhouding wil hê,⁸⁰ A hom eers aanmoedig om te praat, maar dan tog besluit dat daar geen sin in is nie:

“Ons kan praat as jy wil.”

[...].

⁸⁰ “Dis nie genoeg nie.” (Naudé 2011:105).

“On second thoughts,” sê A, “kom ons praat nie. Jy moet leer om sonder woorde klaar te kom. There are better things.” (Naudé 2011:106).

Hierdie ommeswaai en onwilligheid om met die hoofkarakter te redeneer, wys op 'n irritasie aan die kant van die bemiddelaar. Dit wat die hoofkarakter so graag van A sou wou hoor, een of ander tipe bevestiging, kry hy nooit. Wanneer hy saam met A na 'n vriend van A se “exhibition” (AV:107) gaan en A weer sy Butoh-dans uitvoer (AV:109), word A se “taal” “n [g]ekrys vanuit die dieretuin” (ibid.):

Poue? Eers begin die een, dan kom die ander by. Soos iets in nood (Naudé 2011:109).

Ook hierdie bemiddelaar kommunikeer dus in “die taal van voëls”, maar in hierdie geval hoor die hoofkarakter nie die geluid van voëls wat hul stemme verloor het nie (AV:79). Dit is die taal van poue wat krys, maar steeds met dieselfde boodskap – die uiting van nood. Die bemiddelaar se oënskynlike irritasie is dus 'n front waaragter ook 'n onverwoordbare pyn skuil.

In die verhaal “Oorlog, bloeisels” is die Japannees Hisashi die onwelkome bemiddelaar wat ongevraagd hulp aanbied met die versorging van die hoofkarakter se sterwende moeder (kyk 4.4.2.2). Hisashi kondig sy aankoms met 'n drie-woord sin aan:

“Ek is hier.” (Naudé 2011:112).

Alhoewel die hoofkarakter dit, “so hoflik hy kon”, aan Hisashi duidelik gemaak het dat dit nie “die mees geleë tydstip vir 'n besoek is” nie (AV:115), is daar 'n bepaalde onversetlikheid by Hisashi te bespeur. Wanneer Hisashi later weer bel, word die aankondiging van sy koms met 'n bywoord van tyd beklemtoon:

“Ek is nou hier.” (Naudé 2011:121).

Hierdie kort sinne, wat telkens met die persoonlike voornaamwoord “ek” begin, is kenmerkend van Hisashi se taal:

“Ek kom kuier.” (Naudé 2011:112).

“Ek kom reg. Ek het 'n kar. Ek het 'n hotel. [...]” (Naudé 2011:115).

Reeds tydens hulle reis na Viëtnam en Japan (AV:114), is daar tekens van baasspelerigheid by Hisashi te bespeur:

“Jy het nou gesien; kan ons teruggaan?” wil Hisashi weet (Naudé 2011:135).

Wanneer Hisashi ongevraagd by die huis van die hoofkarakter en sy sterwende moeder opdaag, neem hy sekere aspekte van haar versorging oor en gee hy opdragte op 'n wyse wat nie teëstribbeling toelaat nie:

“Ek gaan vir jou kom kook,” het Hisashi vir haar gesê (Naudé 2011:132).

“Ons eet buite,” sê Hisashi terwyl hy inmarsjeer (ibid.).

“Nou dra ons haar buitentoe.” (ibid.).

Daar is 'n bepaalde lompheid in Hisashi se spraak aanwesig, wat moontlik in verband staan met die feit dat Hisashi in 'n ander taal as sy moedertaal kommunikeer: “Sy is nou 'n spook.” (AV:134, 140). Tydens een van sy besoeke, vra Hisashi: “Hoe gaan dit, Mamma?” (AV:131). Die hoofkarakter “wou hom daarop wys dat 'n mens nie op Engels iemand anders se ma so noem nie, [...]” (AV:131). Ten spyte van Hisashi se voorbarigheid, is daar by hom 'n opregte besorgheid oor die moeder en die hoofkarakter. Hiervan is sy lomp, afgemete spraak, waarvan die “winterblommetjies” (AV:140) wat hy vanaf die sterwende moeder se bed tot by die stoepdeur strooi, simbolies.

Dwarsdeur die verhaal skram die hoofkarakter weg van enige kommunikasie met Hisashi:

Hy kyk nie op nie, klem sy kaak ál stywer (Naudé 2011:140).

Wanneer die tyd vir Hisashi se vertrek uiteindelik aanbreek, is daar by die hoofkarakter die versugting dat Hisashi moet bly – om ook vir hom te sorg. “En as Hisashi nie kom nie [...]”, as niemand meer “dreig” nie, sal “tuinvoëls invlieg en oor hul koppe kom woer, 'n einde op hulle kom skryf” (AV:141; kyk 4.3.2.7). So word Hisashi se taal, soos dié van die bemiddelaars in die vorige verhale in Naudé se bundel, dié van voëls. Hierdie taal is 'n taal van stilte en stomheid en 'n voorbeeld van dit waarna Deleuze en Guattari (1986:26; kyk 3.8) as 'n mineurstilte in 'n gedeterritorialiseerde taal verwys.

As gevolg van hul gebrekkige interaksie met ander is Nungi en Beauty, die bemiddelaars in beide “VNLS” en “Moederskwartet, nie-kommunikatiewe bemiddelaars. Wanneer Ondien hulle iets vra, skud Beauty net haar kop (AV:152) en hou Nungi haar nors (AV:156–157). Soms praat Ondien namens hulle:

“Dis nie wat ek wil doen nie. Ook nie wat Beauty en Nungi wil doen nie.” (Naudé 2011:160).

Wanneer hulle wel kommunikeer, is daar tekens van rassesspanning:

“Altyd die mevrou, nè? Wil altyd die beste vir haarself hou!” (Naudé 2011:163 [die karakter Nungi]).

“Jy’s aan daardie kant, ons hierdie kant. So was dit nog altyd,” sê Nungi (Naudé 2011:171).

Dit is veral by Nungi wat daar ’n aggressie te bespeur is:

“Waar de hel is ons in elk geval?” vra Nungi. “Is ons gyselaars?” (Naudé 2011:169).

“Ons wil gaan. Ons wil nou weggaan,” sê Nungi (Naudé 2011:170).

Daarteenoor blyk dit uit die enkele kere wanneer Beauty haarself deur middel van dialoog karakteriseer, dat sy meer saggeaard is:

Beauty strooi broodkrummels in die sneeu.

“Vir die voëltjies,” sê sy. “Die sneeu steek die kos weg. En hul kele is gevries, hulle kan nie sing nie. Wat kan ons doen? Hulle sal doodgaan.” (Naudé 2011:171).

Bogenoemde gedeelte is ’n prolepsis tot die gebeure wat Beauty se eie keel laat “vries”. Ook sý word die bemiddelaar wat haar stem verloor:

“Wat is fout, Beauty?”

Haar oë is glaserig. Daar’s ’n skraap oor haar wang. Sy sê niks.

“Vra jý, sy wil nie met my praat nie,” sê Ondien tuis vir Nungi. Nungi vra iets in Zoeloe.

’n Kort gesprek volg. Ondien begryp net hier en daar ’n woord.

“*Nkontshane*,” sê Nungi, “’n wildehond.”

[...].

“Ek weet dis hy,” sê Ondien, “Hendrik, die *nkontshane*.” (Naudé 2011:173 [Naudé se kursivering]).

In die verhaal “Moederskwartet” gaan Ondien op ’n oorsese reis om haar susters en broer te besoek. Daar is egter nooit weer ’n bemiddelaar wat haar kan bystaan in haar stryd om die wêreld waarin sy haarself as ’n vreemdeling ervaar, te interpreteer en mee om te gaan nie. Uiteindelik kom sy voor die vraag te staan of ’n mens alleen kan rou. Daar is geen bemiddelaar om mee te kommunikeer nie. Sy besef dat rou ’n “private taal” is en dat daar nie “’n hologram van iemand [...] in ’n klankwolk, in die beenholtes agter die oorskulpe” is nie (AV:217; kyk 4.1.2; 4.2.1.2; 4.2.1.4; 4.6).

Van al die bemiddelaars in *Alfabet van die voëls* is die karakter Tom in “Die lawaaimasjien” die mees kommunikatiewe bemiddelaar (AV:223–226, 234). As arm, maar onverskrokke skoolseun, het Tom die rol van sondebok vervul (kyk 4.4.2.2). Hy is die een wat grense oorsteek en dus ook die behoeftes van ander bevredig, iets wat van ’n inherente selfvertroue getuig. Wanneer Tom en Chris mekaar weer na jare in Milaan raakloop en hy Chris as sy jeugvriend herken, is daar ’n bepaalde meerderwaardigheid by hom te bespeur:

“Christiaan,” sê Tom in ’n swaar fluister, “kleine Christiaan.” (Naudé 2011:226).

Tom moedig Chris aan om meer van homself te vertel:

“Wie is jy?” vra Tom vanuit die donker.

“Wat bedoel jy?” vra Chris.

“Vertel.”

[...]

“Nog?” eis Tom (Naudé 2011:234).

Chris het egter “moeite om te peil oor watter onderwerpe en op watter vlak hy met Tom gesprekke kan aanknoop” (ibid):

“Al hierdie geskiedenis ...” sê Tom. “Ek is gemakliker met dit wat voorhande is.” (ibid.).

Wanneer Chris die volgende oggend wakker word, is Tom weg, mét die geraasmasjien, wat soos Tom sêlf ’n simbool van geraas, oorlog en verlies is. In 3.8 is genoem dat die deterritorialisasie van taal metafories ook deur die suggestie van opoffering gedemonstreer kan word.

“Dit is weg,” sê Fred, [...] “hy is daarmee vort...” [...].

“Dit neem ’n mens ’n lang tyd om te begryp wát dit is wat gegee word,” gaan Chris voort en hy dink daaraan dat dit selfs vir hóm lank sal neem om sy eie bedoeling uit te pluig,

“om te bepaal wat die winste is wat uit verlies spruit ... dalk vind mens dit nooit uit nie –”

Tita begin stadig glimlag. Selfs iets soos vreugde begin deurskemer (Naudé 2011:235–236).

Daar is 'n suggestie van opoffering en dus die idee dat betekenis ingeboet word, terwyl daar in werklikheid aan klank en die materialiteit van woorde gewen word. Hier is dus sprake van 'n semiotiese bewussyn (kyk ook 4.4.2.6). 'n Semiotiese bewussyn word beskryf as 'n sinskeppende bewussyn (Van Coller en Van den Berg 2009:31):

[...] deur die strukturering van samehange (met inagnome van die indeksikale en ikoniese aard van sommige tekens) is dit die teenpool van die chaotiese of 'betekenislose'. Die semiotiese bewussyn is een wat 'dieper' lees as net talige tekens, omdat taal as semiotiese sisteem soms te kort skiet. [...]. Waar verlies 'om te verloor', 'prys te gee', ensovoorts behels, verrig die semiotiese bewussyn die teenoorgestelde. [...]. Die semiotiese bewussyn staan dus direk teenoor verlies. Indien die semiotiese bewussyn gesien word as sinskeppend en voorts gestel word teenoor die chaotiese en amorge of 'betekenislose', moet die argeologiese bewussyn se herwin van verlore betekenis gelees word as herwinning van teken-betekenis, aangesien die teenpool juis die amorge of 'betekenlose' is.

In die bostaande aanhaling is verwys na 'n “'dieper' lees as net talige tekens” – 'n aspek wat uiteraard op die nie-letterlike gebruik van taal, waarbinne die bedoelde voorgestelde inhoud by wyse van die konstruksie van 'n analogie bepaal word (Fraser 1998:332; kyk 3.5), betrekking het.

4.5 Metafoor

In die bespreking van die ruimte in *Alfabet van die voëls* het dit aan die lig gekom dat die vertelinstansie die karakters se verhouding tot die heelal telkens by wyse van simbole beskryf (kyk 4.4.4). Dit is binne hierdie verhouding dat die mens, volgens Gunawardena (2009:6; kyk iv in 3.3.2.1), vergenoegdheid ervaar. In Naudé se kortverhaalbundel word hierdie ervaring, alhoewel dit soos reeds genoem nie noodwendig 'n ervaring van “tuiskoms” is nie (kyk 4.3.2.6), deurlopend by wyse van die metafore van klank, stilte en voëlgeluide beskryf.

4.5.1 Die refrein – klank en stilte

As voortspruitend uit die ooreenkoms wat daar tussen Deleuze en Guattari (1988) se teorie oor die refrein en die postmodernistiese chaosteorie bemerk is (kyk 3.5.1), kan chaos ook as breuk of skeuring, weerstand en ontsnapping (Schirmacher 1989) beskou word. Wanneer die refrein, en in die geval van hierdie bespreking, klank en stilte, met chaos gekonfronteer word, word bogenoemde drie opeenvolgende en vervlegde aspekte van die refrein vermeng en word dit gelyktydig, of in kombinasies met mekaar, aangewend (kyk Deleuze en Guattari 1988:311–312).

Klank en stilte is belangrike metafore in Naudé se teks. Die metafore van musiek en geraas word veral in die verhale “VNLS”, “Moederskwartet” en “Die lawaaimasjien” aangetref. Die kakofoniese musiek wat Ondien in die eersgenoemde twee verhale komponeer, is ’n weerspieëling van die bykans apokaliptiese ruimtes waarin sy haar bevind. Voorts is haar musiek tekenend van ’n “kolossale swart gat”, soos wat Deleuze en Guattari (1988:312) na chaos verwys (kyk 3.5.1). Vroeër is genoem dat hierdie “kolossale swart gat” soms as’t ware ’n “tuiste” word. Dit is ook wat Ondien aanvanklik in haar musiek ervaar: “Die musiek het ’n nuwe nis gevind. Of dalk liever nuwe nisse gevind om te verwoes” (AV:145). Haar musiek word egter toenemend deur die kragte van chaos gekonfronteer:

Presiese brokkies Schoenberg of Webern het ’n plek gevind. Aartsmisplaas in die geil sonlig. Sy het daarop aangedring om Engelse lirieke in Afrikaans en Zoeloe te begin sing. Afrikaans veral saam met die mees onopgeloste, selfondermynende musiek – songs wat lostrek aan die nate. Hulle vertonings het in chaos verval (Naudé 2011:147).

In hierdie chaotiese fase van Ondien se musiek word dit gekenmerk deur “abrupte oorgange”, dissonansie, sinkopasie (AV:167) en toontrosse (AV:200). Sy hou haar nie by die aanvaarde reëls vir harmonie en melodie nie en haar “deuntjies” is “kronkelend” en “onstabiel” (AV:187).

Daar is selfs ’n verdieping in die chaos:

Sy speel met die idee van stemme, ’n koor, en minstens fragmente van die tradisionele mislurgie. Maar die stuk is te amorf, te onkonvensioneel. Dit verander vorm soos ’n wolk. Sy kan nie ’n greep daarop kry nie, kan nie meer beheer uitoefen nie. Sy kan net volg waar die skedelmusikante lei (Naudé 2011:214).

Vir 'n wyle wil dit voorkom asof daar 'n onderbreking in en ordening van die chaos en die ervaring van 'n bepaalde sensasie is. Hierdie tydelike wyses van ordening, vertraging en filtrering (kyk Grosz 2008:8–9) gee aanleiding tot 'n bepaalde sensasie:

'n Paar stemme verskyn uiteindelik wel, 'n een-en-twintigste-eeuse oratorium word dit. Daar is monnike wat atonaal dreunsing, laag op laag. 'n Sopraanstem, kortstondig iewers in die mistigheid – 'n jong seun, so suiwer en helder soos die felste fisieke pyn: *“libera animas omnium fidelium defunctorum de penis inferni et de profundo lacu.”* (Naudé 2011:214 [Naudé se kursivering]).

Wanneer daar uit die stabiele pas van die dreunsang weggebreek word, konfronteer kragte van chaos, aardse kragte sowel as kosmiese kragte, mekaar opnuut en konvergeer dit in die “kindergetokkel” (AV:215) – die territoriale refrein:

Dan dreineer alles wat aan die liriese grens, aan die tonale en melodiese. Die musiek buig dubbel, begin sigself verorber. Die instrumente word op alle maniere denkbaar gespeel. Die snare word geïgnoreer, die rande van viole word gekrap, fluitbuis word asemrig versper. Bakstene lê die snare van die klavier vas, maak daarvan 'n sieklike klawesimbel. Die klavier wil sigself verwoes, die monnike se kele is platgetrek, elke noot 'n lelike angskreetjie. Die verorberde liggaam het nou saam met die sprinkane in die onderwêreld aangekom. Die swerm sak in die moeras in. Brokkies been los in sprinkaanbuis op. Dit verbeel sy haar alles met een hand op die Casio se klawers – 'n kindergetokkel is al wat uitkom (Naudé 2011:214–215).

Wanneer die T-faktor (kyk 3.5.1), soos Deleuze en Guattari (1988:316) dit noem, verskyn, word die ritme en melodie ekspressief en word gepaste kwaliteite in Ondien se musiek hoorbaar:

In die skedelmusiek is daar die verskyning, midde-in atonale dreunsang, van grasiëuse flardes melodie wat verdwyn voor 'n mens dit kan vasvang. Akkoorde, net twee of drie, soet en hoog, soos sneeupieke bo wolke. Die suggestie, bo-oor 'n donker baslyn, van glasklokkies (Naudé 2011:216).

Dit is egter ironies dat, alhoewel daar uiteindelik 'n refrein uit die chaos verrys, die simboliese lewensterrein wat dit vir Ondien skep, in 'n mineurtoonsoort is. Haar musikale refrein blyk ook nie by magte te wees om die chaos in haar lewe deur middel van 'n ontsnappingslyn te orden nie. Dit voel vir haar asof sy selfs deur haar eie musiek

vergeet word (AV:216–217) en uiteindelik behoort die refrein in hierdie twee verhale tot die tipe waarna Lambert (2011) verwys as “’n roep na die krag van die kosmos”:⁸¹

“En tog,” sê sy, “kom hoor hier, kom staan hier langs my orrel.” Sy sluk, hou sy bewegings dop, vermy skielike bewegings, “asof ek gaan begelei en jy gaan sing. Kom ek speel,” sy sluk weer, bestendig haar hande, “ek speel die stukkie waar die sprinkane, die onderwêreldse verorberaars, teen die einde van die laaste beweging byeenkom om te land. Luister stip: die swerm neem, net vir die vlugtigste oomblik, die vorm van die gestorwene aan –” (Naudé 2011:217).

In die verhaal “Die lawaaimasjien” word die refrein met die chaos van “geraas” en “oorlog” gekonfronteer (AV:231). Tita vertel dat “[d]ie Futuriste [...] ’n oorverdowende toekoms verwag [...]” het (AV:230):

“[...] En om die geraas in te nooi, om die tradisionele konsertsaal – die sogenaamde ‘hospitaal van anemiese klank’ – te bestorm, het Russolo hom met ’n arsenaal selfgemaakte instrumente bewapen. Sy *Intonarumori* – [...]” (Naudé 2011:230 [Naudé se kursivering]).

Tita verduidelik voorts dat daar, volgens Russolo, “ses geluidfamilies” (AV:230) was. Dit is veral hierdie “geluidfamilies” wat die kragte van chaos verteenwoordig en wat mekaar konfronteer:

“Eerstens is daar die rammelings: brul-, ontploffings, bots-, spat- en boemgeluide. Dan is daar die fluite: sissings en snorke. Daarop volg fluisteringe, wat ’n murmeling, ’n mompeling, ’n gegrom of ’n gebabbel kan wees. Dan die krysgeluide, waarby die kraakgeluid, die ritseling, die gonsing, knettering en die skraap pas. Die voorlaaste kategorie is klanke voortgebring deur perkussie op byvoorbeeld metaal, hout, vel, klip of klei. Laastens kry mens die stemme van mense en diere: die skreeue, die krete, die kreune, die gille, die tjank, die lag, die hyg en die snik.” (Naudé 2011:230).

In een van die drie aspekte van die refrein word die sirkel van beheer oopgemaak (kyk 3.5.1). Dit gebeur ook in die verhaal wanneer Tita verwys na “die náklank, die stilte wat op ineenstorting volg” (AV:231) en hierdeur kan, volgens Deleuze en Guattari (1988:311) se verduideliking, “alles wat voorheen binnegehou is, na buite [...] ontsnap”. Ook die karakters se “sirkel van beheer” word oopgemaak wanneer hulle tot die insig kom dat daar soms “winste” uit verlies kan spruit (AV:235).

⁸¹ Vergelyk 3.5.1 asook Schirmacher (1989): “In the understanding of the old Greek, chaos was the birthplace of cosmos.”

In 3.5.1 is verwys na die verband tussen chaosteorie en kunsskepping. Volgens Grosz (2008:7) ontstaan kuns wanneer iets vanuit die chaos waaruit dit ontstaan kan “asemhaal” en “’n lewe van sy eie” kan hê. In die verhaal noem Tita dat “oorlog die hoogtepunt van kunsuitdrukking [vir die Futuriste]” (AV:231) was. Die feit dat kunstenaars deur chaosmomente gefassineer word beteken egter geensins dat dit ’n nuwe konsep vir die kunstenaar is nie. Schirmacher (1989) beskou hierdie fassinasië as ’n gevolg van die feit dat die wetenskap ’n “nuwe” taal vir chaos beskikbaar gestel het (kyk 3.5.1).

Ritme, as ’n produk van chaos wat tussen twee milieus of tussen twee intermilieus aangetref word (kyk 3.5.1), word bereik wanneer Tita tot die besef kom dat “[a]lles wat onberymbaar is, [...] vir eers maar bymekaar” mag wees (AV236; kyk 4.6). Die insig waartoe Tita kom, geskied teen die agtergrond van die epistemologie. Een van die vrae waarop die epistemologie fokus, is óf daar ’n limiet ten opsigte van kennis en begrip is en of daar sekere dinge is wat bloot onkenbaar is (Kleinman 2013:191; kyk 3.1). In *Alfabet van die voëls* word hierdie “onkenbare” metafores deur die “taal van voëls” beskryf.

4.5.2 Voëls

Volgens Viljoen (2011:6) word die taal van voëls, soos geïnspireer deur die mitologie, in verskeie kulture as ’n geheimetaal beskou wat die sleutel tot kennis en insig inhou (kyk 3.5.2). In *Alfabet van die voëls* word voëls as ’n komplekse metafoer gebruik ten einde die leser aan te spoor om die verbande en temas tussen die verhale te ontsyfer (Olivier 2011).

Gegewe die feit dat duiwe, die voëlsoort wat die meeste in Naudé se bundel ter sprake kom, daartoe in staat is om in bykans enige tipe omgewing aan te pas, is hierdie voëlspesie dus uiters geskikte metafore vir die karakters in *Alfabet van die voëls*. ’n Verlies aan habitat is simbolies van Naudé se karakters en hul situasies, wat op die agterblad van die bundel deur Brink met woorde soos “ontheemdes” en “ontworteling” beskryf word.

Migrasievoëls is alombekend as boodskappers van seisoene en, soos reeds genoem, word swaeltjies dikwels ingespan om vryheid, reis of tuiskoms te simboliseer (kyk 3.5.2). In die openingsverhaal van *Alfabet van die voëls*, gebruik Naudé swaels as boodskappers. Wanneer Sandrien haar ouers se plaas, Helpmekaar, herbesoek, is daar aanvanklik 'n suggestie van tuiskoms:

Sy gaan sit op een van die stoepbanke, rug teen die muur. Haar ouers het hierdie huis gebou, hierdie stoep met sy ysterklippilare (Naudé 2011:53).

Dan steek daar egter 'n droë wind op en op die bank langs haar bemerk Sandrien "n beweging, 'n ritseling" (AV:53). Alhoewel sy haar nie sien nie, weet sy dat dit haar ma is. Op daardie oomblik glip 'n paar swaels verby en dien hulle ongetwyfeld as boodskappers van onheil. Die onheil verdiep wanneer sy haar ma hoor sug: "Hier kom die swaels nou, [...]" (ibid.). Die swaels word nou nader omskryf: hulle is swart, hulle swenk en kom "besete" voor. Hulle word ook al hoe meer. Sandrien soek troos daarin dat die swaels moontlik vir Grace kom haal: "Maar daar is niks. Die voëls is vort. En dit is Ma Karlien wat saam met hulle weg is" (ibid.). Alhoewel haar ma reeds na 'n waarskynlik beter "seisoen" migreer het, word hierdie positiewe simboliek van reis en uiteindelijke tuiskoms vir Sandrien omgekeer en is die swaels slegs die boodskappers van sowel Grace as haar eie naderende dood.

In die verhaal "VNLS" dien die migrerende "rousserolle verderolle" as metafoor vir 'n totaal ander situasie:

('n *Rousserolle verderolle*, het Thierry haar tussen sy lakens genoem in sy *appartement* [sic] in die Marais kort ná hulle ontmoet het: 'n Europese rietsanger, die migrerende noordelike voël wat sewentig spesies uit Afrika kan nasing) (Naudé 2011:147 [Naudé se kursivering en plasing in hakies]).

Die primêre rol wat die voëlmetafoor in *Alfabet van die voëls* speel, is dié van boodskappers of verteenwoordigers van die siel wagtend op die dood (kyk 3.5.2). Hierdie metafoor word veral in die verhaal "n Meester uit Duitsland" uiters treffend aangewend. Wanneer die hoofkarakter vir die eerste keer daarvan bewus word dat sy homoseksuele minnaar HIV-positief is, is dit 'n duif wat die doodstydning oordra (AV:62). Tot sy verbasing verstaan die hoofkarakter die taal van die voël.

Waar die “taal van voëls”, volgens die Koran, spirituele kennis en ’n verhouding met die siel behels (kyk 3.5.2), word hierdie positiewe simboliek wat gewoonlik aan duiwe toegeken word egter in hierdie verhaal omgekeer en ontwrig. Waar tradisioneel aan voëlvlug as ’n vrye beweging gedink word, is dit ook opmerklik dat die duiwe in hierdie verhaal hoofsaaklik fladderend is. Veral in die dae nadat die hoofkarakter van Joschka se siekte bewus geword het, is die duiwe dus nie boodskappers van bemoediging nie, maar eerder metafore van die onrus in sy gemoed. Hierdie onrus word in die volgende aanhalings beskryf:

“Waar kan ek my laat toets?”

Sy stem is geknyp. Hy vra nie ander dinge van Joschka nie, oor sy geskiedenis, of hy op medikasie is nie. Hy oorweeg sy éie opsies. Te laat, in elk geval, vir postblootstelling-profilakse.

“Daar’s ’n kliniek in Neurenberg. Maandag sal dit oop wees. Ons sal moet wag.”

“Wag? Wag?”

Sy stem dring deur die mure. Duiwe fladder iewers hoër in die Ruine op, vlieg tussen eikebalke rond (Naudé 2011:69).

Hy gaan staan, kyk op, luister uit vir die voëls. Hy hoor net die reëls, iets uit sy skooldae, wat hy nou self begin opsê:

Über allen Gipfeln

Ist Ruh,

In allen Wipfeln

Spürest du

Kaum einen Hauch;

Die Vögelein schweigen im Walde –

Die stem van ’n voël, onsigbaar iewers bo die dennetoppe (in die dooie skemer hier onder begeef hulle hul nie), val hom in die rede.

“Sie bricht herein! Sie bricht herein! Die dunkle Nacht der Seele –”

“Ja, toe maar,” sê hy, “julle kan maar ophou koggel en waarsku. Dit vou reeds van alle kante om my.” (Naudé 2011:75-76 [Naudé se kursivering]).⁸²

Ook in “Oorlog, bloeisels” dien die beeld van fladderende duiwe as metafoor vir die angstigtheid wat die naderende dood bring:

’n Voël klap en fladder teen die plafon. Die een of ander vaal voorstedelike tuinvoël; hy ken lankal nie meer die name van die voëls hier nie. Hy probeer die ding uitja. Dit bly aanmekaar in die hoeke invlieg. Hy maak die stoepdeure wyer oop. Dis uit, dit sweef

⁸² Aanhalings kom uit Goethe se gedig “Wandrer’s Nachtlid”.

oor die gerypte grasperk die wit lug in. Voëlmis bly soos krom letters op die binnemure agter. Soos Oosterse kalligrafie. Miskien is dit 'n einde. Laat die voëls dit skryf (Naudé 2011:131).

In ooreenstemming met Roque (s.j.:99) se stelling dat voëls as metafore kan dien vir die siel “wagtend op suiwering” (kyk 2.2.2.3), stel die hoofkarakter in “Oorlog, bloeisel” die moontlikheid in die vooruitsig dat hy en sy ma saam sal wag op die laaste reinigingsritueel voor die finale eenwording met die Absolute. Na sy ma se lang fisiese lyding en sy eie uitmergelende emosionele lyding, is sy enigste hoop op dié van 'n einde geskryf deur tuinvoëls in hul eie taal (AV:141) – die taal van spirituele kennis en wysheid (kyk 3.5.2).

Daar is reeds verwys na die Bybelse konnotasie om 'n mossie as simbool vir iets met geringe waarde te gebruik (kyk 3.5.2). In “Die mobile” word 'n paar verwysings na “nietiges” aangetref. Wanneer Sandrien vir Walter skakel, kraak die lyn “[a]sof 'n mossie op die draad gaan sit het, iewers tussen Sandrien en die see” (AV:39). Voor haar geestesoog “sien [sy] die voëltjies verdroog en skoonskroei” (ibid.). Nie net is die nietigheid van die mossies en die verdroogde voëltjies metafories van Sandrien se vergeefse pogings om 'n verskil in die lewe van haar pasiënte te maak nie; die mossies op die telefoondraad is ook simbolies van Sandrien se vereensaming en haar kwynende kommunikasie met die buitewêreld. Naudé intensiveer die magteloosheid wat Sandrien ervaar deur ook na “die geheime taal van die nietigstes, die goggatjies wat deur die wind verstrooi word” (AV:40) te verwys. Dit is opmerklik dat Naudé, in diens van die verhaal, feitlik deurgaans die verkleinwoordvorm gebruik wanneer daar na voëls verwys word. Benewens reeds vermelde voorbeelde is daar ook 'n verwysing na “valkies” (AV:167). Voorts word die grafte van die afgestorwenes in die verhaal, wat belang en grootte betref, ook gering geag en word dit weer eens in verband met die skynbare nietigheid van voëls gebring: “Hulle grawe klein gate, soos grafte vir voëls” (AV:49–50).

Die gebruik van metafore uit die Bybel, en wel dié wat op geringheid dui, word selfs verder gevoer wanneer Naudé die metafoer van broodkrummels (kyk Matteus 15:26–27) as voedsel vir die “nietiges” gebruik. Waar dit in die Bybel vir die “hondjies” gebruik

word, skakel Naudé dit met die reeds gevestigde metafoor vir nietigheid, naamlik “die voëltjies”:

Beauty strooi broodkrummels in die sneeu. “Vir die voëltjies,” sê sy. “Die sneeu steek die kos weg. En hul kele is gevries, hulle kan nie sing nie. Wat kan ons doen? Hulle sal doodgaan.” (Naudé 2011:171).

Alhoewel daar heelwat verwysings na voëls is en, soos dit uit die bespreking hierbo blyk, voëls deurgaans as metafore ingespan word, is dit die volgende voëlsoorte wat, alhoewel deur middel van “n geheime taal”, maar tog ook op ’n antropomorfistiese⁸³ vlak, met die karakters in Naudé se *Alfabet van die voëls* kommunikeer. (’n Tabel van die voëlsoorte wat as kommunikeerders in *Alfabet van die voëls* optree volg op die volgende bladsy).

Tabel 4.3: Voëlsoorte wat as kommunikeerders in *Alfabet van die voëls* (Naudé 2011) optree

Tipe voël	Aanhaling
Duif	<p>“Op die vensterbank kom sit ’n duif. ‘Hoe donker steier hy omhoog, hoe bedwelmend, jou drakeprins,’ sê die duif. ‘Jy kan ’n verskriklike mooi dood verwag.’ Hy is verstom dat hy dit ineens kan verstaan, die taal van die voëls. Te verstom om met die duif in gesprek te tree” (Naudé 2011:62).</p> <p>“Sy enigste gespreksgenote is swerms duiwe wat op sinkdakke neerdaal. Hy roep hulle, fluister intiem na hulle wanneer die honger sy ledemate swaar begin maak. Die duiwe vermy sy balkon – dalk voel hulle sy onbeweeglikheid, sy aardsgebondenheid, instinktief aan” (Naudé 2011:95).</p>
Alhoewel daar geen direkte aanduiding na ’n spesifieke voëlsoort in die twee kolomme hier langsaan voorkom nie, bring die teks die verwysing na “pyn” en die behoefte om eerder in ’n “mooi kamer” te vertoef in verband met mekaar. Die “mooi kamer” is op sy beurt een waarin duiwe “deur kolomme lig” flits (kyk Naudé 2011:82).	<p>“Die pyn in haar is vir hom ’n vreemde land, ’n ondeurdringbare taal. Nie ’n Germaanse taal geblaf in ’n onheilstem nie, maar ’n stel geluidlose tekens. Soos alef, die klanklose Hebreeuse konsonant. Of dit wat ’n mens hoor wanneer die voëls hul stemme verloor” (Naudé 2011:79).</p> <p>“Pyn is ’n geluidlose taal, ’n ander een as dié van voëls” (Naudé 2011:81).</p>
Onsigbare voël	<p>“Die stem van ’n voël, onsigbaar iewers bo die dennetoppe (in die dooie skemer hier onder begeef hulle hul nie), val hom in die rede.</p> <p><i>‘Sie bricht herein! Sie bricht herein! Die dunkle Nacht der Seele –’</i></p> <p>‘Ja, toe maar,’ sê hy, ‘julle kan maar ophou koggel en waarsku. [...]’ (Naudé 2011:75–76 [Naudé se kursivering; kyk ook vroeër in die bespreking]).</p>

⁸³ Antropomorfisme kan vertaal word as “vermensliking” (Odendal et al. 1981:50). Naudé is deurgaans daarop bedag om nie na willekeur menslike eienskappe aan voëls toe te ken nie, maar gebruik antropomorfisme doelbewus om die tema beter uit te lig of om ironie te versterk.

Dat die “kommunikerende” voëls in hierdie bundel hoofsaaklik duiwe is, is veelseggend, veral as na sekere eienskappe van klankproduksie by duiwe gekyk word. ’n Interessante aspek waarna Saleem (2013) verwys, is dat dit slegs die mannetjies is wat die “woo-hoo”-klank produseer. Alhoewel dit moontlik heel toevallig is, is die boodskappers in Naudé se kortverhaalbundel dus blykbaar hoofsaaklik manlike voëls. In 3.4.2.1 is genoem dat daar vir die taal van emosionele verhoudings, as uitdrukkings van vertroosting, plesier, pyn en kwetsbaarheid, wat sigself mineurstonaliteit is (kyk 3.8), weinig plek in ’n “brawe” nuwe wêreld is (Rutherford 1992:9). Saleem (2013) noem dat daar dikwels na duiwe, as gevolg van die tipe klank wat hulle voortbring, as “mourning birds” verwys word, maar dat dit geensins die gevolg van ’n “treurende” toestand by die duif is nie. Uit die aanhalings in die voorafgaande tabel (tabel 4.3) blyk dit dat, wanneer die voëls “nie hul stemme verloor” nie (AV:79), hul tartend is. In hierdie opsig sou die “treurende” geluid wat aan hulle toegedig word, alhoewel ’n mite, metafories kon wees van die doodstyding wat hulle in al bogenoemde situasies bring.

Uit die bespreking hierbo blyk dit dat die positiewe simboliek wat gewoonlik aan duiwe, en voëls in die algemeen, toegeken word, in *Alfabet van die voëls* ontwig word deurdat die tradisionele voël-fassinatie omgekeer word. In stede daarvan om ’n vreedsame en koesterende situasie te simboliseer, word hul simbole van ’n chaotiese en skeefgetrekte wêreld. Op hierdie punt van die bespreking is dit nodig om te terug te keer na die refrein, aangesien bogenoemde “ontwrigte simboliek”, en in hierdie geval soveel te meer omdat dit in die vorm van voëlgeluide is, chaos as een van die territorialiserende eienskappe van die refrein verteenwoordig (kyk 3.5.1).

Wanneer die drie aspekte van die refrein (kyk 3.5.1) opnuut in oënskou geneem word, sou verwag word dat uit die chaos die tradisionele simboliek van die voël as metafoor herstel sou word en dat daar een of ander vorm van ’n ontvlugtingslyn sou wees. In “’n Meester uit Duitsland” gaan sit die hoofkarakter wel op ’n oggend voor sy rekenaar en bespreek ’n kaartjie na Berlyn (AV:83; kyk 4.3.2.6; 4.4.2.3; 4.4.2.7).

Vir Naudé se karakters is hierdie metaforiese vlug egter nie altyd na die warmer Noordelike Halfrond nie. In “Die mobile” is “[d]ie voëls vort. En dit is Ma Karlien wat saam met hulle weg is” (AV:53). In die verhaal “Los” “skud [A] en flap sy eie lyf”, maar

die hoofkarakter se bewegings bly dié van “n beseerde voël” (AV:92). In “Oorlog, bloeiesels” maak die voëls ook weer “hul onthutsende verskyning” (Olivier 2011) in die slot van die verhaal. In die verhale “VNLS” en “Moederskwartet” neem Ondien se metaforiese vlug haar eers na Europa; dan terug na haar geboorteland. Sy vertrek wéér na die Noordelike Halfrond om haar broer en susters te besoek, maar uiteindelik keer sy terug en eindig haar reis wel in die vorm van ’n vlug, maar dit is die vlug van sprinkane, van “die onderwêreldse verorberaars”:

“Luister stip: die swerm neem, net vir die vlugtigste oomblik, die vorm van ’n gestorwene aan –” (Naudé 2011:217).

In heelwat gevalle in Naudé se kortverhaalbundel word voëls dus belaaï met negatiewe betekenis soos pyn, lyding, die dood, vernedering en vereensaming met die doel om die verskeurdheid van die wêreld waarin die karakters hul bevind te reflekteer. Slegs in ’n paar gevalle hou Naudé by die tradisionele simboliek van voëls, voëlvlug en voëlgeluide as tekens van vryheid en hergeboorte.

In die voorafgaande bespreking is telkens verwys na die opposisies tussen die positiewe en negatiewe simboliek in Naudé se gebruik van die duif-metafoer. In die volgende afdeling word nóg opposisies en hiërargieë in *Alfabet van die voëls* ontleed en wel by wyse van ’n dekonstruktiewe leeswyse.

4.6 Dekonstruksie

In 3.6 is verwys na Hambidge (1986:74) se waarskuwing dat ’n Derrideaanse verwysingsveld en toepassing aanpassing by die betrokke literêre sisteem voorveronderstel. Daarom word daar in die dekonstruktiewe lees van Naudé se *Alfabet van die voëls* gebruik gemaak van die metode soos deur Viljoen (1989:46) voorgestel en word opposisies en hiërargieë in die teks as uitgangspunt geneem (kyk 3.6).

In sy bespreking van dekonstruksie noem Aylesworth (2015) dat tekste wat die betekenis van syn as tema het, soos wat dit die geval in Naudé se *Alfabet van die voëls* is, in besonder ontvanklik vir dekonstruksie is.

In *Alfabet van die voëls* tree veral die kontras tussen lewe, aan die een kant, teenoor vereensaming, lyding, sterflikheid en dood, aan die ander kant, na vore. In “Die mobile” het Sandrien haar uitgeleef in die wewery wat sy oor twee jaar opgebou het (AV:13). Die onderneming het sodanig gegroei dat sy selfs uit Europa en die Midde-Ooste navrae vir hul produkte begin kry het (AV:14). Toe sy, na drie maande se chemoterapie in Bloemfontein terugkeer na Dorrebult, was daar van die wewery niks oor nie (AV:12):

Die tafels en rame het gestaan en stof vergader. Die rolle weefdraad en spandraad, die wol en die bokhaar – alles weg. Net ’n paar los drade op die sementvloer (Naudé 2011:13).

Sy wend haar tot die verpleging van sterwende vigs-pasiënte “om vertrouwd te raak met die teksture van verlies” (AV:15) en sodat sy nie dit “wat oorbly van [haar] lewe verminder tot die parogiale verdriet van die bevoorregte kankerlyer nie” (AV:37).

Dit is egter in hierdie diens aan sterwendes dat sy haar weer begin uitleef, wetend dat sy self sterwend is. Die stryd van haar pasiënte word háár stryd – haar léwe. Haar man verwys hierna as “die kragte wat [haar] aan die hart kom gryp het” (AV:44) en stel die vraag of die “verbetenheid van ’n Moeder Teresa” dieselfde as ’n laksman kan lyk (ibid.). Hier is dus sprake van die kontras tussen “volheid”, alhoewel verwronge, en die “afwesige volheid” waarna Viljoen (1989:47) verwys en waarvan die verhaal die uitgedunde of gereduseerde staat verteenwoordig. Viljoen (ibid.) noem dat sonder hierdie kontras met volheid of, soos hy dit noem, “die uitgeswelde toestand”, die reduksie geen sin het nie en dat die uitgedunde toestand slegs verstaan kan word in sy verskil, sy *différance* (kyk 3.6; 3.7) van die volledige toestand.

In “n Meester uit Duitsland” tree die kontras tussen “vroeër” en “nou” duidelik na vore. Die verhaal begin met die woorde “[k]ort voor sy ma se dood” (AV:55). In die tweede paragraaf “[gaan] ons [eers] terug; ’n paar maande, na waar hy staan, halfpad af met die keldertrappe, en opkyk na Joschka” (ibid.). Op bladsy 56 beweeg die verhaal nóg verder terug in tyd: “Of kom ons gaan ’n week véerder terug, na Berlyn.” Die verhaal beweeg vanaf bladsy 62 weer vorentoe in tyd (“Ons is nou terug in Beiere, ’n paar dae later”) totdat dit op bladsy 77 terug is by die naaktoneel in die badkamer (“Ons beweeg aan, na waar ons begin het, [...].”). In beide die “vroeër” en die “nou” word die

hoofkarakter met die dood gekonfronteer. Die tydspronge het 'n sirkelgang tot gevolg. Dit begin by die badkamertoneel waar hy met sy ma se kwynende liggaam gekonfronteer word. Verder terug in tyd is daar die konfrontasie met Joschka se moontlike siekte, wat die hoofkarakter ook voor sy eie sterflikheid te staan bring. Die sirkel word voltrek wanneer teruggekeer word na die badkamertoneel. Tóg het daar verandering plaasgevind en kan die “nou” slegs verstaan word in sy *différance* met die “vroeër”: “Die breuk tussen nou en toe, sy dae van onskuld, is in strakker fokus gebring” (AV:77).

Daar is egter meer as net teenstellings in tyd. Verskillende lewensingesteldhede word ook teenoor mekaar gestel. Aan die een kant is daar die hoofkarakter se hunkering na Joschka en die troos wat laasgenoemde se teenwoordigheid bring:

Toe Joschka agter hom verbystap, ruik hy die woude buite die dik mure. Hy wil snik oor die skielike troos wanneer die skadu oor hom val, so lawend en intiem soos mos (Naudé 2011:71).

Tog, ná die nuus dat Joschka moontlik vigs onder lede het en die hoofkarakter besef dat dit moontlik ook aan hom (die hoofkarakter) oorgedra is, is die hoofkarakter en Joschka ongemaklik in mekaar se teenwoordigheid (AV:73). Hierdie kontras ten opsigte van die hoofkarakter se hunkering na 'n lewe saam met Joschka blyk ook uit die uiteindelijke tuiskoms (AV:58) wat hy gehoop het om in Joschka te vind. Daarteenoor is daar die behoefte om eerder in 'n plek wat vir hom aangenaam en mooi is en waarvan die deur gesluit is, te vertoef (AV:82–83). Die hoofkarakter kom tot die slotsom dat alles eintlik baie na aan mekaar is en hy verwoord hierdie *différance* treffend soos volg: “Merkwaardig hoe naasliggend die twee goed is: die perfekte en die abjekte, die kamer en die verwoeste ruimte” (AV:83).

Daar word ook dekonstruksie ten opsigte van ruimte aangetref, en hierdie gedekonstrueerde ruimte is op sy beurt metafories van die wisselende emosies wat die hoofkarakter beleef:

Die kasteel het 'n waterlose grag aan die een kant; aan die ander kant is dit tot teen die rand van die afgrond gebou. Die grag is deurmekaar begroei en vol rommel. Daar is 'n agtiende-eeuse poort met metaalbeslaande deure en sierhoutwerk. Die deel van die kasteel waarin hulle staan, dateer uit die elfde eeu. Dit is vyf verdiepings hoog. Die eikevloere het gedeeltelik ineengestort. Ook die trappe is plek-plek afgebroke, jy stap

boontoe en skielik val dit weg. Jy kyk af en sien deur drie vloere tot waar die keldertrappe afdal. Jy kyk op en daar is duiwe onder swaar balke, lig wat deurstraal waar die dak ingeval het. Die gebroke lyne van die vloere en trappe en balke vorm 'n driedimensionele diagram, 'n optiese illusie (Naudé 2011:55–56).

Die hoofkarakter vind dit “moeilik om 'n greep op die skaal te kry” en ten spyte van die begrensde ruimte, kan hy tog “deur muuropeninge [...] brokke van die vallei en omliggende heuwels en woude, die dorpie aan die voet [sien]” (AV:56). Die ruimte is ook beskrywend van die hoofkarakter se binnelandskap en sy wisselende emosies, waarna reeds verwys is. Aan die een kant is daar die ekstase wat hy saam met Joschka beleef, maar aan die ander kant weer die vrees dat hy by Joschka kon aansteek. Daar is egter ook 'n derde emosie in die hiërargie, naamlik die hoop dat dit nié so is nie. Die “meter breë vensterbanke” met die voëlneste daarop (ibid.) dien as metafoor van hierdie hoop.

In “Los” figureer die kontras tussen gebondenheid en ongebondenheid – die kontras tussen grense en die afwesigheid van grense (kyk 2.1.3; 2.1.4). Die hoofkarakter hunker na die begrensde veiligheid binne 'n verhouding (AV:105), maar dit ontwyk hom telkens. Soms ervaar hy dit vir 'n wyle, veral in sy verhouding met A (AV:92; kyk die toneel met die hande-spel). A, op sy beurt, lewe “onbegrens”. Gebondenheid of begrensing word beskryf deur gebruik te maak van metafore soos ommuurde woonkomplekse en tuintjies (AV:91), hoë heinings (AV:107), 'n staaldeur (ibid.), mure en doringdraad (AV:88, 108), en beskrywings soos “sit [...] binne 'n sirkel van bordkryt” (AV:100). Beskrywings van ongebondenheid en grensoorskryding word ook aangetref in onder andere die volgende: “bloedoortapping: biologiese troos” (AV:85), “die wêreld anderkant die grense” (AV:86), “loslating van die familieweefsel” (AV:94), “[o]ngehinderd en gevaarlik vloei liefde uit haar uit” (AV:98), “sodat sy lyf nie duidelike grense het nie, maar geleidelik aan die rande ontweef” (AV:104) en “[m]ens moet die shapes opbreek” (AV:105).

Die hoofkarakter word gekonfronteer met hierdie kontraste en ervaar dit as die kontras tussen die “volheid” en die “afwesige volheid” waarna reeds verwys is. Die uitgedunde of gereduseerde staat in die verhaal word gevind in die besef dat hy “moet oplos” (AV:95). Hy word 'n toeskouer van, sowel as 'n deelnemer aan die grensoorskryding of

losmakingsproses tussen die genoemde kontraste: “hulle raak los van mekaar” (AV:96) – “Lós. Hulle is almal los van mekaar” (AV:110). Wanneer die hoofkarakter tot hierdie besef kom, verdwyn die *différance* tussen dít wat herkenbaar en dit wat onherkenbaar is (ibid.). Die stad word “[e]en groot performance space” (ibid.). Daarom trek hy sy skoene uit en begin hy stap, weg uit die stad (ibid.). Sonder hierdie kontras met die volheid, wat hy momenteel in sy verhouding met A ervaar het, het die reduksie geen sin nie en veral ook geen positiewe waarde nie. Soos Viljoen (1989:47) dit stel: “Alleen na ’n ongesond ryk of vol toestand maak ’n waardering van die basiese en die uitgedunde sin, [...]”. Die verhaal eindig dan ook met die metafore van “’n ganse tuin” en ’n “jakarandabloeisel” (AV:110) as verwysend na “volheid” teenoor “afwesige volheid”.

Die titel van die verhaal “Oorlog, bloeïslas” is reeds in wese ’n oksimoron (kyk 4.3.2.1; 4.3.2.2; 4.4.3). Die hoofkarakter versorg sy sterwende moeder: “Dit is ’n geluidlose oorlog, ’n versameling stom veldslae” (AV:111). Ook in die oksimoron “geluidlose oorlog” is die teenstrydigheid van stilte tydens oorlogvoering (wat normaalweg met geraas geassosieer word) aanwesig. Nog ’n voorbeeld van teenstelling word gevind in die aanhaling “[s]elfs in oorlog is daar grense” (AV:118).

Soos in die verhaal “’n Meester uit Duitsland” is daar terugflitse in tyd en ’n kontras tussen “nou” en “vroeër” – en ook hier is dit meer as net ’n teenstelling in tyd. Die teenstelling tussen dit wat vir die hoofkarakter belangrik is en dit wat vir hom belangrik behóórt te wees, word omgekeer. Teen die hoofkarakter se wil kom besoek Hisashi hom en sy sterwende moeder in Suid-Afrika. Waar die oorlog tussen hom en sy moeder oor kos gaan, oor haar onwilligheid om te eet, eet sy “[i]n een sitting [...] meer van Hisashi se disse as die somtotaal van wat hy haar in weke gevoer kon kry” (AV:134). In plaas daarvan om verheug te wees oor die opflikkering wat by sy ma te bespeur is (AV:131), asook oor die feit dat sy meer eet én die kos inhou (AV:134), grief dit die hoofkarakter.

Volgens die werkwyse soos deur Viljoen (1989:46; kyk 3.6) voorgestel, word aangetoon dat elke opposisie in wese ’n hiërargie is waarin die een term hoër as die ander staan. Te midde van die “oorlog” wat woed, word die hiërargie tydelik omgekeer. Hisashi bring die “wildekattjiepiering” en “winterblommetjies” (AV:136, 140):

Hisashi trippel blymoedig buitentoe. Die bloeityd is eintlik verby, net 'n paar blommetjies hang nog. En die geringste luggie laat telkens nog 'n paar tuimel. [...].
Hy gaan pluk nog een, en nóg twee daarna, tot sy die laaste sweem somergeur bespeur en stilletjies glimlag, oë toe (Naudé 2011:136–137).

Die moeder is egter “nou tot die dood toe swak” (AV:140) en dit blyk dat “oorlog” op die oog af weer die hoogste posisie in die hiërargie beklee. Dit is op hierdie vlak van die dekonstruktiewe werkwyse waarin dit blyk dat die ondergeskikte eintlik die belangrikste in die hiërargie is. Hisashi maan die hoofkarakter om na homself te kyk: “Jy moet die spoor volg” (ibid.) en dit is dan ook presies wat die hoofkarakter besluit om te doen: saam met sy ma sal hy wag en afhange van wat ookal daardie wag mag oplewer, sal hy in haar spore volg (ibid.). In die slot van die verhaal word die kognitiewe denkraamwerk met betrekking tot die ervaring van dood as 'n verskrikking omvergewerp en word die dood deur verskillende beelde as “mooi” geteken (kyk 4.2.1.1).

In beide die verhale “VNLS” en “Moederskwartet” tree Ondien as hoofkarakter op. Reeds in die titels is daar kontraste te bespeur. “VNLS” verwys na Ondien se musiekgroep “Victorian Native Ladies’ Society” wat, soos sy dit self verwoord: “'n [p]oging, oorspronklik, tot ironiese toespeling ...” is (AV:142). Daarteenoor het die agtervoegsel *kwartet* in die verhaal “Moederskwartet” meer dikwels betrekking op klassieke musiek.

In hierdie twee verhale setel die primêre kontras egter, soos in die verhale “Die mobile” en “Los”, in die kontras tussen “volheid” en die “afwesige volheid”. In die geval van die verhale “VNLS” en “Moederskwartet” sal dit egter meer van pas wees om die terme *veelheid* en *afwesige veelheid* (vereensaming) te gebruik. In beide verhale verteenwoordig die karakter Ondien self die uitgedunde of gereduseerde staat.

Die klank van die musiekgroep “VNLS” word onder andere beskryf as 'n komplekse en chaotiese kakofonie met 'n veelheid invloede (AV:145, 146). Die samestelling van 'n kwartet, naamlik vier musici, plaas ook die “Moederskwartet” binne die kader van veelheid.

Die eerste tekens van reduksie lê op die vlak van die ruimtelike en kan bespeur word in die plekke waar die groep “VNLS” optree: “Voor Lesotho was daar die klein Suid-Afrikaanse dorpie. Voor die dorpie was daar Kaapstad. Voor Kaapstad was daar Parys. Voor Parys, Londen” (AV:157). In “Moederskwartet” word terugskouend verwys na die groep se “[v]erliesmakende toere in Suid-Afrika” (AV:181). In laasgenoemde verhaal gaan Ondien op ’n uitgebreide oorsese reis waartydens sy haar broer en susters besoek (kyk 4.3.2.1; 4.3.2.3). Terug in Suid-Afrika tref sy ’n leë woonstel aan: “Niks. Al wat oorbly, in die slaapkamerkas: haar Casio-sintetiseerder uit die 1980’s” (AV:208). Sy word “’n wit hawelose vrou” (AV:210). Dekonstruksie van ruimte word ook aangetref wanneer Ondien die plaas van haar kinderjare herbesoek: “Die opstal is verwaarloos, maar onveranderd. Die tuin is droog en blomloos” (AV:208).

Ook Ondien se musiek word gereduseer tot solo-uitvoerings. Aan die einde van die verhaal “VNLS” sing sy alleen vir ’n groepie gaste op ’n boot op die Gariëpdam: “Haar stem is yl” (AV:178). Ook die requiem wat sy in “Moederskwartet” komponeer, eindig uiteindelik in ’n “kindergetokkel” (AV:215).

Ondien self vereensaam ook. In “VNLS” keer die ander lede van die musiekgroep terug na hul families in KwaZulu-Natal (AV:178), terwyl sy in “Moederskwartet” uiteindelik die vraag “Kan ’n mens alleen rou?” [...]” (AV:217; kyk 4.1.2; 4.2.1.2; 4.2.1.4; 4.4.5.4) aan haar laaste gespreksgenoot, ’n inbreker, rig.

As metafoor vir genoemde “veelheid” en “afwesige veelheid” is die verwysing na verandering in tonaliteit veelbetekend: “majeur word mineur” (AV:216). Die mineur kan slegs verstaan word in sy verskil, sy *différence*, met die verwante majeure; die solo slegs in sy verskil met die ensemble, en Ondien se vereensaming slegs in sy verskil met die toestand van “veelheid”.

In “Die lawaaimasjien” is daar ook sprake van teenstrydighede. Saans is die ruimte waarin die verhaal afspeel “’n villa” (AV:218). Bedags word mens egter daarvan bewus dat dit in ’n “nywerheidsgekners” is met “’luike gesluit teen die vragmotors en die fabriek, [met] stof en as wat in die tuin neersif.” (AV:220). Chris beskryf die villa as ’n “monument”, terwyl Fred dit eerder as ’n “lesbiese nes” beskryf (ibid.). Chris twyfel of

Tom 'n "Afrikaanse Amerikaner" of 'n "Amerikaanse Afrikaner" is en "Tita bly glimlag asof die ganse heelal se *teenstrydighede te rym* is" (ibid. [my kursivering]).

In "Die lawaaimasjien" word 'n omkering van die hiërgarieë wat tussen die onsigbare of verstaanbare, die sigbare of waarneembare (kyk Lawlor 2014:12) en tussen wins en verlies bestaan, aangetref. Selfs Chris en Tom kom tot die gevolgtrekking dat hul jeug "niemandslaan" is, met al wat oorbly "'n leegte om met die wonders van die wêreld te vul" (AV:228). Daar is ook 'n verwysing na die "wins" wat uit oorlog spruit. Tita verduidelik dat oorlog vir die Futuriste die hoogtepunt van kunsuitdrukking was (AV:231). In die opposisie wat daar tussen wins en verlies is, blyk dit dat die verdwyning van die geraasmasjien verlies aan die bopunt van die hiërgarie plaas. Dan word die hiërgarie egter in die onderstaande toneel omgekeer:

"Dit neem 'n mens 'n lang tyd om te begryp wát dit is wat gegee word," gaan Chris voort en hy dink daaraan dat dit selfs vir hóm lank sal neem om sy eie bedoeling uit te pluus, "om te bepaal wat die winste is wat uit verlies spruit ... dalk vind mens dit nooit uit nie –"

Tita begin stadig glimlag. Selfs iets soos vreugde begin deurskemer.

"Maar dit is nie 'n verlies nie, ons moet dit eenvoudig terugkry!" sê Fred heftig.

Chris se aandag is by Tita. Wat hy in haar uitdrukking lees, is die begin van begrip. Alle weë word oopgelaat, alle onsekerhede in ewewig gehou. 'n Omarmende goedgunstigheidsaanblyf gaan van haar uit. Alles wat onbelykbaar is, mag vir eers bymekaar. Sy kan so lank wag as wat dit neem vir die verbindings om hulself bloot te lê (Naudé 2011:235–236).

Die opposisies wat daar tussen klank en stilte bestaan, is een van die belangrikste dekonstruktiewe elemente in Naudé se *Alfabet van die voëls*. Hierdie opposisies is reeds in 4.5.1 bespreek. In die verhaal "n Meester uit Duitsland" sluit die verwysing na die klanklose Hebreeuse konsonant, *alef*, as 'n "geluislose" teken (AV:79), aan by Derrida (s.j.)⁸⁴ se verduideliking van die term *différance* (kyk 3.6; 3.7):

I will speak, therefore, of a letter.

Of the first letter, if the alphabet, and most of the speculations which have ventured into it, are to be believed.

I will speak, therefore, of the letter a, this initial letter which it apparently has been necessary to insinuate, here and there, into the writing of the word difference; and to do so in the course of a writing on writing, and also of a writing within writing whose

⁸⁴ Die elektroniese weergawe van hierdie dokument dui nie bladsynommers aan nie.

different trajectories thereby find themselves, at certain very determined points, intersecting with a kind of gross spelling mistake, a lapse in the discipline and law which regulate writing and keep it seemly. One can always, de facto or de jure, erase or reduce this lapse in spelling, and find it (according to situations to be analyzed each time, although amounting to the same), grave or unseemly, that is, to follow the most ingenuous hypothesis, amusing. Thus, even if one seeks to pass over such an infraction in silence, the interest that one takes in it can be recognized and situated in advance as prescribed by the mute irony, the inaudible misplacement, of this literal permutation. One can always act as if it made no difference. [...]. On the other hand, the word sheaf seems to mark more appropriately that the assemblage to be proposed has the complex structure of a weaving, and interlacing which permits the different threads and different lines of meaning – or of force – to go off again in different directions, just as it is always ready to tie itself up with others.

Tog, tot sy stomme verbasing, kom die hoofkarakter in “n Meester uit Duitsland” agter dat hy “die taal van voëls kan verstaan” en dat daar in hierdie opposisies van klank en stilte (AV:79), soos in die opposisie tussen die letters in Derrida se *différance*, ’n komplekse struktuur van betekenis – en vir hom begrip – verweef is.

In die teoretiese besinning in 3.7 is na ’n ander komplekse en verweefde struktuur verwys – die begrip *intertekstualiteit*, as ’n onsigbare doolhof (Derrida 2009:84; kyk 3.7), wat in hierdie hoofstuk betrekking het op die ooreenkomste tussen Naudé se *Alfabet van die voëls* en ander tekste.

4.7 Intertekstualiteit

Hambidge (1995:27) wys daarop dat die parodie as stylfiguur ook die persoon van die skrywer weer belangrik maak “omdat een individuele skrywer ons attent maak op die truuks / vergrype / kenmerke van ’n ánder”. Naudé noem dat daar sekere skrywers is “wie se werk inderdaad ’n mens se adrenalien laat vloei en die onstuitbare drang ontketen om self te skep” (Terblanche 2012). Literêre werke en skrywers wat ’n invloed op Naudé se skryfstyl het, word deur homself soos volg beskryf:

The Master of Petersburg – JM Coetzee: Hier kom mens naby aan die kernaard van kreatiewe instink – skryf as oopstelling vir die onverwagse, as ’n epileptiese val. Jy begryp ook: die teks en skeppingsproses herberg altyd hardnekkige restante van misterie.

Extinction – Thomas Bernhard: Hier leer mens hoe die woordritme van diep woede klink, en jy leer weiering ken – die onwrikbare weiering om selfs ’n enkele bourgeois leuen te internaliseer. Skryf is weerstand.

Rings of Saturn – WG Sebald: Die skrywer kan uiteenlopende dinge hipnoties vir lesers inmekaar laat vloei bloot omdat dit in sy eie gedagtes saamhoort.

Embers – Sandor Marai: Alles in die teks is relatief; geen punt van sekerheid bestaan nie.

Last evenings on Earth – Roberto Bolaño: Só maak jy elke paragraaf – elke woord – ’n verrassing vir die leser. En by terugskoue lyk die verrassings onafwendbaar!

Die boek van toeval en toeverlaat – Ingrid Winterbach: Wanneer verlies deur ’n verwoording van onverwoordbaarhede gedeel word, wyk ontroosbaarheid.

Agaat – Marlene van Niekerk. Oopstelling vir eie broosheid kan genialiteit kataliseer (Naudé in Terblanche 2012 [Naudé se kursivering]).

Brontekste kan ook ’n invloed op idees hê (kyk 3.7). Die titel van Naudé se verhaal “’n Meester uit Duitsland” is ’n intertekstuele verwysing na Paul Célán se *Todesfuga* (Viljoen 2011:6; Olivier 2011) en J.M. Coetzee se *The master of Petersburg* (1994).

De Kock (2015) en Le Riche (2015) wys daarop dat die stories in *Alfabet van die voëls* binne ’n globale, kosmopolitaanse idioom afspeel – iets wat volgens De Kock kenmerkend van post-apartheids Afrikaanse literatuur is en wat ook in die werk van Marlene van Niekerk, Etienne van Heerden en Eben Venter aanwesig is.

Soos reeds genoem, is al sewe verhale in *Alfabet van die voëls* langer as die gewone kortverhaal (kyk 4.1; 4.3.1; 4.3.2.7; 4.4.3; hoofstuk 6). Die grensoorskryding ten opsigte van omvang toon, volgens Viljoen (2011:6), ooreenkomste met die onlangse tekste van Naudé se mentor, Marlene van Niekerk (*Die sneeuslaper*), asook met werk van internasionale skrywers soos Alice Munro en W.G. Sebald.

Hoewel die hoofkarakters in *Alfabet van die voëls* se “oorlogvoering” ’n metaforiese oorlog is, is hulle in die tradisie van “die geykte helde-figuur in die Afrikaanse prosatradisie – ook in die Afrikaanse oorlogsliteratuur soos in een van die beroemde romans in Afrikaans, *Bart Nel* –” in die woorde van Van Coller (1992:154) “heroïese alleenstaander[s] [op ’n] eensame lydensweg” en ondergaan hulle, soos die hoofkarakter in Alexander Strachan se *’n Wêreld sonder grense*, ’n proses van inisiasie waardeur hulle “oplaas totaal gedisorïenteer” is. Volgens Van Coller (ibid.) is die temas

van buitelanderskap en vervreemding ook die “skering en inslag” in Etienne Leroux se *Die mugu* en in die [toe] meer onlangse grensliteratuur soos Etienne van Heerden se *Om te awol* en Lettie Viljoen se *Klaaglied vir Koos*.

In *Alfabet van die voëls* word die grens metafories hanteer deur die deurbreking van etiese norme wat met seksualiteit verband hou. Van Niekerk (2012:168) noem dat “die homoërotiese [sic] [...] elemente aan die een kant ’n homage aan Koos Prinsloo [is], maar aan die ander kant ook nie, [...]”. Met betrekking tot die motief van homoseksualiteit bemerk De Kock (2015) en Le Riche (2015) ’n intertekstuele verband tussen Naudé en Eben Venter se werk:

Like Venter, Naudé’s work shares the distinction of espousing the aesthetics of queer writing, in which socially marginal practices are central, upsetting yet another traditional Afrikaner apple cart.⁸⁵

Uit ’n bestudering van die volgorde waarin intertekste in *Alfabet van die voëls* aangewend word, word ’n interessante patroon bemerk. Terwyl die drie fases van oorgangsrites naamlik die preliminale fase, die liminale fase en die postliminale fase (kyk 1.3; 3.4) in elk van die sewe verhale aanwesig is, is dit ook die oorkoepelende skema waarbinne die enkelteks, deur middel van intertekste, binne die groter raam van ’n oorkoepelende grensoorskryding geplaas word. Nie net word die algehele tematiek van grensoorskryding deur die chronologiese opvolging van intertekste as deel van die oorskrydingsrite versterk nie, maar daar is ook ’n uitbreiding van die territoriale terrein van die teks (kyk 3.7) deur die kommunikasie met ander, veral internasionale, tekste.

Binne die raam van die oorkoepelende preliminale fase is dit ’n aanhaling van die reël “Name, mein Freund, ist Schall und Rauch” (AV:61) uit Goethe se tragikomedie *Faust* wat as die vertrekpunt die noodsaak en behoefte na transformasie beskryf.

In Goethe se weergawe van die legende is Faust, in sy strewe na die ware essensie van die lewe, gefrustreerd met sy studies en die begrensing van sy kennis. Hy worstel met die vraag of ware kennis nie eerder uit lewenservaring as uit boeke verkry moet word nie (Lambrechts 2013b).

⁸⁵ Hierdie beskrywing van Naudé se werk word in beide De Kock (2015) en Le Riche (2015) aangetref.

Lambrechts (2013b) noem dat Faust, in Goethe se weergawe, deur 'n kombinasie van God se genade en Gretchen, as argetipe van die ewige aardse moeder (kyk 2.2), se pleidooie by God gered word. Hierdie interteks verhelder die behoefte aan lewenservaring – ervaring wat slegs deur groei en transformasie bekom kan word. Volgens Jacobi (1979:124) dien Goethe se weergawe van Faust as 'n uitstekende voorbeeld van transformasie of ontwikkeling:

In the first half Gretchen carries the projection of Faust's anima. But the tragic end of this relationship compels him to withdraw the projection from the outside world and to seek this part of the psyche in himself. He finds it in another world, in the 'underworld' of his unconscious, symbolized by Helen of Troy. The second part of *Faust* portrays an individuation process with all its archetypal figures; Helen is the typical anima figure, Faust's soul-image. He wrestles with it in different transformations and on different levels up to its supreme manifestation, the Mater Gloriosa. Only then is he redeemed, permitted to enter the world of eternity where all the opposites are transcended [Jacobi se kursivering].

Die proses van transformasie begin, soos reeds genoem, wanneer die reisiger of migrant se herinnering aan herkoms in gesprek begin tree met “nuwe impulse, nuwe kulturele geluide wat opgevang en ingeneem word” (Wasserman s.j.; kyk 3.4.2).

Deur 'n verwysing na die kunswerke van Anselm Kiefer (AV:74) word die (oorkoepelende) liminale fase ingelei. Volgens Lambrechts (2013b) tree Kiefer se werk in gesprek met die verlede en spreek dit taboes en kontroversiële gebeurtenisse uit die geskiedenis in 'n moderne idioom aan:

Hy ondersoek in stede van 'n nasionale identiteit en kollektiewe geheue eerder universele bestaansmities en die betekenis daarvan in moderne tye. Temas handel oor trauma wat deur hele gemeenskappe ervaar word, sowel as die proses van voortdurende hergeboorte en vernuwing (Butoh) (Lambrechts 2013b).

Die transformasieproses is die proses waartydens sy gees en liggaam in harmonie met mekaar kom (kyk 3.4.2). In Naudé se teks word hierdie proses deur Goethe se gedig “Wandrer's Nachtlied” verhelder (kyk AV:75). Deur middel van liriese prosa beskryf Goethe “'n natuurgebonde lewenswyse in kontras met dié gemeenskap” en “sosiale situasies waarin individuele ervarings as koud, vreemd en neerdrakkend ervaar word” (Lambrechts 2013b). Kommunikasie tussen mens en natuur word verhelder deur verwysings na die Butoh-dans-genre in die verhaal “Los” (AV:84–110).

Volgens (Lambrechts 2013b) resoneer hierdie dans “met ’n nostalgie vir ’n verlore plattelandse en marginale bestaan soos wat dit deur Japannese volksverhale, mites en tradisies belig word”:

[...] Die dans word [...] ’n sublieme kommunikasie tussen mens en natuur soos dit veronderstel is om te wees, met ander woorde die mens in harmonie met die ritmes van die natuur [...].

In haar bespreking van hierdie interteks noem Lambrechts (ibid.) dat kommunikasie tussen mens en natuur slegs moontlik is “as die mens daardie episodes in sy lewe waarvoor hy nie graag praat nie, dit wat hy met ander woorde liewers wil vergeet, na die oppervlak bring”:

Hierdie episodes, soos trauma, dood, woede en vrees, asook gedrag wat die gemeenskap onaanvaarbaar vind, soos homoseksualiteit, word in die diepste vlakke van die menslike psige versteek en is só pynlik dat dit nie onder woorde gebring kan word nie.

Naudé lui die verhaal “Los” in met ’n aanhaling uit Richard Schechner se *Performance theory*:

In rasic theatre, the partakers empathize with the experience of the performers playing. This empathy with the performer rather than with the plot is what permits Indian theatre to ‘wander’, explore detours and hidden pathways, unexpected turns in the performance. The partakers’ interest is not tied to the story, but to the enactment of the story, the partakers do not want to ‘see what happens next’, but to ‘experience how the performer performs whatever is happening’ (Naudé 2011:84 [Naudé gebruik ook die inkeping van die aanhaling in sy teks]).

Hierdie aanhaling verhelder die oorkoepelende tema van ’n innerlike reis en die gepaardgaande proses van transformasie. Soos in die beskrywing van hierdie Indiese dramastyl, is daar onverwagse wendings op elke karakter se lewensreis. Reeds as klein seuntjie ervaar die hoofkarakter in “Los” dat ’n mens nie altyd beheer oor ’n reis het nie en dat dit dikwels op teleurstelling uitloop:

Soos in die speelvuurpyle in die afdelingswinkels van sy kinderdae. Hy onthou hoe hy ingeklim het, die klein stuurwiel vasgevat het asof hy die tuig werklik kon beheer. Sy pa het ’n munt ingegooi. ’n Paar sekondes lank het niks gebeur nie. Dan het dit begin flikker en vibreer. Die reis (of gebrek daaraan) was altyd ’n teleurstelling, en verby voor ’n mens jou oë kon knip (Naudé 2011:103–104).

Wanneer hy in 'n verhouding met A betrokke raak, soek die hoofkarakter weer na sekerheid en 'n mate van “beheer” (AV:105). A probeer hom leer dat die lewe soos 'n Indiese teaterstuk is; dat 'n mens nie soseer moet fokus op wat die toekoms gaan inhou nie, maar in die beleving van wat ookal gebeur (AV:84):

“[...] Nêrens, orals. All the same. Alles is mos maar wat dit is. Of word,” sê A. “Hoekom moet goed 'n fixed shape kry? 'n Mens moet die shapes kan oopbreek.” (Naudé 2011:105).

In 'n bespreking van Schechner se publikasie *Performance theory* op die webblad *Icosilune* (2009) word daarop gewys dat Schechner tot 'n aansienlike mate deur Victor Turner (kyk 3.4.2) beïnvloed is:

[...] Turner [...] treats performance and play as the ‘as if’. Within the context of performance, the imaginary becomes real, and the ‘as if’ is equivalent to the ‘is’ (*Icosilune* 2009).

Schechner se bespreking van sosiale drama word op 'n diagram van Turner geskoei:

Turner's cycle works in four stages: 1) breach, 2) crisis, 3) redressive action, 4) reintegration. This structure works to maintain social function and consistency. Theatrical tragedy follows this cycle with some degree of accuracy. However, in tragedy, the redressive actions usually wind up leaving the protagonists dead (ibid.).

Bogenoemde siklus toon duidelike ooreenkomste met Van Gennep se model van oorgangsrites wat dan ook die “raam” is waarbinne hierdie deel van die bespreking geplaas word.

Die bespreking van die volgende interteks is gegrond op Van Gennep se beskouing dat die lewe in sy totaliteit 'n oorgang is wat bestaan uit periodes van kalmte en verhoogde aktiwiteite wat mekaar afwissel (Kimball in Van Gennep 1960:viii–ix; kyk 3.4.2).

In die verhaal “Moederskwartet” lees Cornelius die volgende paragraaf uit Thomas de Quincey se *Confessions of an English opium eater* voor (AV:198). Hierdie aanhaling dien as 'n verheldering van die karakter Cornelius se verslawings:

Gemeenskap met die Oneindigheid, dít was sy drang, dít was die einddoel (Naudé 2011:196).

Cornelius het die mind-altering middels probeer, in gul dosisse (ibid.).

Seks was nou uitsluitlik met mans, so dikwels as moontlik en soveel per slag as moontlik (Naudé 2011:197).

Volgens Morrison (2013) was De Quincey nie slegs die eerste skrywer om sy dwelmverslawing deur middel van 'n “dwingende” vertelling weer te gee nie, maar was hy ook die eerste *flâneur*,⁸⁶ “high and anonymous, graceful and detached, strolling through crowded urban sprawls trying to decipher the spectacles, faces, and memories that reside there”. De Quincey se ekskursies en beproewings in Londen eggo ook in Cornelius se omswerwinge:

[...]. Hy wou die stad soos 'n insek sien, van onder. Hy sou burger word van die *terrae incognitae*, hy sou leer om die onderaardse stadkaart, die netwerke riooltonnels en kelders, op die Siel te graveer. [...].

Vlak 1 was die nagklubs, die holtes wat soos katakombes onder Victoriaanse spoorlynakwadukte in Suid-Londen lê (Naudé 2011:196 [Naudé se kursivering]).

De Quincey se *Confessions of an English opium eater* (1886) tree egter nie slegs as 'n verheldering vir die karakterisering van Cornelius in die verhaal “Moederskwartet” op nie. Verslawing en die verkenning van stede word vroeër ook in die verhaal “n Meester uit Duitsland” aangetref:

Hulle beweeg van kroeg na restaurant na partytjie na kroeg na partytjie na underground event na nagklub (Naudé 2011:56).

Die tekens was daar: die manier waarop Joschka die onderbuik van die stad instinktief geken het, [...] (Naudé 2011:64).

Joschka snuif te veel kokaïen in toilette (Naudé 2011:56).

Hy self drink ook te veel, sluk of snuif goed wat hom aangebied word sonder om te weet wat dit is (Naudé 2011:57).

⁸⁶ Die *Oxford Dictionaries* (s.j.) gee die betekenis van die woord *flâneur* aan as: “there were a few people strolling by”. In die *Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal* (1981:221) word die werkwoord *flaneer* aangegee as “[d]oelloos rondslenter, veral om die aandag te probeer trek”.

Volgens Lind (2012) het De Quincey sy bes probeer om sy gebruik van opium te staak, maar aangesien dit 'n effektiewe pynstiller was, kon hy nie daarin slaag nie. Aan die einde van deel II van die boek, in die afdeling getiteld *The pleasures of opium* (De Quincey 2014:62–63), besing De Quincey opium se potensiaal om die mensdom se lyding te verlig. Soos reeds genoem, is lyding, hetsy as die gevolg van siekte, die verlies van 'n geliefde of vereensaming, belangrike temas in *Alfabet van die voëls*.

In die afdeling *The pains of opium* droom De Quincey (2014:94) gereeld van mere.⁸⁷ Daar is ook 'n droom waarin hy 'n kind se graf besoek (kyk De Quincey 2014:98–99). Hierdie drome eggo ook in Naudé se bundel. Deur middel van 'n indirekte innerlike monoloog “droom” die hoofkarakter in die verhaal “Oorlog, bloeisels” oor hoe hy en sy ma 'n meer sal oorsteek op weg na hul laaste bestemming (AV:141). In “Die lawaaimasjien” is daar 'n verwysing na 'n kindergraf in 'n kanaal (AV:225).

Lind (2012) noem dat die mees onlangse droom in De Quincey se *Confessions of an English opium eater* 'n nagmerrie was: “De Quincey is surrounded by a chorus of loud music that evokes the ‘caves of hell’ and ‘everlasting farewells’” (Lind 2012; kyk De Quincey 2014:101). In “Moederskwartet” roep Ondien se musiek dieselfde onheilspellende beelde op (AV:210; kyk 4.2.1.1).

In die slotverhaal in *Alfabet van die voëls*, getiteld “Die lawaaimasjien”, is daar verwysings na luide klanke sowel as na afskeid. Die klanke van die lawaaimasjien word vergelyk met “rammelings: brul-, ontploffings, bots-, spat- en boemgeluide”, “sissings en snorke”, “'n gegrom”, “skreeue”, “krete”, “kreune” en “gille” (AV:230). Wanneer die “lawaaimasjien” gesteel word, is daar saam met hierdie verlies, ook 'n ander, “everlasting farewell” – die versugting dat Tom moet terugkeer, maar dit is iets wat waarskynlik nooit sal gebeur nie (AV:236).

Die laaste fase in die grensoorskrydingsproses is die proses van integrasie. In die verhaal “Moederskwartet” lees Ondien Wolfson se *Le schizo et les langues* en

⁸⁷ In 4.4.4 word genoem dat om ondergronds of onder water te wees, of om in 'n toestand van eklips te gaan, metafore vir liminale tyd en ruimte kan wees.

verduidelik sy self waarom dit handel. Die volgende gedeelte is veral betekenisvol en verhelder die tematiek van ontheemding, reis en terugkeer:

Die wonde wat die moedertaal op hom uitgekerf het, word oopgemaak met elke poging om dit te verplaas. En tog, en tog. Sy projek, verduidelik sy, skep ook die kans dat hy eendag in 'n nuwe verhouding met sy moedertaal sal kan staan. Dat hy daarheen sal kan terugkeer, soos na 'n verlore land (Naudé 2011:201)⁸⁸.

In 'n poging tot herintegrasie besoek Ondien die plaas waarop sy grootgeword het (AV:208–209; kyk 4.3.2.6). Rautenbach (2015) bemerk 'n ooreenkoms tussen hierdie toneel en 'n toneel uit 'n werk van JM Coetzee:

Like Coetzee's Michael K and his packet of doomed pumpkin seeds, Ondien carries a bag of nasturtium seeds to plant in her late mother's garden, which she will probably never see blossom.

Deur hierdie herinneringshandeling poog Ondien, as verteenwoordigend van al die karakters in *Alfabet van die voëls*, om 'n nuwe relasie met die verlede tot stand te bring as 'n dinamiese verhouding waarin die verlede 'n belangrike bestanddeel vir die voortdurende konstruksie en rekonstruksie van identiteit is (kyk 3.4.1.1).

Die sosio-politieke aard van die tydperk waarteen die verhaal afspeel het dus noodwendig, op die vlak van die storie, 'n invloed op identiteitsvorming. Die sosio-politieke aard van die literêre veld van die tyd het egter ook 'n invloed op die resepsie van 'n teks.

4.8 *Alfabet van die voëls* se resepsie

Naudé se teks sluit aan by die Suid-Afrikaanse konteks van die post-apartheids-era – 'n tydperk gekenmerk deur verskeurdheid as gevolg van sosio-politieke veranderinge. Na 'n verblyf van etlike jare in die buiteland het Naudé in 2009 na Suid-Afrika teruggekeer (kyk 4.1.1). Sy verblyf in die buiteland kon dit moontlik moeilik maak om Afrikagerig te skryf. Naudé beskou egter sy verblyf in die buiteland as “'n soort vertalingsproses”:

⁸⁸ Hierdie toneel word ook in 4.4.2.4 aangehaal. Aangesien dit belangrik vir hierdie deel van die bespreking is, word dit herhaal.

‘Jy vertaal dit wat jy beleef in jou emosionele en kulturele raamwerk. Jy bewoon ’n soort tussenwêreld, nie heeltemal van daar nie en geleidelik nie heeltemal van hier nie. [...]’ (Naudé aangehaal in Retief 2012).

Teen die agtergrond van Naudé se persoonlike ervaring van die Afrikaner-diaspora is hierdie beweging oor landgrense, as een van die belangrikste kulturele kragte in die laat-twintigste eeu (kyk 3.4.1.1), volgens Viljoen (2011:6), nog selde “so onherbergsaam” beskryf:

In die een verhaal na die ander word die ervaring van ingrypende veranderinge (in die lewens van individue, families en selfs ’n land soos Suid-Afrika) en die meegaande verliese opgeteken.

Alhoewel daar verwysings na korrupsie, magstrukture en die komplekse aard van die post-1994-Suid-Afrikaanse samelewing is, gaan dit wat die inhoud van die verhale in *Alfabet van die voëls* betref, egter eerder om lewensonttrekking as politieke betrokkenheid.

Die vraag ontstaan dus of *Alfabet van die voëls* gesien kan word as ’n manifes vir die deterritorialisasie van Suid-Afrikaanse kuns en literatuur en die behoefte aan iets nuuts. Stander (2012:4) verwys soos volg na hierdie tipe literatuur:

’n Soort literatuur wat tegelykertyd skaamteloos skree en protesteer teen die brutaliteit wat so alledaags geword het in Suid-Afrika? Een wat dit op ’n vernuwende wyse doen, sodat dit gehóór moet word en nie net nog een van die magdom politieke tekste in Afrikaanse literatuur word nie.

In feitlik al die verhale in *Alfabet van die voëls* maak Naudé van sowel plaaslike as buitelandse milieus gebruik. Soos Naudé self, staan sy karakters tydens hul buitelandse verblyf nooit onverskillig teenoor die sosio-politieke omstandighede in hul geboorteland nie en skep Naudé betrokke literatuur deurdat die teks van *Alfabet van die voëls* binne die huidige Suid-Afrikaanse politieke opset uiters relevant is. In hierdie verband noem Van den Berg (2011b:7) dat Naudé se verhale ook as stories deeglik ingebed is in die eietydse sosio-politieke probleme: “Sodoende word dit oortuigend deel van ’n verwysingswêreld wat die meeste Suid-Afrikaners sal ken.” Volgens Ferreira (2012) is die sosiale kommentaar wat Naudé “op die vergryp in ons huidige samelewing” lewer, “kragtiger as enige vorm van niefiksie”: “Nie net omdat stories

harder as feite praat nie, maar veral omdat Naudé reeds in sy debuut so geslyp kommunikeer.” Ook Van Niekerk (2012:168) beskou die bundel as vernuwend en wys op “’n sterk (en vernuwend) bydrae tot die verskynsel van *expat*-literatuur in Afrikaans” [Van Niekerk se kursivering]. Tog word die werklike probleme in bykans al die verhale, volgens Van den Berg (2011b:7), “telkens die brose oppervlak waarop die hoofkarakters hulself begeef, om dan vinnig te tuimel na veel dieper en donkerder worstelings met vraagstukke wat nie aan tyd of plek gebonde is nie”.

Reeds met die bekendstelling van Naudé se kortverhaalbundel is dit as ’n buitengewone debuut beskou. Frederik de Jager, uitgewer van *Umuzi*, het by die bekendstelling van die bundel daarop gewys dat dit nie dikwels gebeur “dat ’n skryfdebuut ’n uitgewer laat regop sit nie”. Dit was egter wel die geval met Naudé se kortverhaalbundel *Alfabet van die voëls*. Volgens die artikel op die webblad van *Umuzi* (2012) het die feit dat gerekende skrywers soos André P. Brink, Marlene van Niekerk en Michiel Heyns na Naudé gaan luister het, verdere krag aan De Jager se woorde verleen.

’n Redelike aantal resensies het as resepsieprodukte na aanleiding van Naudé se teks verskyn. Kritici is deur die bank vol lof vir hierdie debuutbundel. In ’n boekbespreking van *Maroela Media* (2011) word *Alfabet van die voëls* as bakenverskuiwend bestempel. Van den Berg (2011b:7) beskryf dit as “’n debuutbundel wat enige ernstige leser opgewonde maak oor die toekoms van die kortverhaal in Afrikaans.” Volgens Viljoen (2011:6) gebeur dit min dat “’n mens ’n debuut met hierdie graad van rypheid en afronding te lese kry”. Ferreira (2012) beskou dit as ’n “buitengewone debuut” en spreek die ironiese hoop uit dat “[d]iegene wat moet toesien dat die mediawet-inwording behoorlik nagekom word [...] ’n streng oog op hierdie talentvolle skrywer moet hou”. Van Niekerk (2012:167) beskou Naudé se debuutwerk as “een van die min produkte van grade in kreatiewe skryfkunde wat ’n mens werklik opgewonde maak oor wat hierdie nuwe skrywer nog verder gaan oplewer”.

Op die agterblad van *Alfabet van die voëls* (2011) skryf André P. Brink soos volg:

‘Die verbysterende verskeidenheid verhale in SJ Naudé se merkwaardige bundel *Alfabet van die voëls* tel onder die bestes in Afrikaans, gebou op terugkerende motiewe en gegewens soos musiek; vertrek en reis; sprokies en mites; siekte, aftakeling, sterwe

en dood; stede; 'n soeke na herkomste en oorspronge; vergeet en onthou; instink en rede; dit wat beskryf of gesê is teenoor dit wat vir altyd onuitgespreek of onbeskryfbaar bly; of die plek of gedaantes van die liefde in menslike verhoudings ... dit alles vorm op 'n manier 'n herbesoek aan Willem van der Berg se *Reisigers na nêrens* (1946) in die post-apokaliptiese toonaard van die 21ste eeu. Vir enige leser wat wil bybly by wat op die voorpunt van die Afrikaanse literatuur gebeur, is hierdie bundel werklik onmisbaar.'

Dit is, soos reeds genoem (kyk 4.4.1.3), onvermydelik dat die lofbetuiging deur so 'n rolspeler binne die literêre veld ook op die kritiek van ander resensente 'n effek kon hê.

As gevolg van die “oop eindes en oop betekenis” (Van den Berg 2011b:7) skep Naudé die indruk van 'n ingewikkelde teks en word die teks volgens heelwat resensente gerig op die meer ernstige leser (kyk ook Ferreira 2012; vgl. 4.3.2.7). Van den Berg (2011b:7) beveel *Alfabet van die voëls* sterk aan “vir die ernstige leser van die kortverhaalgenre”.

In 2015 is Naudé se eie vertaling van *Alfabet van die voëls* as *The alphabet of birds* deur die uitgewer *And Other Stories* uitgegee. Hieroor berig Ivan Vladislavić, skrywer van *Double negative* en *The restless supermarket*, soos volg:

This is fiction attuned to the 'borderless world' inhabited by the 'lapsed South Africans' of the post-apartheid era. **Naudé's debut was acclaimed in the Afrikaans literary world, marking the arrival of a questioning, cosmopolitan writer. This English translation will bring him the wider readership he deserves'** (Vladislavić 2014 [Vladislavić se vetdruk].

'n Groot aantal resensies verskyn ook as resepsieprodukte na aanleiding van hierdie vertaling.

Damon Galgut, skrywer van *Arctic summer*, beskryf die werk as “[c]ool and intelligent, unsettling and deeply felt, Naudé's voice is something new in South African writing” (Galgut 2014).

Igoni Barret van *The Africa Report* beskryf Naudé se bundel as “a work of contemplative mastery” (Barret 2015), terwyl Carli Coetzee van *Africa in Words* Naudé

as 'n “extraordinary intellect” beskryf: “[...] and he is worth reading in whichever language version you can get hold of or access” (Coetzee 2015).

Patrick Flanery beskryf die verhale in Naudé se kortverhaalbundel as “[b]eautifully shaped and often heartbreaking”:

‘At once unsettling and deeply moving, this collection announces the arrival of a writer of great humanity and style’ (Flanery aangehaal op die Webblad van *And Other Stories Publishing* 2015).

Allison Kelly van die *Times Literary Supplement* wys op die wyse waarop Naudé met komplekse vrae omgaan: “naude’s [sic] honest confrontation of [complex] questions is unsettling ... the response he is guiding us towards in these disturbing yet uplifting stories is openness” (Kelly aangehaal op die webblad *And Other Stories Publishing* 2015).

Neel Mukherjee, skrywer van *The lives of others*, sluit aan by resensente van die Afrikaanse weergawe wanneer hy Naudé se teks as “buitengewoon” beskryf:

‘Here is the beginning of something extraordinary. Profound, complex, luminously written, and brilliantly orchestrated, SJ Naudé’s first collection establishes him indubitably as a writer who will reshape the contours of South African literature in years to come’ (Webblad van *And Other Stories Publishing* 2015).

Anneke Rautenbach van die *L.A. Review of Books* beskryf die teks as kompak:

[...] it lends itself to moments rather than histories, to nuance and detail rather than ‘skimming over the surface of this country,’ [...]. The stories themselves seem palpably to search for a new mode of expression, at least intermittently: music, dance, noise, and mathematics are just some of the avenues his characters explore in a place where language seems increasingly limited (Rautenbach 2015).

Ook in talle ander resensies word *The alphabet of birds* (2015) deur kritici hoog aangeslaan:

- “*The Alphabet of the Birds* is a marvellously dense book and rewarding for that ... Naudé has composed such beautiful, honed prose that it drives you passionately and cerebrally from page to page, from story to story. [...]. Many reviewers made particular reference to the fact that it should not be limited to that language. And so it has come about – brilliantly” (Schimke 2014).

- “Naudé skillfully evokes a brave new world where everywhere is everywhere and nothing is as certain as it might once have been. [...]. It’s a uniquely South African spin on a universal battle: the fight to understand who you are and what your place in the world might be” (McIndoe 2014).
- “SJ Naudé’s simple but elegant prose creates stories that are incredibly realistic yet atmosphere is such that the reader experiences a slowly building terror of everything being on the verge of falling apart – that these characters’ lives are as fragile and brittle as the bones of birds, and possibly as hollow. [...]. It’s this kind of desperation to find communication and connection that makes these stories such a profoundly affecting read” (Ley-Lange 2015).
- “Naudé’s cool, incisive prose acts as a scalpel, laying bare the sinews and tendons of the stories he is telling. *The Alphabet of Birds*, translated here from the original Afrikaans by Naudé himself, is not a collection for the faint of heart but it does not leave us entirely without hope. The protagonists are ever searching for more in the face of disaster. And sometimes in this accelerating world of cascading information, we need to cut through the noise to get at the heart of the matter. In Naudé, we have an able surgeon” (Hay 2015).
- “Throughout *The Alphabet of Birds*, Naude [sic] manages to use individual stories to explore political situations, and therefore illuminates without preaching. [...]. The stories in *The Alphabet of Birds* maintain a consistently high quality, managing to be coherent in tone whilst also featuring enough diverse subject matter and locations to ensure that interest levels don’t drop. Overall, the collection exceeded my expectations – [...]” (Cuell 2015).
- “Hard to describe then why it seems so satisfying. The quality of the writing, creative and distinct, must be part of the reason. And the fact that life is often nasty, brutish and yet seems to go on forever may be another. Naudé’s work is compelling and I hope to see more of it” (Johnson 2015).
- “Naudé has a beautiful way with his prose that makes these stories feel consoling rather than avoiding uncomfortable dilemmas or feelings” (Oates 2015).
- “Think Leonard Cohen without the ‘Hallelujah’, think Naudé. Your brain will have images emblazoned on it for some time to come. [...] Lyrical, powerful and intensely moving. You will not readily forget this book” (Dickson 2015).

- “South African expats confront dislocation and illness in this soulful, well-written debut story collection [...] whether examining the corrupt health-care system of South Africa or the ‘borderless world’s financial elite’ in places such as London and Dubai, Naudé remains a breathtaking, tender writer” (Carter s.j.).
- “The collection of short stories offers an informed insider’s exploration of the country’s politics through its ostracized sub-cultures and communities ... Themes of origins and travel, among others, are what link these otherwise diverse stories that are intelligent yet simple” (Charlesworth aangehaal op die webblad *And Other Stories Publishing* 2015).
- “There is no limbo here; only the sharp edge of a knife, and on each side equally strange realities. Naudé’s *The Alphabet of Birds* displays a dizzying array of textures, refracting the various facts and facets of our microcosmos. Naudé’s book becomes a meditation on the nature of loss, a striking series of portraits that reflects, with full honesty, without sentimentality, the constancy of the human condition” (Zuckerman aangehaal op die webblad *And Other Stories Publishing* 2015).
- “Elliptical and ambitious, these stories communicate more through the silence of what isn’t said or revealed than through elaborate explication” (*Kirkus Reviews* s.j.).

Naudé se *Alfabet van die voëls* is met die volgende toekennings bekroon:

- 2012: Die Universiteit van Johannesburg se debuutprys

Hieroor skryf De Kock (2015) en Le Riche (2015) soos volg: “It is rare that a first-time author gets this kind of uptake, but in Naudé’s case one does not have to read very far into his volume of linked, long ‘short stories’ to see why.”

- 2012: Die Jan Rabie Rapport-Prys

Die beoordelaars, André Brink en Michael le Cordeur, tesame met die saamroeper, het die bundel soos volg beskryf:

‘a collection of stories rich in imagination, intellectual depth and excellent writing that gives testimony to a remarkable talent that one could easily associate with the name and successes of Rabie’ (*Media Update* 2012).

Oor die bekroning word Steve Connoly, besturende direkteur van Random House Struik, soos volg aangehaal:

'I'm absolutely delighted that SJ's remarkable writing is receiving the recognition it deserves in the wider reading community in South Africa. We believe he is a writer of enormous talent and hope that this prize helps draw even more readers to his work' (ibid.).

Fourie Botha, hoofredakteur van *Umuzi*, het soos volg reageer:

'*Alfabet van die Voëls* grabbed our imagination from the beginning. It is a riveting, heartbreaking book and the beginning of a great writing career' (ibid.).

- 2012: 'n Sala-toekenning (South African Literary Award) in die debuut-kategorie (Burger 2012b).
- 2014: Die Jan Rabie en Marjorie Wallace-Skryfbeurs – die grootste toekenning vir kreatiewe skryfwerk in Suid-Afrika (*And Other Stories Publishing* 2015).

Die feit dat Naudé reeds met sy debuut 'n vernuwende bydrae tot die kortverhaalgenre gelewer het, die buitengewone positiewe kommentaar wat as resepsieprodukte deur rolspelers in die kanoniseringsproses verskyn het, tesame met die toekennings wat Naudé vir *Alfabet van die voëls* ontvang het, is beslis tot voordeel van sy posisionering in die literêre sisteem.

Stefan Tobler, hoofredakteur van *And Other Stories*, is van mening dat Naudé reeds met sy debuutbundel deel van die Afrikaanse literêre kanon sal word:

The Alphabet of Birds is a book I believe will enter the canon of South African literature. SJ Naudé has written stories of real human power, that go to the heart of how we experience life, love and death today. The dying and mourning are heart-breaking and true. The families scattered across the world are terribly of our time. The perspectives on South Africa right now, on young professionals living abroad, on gay relationships, all go beyond the usual clichés (Tobler 2014:1).

4.9 Gevolgtrekkings

In 1.6 is 'n aantal navorsingsvrae geformuleer. In antwoord op hierdie vrae word die volgende gevolgtrekkings gemaak:

In verhouding tot die moderne tyd is die individuele karakters in Naudé se kortverhaalbundel “geen enkellynige tema nie” (kyk 3.2.1). Uit die ondersoek is bevind dat die verhaalgebeure siklies binne die genre van die kortverhaalroman gestruktureer is – 'n ordening wat by uitstek geskik is vir die skakering van komplekse idees (kyk 3.2.1; 3.2.2.3; 4.3.1). Binne die strukturele raamwerk word liminale situasies deur hoofsaaklik homoseksuele buitestanderkarakters beleef. Bykans sonder uitsondering word die liminale fase ingelei deur bepaalde verlies-ervarings en betree die karakters, in 'n poging om sin uit hierdie traumatiese gebeure te maak, periodes van afsondering en vervreemding. In hul soeke na die sin van die lewe, ontdek die karakters telkens dat hul ware soeke in wese 'n soeke na 'n Hoër self is. In Naudé se teks word hierdie smagting na eenwording met die Absolute op subtile, dog treffende wyse, deur die Christelike, Boeddhistiese, Kabbalistiese en Hindoe-mistiek ingekleur.

Daar is bevind dat vir Naudé se karakters stilte, as die “*Alfabet van die voëls*”, belangrik in die mistieke soeke na die self en die Hoër self is. In 4.5.2 is daarna verwys dat die taal van voëls in verskeie kulture en gelowe as 'n geheimetaal, wat die sleutel tot (spirituele) kennis inhou, beskou word. In Naudé se teks word voëls as't ware rituele simbole wat 'n belangrike rol vervul in die beskrywing van die kompleksiteite van die menslike kondisie. Deur middel van talle intertekstuele verwysings (kyk 4.7) word hierdie kompleksiteite verder omlin.

In *Alfabet van die voëls* is die grens nie slegs 'n belangrike motief in die onderskeie stories nie. Grensoorskryding is ook op die vlak van die verhaal en in die vertelproses aanwesig. Tipies van die postmodernistiese teks is daar 'n selfrefleksiewe betreding van die teks deur die skrywer (kyk 4.4.5.1).

Deur middel van 'n dekonstruktiewe werkswyse (kyk 4.6) is bevind dat kontraste tussen vroeër en nou, lewe en dood, gebondenheid en ongebondenheid, volheid en afwesige

volheid, wat in baie gevalle teen die agtergrond van 'n gedekonstrueerde ruimte ervaar word, die oorkoepelende tema van grensoorskryding verhelder.

In die bespreking van die ontvangs van die teks (kyk 4.8) is na talle resepsieprodukte verwys. Naudé se debuutbundel is hoog aangeslaan deur kritici en met talle toekennings bekroon. Dit blyk dus dat Naudé se bakenverskuiwende teks inderdaad as 'n manifes vir die deterritorialisasie van Suid-Afrikaanse literatuur beskou kan word.

HOOFSTUK 5

GRENSOORSKRYDING IN *SONDAG OP 'N VOËLPLAAS* DEUR JOHANN NELL

5.1 Kontekstualisering

Die keuse van Johann Nell se roman *Sondag op 'n voëlplaas* (2013) as een van die tekste in hierdie ondersoek na grensoorskryding berus op die volgende:⁸⁹

- Nell se roman verskyn slegs twee jaar na Naudé se *Alfabet van die voëls* (2011) en dus val die skryfaktiwiteit van Naudé en Nell, soos reeds genoem, binne dieselfde tydsraamwerk.
- Soos in die geval van Naudé se *Alfabet van die voëls* kom die woord *voël* in die titel voor en kan die territorialiserende eienskappe van voëls in direkte verband met grensoorskryding gebring word.
- Nell se roman is op die grens van twee sub-genres, naamlik die plaasroman (met 'n beweging na die stad) en die ontwikkelingsroman.
- Die aanwesigheid van populêre sowel as literêre merkers plaas die roman op die grens tussen elitêre letterkunde en ontspanningsliteratuur.

5.1.1 Biografiese inligting oor die skrywer

Johann Nell is op 21 Februarie 1963 in Worcester gebore. Hy bring sy kinderjare op Oudtshoorn deur en matriculeer in 1980 aan die Hoërskool Oudtshoorn. In 1983 verwerf hy 'n B.A.-graad aan die Universiteit van Stellenbosch en in 1984 'n nagraadse onderwysdiploma aan die Universiteit van die Vrystaat. Vanaf 1985 tot 1986 doen hy sy nasionale diensplig. In 1986 verwerf Johann 'n B.A. honneurs-graad in Afrikaans en Nederlands. In 1987 tree hy toe tot die onderwysberoep en gee vir twee jaar Afrikaans aan Welkom High School. Daarna keer Johann terug na Oudtshoorn waar hy vir 'n jaar Afrikaans aan Hoërskool Oudtshoorn gee. Na sy bedanking uit die onderwys word hy 'n mediese verteenwoordiger. In 1994 verwerf hy 'n M.A.-graad in Afrikaans en

⁸⁹ Kyk ook 5.1.3

Nederlands aan die Universiteit van die Vrystaat. Johann debuteer in 2013 met *Sondag op 'n voëlplaas*. Hy is tans besig met 'n meestersgraad in kreatiewe skryfkuns aan die Universiteit van die Vrystaat en werk aan sy tweede manuskrip getiteld *Die appelboer se dogter*. Johann is getroud met Alida en die egpaar het twee kinders (Nell 2016).

5.1.2 'n Bondige opsomming van die storiegebeure en tematiek

In Nell se roman *Sondag op 'n voëlplaas* (2013) voel die ek-verteller hom, weens sy buitelanderskap, vroeg reeds ontuis op sy vader se volstruisplaas in die Oudtshoorn-distrik. Hy wonder en droom oor dinge wat ánderkant die Swartberge lê. As enkelkind het hy nie juis baie maats nie, behalwe vir die geheimsinnige buurdogter, Andri, wat, op haar beurt, belas met mansname, self in opstand teen sosiale verwagtinge optree (kyk Van Coller 2014a:183) en wat in haar volwasse lewe swanger raak van haar eertydse speelmaat, 'n bruin seun genaamd Jester.

Soos in Naudé se *Alfabet van die voëls* (2011) kom die onlosmaaklike verhouding wat daar tussen die twee kante aan weerskante van 'n grens bestaan, duidelik na vore en kan hierdie verhouding, in navolging van Grosz (2008:13), geïllustreer word deur die beeld van 'n raam (kyk 1.1; 2.1.1). Die oorkoepelende tema, naamlik die soeke na die eie identiteit, kan kortliks saamgevat word deur dit binne 'n "raam" te plaas. In 'n soortgelyke toneel as dié uit Naudé se verhaal "n Meester uit Duitsland" (Naudé 2011:55; kyk 4.1.2) is daar 'n letterlike verwysing na 'n raam (in hierdie toneel 'n kosyn) en word daar na die af-etsing van liggame teen 'n oop deur verwys:

Hulle het skaars geklop of die deur swaai oop. 'n Sagte en gedempte gloed skyn van agter deur die oop deur. In die deuropening kan ek die buitelyne van 'n vrou uitmaak. Sy lyk soos 'n skildery wat omraam is deur die *kosyn* van die voordeur. Om haar skouers hang 'n donkerrooi gevoude stuk lap en om haar kop het sy 'n persblou doek gevou wat haar gesig verberg. 'n Juno wat uit 'n donker gat verskyn om die wêreld en sy sondige weë aan die kant van die grensdraad vir 'n wyle in die gesig te kyk. Dit lyk of hulle 'n rukkie oor iets praat, maar dan word die twee saam met die vrou deur die donkergroen voordeur ingesluk (Nell 2013:163 [my kursivering]).

Die vader se besoek aan 'n bordeel het 'n groot invloed op die jong verteller en gee dwarsdeur die bundel aanleiding tot een van die belangrikste vrae waarmee hy

worstel, naamlik sy eie manlike identiteit. Sy pa se misstap, asook die gebrekkige verhouding wat daar tussen pa en seun bestaan, word as't ware deur hierdie direkte verwysing na 'n raam en 'n grensdraad belig.

Teen die agtergrond van die Suid-Afrikaanse post-apartheidsbestel voltooi die verteller sy skoolloopbaan, gaan hy weermag toe, trou hy met Marion en tree hy toe tot die onderwysberoep. 'n Traumatiese gebeurtenis waartydens hy deur twee skoolseuns betas word, noop hom om die plaas en die verlede te herbesoek ten einde sy eie identiteit te gaan verken. In die proses ondergaan hy, net soos die karakters in *Alfabet van die voëls*, 'n grensoorskrydende losmakingsproses en word hy met diepsinnige vrae rakende menslike bestaan gekonfronteer.

5.1.3 'n Opsomming van grensoorskrydende elemente in die teks

Aangesien die bestudering van grensoorskryding in Nell se teks die hooffokus in hierdie hoofstuk is en uiteraard breedvoeriger in die res van die hoofstuk bespreek word, belig ek in hierdie inleidende bespreking slegs die grensoorskrydende elemente wat in die resepsie na vore gekom het.

Koen (2013:15) en Van Coller (2014a:183–185) plaas Nell se teks binne die sub-genre van die plaasroman. In 'n vergelyking met die tradisionele Afrikaanse plaasroman bemerk Van Coller (2014a:183) 'n parodiërende herskrywing daarvan wat veral vergestaltung vind in die verskille wat daar tussen die ek-verteller in *Sondag op 'n voëlplaas* en die stereotipiese mitiese hooffigure in die tradisionele plaasroman is.

In 'n vroeëre resensie van Nell se roman stel ook Viktor (2013:9) die oorskryding van clichés met betrekking tot manlikheid in die vooruitsig:

Dis die 1990's in Somerset-Wes: Die verteller kan 'n regmerkies langs elke cliché in die samelewing maak. Hy is ná skool weermag toe, waarna hy getrou en 'n onderwyser geword het. Boonop doen hy 'mandinge' soos om 'n koelsak te pak, terwyl die vroue gaan leer hoe [om] grimering vir die somer en die winter te doen.

Met betrekking tot bogenoemde clichés word ongemaklike vrae gevra:

Wat is 'n man? [...]. Wat doen 'n man? Vloek, drink en baklei hy? En as jy 'sag' is, wat dan? (ibid.).

In meer as een resensie (kyk Viktor 2013:9; *Wordpress* 2015) kom dit duidelik na vore dat die roman, benewens die feit dat dit binne die kader van die sub-genre van die plaasroman geplaas word, ook tekens van 'n ontwikkelingsroman toon. In die woorde van Van Coller (2014a:184) beskryf die roman “die ontwikkeling van 'n sensitiewe en eensame jongman”. Deur die loop van die storie plaas die verteller homself op 'n pad van transformasie ten einde sy ware self te ontdek.

Volgens Van Coller (ibid.) is daar in die terugblik wat die roman op 'n “vergange era” lewer, skerp kritiek te bespeur op “rassediskriminasie wat skynbaar so natuurlik was soos asemhaal”. In sy deelname aan 'n boekgesprek kritiseer Comestor (2014) egter Nell se hantering van die oorskryding van grense wat deur apartheid gestel is – grense wat 'n vanselfsprekende gevolg is van die sosio-politieke bestel van die tyd waartydens die roman afspeel. Volgens Comestor wek die outeur “die indruk dat hy hom van die (tradisionele) en die ou Suid-Afrika distansieer”, het hy “min simpatie met die Afrikanerkultuur en politieke bestel voor 1990” en is daar deurgaans 'n “negatiewe stereotipering van Afrikaners” en verdagmaking van kernwaardes van die tradisionele Afrikaner aanwesig (ibid.).

In Nell se roman *Sondag op 'n voëlplaas* (2013) is grensoorskryding een van die konsepte wat deurlopend voorkom. Grensoorskryding kom vanselfsprekend op die vlak van die storie voor deurdat die gebeure bepaalde veranderinge in die lewe van die ek-verteller teweegbring. In 2.2 is gefokus op die metafisiese aspekte van verandering en groei binne die model van die self. In die volgende afdeling word Nell se gebruik van die konsep van numineusiteit, as 'n onderafdeling van die metafisika, bespreek.

5.2 Metafisika

Jung se konsep van numineusiteit is van groot belang in die proses tot selfverwesenliking (kyk 2.2). In *Sondag op 'n voëlplaas* vorm die verteller se herinneringe, waaronder twee numineuse ervarings, die grondstof van die verhaal.

5.2.1 Numineuse

Die verteller in *Sondag op 'n voëlplaas* herroep hoe hy reeds as kind van “ander wêrelde” en “uitheemse mense” (SV:26)⁹⁰ gedroom het. Uiteindelik beleef die verteller sy eerste numineuse ondervinding in sy tuisomgewing, naamlik die grotte:

Toe praat Andri sag maar ernstig hier langs ons. “Kyk...” sê sy.

“Kyk.”

Ek hou my nikssiende oë vasgenaël op die plek wat sy vir ons uitgewys het ...

En toe, waar die swart gat moet wees, lyk dit of 'n liggie van ver nader kom. Dit lyk asof dit vanuit die gat kom en dit al hoe sterker belig. Geluidloos kom dit vorentoe. Dit word groter. Ek knip my oë om te probeer fokus, en dan neem die lig 'n vorm aan. Is dit 'n mens? 'n Spook? Wat is dit? ...

Dit is 'n mens! Uit die dowwe, flou skynsel in die gat groei die beeld van 'n mens al groter en duideliker.

Dis 'n vrou ...

Die vrou hou nou haar een arm hoog uitgestrek voor haar. Daar sit iets op die arm. Ek kan dit nou duidelik sien, sy hou iets vas. Die swaar donkerte om ons laat die vrou in die dofverligte gat duideliker uitstaan en dit lyk asof daar 'n sagte blou lig in haar gloei. Die beeld beweeg weer. Die vrou lig haar hand verder weg van haar lyf en hoër op. Sy lyk hartseer. Verbeel ek my of het sy, soos Andri, blou oë?

Ek skrik toe die ding op haar arm begin fladder. Wat de hel is dit, 'n voël?

Dis 'n duif!

Die duif se vlerke is oopgesper, spierwit, asof uit perfekte, lewende marmer gekap. Toe die vrou haar hand verder ophig, vlieg die duif op en skiet die hoogte in, vlieg geluidloos die donkerte in. Was die voël se ogies rooi soos twee brandende granaatpitte? Ek wens ek kon dit weer sien (Nell 2013:77–79).

In sy volwasse lewe beleef die verteller weer 'n numineuse ervaring wanneer hy uit ontsteltenis ná die voorval met die skoolseuns (SV:192–194) langs die strand by Muizenberg gaan stap:

Dit raak stiller en stiller. Ook die see raak stil. Die water is nou helder en deurskynend en blou. 'n Mens kan in die blou inkyk. Daar is iets ... Ja, uit die klam blouigheid en die diep stilte kom iets aan, 'n figuur. Dit kom ligvoets oor die water. 'n Wit gewaad. 'n Vrou. Sy kom nader; die water slaan op teen my ken. Van haar kop tot by haar enkels is sy in 'n kleed toegevou; om haar middellyf 'n breë blou band soos 'n gordel losweg gebind.

⁹⁰ In hierdie hoofstuk word die afkorting SV, gevolg deur die betrokke bladsynommer, gebruik wanneer daar na Nell se *Sondag op 'n voëlplaas* (2013) verwys word. By ingekeepte aanhalings word die bron egter volledig vermeld.

Onder die soom van die wit, wasige kleed sien ek haar kaal voete, en soos sy geruisloos loop, sien ek 'n blom, 'n goudgeel roos bo-op elke voet. My oë kan nie van haar wegkyk nie. Sy dra iets in haar hande, sien ek nou. Dis 'n duif. Spierwit. Maar ... Nee! Die pragtige vlerke hang slap oor haar hande, deurdrenk van die mislike reën. Die duif is dood! Leweloos en yskoud. Die duif is dood! wil ek vir haar skreeu, maar ek weet sy sal my nie hoor nie. Sy sien my nie raak nie, sy beweeg by my verby. Ek wil opspring, haar aandag trek; ek kom regop in die water, 'n brander slaan in my gesig, ek val agteroor. Wag! Skreeu ek. Wag!

En toe is sy weg.
Weg (Nell 2013:197).

Uit die aangehaalde beskrywings is dit duidelik dat die ervaringsmomente van die verteller beide dié van *mysterium tremendum et fascinans* is (kyk Otto 1936:12–24 [Otto se kursivering van die Latynse woorde]; vgl. 2.2.1). Hy beleef gevoelens van verwondering, ontsag en inspirasie wat vir hom totaal onverklaarbaar is aangesien dit buite sy normale ervaringswêreld is. In hierdie opsig is daar dus sprake van grensoorskryding. Die buitemenslike ervarings in die grotte en op Muizenberg se strand word vir die verteller 'n brug tussen die innerlike, emosionele wêreld en die buitewêreld (kyk 2.2.1) – juis dít waarna hy smag – en impliseer dus noodwendig 'n oorskryding tussen die profane en die sakrale, waarvolgens die soeke na die self in wese 'n soeke na die Hoër self (kyk 2.2.2.1) is. Die belewing van die nie-religieuse numineuse ervaring is dus 'n heenwysing na die dieper smagting wat, teen die agtergrond van verskillende verlieservarings, in Nell se teks op subtiele wyse deur die mistieke element van die smagting na eenwording met die Absolute beskryf word.

5.2.2 Mistiek

“Hier onder my voete lê my verlede. Hier lê my geskiedenis” (SV:233). Met hierdie woorde sien die “kroonprins” (ibid.) Andri in sy verbeelding na hom aankom. Andri word die beeld van die Absolute:

[...] dan sal Andri na my opkom waar ek op my kliptroon sit. [...] [in] 'n [!]ang en sagte wit rok van haar skouers af tot by haar enkels. 'n Bruid. 'n Onbesmette maagd, rein en die onskuld self. [...] Die songodin (Nell 2013:233).

Hierdie wag op die geliefde, as simbolies van die smagting na eenwording met die Absolute, toon ooreenkomste met die slotparagraaf uit Etienne Leroux se *Sewe dae by die Silbersteins* (1962):

Veronderstel jy is alleen in 'n groot saal. Jy lig jou hande vir jou beminde. Jy is geklee in 'n uniform. Jy is bevrees, maar jy het die geloof. Jy dobbel met jou geloof. In jou uniform van die engele gaan jy na vore, jy lig jou hande, en met volkome vertroue wag jy op die beeld van waarheid in gelid van die liefde (Leroux 1974:155–156).

In 'n menslike gestalte is Andri vir Nell se verteller die “beeld” of “boodskapper” van “waarheid” en van “verlossing” (kyk SV:240, 241). Sy is die een na wie hy sy hele lewe lank gesoek het – en sy wág vir hom:

Sy wag reeds by die hek toe ek stilhou. [...]. Vol borste onder 'n groen truitjie, [...] (Nell 2013:235).

Hierdie Andri, met die Hooglied-borste (kyk Hooglied 4:5; Hooglied 7:3; Hooglied 7:8), “voed” die soekende siel. Sy ís die Absolute – “die soen waarna die siel smag” (kyk 2.2.2.1):

Thy *breasts*, O God, from which Thou nourishes souls in their beginnings, are so sweet and pleasant, that they render Thy children, and even those who have yet need of the breast, stronger than the stoutest men who are drinkers of *wine*. They are so *fragrant* that, by their charming *perfume*, they attract those souls that are happy enough to perceive it; they are also like a precious *ointment* that heals every interior wound. Ah! if this be so, even at the outset, what delights will there not be in the *nuptial kiss*, the kiss of His mouth! (Madame Guyon s.j.:24 [Madame Guyon se kursivering]).

In sy beskrywing van Andri as 'n bruid, sien die verteller haar teen die lig na hom aankom:

Die godin met die blonde hare. Van agter haar val die son deur haar hare, 'n stralekrans om haar kop. Die oggendson laat haar goue hare opvlam. Die songodin (Nell 2013:233).

Die beeld wat deur 'n bruid opgeroep word, word altyd met die kleur wit en met die ligmotief, wat nou verbonde aan die tema van mistiek is, geassosieer. In die numineuse ervaring wat die verteller in die grotte beleef, tree die ligmotief, veral teen die agtergrond van die donker ruimte van die grot, duidelik op die voorgrond. Uit “die swart gat” kom daar 'n liggie van ver af (SV:78). Daar word beskryf hoedat die vrou se

hare “net-net sigbaar is” en tog sweef haar kop “in ’n helder ligkrans” en lyk dit “asof daar ’n sagte blou lig in haar gloei” (SV:78–79).

In die beskrywing van die numineuse belewing in die grotte is daar heelwat verwysings na kleur: “[d]ie vrou dra ’n lang rooi rok”, “[o]m haar skouers hang [...] ’n [...] donkerblou doek” en “[o]or haar donker hare [...] val ’n sagte wit kopdoek” (SV:78). Tog staan die kleur wit, wat ’n sentrale funksie binne die mistiek vervul, uit deurdadig die woord in sy intensiewe vorm gebruik word: “Die duif se vlerke is oopgesper, spierwit, [...]” (SV:79). Ook in die beskrywing van die tweede numineuse ervaring langs die strand by Muizenberg is daar verwysings na verskillende kleure: blou, wit en goudegeel, maar soos in die vorige numineuse ervaring, is dit die woord *wit* wat in sy intensiewe vorm gebruik word en wat die oorgang na die onsienlike simboliseer: “Dis ’n duif. Spierwit” (SV:197).

In die teoretiese besinning oor mistiek is genoem dat die mens se verstaan van homself, die soeke na ’n Hoër self, ook in verband staan tot die erkenning van sy eindigheid (kyk 2.2.2.1). Die relasionele temas van sterflikheid en verbintenis word ook in Nell se roman aangetref. Op ’n jeugdige ouderdom staan die verteller sy pa aan die dood af (SV:82). As jong volwassene verloor die verteller ook sy moeder (SV:180). Jare later, wanneer die verteller die grotte saam met Andri herbesoek, hoor hy dat sy ’n kind aan die dood afgestaan het en dat die kind in die grotte “begrawe, of weggegooi” is (SV:239). Na sy seun se dood op die grens beskou John Bruwer die verteller as sy eie seun en wil hy hom selfs sy erfgenaam maak (SV:230). Uiteindelik pleeg John selfmoord (SV:254).

Waar Naudé die tradisionele kognitiewe denkraamwerke rondom die posttraumatiese stres wat die verlies van ’n geliefde meebring tot ’n groot mate omverwerp (kyk 4.2.1.1), gebruik Nell hierdie tema om potensiële verandering weer te gee. Die doel van die dood as *rite de passage* (kyk 2.2.2.1) word dus aangewend om die verteller van een staat na ’n ander te begelei.

Tydens beide die numineuse ervarings vervul ’n duif, as een van die bekendste beelde van die voorstelling van die siel wagtend op reiniging (kyk 2.2.2.3), ’n sentrale funksie binne die belewing (SV:79, 197). As ’n oorgangsruiimte tussen die innerlike,

emosionele wêreld en die buitewêreld (kyk 5.2.1) bied die oënskynlik nie-religieuse numineuse ervarings wat die verteller beleef dus in wese, soos reeds genoem, 'n mistieke nadering tot die Absolute – iets wat hier deur die gebruik van die voëlmetafoor versinnebeeld word (kyk 5.5.2).

In Nell se roman is die mistieke beleving en beelde Christelik van aard. Daar is verwysings na “Moses voor die vlamme braambos”,⁹¹ “n donker, koue katedraal” (SV:38), “heilige katedraalvensters” (SV:63) en “Deuteronomium 14:15” waarin die volstruis as 'n onrein dier beskryf word (SV:51). Dit is interessant dat beide Nell en Naudé (2011:36; kyk 4.2.1.8) die beeld van die brandende bos op die berg Horeb (kyk Eksodus 3:1–6) gebruik.

Die genoemde grens tussen die profane en die sakrale word ook oorskry deur Nell se verwysing na skrifgedeeltes – die genoemde sporadiese nader trek van “n [g]odsdienstige sousie” (Van Coller 2014a:184; kyk 5.1.3). Die idee om nasionale diensplig te gaan verrig, is vir die verteller angswekkend. Hy noem dat hy eerder vir geloofsoortuigings sal sterf as om sy lewe vir sy land op te offer: “Lewende water. Soos wat Christus gee sodat niemand ooit weer dors sal kry nie” (SV:123).

“Elkeen wat van hierdie water drink, sal weer dors kry; maar wie van die water gedrink het wat ek hom sal gee, sal in ewigheid nooit dors kry nie. [...]” (Johannes 4:13).⁹²

“As iemand dors het, laat hy na my toe kom en drink! Met die een wat in My glo, is dit soos die Skrif sê: Strome lewende water sal uit sy binneste vloei.” (Johannes 7:37b–38).

Deur middel van hierdie direkte, maar volgens my te pretensieuse heenwysing na die aangehaalde skrifgedeeltes uit Johannes, probeer die ek-verteller sy keuses verdedig (kyk ook 5.3.1).

Die “lewende water” (SV:123), “vlammende braambos” (SV:38) en die “katedraalvensters” (SV:63; kyk ook AV:38) vervul egter ook die rol van 'n relik: die

⁹¹ Alhoewel die verwysing na die profeet Moses ook die Islamitiese godsdien kon betrek, plaas die verwysing na 'n katedraal dit, volgens my, eerder binne 'n Christelike denkrigting.

⁹² Waar dubbelaanhalingstekens in 'n ingekeepte aanhaling gebruik word, dui dit op direkte spraak in die oorspronklike teks.

beskerming “deur Gods genadige son” (SV:38). Dwarsdeur die roman is daar by die verteller ’n soeke na die beskerming déúr, maar ook ván relikte, te bespeur.

5.2.3 Relikte

As kosbare uitvoerprodukt bestem vir Parys, plek van die jong verteller se drome, word volstruisvere bykans soos religieuse objekte hanteer. Daar word beskryf hoe die vere eers in rolle en rolle sneespapier toegedraai word en hoe die bokse daarna in bruin papier toegedraai, met wit tou toegebind en die knope met rooi lak verseël word. Laastens word ’n dik laag plastiek buite-om gedraai om dit teen klammigheid en goggas te beskerm (SV:62).

’n Ander groot skat in die verteller se lewe is die versamelde werke van Langenhoven wat hy as geskenk van oom John gekry het. Nadat die verteller die boeke eers op die vensterbank uitgepak het, beseef hy later dat dit daar deur die son verniel sou word:

Ek het toe een van die rakke in my klerekas leeggemaak en die bundels in presiese volgorde daarop staangemaak. Een tot sestien. [...]. Toe ek die los stofomslag versigtig afhaal, soos wat ’n mens ’n kosbare en duur present uit geskenkpapier haal, het die boek met die mooiste dieprooi omslag in my hande gelê (Nell 2013:123).

Dwarsdeur sy kinderjare is dit egter die geheimenisse rondom Andri wat die grootste misterie vir die verteller inhou:

Reg in die middel van die oopte met sy symure van rots, staan ’n klip – ’n preekstoel in die middel van ’n groot klipsaal. Die klip het selfs ’n voetstuk, en bo-op, asof iemand dit met sement gebou het, die perfekte kansel.

Platklip.

[...]. Dan praat Andri. “Dis my diamant,” fluister sy, asof daar iewers nog iemand is wat nie mag hoor nie. [...]. “Ja, dis sy spesiale bēreplek daai en daarom mag jy nooit daaraan vat nie. Jy mag nie eens daaraan raak met jou pinkie nie.” (Nell 2013:70–71).

Soos wat dit die geval met Naudé se hoofkarakters is, is hierdie “versteekte” objekte simbolies van die ek-verteller se “verborge hart” (kyk 2.2.2; 4.2.2). Dit word die objekte waarin sy ware identiteit versteek is. Andri se waarskuwing dat die diamant net hare is, is metafories vir die eie, unieke identiteit as iets wat ontdek en gekoester moet word.

In *Sondag op 'n voëlplaas* word die tema van die soeke na 'n outentieke identiteit opgebou rondom verskillende ruimtes waartussen die ek-verteller heen en weer beweeg. In Nell se roman is die plaas die vertrekpunt van die verteller se reis. Volgens Coetzee (2000:122) beteken identiteit op die plaas “om eenvormig te wees, dieselfde as almal, nie anders nie”. Reeds met die titel plaas Nell die vertelling binne die genre van die plaasroman.

5.3 Genre-grense

Soos wat daar in die vorige paragraaf genoem is, plaas die titel *Sondag op 'n voëlplaas* Nell se roman binne die kader van die plaasroman. Deurdat Nell die roman struktureel in sewe onderafdelings verdeel (kyk 5.6), word vier afdelings (afdelings een tot drie en afdeling sewe) binne die plaasruimte en drie afdelings (vier tot ses) binne die ruimte van die voorstad geplaas. Op grond van ruimtelike plasing val die roman dus ook binne die kader van die voorstadroman. Binne hierdie ruimtes beleef die verteller allerlei beproewings wat, soos in die tradisionele *Bildungsroman* (kyk 3.2.4.4), deel uitmaak van die proses waardeur die jongman sy ware identiteit en doel in die lewe ontdek. Daar is dus 'n grensoorskryding tussen drie sub-genres. In die volgende sub-afdelings word Nell se roman teen die agtergrond van die teoretiese besinning oor die plaasroman (kyk 3.2.4.1), dorps-/ voorstadroman (kyk 3.2.4.2), die stadsroman (kyk 3.2.4.3) en ontwikkelingsroman (kyk 3.2.4.4) bespreek.

5.3.1 *Sondag op 'n voëlplaas* as plaasroman

Koch (2006:84) noem dat die platteland en die plaas vir 'n hele aantal generasies die natuurlike omgewing en agtergrond was waarbinne en waarteen die lewens van Suid-Afrikaners, ongeag ras en “*étnos*” [Koch se kursivering], afgespeel het: “Het spreek dus vanzelf dat de plaas de ruimte bij uitstek vormde om de Zuid-Afrikaanse problemen in verband met de identiteit en lokaliteit te verwoorden” (ibid.). Hierdie kwessies vorm die kern van Nell se roman.

In 5.1.3 is daarna verwys dat Van Coller (2014a:183) Nell se *Sondag op 'n voëlplaas* as 'n parodiërende herskrywing van die tradisionele Afrikaanse plaasroman beskou.

Een van die definisies van die parodie (kyk 3.1) is dat dit die “belaglikmakende nabootsing, omwerking, travestie van ’n oorspronklike gegewe is” (Van Coller 2009:26). Van Coller wys daarop dat ’n parodie egter ook ’n wyer toepaslikheid kan hê, “byvoorbeeld ’n spottende nabootsing van ’n persoon se voorkoms, uitdrukking, gesegdes, ensovoorts van ’n styl (wat beteken enige duidelik onderskeibare manier van handeling) en van soort (enige klas met gemeenskaplike kenmerke)”. Die parodie in die literatuur kan, volgens Van Coller, derhalwe beskou word as ’n vorm van intertekstualiteit “omdat dit beoordeel moet word teen die agtergrond van die model wat dit bewustelik verwring”. Hambidge (1995:25) wys daarop dat die parodiese teks “as’t ware die aanblik van die oorspronklike teks verruim”. Hierdie verruiming is nodig aangesien sekere maniere van skryf uitgedien raak: “Hiermee word bedoel dat die parodie ons bewus maak van die beperktheid van ’n stylfiguur of skryfmode; dat dit as’t ware nie ’n norm behoort te wees nie” (Hambidge 1995:28, 29). Die parodiese teks bevraagteken dus die konvensionele siening van die literatuur.

In die tradisionele plaasroman is daar sekere tradisionele beskouings (kyk 3.2.4.1). Hier word verwys na die stereotipiese hoofpersoon, die motief van erflating, die beskrywing van die plaas as ’n mitiese ruimte, die rol van die vrou waarvolgens vroue enersyds gereduseer word tot ’n vlak van diens en onderdanigheid en andersyds voorgestel word as sterk pioniers. Voorts word daar in die tradisionele plaasroman dikwels van ’n oukatoriële verteller gebruik gemaak.

In sy resensie van *Sondag op ’n voëlplaas* raak Dewald Koen (2013:15) die kwessie rakende die relevansie van die plaasroman aan en vra hy die vraag of hierdie genre nie al “tot die been ontgin” is nie. Van Coller (2006a:99) noem egter dat, soos uit onlangs verskene romans soos Marlene van Niekerk se *Agaat* (2004) blyk, die plaas “nog lank nie uitgeskryf is nie”. Vroeër wys Van Coller (1987:5) op die bewering “dat wanneer ’n genre gedy in populêre literatuur, hy ten dode opgeskryf is”. Volgens Van Coller is die plaasroman, “waar juis die idilliese aspekte van die genre beklemtoon word”, egter steeds een van die gewildste genres in die Afrikaanse letterkunde. Die slotsom waartoe hy kom, is dat, hoewel die plaasroman sy sentrale posisie binne die Afrikaanse literêre sisteem of veld behou het, dit ideologies of “lewensbeskoulik” radikaal afwyk van die tradisionele variant (Van Coller 2006a:99). Hierdie sub-genre

word volgens hom deur skrywers aangegryp om kritiek te lewer op belangrike aspekte van die literêre tradisie en die sosiale en politieke werklikheid, veral apartheid.

[...] the farm novel has retained its central position in modern Afrikaans prose, in spite of the numerous predictions that the opposite would happen. A possible explanation (as a tentative hypothesis) pertains to the mimetic or representational character of this sub-genre – especially in the new guise. It is not only a ‘physical reality’ or ‘interpreted reality’ that is represented discursively in this contemporary sub-genre; it is a reinterpretation or re-presentation of an existing (though outdated) sub-genre. In my view this sub-genre, which is used as an ideological vehicle, is exploited because [sic] the reader’s acquaintance with the central aspects thereof, guarantees recognition of parody and persiflage. It therefore offers the opportunity for a powerful reaction against a central aspect of a literary tradition. On the other hand, it appears as if there is a psychological reason. Seen from a Lacan point of view, it becomes a rebellion against ‘the Father’. Against the rigidity of the religious precepts of the Old Testament, history, tradition, in short, a patriarchal value system, which appears to be limiting and oppressive in the way it is portrayed in this sub-genre. My conclusion is, therefore, that these aspects have guaranteed the pragmatic dynamics of the farm novel in advance, and for this reason, it has become one of the most suitable ideological weapons in what may be known as the literary onslaught against Apartheid (Van Coller 1998a:22).

In *Sondag op ’n voëlplaas* verskil die ek-verteller van die stereotipiese hoofpersoon in die tradisionele plaasroman:

Hulle is die ‘ware manne’, het geen bang haar op hul kop nie; hulle werk, speel en drink hard, bevrug hulle vrouens moeiteloos en is emosioneel ook weerstandig teen die lewese teenslae (Van Coller 2014a:183).

In teenstelling tot hierdie beskrywing van die “ware man” is die verteller veel meer geïnteresseerd in boeke (SV:63–66, 87, 137–139, 142, 151, 152). In een toneel beleef hy as’t ware ’n numineuse ervaring (kyk 2.2.1) wanneer hy voor ’n boekrak staan:

Dit het gevoel of ek op heilige grond staan. Moses voor die vlamme braambos. Of iets soos ’n donker, koue katedraal waarin boeke die vensters is – asof helder van agter verlig deur God se genadige son (Nell 2013:38).

Voorts geniet die verteller ook aktiwiteite wat nie as tipies manlike aktiwiteite beskou word nie:

Sal Pa dit nie geniet as sy seun so ’n heerlike poeding bak vir sy terugkoms nie? (Nell 2013:73).

En as Pa sê: “My vrou, jy het darem heerlike appelpoeding gemaak!” sal ek trots tussen hulle uitroep: “Nee, dit was ek gewees, Pa!” (ibid.).

In die oë van die verteller is die stereotipiese man, soos sy leefwêreld, “wild” en “woes”. Dit is ’n wêreld vol “erekte volstruisnekke” (SV:245). Hy beskryf hierdie mans soos volg:

Die man met die voël. Die man met die bal. Die man met die kar. Die geweer op die grens. Die man met die boerdery. Die man met die bottel bier in die een hand en ’n sigaret in die ander. Bakleigatte. Bordeelbekruipers. Hardebaardmanne met harde ereksies soos die suile teen Paarlberg. So volop soos volstruise in die Kango. Eiers te groot om in een hand vas te hou. Sonder uitsondering met ’n poppie aan die sy. Met ’n poppie langs jou is jy ’n ware man. Soos ek saam met Marion was (Nell 2013:245).

Die verteller kom in opstand teen hierdie stereotipiese manlike karaktertrekke. Hy beskryf mans “wat so sinneloos oor sport kan aangaan” as “balbefok” (SV:142). Die verteller noem dat hy “naar” wil word as mans “soos tienerseuns aan die stry is of die bal van dié of daai wedstryd in 1969 vorentoe aangegee is en of daai ingooi in die twaalfde minuut van ’n 1973-wedstryd op Ellispark teen die Britse Leeus toe nou wel skeef was of nie” (ibid.). Die foutiewe verwysing na die jaar van hierdie wedstryd, wat eintlik in 1974 plaasgevind het (Van der Westhuizen 2016), versterk die idee dat die ek-verteller geen belang by rugby het nie.

Die verteller het ook ’n afsku van die volgende:

[...] gesprekke [oor] sport, die weermag, vinnige en duur motors, engingroottes, die hoek waardeur jou heupe in die sandgat geswaai moet word om ’n wit gholfbal met gemak op die skoonveld te kry, jaggewere met handgegraveerde okkerneouthoutkolwe en Duitse teleskope, blink handgemaakte messe met egte ivoorhewwe en ingelegde goudwerk, marathontye, witwyn versus rooiwyn, en alles wat verder te make het met speelgoed wat groot mans opgewonde maak (Nell 2013:143).

Van Coller (2014a:183) noem dat die skrywer op meer as een plek suggereer dat hierdie geykte beeld van manlikheid steeds bestaan en dat dit boonop deur die hoofkarakter se eie vrou gedeel word (SV:142, 144, 169).

Die motief van erflating en die opvolging van generasies, wat tipies aan die tradisionele plaasroman is, kom ook in Nell se roman ter sprake:

Op 'n manier was dit seker die Afrikanerdroom wat die Niemand probeer uitleef het. Pa kry die boerdery; Hettie word 'n dokter, en hopelik trou sy boonop nog in 'n welvarende familie in.

Dit was dus bestem dat Aalwynskop ná Oupa se dood na Pa toe gaan, en dan eendag na my, die enigste seun. Die Niemand-erfgenaar (Nell 2013:11).

Die belang van erfopvolging blyk ook uit Dawid de Jager se teleurstelling toe daar slegs dogters vir hom en sy vrou, Emily, gebore word:

En toe die vierde baba weer 'n dogter was, het Dawid moedeloos hande in die lug begin steek, maar nie 'n woord gesê nie. Hulle het haar Susan genoem. 'n Niksseggende naam – sy is na niks of niemand vernoem nie, want Dawid wou 'n seun hê wat sy erfgenaar kon wees (Nell 2013:15–16).

Die nag toe die vyfde dogter gebore is, het van die plaaswerkers Dawid de Jager langs die rivier gehoor waar hy hardop die Almagtige Vader sit en uitskel het (Nell 2013:16).

Wanneer John Bruwer se enigste seun op die grens sterf, het ook hý geen erfgenaar nie en bemaak hy in sy testament die plaas Sterling Gold aan die verteller (SV:230), 'n aanbod wat egter van die hand gewys word:

“Baie seuns in Suid-Afrika, soos John Junior, sal nooit boere wees nie. Nooit weer nie. En ek en my vrou sal nooit kleinkinders sien nie. Ons het geen ander familie wat hier sal kom boer nie.” (Nell 2013:231).

Alhoewel die verteller weens sy andersheid hom vroeg in sy lewe reeds ontuis op die plaas voel en droom om daarvandaan te ontvlug, ondersoek hy tog in die slot van die roman die moontlikheid om as boer terug te keer na sy erfgrond (SV:249, 253). Hier is Nell die romantikus aan die woord. Waar die plaasmilieu die aanvanklike vertrekpunt van die verteller se lewensreis is “waartydens hy sy soeke na sy identiteit op allerlei plekke verken”⁹³ (Koen 2013:15), word dit teen die einde van die verhaal vir die verteller dus wel 'n “mitiese ruimte” waarin “die verband tussen boer en kosmos [...] bloot 'n romantiese identifikasie [is]” (Van Coller 2003a:51). Hierdeur kom nie net 'n onrealistiese idealisme na vore nie, maar ook die vryheidsdrang, wat 'n sentrale opvatting in die romantiek is (kyk Van Coller 2003a:64). Die slotwoorde van die laaste

⁹³ Die invloed wat die omgewing op die verteller se lewe het, veronderstel dus 'n sintese tussen twee sub-genres: die plaasroman en die *Bildungsroman* (kyk 5.3.3).

sub-afdelings van die roman (afdelings 38 en 39) herinner aan dit wat Van Coller (2003a:61) as die tipiese “modewoorde” van die eksistensialisme beskryf, naamlik “ek (is)” (SV:251, 253).

In Nell se roman word die rol van die vrou, soos in die tradisionele plaasroman, tot die vlak van diens en onderdanigheid gereduseer. Toe Andri as vyfde dogter van Dawid en Emily de Jager gebore is en sy “teen wil en dank Andries Francois [moes] heet”, was Emily slim genoeg “om nie die naam te bevraagteken of teen te staan nie” (SV:16):

Sy het dit so aanvaar, soos so baie ander dinge wat maar deur die jare hul loop geneem het daar aan die voete van die Swartberge (Nell 2013:16–17).

Ook die verteller se ma word tot onderdanigheid gereduseer. Haar droom om ’n hoenderboerdery op die been te bring, realiseer eers na haar man se dood (SV:218). In sy volwasse lewe bemerk die verteller dat, ook vir sy sogenaamde predikantsvriend, die rol van die vrou steeds in onderdanigheid en diens, as die een wat moet voortplant, geleë is (SV:136–137).

Anders as die ander vroulike karakters word Andri, die buurdogter, as ’n sterk pionier geskets. Van Coller (2014a:183) beskryf haar “as teenpool van die hoofpersoon wat hom verset teen geykte opvattinge wat manlikheid betref” en “wat op haar beurt belas is met mansname en deur haar vader as erfopvolger én as man opgevoed word. Weens beide se opstand teen die sosiale verwagting, is hulle ook in meer as een opsig verwant.”

In die tradisionele plaasroman word dikwels van ’n oukatoriële verteller gebruik gemaak (Van Coller 2003a:60; kyk 3.2.4.1). In *Sondag op ’n voëlplaas* maak Nell van ’n eerstepersoonsverteller gebruik. Dit is al genoem dat daar by ’n eerstepersoonsverteller dikwels ’n mate van subjektiwiteit te bespeur is (kyk i in 3.3.2.2). Volgens Van Coller is Nell se ek-verteller “by tye ietwat neulerig en soetsappig en eien [hy] hom soms ’n uit-die-hoogte morele posisie toe wat gepaardgaan met stereotiperende karakterisering en ’n venynigheid wat vervreemdend kan werk”. Die vertelsituasie in *Sondag op ’n voëlplaas* word breedvoeriger in 5.4.5 bespreek.

Vroeër in hierdie bespreking is daarna verwys dat die parodiërende herskrywing van die plaasroman aan skrywers die geleentheid bied om kritiek te lewer op belangrike aspekte van die literêre tradisie en die sosiale en politieke werklikheid, veral apartheid (kyk ook 3.9; 5.8.2). In Nell se *Sondag op 'n voëlplaas* vervul die karakter Jester in hierdie verband 'n belangrike funksie. Tradisioneel beteken die naam Jester *hofnar*. Romanska (2014) beskryf die hofnar (*court jester* in Engels) as 'n universele karakter:

He can be found in ancient Rome and in China, in Renaissance Europe and in czarist Russia, at the courts of the Middle East and in classical Sanskrit plays of ancient India. [...]. Throughout history, the best jesters would acquire legendary reputations, becoming celebrated for their sharp tongues and quick wit. Their role was more than pure amusement; they were the original 'truth tellers,' whose job was to mock typical human vices of vanity, venality, snobbery, petulance, laziness, carpetbaggery, and fatuity. The court jesters aimed their humor at the usual targets: religion and the hypocrisy of its authority figures; [...]. The typical medieval or Renaissance jester was an outsider shunned by society for one or other reason. His marginal position put him outside the social framework, but his alienation only sharpened his insight into human nature.

Jester beklee verskillende begeleidingsrolle. Een hiervan is die oorskryding van grense ten opsigte van rasseverhoudinge. Volgens Van Coller (2014a:184) word hy “die pleitbesorger vir die orale geskiedenis as teenpool van die geskrewe, koloniale geskiedskrywing (kyk 102) wat die outochtone bevolking se rol uitgeskrywe het uit die historiese diskoers”.

“Die Boesmans het hierdie caves gekry,” sê hy. “Nie die een wat jy sê nie.”

“Is nie,” antwoord ek. “Van Zyl het dit in 1780 gekry toe hy 'n bok geskiet het wat hier ingehardloop het. Toe ontdek hy die grotte.”

“Die Boesmans se oupas se oupas se oupas se ouuuuuupas het die caves eerste gekry,” sê Jester. “En daai eerste man se naam was Klaas. Hy't op 'n boer se plaas gebly, Kombys. Toe gat stap hy eendag bietjie innie veld in en toe sien hy hoe die diere hier in- en ytloop. Toe volg hy hulle. Toe sien hy die caves.”

Ek kyk hom vies aan. “Waar hoor jy dit?” vra ek.

“By my mamma,” antwoord hy. “Jy kan ha nou loop vra.”

“Aag,” sê ek, “die Boesmans het maar net hier buite voor die gat gebly. Hulle was te bang om in die donker in te gaan. Toe kom die boer met sy donkies en fakkels en alles en toe gaan hy diéééé in die grotte in. Dis hoekom dit Van Zylsaal is. Hy het eerste daar afgegaan. En hy was niks bang nie. Hy het toue en lere en alles gehad.” Nou het ek hom lekker gekry; dis hoe ek dit in die geskiedenisklas geleer het (Nell 2013:102).

In 'n sekere sin verteenwoordig Jester die stereotipe jong bruin persoon ná die instelling van demokrasie in Suid-Afrika. Hy vervul egter nie slegs 'n rol ten opsigte van grensoorskryding of die verwydering van grense nie, maar ook in die ondermyning van grense. Dit geskied veral deur die uitsprake wat hy maak.

Hy haal sy skouers op en trek sy mond skeef. "Ek weet nie. Julle whities het mos die laws gemaak." (Nell 2013:154).

Teen die agtergrond van die stereotipiese verwagtingsrol wat aan hulle gestel word, word bevind dat mans dikwels hul gevoelens onderdruk:

Public representations of masculinity conjured up an image of a resourceful, strong and brave man with the emphasis upon his instrumental role. Expressive feelings were to be repressed (Rutherford 1992:15).

Wat vertelde tyd (kyk iii in 3.3.2.1) betref, begin die vertelling egter reeds in die laat sestigerjare van die vorige eeu – 'n tyd in Suid-Afrika se geskiedenis toe nasionale diensplig nog verpligtend was. Vir die verteller is praatjies en bespiegelings oor wat die toekoms binne 'n nuwe politieke bestel sal inhou "n warboel woorde, sinne en menings, bekrompte verse en versugtinge wat heen en weer vlieg, [...]" (SV:226). Na my mening staan hierdie oënskynlik ongeërgde houding in verband met, en is dit 'n moontlike reaksie op, vroeëre trauma en die onderdrukking van gevoelens:

Pa vra vir tannie Bruwer hoe dit met hulle seun, John Junior, gaan. Ek ken hom nie, want hy is seker 'n goeie tien jaar ouer as ek. Tannie Bruwer sê hy veg op die grens. Hoog bo iewers in Suidwes-Afrika. Op die grens veg? (Nell 2013:47).

Wanneer John Junior in 'n lokval sneuwel, maak die feit dat hy self binnekort vir nasionale diensplig sal moet registreer, die verteller bang. Hy beleef historiese gebeure as traumaties en bid dat die omstandighede in die land sal verander en diensplig afgeskaf sal word. Hy besluit om eers universiteit toe te gaan om sodoende diensplig so lank moontlik uit te stel (SV:105). Verwysings na Suid-Afrikaanse soldate wat op die grens gedood word is, volgens Van Zyl (2014:69), simbolies van die destabilisering van manlikheid: "Wanneer die historiese konteks in ag geneem word, impliseer dit ook die agteruitgang en aantasting van die spesifieke manlikheidsbeeld van die Afrikanerman."

Dit is vir die verteller onverklaarbaar dat net wit seuns nasionale diensplig moet verrig:

As ek my moes laat registreer vir diensplig, sal ek vir die mense sê ek weet van nog 'n ander seunskind ook daar op die plaas wat geregistreer moet word. Jester Meier. Hoekom hoef hy nie weermag toe te gaan nie? Hy bly mos ook in Suid-Afrika? En hy's nie swart nie. Die kommuniste is mos sy vyand ook (Nell 2013:106).

Met die verskyning van “meer en meer tragiese verhale op die voorblaai van koerante” (SV:123) raak hy toenemend bewus van die oorlog in die bos en van die verwoesting wat die landmyne in Angola en Suidwes-Afrika saai:

Ek het begin wonder hoe 'n mens vir jou land sterf. Ons sal offer wat jy vra. Ons sal lewe, ons sal sterwe (Nell 2013:123).

Van Coller en Van den Berg (2010:155) wys daarop dat trauma 'n bepalende invloed uitoefen op selfbewussyn en identiteitsvorming. In die eksistensiële sin van die woord rig die verteller se besinning oor die stand van die sosio-politieke pre-demokratiese bestel, veral met betrekking tot nasionale diensplig, 'n appèl op die reg tot keuses:

Ek het gedink aan die droogte. Is die land dan belangriker as water? Ek sterf liever vir water, [...] (Nell 2013:123).

Van Coller (1990:113) wys daarop dat water die begin van alle lewe is en dat dit dikwels in die letterkunde gelyk gestel word aan die onbewuste.

Het water is het meest gebruiklike symbol voor het onbewuste. Het meer in het dal is het *onbewuste*, dat als het ware direct beneden het bewustzijn ligt. Het water is 'de geest van het dal', de waterdraak van de Tao, wiens aard op het water lijkt, een yang, dat in het yin opgenomen is. Daarom betekent water psychologisch: geest die onbewust geworden is (Jung s.j.:27 [Jung se kursivering]).

Aangesien water nuut maak, “psigies (die doop) en fisies (die vloed)” is dit, volgens Van Coller (1990:113), 'n bykans universele simbool van (natuurlike) lewe.

Waar water vir die verteller dus metafories van groei en vooruitgang is, beskryf hy sy diensplig as “twee jaar van nutteloosheid” (SV:155) en hy wonder of dit hoegenaamd enige positiewe gevolge vir hom ingehou het (SV:184). Alhoewel die verteller dus emosioneel betrokke bly by sosiale en politieke kwessies, trek hy homself terug om eerder dinge te bedink en te bepeins:

Ek is weermag toe omdat ek moes. Nadat Pa dood is en Ma my weggestuur het, was weggaan nie vir my moeilik nie. Dit was juis vir my 'n uitkoms om weg te kom van goed wat my vasgehou het. Ek kon altyd wegkom van iets wat swaar aan my voete gehang het. Ek was aan niks en niemand vasgespyker nie. Ek was nie soos Dirk nie. Of Andri wat nie kon wegkom van daardie stuk grond van haar pa nie. Of Jester wat seker op die heel slegte manier vasgespyker is aan sy verlede (Nell 2013:186).

Hy kom tot die insig dat, ten spyte van die veranderde sosio-politieke bestel ná 1994, die vryheidsmotief steeds nie op almal betrekking het nie. In hierdie opsig is die uitstalling van die Boesmangesin in die grotte betekenisvol en metafories van baie Suid-Afrikaners wie se lot steeds nie verander het nie en by wie daar steeds geen toekomsvisie is nie:

In dieselfde donker hoek sit die Boesmangesin versteen in tyd, presies soos ons dit hoeveel jaar terug gesien het. Here, hier sit hulle nog so. Onaangeraak. [...]. Ongeërgd het hulle lewelose lewe aangegaan (Nell 2013:237).

Deur die mate van insig wat die verteller wél verkry, neem die vertelling byna die vorm van 'n getuienis aan en wys dit, volgens Van Coller (2014a:184), op 'n gevoel "dat die verlede eers opgeklar moet word, voordat die toekoms betree kan word":

Uiteraard hou dit verband met sy eie psigologiese ballas, maar is dit ook 'n regverdiging van die Waarheids- en Versoeningskommissie.

In *Sondag op 'n voëlplaas* handel die eerstepersoonsvertelling dus egter nie net oor die vrese en traumatiese belewenisse van 'n enkeling nie maar, teen die agtergrond van historiese gebeurtenisse en veranderende politieke omstandighede, het die roman ook 'n sosiale dimensie, veral wat die verwerking van historiese trauma betref. Indien daar nie vrede met die verlede gemaak word nie, bly die mens, soos die figuurtjies in die grot, "versteen in die greep van wie ook al hierdie toneeltjie geskep het" (SV:238).

Op grond van die verruiming van konvensionele konvensies, blyk Nell se teks dus nie "versteend" vasgevang in die werkwyses en tematiek van die tradisionele plaasroman nie en word daar in die loop van die roman korter met verskeie aspekte van die tradisionele plaasroman gemaak. Dit blyk dat die roman tot 'n meerdere of mindere mate afwyk van die tradisionele variant. Deur sy gebruikmaking van die motief van

erflating, die beskrywing van die plaas as 'n mitiese ruimte, die beskouing van die vrou as enersyds gereduseer tot 'n vlak van diens en onderdanigheid en andersyds voorgestel as 'n sterk pionier, sluit Nell aan by tradisionele konvensies. Veel meer “boekemens as boer”, wyk die verteller, met betrekking tot die motief van manlikheid, af van die stereotipiese hoofpersoon en is hy dus 'n uitsondering (Van Coller 2014a:184.). Andri is 'n veel sterker karakter as die mansfigure in die roman. John Bruwer het geen erfgenaam nie. Dit is voorts ook nie 'n uitgemaakte saak dat die verteller sal terugkeer na sy erfgrond nie. Die latent homoseksuele ingesteldheid van die verteller (kyk 5.4.2.3) impliseer verder dat erfopvolging moontlik uitgesluit is. Die finale dekonstruering van die tipiese eienskappe van die tradisionele plaasroman vind plaas deur die gekose vertelsituasie. Waar daar in die tradisionele plaasroman dikwels van 'n ouktoriële verteller gebruik gemaak word, gebruik Nell 'n ek-verteller (kyk 5.4.5.2).

Aangesien alles in mineurletterkunde polities georiënteer is (kyk 3.8), word die afleiding gemaak dat Nell se *Sondag op 'n voëlplaas*, vanweë die terugblik wat dit op die sosio-politieke gebeure gedurende die laat sestigerjare tot die totstandkoming van demokrasie in 1994 bied, as mineurkuns geklassifiseer kan word.

In die teoretiese besinning oor die ontwikkeling van die plaasroman is daar op grond van bepaalde perspektiefverskuiwings in die Afrikaanse prosa drie periodes onderskei (kyk 3.2.4.1). Op grond van vertelde tyd speel Nell se roman tydens die periodes bekend as die *internasionale gedagte* (1956–1976) en die *Afrika gedagte* (1976–1994) af (kyk Lubbe & Wiehahn 2000:155–156). Tipies van die plaasroman, soos wat dit in die periode van die *internasionale gedagte* beskryf word, skuif stads- en landruimtes oormekaar en is die plaas vir die jonger geslag nie meer die enigste en ideale bestaanswyse nie. Ook in *Sondag op 'n voëlplaas* is daar 'n beweging van plaas na dorp/voorstad.

5.3.2 *Sondag op 'n voëlplaas* as dorps-, voorstad- en stadsroman

Van Coller (2003a:57) plaas die voorstad op die rand van die stad – 'n tussenruimte tussen die stad en die platteland. As volwassene vestig die verteller hom in Somerset-Wes (SV:136).

In hierdie vertelde tydperk, die periode waarna as die *Afrikagedagte* verwys word (kyk 3.2.4.1; 5.3.1), word die stad-land onderskeid steeds ontwig en word die plaas, “’n metafoor van ’n veranderde en komplekse Suid-Afrikaanse en universele werklikheid waarin die goeie en bose ineengestremel is” (Lubbe & Wiehahn 2000:163; kyk 3.2.4.1). Ook die stadsruimte word voorgestel as ’n plek van gevangenskap en die bose (kyk 3.2.4.3). Binne hierdie ruimte word die verteller steeds as ’n misplaaste beskryf.

As kind was daar by die verteller ’n smagting om die wêreld buite die Kangovallei te ontdek (SV:26). Kennelik hoop hy dat die Kaap ’n ontsnappingsruimte weg van die benouende plaasbestaan sal wees. In die lig van ’n latere traumatiese gebeurtenis is die lewe in die Kaap egter geen utopie⁹⁴ nie en leer die verteller dat “die gras nie altyd groener aan die ander kant” is nie [my gebruik van die spreekwoord]. In die Kaap kom hy weer eens voor “die wêreld en sy sondige weë aan die ander kant van die grensdraad” (SV:163) te staan.

Die medekarakters in hierdie gedeelte van die roman word beskryf in terme van die wyse waarop hulle, as voorstad-Afrikaners, die politieke oorgang na 1994 beleef. In sy voorstelling van die lewe in die Kaap steun Nell tot ’n groot mate op die karakterisering van die medekarakters. Deur middel van blokkarakterisering (kyk ii in 3.3.2.1) word hulle as bekende en stereotipiese dorps- (arge-) tipe karakters voorgestel (SV:136–137, 140–141). Die stereotipiese verwagting met betrekking tot ’n predikant, ’n onderwyser en ’n lewensmaat kom egter nie ooreen met hul representasie in die verhaal nie. Daar is voorbeelde van rassisme (SV:150, 151, 152, 157), kru taalgebruik (SV:150, 156; kyk 5.4.5.4), die afdwaling van godsdienstige weë en oortreding van samelewingsnorme (SV:148, 149, 151, 157, 160, 162, 163, 165), drankmisbruik (SV:160) en owerspeling (SV:163, 165).

⁹⁴ Visagie (2009:54) wys op die opkoms van die distopiese teks wat sedert die einde van apartheid verskyn het en beskryf dit soos volg: “Distopiese literatuur word beskou as ’n verskyningsvorm binne die groter korpus van utopiese literatuur wat veral in die twintigste eeu ontwikkel het. Daar is dus nie ’n reglynige opposisie tussen utopiese en distopiese letterkunde nie, aangesien die twee literatuurvorme eerder in ’n kontinuum binne dieselfde paradigma voorkom. In ’n distopiese teks is daar ’n poging by die outeur om die eietydse leser die samelewing wat in die teks beskryf word, te laat sien as aansienlik erger of slegter as die samelewing waarin die leser leef, terwyl utopiese tekste alternatiewe tot die samelewing skets wat veel beter en gelukkiger voorkom as die leser se leefwêreld” (Visagie 2009:55–56). Volgens Visagie (2009:59) is die Suid-Afrikaanse distopie allesomvattend en blyk dit dat “elke inisiatief om die distopie ongedaan te maak, vanuit die staanspoor heeltemal sinloos” is.

In samehang met 'n bepaalde afsydigheid wat die vertellende instansie teenoor sy vrou, Marion, openbaar (kyk 5.4.5.3), word weinig inligting oor haar gekommunikeer. Deur middel van eksplisiete blokkarakterisering word die volgende oor haar berig: Marion is 'n mooi sekretaresse (SV:158, 160) en 'n vrou wat oënskynlik waardering vir haar man se sagte kant het (SV:176). Tog ontketen haar uitlatings soms woede by haar man (SV:137), verwag sy van hom om saam met die ware manne te kuier (SV:141–143) en insinueer sy dat hy net oor boeke en politiek praat (SV:142). Sy beskuldig hom daarvan dat daar in die “army” iets met sy “sagte hart” gebeur het (SV:185). Soms kan die verteller nie besluit of sy sarkasties of eerlik met hom is nie (SV:205). Marion word hoofsaaklik deur haar eenmalige optrede, wanneer die hoofkarakter ná sy herbesoek aan die plaas na haar terugkeer, gekarakteriseer. Terwyl sy hom met “vuurspuwende oë” (SV:248) aankyk, beskuldig sy hom leedvermakerig en in 'n onheilspellende en hekserige stem (ibid.) van “geheimpies” en van “kaperjolle met die seuntjies by die skool” (SV:247–248). Deur hierdie eenmalige aksie, wat moontlik spruit uit 'n gevoel dat sy op seksuele gebied afgeskeep word, steek sy die grens tussen liefdevolle vrou vir haar saggeaarde man en dié van die “eintlike” skurk in die verhaal oor.

Dit is hierdie mense en motiewe wat vir die hoofkarakter 'n bedreiging inhou en wat daartoe aanleiding gee dat die stad, soos die plaas, nooit vir hom 'n ware tuiste word nie. Wanneer 'n karwag ten tyde van 'n manne-uitstappie (SV:141) na die stad saam met die sogenaamde “ware man[ne]” (SV:245) aanbied om die motor op te pas, word dit op hardhandige wyse van die hand gewys (SV:157). As teken van wraak, krap hy die hoofkarakter se motor. Hierdie insident, en die skade aan sy motor (SV:161), is tekenend van die hoofkarakter se emosionele ontnugtering binne die stadsruimte.

In terme van grondbesit en behoud van die grond is die stad, volgens Coetzee (2000:96), die teken van verlies. Daarom word die stad dikwels as 'n plek van die dood voorgestel (kyk 3.2.4.3). Alhoewel daar op die plaas ook verlieservarings as gevolg van dood was,⁹⁵ kom die kontras tussen lewe en dood, as simbole van die plaas teenoor die stad, veral na vore wanneer die epifaniese momente van die twee

⁹⁵ Kyk byvoorbeeld die dood van sy pa (SV:82), die dood van John Bruwer se seun (SV:105), die dood van sy ma (SV:180) en die dood van John Bruwer (SV:254).

numineuse ervarings teenoor mekaar geplaas word. Tydens die eerste numineuse ervaring in die landelike ruimte het 'n duif uit die vrou se hand opgevlieg, “geluidloos die donkerte in” (SV:79). Die natuur word as't ware 'n religieuse ruimte met die duif, as simbool van die gees van God, stil en onsigbaar, êrens in die “donker” aanwesig. Tydens die tweede numineuse ervaring langs Muizenberg se strand dra die vrou 'n lewelose duif in haar hande. Die duif word 'n metafoor van die intense gevoelens van verlies en verlatenheid (SV:197).

As reaksie op sy verlieservarings in die stad herbesoek die verteller die plaas in die hoop dat dit redding sal bring. Van Coller (2003a:57) wys daarop dat in voorstadromans die stad dikwels teenoor die plaas staan en dat daar 'n neiging is om die hede deur die verlede te verklaar:

Die sin in die hede word dikwels gevind deur 'n verbandbrenging met die verlede en tipiese aspekte daarvan, soos die agrariese.

Wanneer hy deur Oudtshoorn ry, is alles egter vir hom vreemd en hy beleef gevoelens van teleurstelling (SV:211–212). Tipies van die plaasroman in die periode waarna as die *internasionale gedagte* verwys is (kyk 3.2.4.1) word “[d]ie vredige en geordende plaasruimtes van weleer [...] triestige, verwaarloosde ruimtes waardeur die verval van 'n eertydse grootse bestel bevestig word” (Lubbe & Wiehahn 2000:160; kyk 3.2.4.1). Vir die verteller is die oorgangsruiimte tussen stad en plaas egter nie net een van teleurstelling nie, maar ook van worsteling. Ná sy herbesoek aan die plaas ry hy nie oor Oudtshoorn terug nie: “Ek wil oor die Swartbergpas ry, by die Hel verby, dan eers kan ek huis toe” (SV:243). Aan die oorkant van die Paarlvlei sien die verteller “die bek van die Hugenote-tonnel wat die grys teerpad uitspoeg. Aan die ander kant, die gatkant, word die pad weer uitgespoeg, in die res van die Boland in” (SV:203). By Fairview staan die boktorinkie voor hom “soos 'n dooie vuurtoring in die koue, mistige middag” (ibid.). Vir die verteller is daar dus hier, terug in die Kaap, ook nie 'n “vuurtoring” en 'n lig aan die einde van die (Hugenote-) tonnel nie. Hy word “uitgespoeg” in 'n ruimte wat steeds nie 'n tuiste bied nie en waarbinne hy steeds as misplaaste leef.

Teen die agtergrond van beide die plaas- en die stadsruimtes sentreer die vertelling in *Sondag op 'n voëlplaas* dus rondom die voorstelling van die beproewings en

lebenslesse wat die jong hoofpersoon moet oorkom ten einde insig met betrekking tot sy eie identiteit, veral ten opsigte van die seksuele, te verkry (kyk 3.2.4.4). Die intriges rondom die prosesse van wording plaas Nell se roman dus ook binne die kader van die ontwikkelingsroman.

5.3.3 ***Sondag op 'n voëlplaas* as ontwikkelingsroman**

In *Sondag op 'n voëlplaas* word die verteller se volwassewording nie as 'n fisiologiese of biologiese proses uitgebeeld nie, maar eerder as produk van die invloed wat die samelewing en die sosio-politieke bestel van die tyd op die hoofkarakter het.

Heelwat verteltyd word aan die verteller se kinderjare op die plaas afgestaan. Deur beide die karakterisering en die beskrywing van gebeure uit sy jeug word die verteller as 'n buitestanderfiguur voorgestel (kyk 5.4.2.1). Daar is slegs vlugtige mededelings van sy hoërskoolloopbaan (SV:131, 132) en sy studiejare aan die onderwyskollege in die Paarl (SV:158). Oor sy tyd in die weermag word daar basies net na die insident waartydens hy na jare weer van aangesig tot aangesig met Jester te staan kom, verwys (SV:149–150, 152–155).

Die verteller se proses van volwassewording geskied op die grens tussen verskillende geskiedkundige tydperke. In Nell se roman het hierdie proses betrekking op die transformasie in die Suid-Afrikaanse politieke bestel en word dit vergestalt in en deur die hoofkarakter se kulturele en politieke bewustheid (kyk 5.3.1, 5.4.2.2). Uit die vrae waarmee hy worstel (SV:202) blyk dit dat die verteller op soek is na 'n meer “volwasse” perspektief op die politieke bestel. Soos in die tradisionele *Bildungsroman* stel die verteller homself ook ten doel om 'n betekenisvolle posisie binne die samelewing asook sy huwelik met Marion te vind.

As volwassene ontluik hy in 'n buitengewoon goeie onderwyser (SV:137–138). Die suksesse in die klaskamer bring egter nie 'n waarderende begrip van die self en van sy posisie binne die samelewing nie. Die “skoonheid” van die skool, soos wat dit dikwels in veral *coming-of-age* films voorgestel word, is 'n valse voorstelling en die surrealistiese sereniteit word omvergooi wanneer, in 'n poging om hom te verneder ná sy sarkastiese reaksies op hul onbetrokkenheid in die klaskamer, twee skoolseuns

hom in die skool se parkeerterrein onsedelik betas (SV:192–194). Deur hierdie gebeurtenis word sy sin vir identiteit verder bedreig.

In die persoon van John Bruwer stel Nell 'n begeleidende volwasse figuur voor wat, deur sy aanbod om die verteller sy erfgenaam te maak, poog om die lotsbestemming van die verteller te rig (SV:230–231). Hierdie aanbod word egter van die hand gewys.

Die eksistensiële dilemmas van die tipiese ontwikkelingsroman word verletterlik deur die verteller se pogings om om te draai en 'n nuwe begin te maak (SV:251). In 'n flirtasie met die godsdienst, maak hy hom, soos Paulus in Filippense 3:13, “los van wat agter is” en gooi hy die “albatros” (ibid.; vgl. “juk” in Matteus 11:29–30) van sy nek af. Die les wat hy leer is dat hy getrou moet bly aan die kompleksiteite van die self sonder om toe te gee aan begeertes om sosiale rolle te vervul. Die verteller se nuwe uitkyk op die lewe word in die slotsin van die roman gesimboliseer deur die verwysing na 'n “voorruit” waarteen “'n paar fyn blink reëndruppels” (SV:255; kyk 5.8.3) sit.

In Nell se roman bied die sub-genre van die ontwikkelingsroman dus op sig self 'n geskikte metafoor om die aankoms van nuwe perspektiewe aan te kondig. Burger (1995:125) wys daarop dat selfskepping nooit 'n afhandelbare proses is nie, maar 'n wording:

Dit beteken dat 'n nuwe metanarratief nie sonder meer onbewustelik aanvaar word nie, maar dat daar die hele tyd 'n poging is om nuwe vertrekpunte bloot te lê.

In die volgende afdeling word gefokus op die wyse waarop “nuwe vertrekpunte” in die storie, verteltekste en die vertelproses in Nell se *Sondag op 'n voëlplaas* (2013) blootgelê word.

5.4 Storie, verteltekste en vertelinstantie

In die teoretiese besinning in hoofstuk 3 is genoem dat die storie slegs deur die bemiddeling van 'n verteller as 'n koherente en menslike wêreld oorgedra kan word. Benewens die vertelinstantie vervul ook die paratekstuele elemente 'n belangrike rol as brug of drumpel na die teks self, of na die diskoers óór die teks (kyk 3.3.1.1).

5.4.1 Paratekstuele elemente

In Nell se *Sondag op 'n voëlplaas* is die paratekstuele elemente van voorblad, titel, motto en agterblad veral van belang.

5.4.1.1 Voorblad

Die voorbladontwerp van *Sondag op 'n voëlplaas* is deur Michiel Botha gedoen aan die hand van voorstelle deur Tafelberg Uitgewers. Teen 'n pastelkleurige agtergrond is die titel van die roman oor die volle omvang van die bladsy in swart gedruk. Die eerste twee reëls is in dieselfde lettergrootte terwyl die laaste twee reëls in 'n groter lettertipe is. Die illusie word geskep dat die lettergrootte van bo na onder groter word. Die letter *o* in die woord *voël* is deur 'n gekraakte eier vervang. Aan die regterkant van die voorblad, tussen die reëls waarin die titel gedruk is en in 'n veel kleiner lettergrootte, verskyn die woorde “n debuutroman” en die skrywer se naam en van in 'n rooibruin kleur. Aan die onderkant van die voorblad is 'n glimp van 'n veer sigbaar.

Volgens Nell (2015)⁹⁶ het hy iets anders in gedagte gehad: “n foto van 'n plaastoneel met volstruis, windpomp, en heining. Dan moet 'n man oor die heining leun, en verlangend na die toneel voor hom kyk.” Vir Nell was die eier “n lekker verrassing”: “Maar ek was egter nie gelukkig met die feit dat dit 'n hoendereier was nie. Ek wou 'n volstruiseier hê!!!” Die redaksie was egter van mening dat die eier op die boek universeel is en dat dit nie die leser se persepsie van die inhoud beïnvloed nie.

Volgens Nell (2015) is die gekraakte eier op die voorblad simbolies van “iets onheiligs” wat later in die storie “uitbroei”. In die teks word die eerste verwysing na 'n gekraakte hoendereier aangetref waar Andri een oggend saam met Jester eiers in 'n mandjie pak. Jester het skielik een van die eiers op die grond neergesit:

“Ek kan ook op 'n eier dans,” sê Jester. En voor Andri nader kan kom, sit hy sy voet op die eier. Kraak! Onder sy voete spat 'n geel, slymerige gemors (Nell 2013:42).

⁹⁶ By die gebruik van Nell se eie interpretasies is dit belangrik om die *intentional fallacy* in ag te neem: “Broadly, it is the idea that the meaning of a work does not originate with the author’s intention. [...] there can be a huge discrepancy between intention and end result” (*The Academy* s.j.).

Dit is juis hierdie “slymerige gemors” wat simbolies is van die onheil wat later tussen Andri en Jester sou “uitbroei”.

Die beeld van ’n gekraakte eier skakel ook direk met ’n ander gedeelte in die teks, waar daar verwys word na die verteller se beskrywing van sy emosionele toestand ná die onaangename voorval met die twee skoolseuns (kyk “verklumde kuikentjie”; “slapende embryo”; SV:196).

Dit is egter nie net letterlike verwysings na gekraakte eiers wat in die teks voorkom nie. Die beeld van ’n “gekraakte” werklikheid dien ook as simbool van die verteller se uiteindelijke wegbreek uit sy benouende omstandighede: “Die mure rondom my kleinwêreldse bestaantjie het begin intuïmel. Ek kon uitbreek” (SV:132).

Ten opsigte van die voorblad-ontwerp noem Nell (2015) ten slotte dat hy daarop aangedring het dat daar iewers op die voorblad ’n volstruisveer moet wees: “Toe sit hulle so ’n swart enetjie in.”

5.4.1.2 *Titel*

Volgens Nell (2015) het die titel van die boek “eerste gekom”, (“nog voor die storie geskryf is of in my kop was”) en het dit algaande meer betekenis begin kry. Die titel, *Sondag op ’n voëplaas*, plaas die bundel in die genre van plaasliteratuur (kyk 5.3.1).

Alhoewel die titel die verhaal teen ’n tradisioneel idilliese plaasagtergrond plaas (kyk 3.2.4.1), het dit allermens deurentyd ’n gemoedlike realisme en naïwiteit. Die verwysing na “Sondag” in die titel sluit egter wel aan by die rustigheid van ’n prototipe plaas:

Sondag is daardie enkele dag van die week wat rustiger is. Maar wat ook ’n soort doodsheid oor hom het. Talle gebeure vind ook op ’n Sondag plaas in die verhaal (Nell 2015).

5.4.1.3 **Motto**

’n Aanhaling uit Kalaf se aria “Nessun Dorma” uit Puccini se opera *Turandot* dien as motto in Nell se *Sondag op ’n voëlplaas*.

Niemand sal slaap nie!
Niemand sal slaap nie!
Selfs jy, o, Prinses,
in jou koue kamer,
kyk na die sterre,
wat sidder van liefde en hoop.
Maar my geheim is in my weggesteek,
die naam waarvan niemand sal weet nie.
Nee! Nee!

Nell se gebruik van hierdie aanhaling as ’n verheldering vir die tema van identiteitloosheid word breedvoerig in 5.7 bespreek.

5.4.1.4 **Agterblad**

Die glimp van ’n volstruisveer op die voorblad van *Sondag op ’n voëlplaas* word op die agterblad voltooi. Voorts word ’n bondige opsomming van die belangrikste temas asook ’n verkorte storielyn op die agterblad verskaf.

In hierdie kort bespreking blyk dit dat veral die voorblad, die titel en die motto in die metaforiese opset van die geheel betrek word (kyk Bekker 1970:37; 3.3.1.1).

5.4.2 **Karakters**

In die karakterisering van die hoofkarakter maak Nell (2013) hoofsaaklik van selfanalise en introspeksie as karakteriseringstegnieke gebruik. Vroeg in die verhaal skets die ek-verteller homself as ’n dromer – iemand wat dus in ’n simboliese tussenruimte leef:

Die boeties en sussies wat ek gehad het, het net in my kop geleef. En wanneer ek soms met hulle gespeel het, het Pa sy kop afkeurend geskud en vir Ma met ’n slap hand beduie: vreemde kind (Nell 2013:10).

5.4.2.1 *Buitestanderkarakters*

Die feit dat die verteller, sy enigste ware vriendin, Andri (SV:102), sowel as sy pa hom vroeg in sy lewe reeds as “vreemd” karakteriseer, is die vroeë aanduidings dat hier sprake van ’n buitestanderkarakter is. Die verteller beskryf homself as iemand wat “nooit juis hegte vriende met [sy] klasmaats [was] nie” (SV:132).

In beide die verteller en Andri se karakterisering kommunikeer hul name (of van, in die geval van die verteller) meer inligting as wat die naamgewing normaalweg sou veronderstel. Die verteller se van, Niemand, is simbolies van sy identiteitloosheid. Ook Andri se name word simbolies van haar identiteit. Sy is na niks of niemand vernoem nie (SV:16). Nie net word sy met twee mansname belas nie, maar die naam Andries, wat “manlik” beteken, versterk die manlike identiteit wat Andri se pa aan haar wou gee. Haar tweede naam, Francois, wat “vry” beteken (*Meaning-of-Names.com*), weerspieël egter iets van die ware Andri.

Net soos die verteller is Andri ’n buitestanderkarakter. Andri se karakterisering geskied op verskillende wyses: eksplisiet deur byvoorbeeld die kommentaar wat die verteller lewer, maar ook geleidelik by wyse van blokkarakterisering (kyk ii in 3.3.2.1) deur die vertellende hoofkarakter.

Ek en Andri het mekaar al ’n ruk geken – was op dieselfde plaasskool, hoewel in verskillende standerds [...]. Ons was sowat honderd kinders in die skool en ek het min of meer almal geken. Andri het nooit met die ander meisiekinders gemeng nie. Of dan beslis selde. Hulle het gewoonlik rek gespring, of selfs poppe saamgebring wat hulle pouses bottel gevoer en hul doeke omgeruil het. Andri het haar dan eerder eenkant agter die peperbome vermaak met danspassies, of sy het saam met die rowwe seuns op die rivierwal gaan klipgooi (Neill 2013:87).

Aangesien Andri die enigste van Dawid de Jager se vyf dogters is wat in die boerdery geïnteresseerd is, staan sy, soos die verteller, in kontras met haar sosiale omgewing en word sy ook deur hierdie kontras herkenbaar gemaak:

Terwyl Emily en haar vier kuikens op die groot eetkamertafel nuwe stukke lap uitgemeet, opgesny en aanmekaargewerk het vir ’n nuwe seisoen se kerkkrokke, het Andries Francois saam met haar pa volstruiseiers in die boonste broeikampe getel (Neill 2013:17).

Ofskoon die verteller sedert sy kinderjare gedroom het oor “ander wêreld” (SV:26), was dit Andri wat gereeld weggeloop het (SV:20–21), die grens oorgesteek en dus hierdie behoefte van die verteller bevredig het. Andri se weglopery was deel van die misterie wat sy vir die verteller ingehou het en in sy voorstelling van haar was sy “heeltemal onaantasbaar, volkome in beheer” (SV:224) – iets waarna hy self gesmag het.

Wanneer die verteller jare later die grotte saam met Andri herbesoek, is sý die bemiddelaar tot heling en genesing (kyk 5.4.4). Andri begelei hom tot by “die omdraaipunt” in sy lewe (SV:251). As bemiddelaar wat met sy heling verbind kan word, kry die verteller, deur Andri se bemiddeling, ’n aanduiding oor hoe om die gebeure uit sy verlede te interpreteer en daarmee saam te leef.

Nell se gebruik van eksplisiete of direkte karakteriseringstegnieke (kyk ii in 3.3.2.1), waardeur die hoofkarakter homself deur selfanalise en introspeksie karakteriseer, dra tot ’n groot mate by tot die liminale inkleding van die hoofkarakter. Hierdeur plaas die verteller homsêlf binne ’n paradoksale, verwarrende toestand.

In *The identities of persons* (1976) beskryf Amelie Rorty, volgens (Popova 2016), sewe lae van “personhood”. Popova som hierdie lae soos volg op:

Depending on which of these we adopt, Rorty argues, we become radically different entities, with different powers and proprieties, different notions of success and failure, different freedoms and liabilities, different expectations of and relations to one another, and most of all a different orientation toward ourselves in the emotional, intellectual, and social spaces we inhabit.

Daar is reeds genoem dat die oorgang van een fase na ’n ander en van een sosiale posisie na ’n ander nie altyd maklik is nie en dat individue wat tussen twee stadia van ontwikkeling vasgevang is dikwels gemarginaliseer, uitgesluit en sonder identiteit voel (kyk ii in 3.3.2.1). In die literatuur is daar verskillende benaderings waarvolgens identiteit weergegee kan word (kyk 3.4.1). In *Sondag op ’n voëlplaas* word daar, volgens die hermeneutiese, epistemologiese en psigo-analitiese benaderings (kyk Van Alphen 1991:2–15), veral op die kulturele en seksuele identiteit van die verteller gefokus.

5.4.2.2 *Kulturele identiteit*

Vir die verteller is die kwessie van sy kulturele identiteit beangstigend:

Die hele land is gerig op die toekoms, waarom neuk ek agtertoe? (Nell 2013:202).

Ek lees: *Genootskap van Regte Afrikaners. 1875 – 1975. Wat is 'n regte Afrikaner?* wonder ek. Dit impliseer dat daar ook verkeerde Afrikaners is.

Reg en verkeerd.

Is ek 'n verkeerde Afrikaner? (Nell 2013:203 [Nell se kursivering]).

Soos die verteller grootword, raak hy algaande meer bewus “van die oorlog in die bos” en begin hy wonder hoe hy die weermag gaan vryspring (SV:122; kyk 5.3.1). Later in sy lewe wonder hy steeds oor sy manlike identiteit as hy vra “Het die weermag van my 'n man gemaak?” (SV:184).

Wanneer daar oor identiteit besin word, word die term *alteriteit* dikwels in verband met “die ander” gebring (kyk 3.4.1). Die verteller in *Sondag op 'n voëlplaas* se identiteit word dus verstaan as die bevestiging van die self deurdat elke aspek van sy menswees in kontras tot dié van ander geplaas word. Deur middel van die hermeneutiese benadering poog die ek-verteller, as volwassene, om sy nasionale identiteit in verhouding tot “die ander” te beskryf:

Is ek 'n verkeerde Afrikaner? Deel van 'n supersirkus pleks van die geslote kring van die ingelyfdes? Onthou, mans maak so. Dis hoe mans sake doen. Mans skop 'n bal. Mans vat nie kak van kabouters nie. Altyd die twee teenpole. Dit wat 'n man is en dit wat hy nie is nie. Reg en verkeerd. Hard en sag. En as jy sag is, is jy verkeerd. In die supersirkus. Saam met Dirk en Andri en Jester en 'n ellendige klomp volstruise (Nell 2013:203).

Die verteller se vergeefse soeke na 'n kulturele identiteit vind neerslag in sy soeke na sy seksuele identiteit as 'n smagting na waarwording en selfverwesenliking ten opsigte van alle aspekte van sy menswees.

5.4.2.3 *Seksuele identiteit*

Met die woorde “[d]ie soektog na myself in my eie ongetemde wêreld” in ’n wêreld van “wilde, woeste [...] erekte volstruisnekke” (SV:244–245; kyk 5.3.1; 5.5.2), maak die verteller dit duidelik dat hy onsekerhede ervaar met betrekking tot sy seksuele identiteit.

Alhoewel hierdie motief nooit uitgebou word nie, dui die frase “maar my geheim is in my weggesteek, die naam waarvan niemand sal weet nie” uit die motto (kyk 5.4.1.3), volgens Van Coller (2014a:183), op ’n latent homo-erotiese instelling.

Die verteller se vrou, Marion, beskryf hom as “sag” (SV:176, kyk 5.4.2.4). Later spreek Marion besorgdheid uit en wonder of dit die weermag was wat tot ’n verandering en dus grensoorskryding in haar man se “sagte” karakter aanleiding gegee het: “Ek ken jou as iemand sag. ’n Man met ’n sagte hart. Wat het in die army met daardie hart gebeur?” (SV:185).

Die verteller se verhouding met sy vrou laat sekere vrae ontstaan – by sowel die verteller self as by die leser. In sy gedagtes is sy dikwels “die laaste item op ’n inkopielys” (SV:244) en ’n “poppie” aan wie se sy hy “’n ware man” kan wees (SV:245).

Wat daarvan as ek Marion getrou het omdat ek iemand móés hê? Iemand wat my sal help wegkom. Of sal ek eendag van haar moet wegkom? Is Marion die een wat my uiteindelik sal vashou en anker? (Nell 2013:186).

Volgens Rutherford (1992:40) ontken mans van nature enige afhanklikheid van die vrou:

Men repress this need for women by sublimating it into the pursuit of archetypal male behavior. By pursuing cultural stereotypes, men can enhance a sense of masculine selfhood that is constantly threatened by this unacknowledged dependency.

Die motief vir die verteller se huwelik met Marion, naamlik die soeke na ’n “redder”, wat dan uiteindelik vir die verteller op gevoelens van ingehoktheid uitloop, kan teruggevoer word na die Oedipus-kompleks:

Men’s perception of their mothers was idealized or out of focus for their attachment to this maternal fantasy precluded a real relationship with an actual woman. At an

unconscious level, masculinity was organized around sustaining this fantasy of the mother. It maintained an attachment that ensured her presence, but it ensured a dependency upon her that fueled an intense hatred (Rutherford 1992:20–21).

In die mite is die bevryding van die vrou (anima) volgens Van Coller (1990:23) “psigologies te verklaar as losmaak van die moederbinding”. Die verteller in *Sondag op ’n voëplaas* blyk egter nog nie in staat te wees om homself te bevry van die moederbinding en homself dus van die anima te “red” nie.

Rheberger en Human (2015:57) wys op navorsing wat deur taalkundiges gedoen is oor die moontlike wyses waarop die sosiolek van gay mans van dié van heteroseksuele mans verskil. Hiervolgens is die taalgebruik van gay mans dikwels deurspek met byderwetse Engelse uitdrukkings, gebruik hulle aanspreekvorme wat eerder met vroue geassosieer word, gebruik hulle dikwels eksotiese woorde, is daar ’n dramatiese manier van praat en word daar (betekenisvolle) klem op sommige woorde geplaas (Rheberger & Human 2015:57–58).

Die verteller verwys na seksuele verkeer met sy vrou (SV:144), maar deur sy onnatuurlike kommunikasie met haar word sy betroubaarheid as verteller bevraagteken (kyk 5.4.5.3).

Ook sy verhouding met mans blyk verwickeld te wees. Hy is bang vir sy pa:

Daar kom ’n prentjie in my kop. Dis pa wat ek sien. Hy betrap my waar ek hier in die bosse sit. Hy gooi my plat op my maag en trap met ’n groot stewel in my kruis. Met ’n groot skêr knip hy al my stertvere stomp af (Nell 2013:110).

Wanneer daar wel toegeneentheid van sy pa se kant af is, voel die jong verteller ongemaklik:

Dit was anders met Pa. As Pa vir my geglimlag het, het ek gewoonlik skaam gekry of skuldig gevoel (Nell 2013:112).

Die ambivalente verhouding met sy pa het klaarblyklik tot diepgaande psigiese verwonding by die verteller gelei. Van der Merwe (2005:40) wys daarop dat die gesag en goedkeuring van die vader steeds ’n rol speel in die lewe van homoseksuele in die Afrikanergeleedere en dat hul seksuele oriëntasie aanleiding gee tot gevoelens van

angs en skuld. Malan (1978:24) noem dat die skeiding tussen die bewuste en die onbewuste (kyk 2.2) ook 'n skeiding tussen goed en kwaad kan behels en dat dit in psigologiese sin “die verlies van die Paradys” kan beteken. Die dubbelsinnige status van die verteller, as liminale, maar ook as latent homoseksuele figuur, blyk veral uit sy innerlike vertwyfeling oor goed en sleg:

Ek het begin wonder wat gebeur as 'n mens doodgaan. Hoe gaan 'n mens se siel uit jou lyf uit as jy doodgaan? Dit beteken jou lyf is dood, maar jou siel gaan nog aan. Dan is jy mos nie regtig dood nie. Hoe gebeur sulke goed? En waarheen gaan jou siel? Op in die lug, hemel toe? Dominee Van Heerden sê so. Ek kon dit nêrens in die Bybel kry toe ek een aand daarin gesoek het nie. En boonop, Jesus het ná drie dae uit die graf opgestaan toe Hy gekruisig is. Hy het nie die Sondagoggend van die hemel af teruggekome nie. So, Hy het nie hemel toe gegaan toe Hy dood is nie, en Hy was 'n goeie mens. Die beste, beste mens wat nog ooit geleef het.

So, waar gaan 'n mens dan? Op, hemel toe? Ja, seker as jy 'n goeie mens was. Of nee, seker af hel toe as jy 'n slegte mens was. Ek weet nie (Nell 2013:91).

Dat die verteller se verhouding met sy vader nooit heeltemal verwerk is nie, word ook gesuggereer deur sy kritiese ingesteldheid teen die stereotipe Afrikanerman en die feit dat hy ontuis in hulle geselskap voel. Hy vind byvoorbeeld geen aanklank by dit waarin sy pa en sogenaamde vriende seksuele opwinding gaan soek nie:

Napierstraat. Pa en oom John. Hoeveel jaar terug? Pa het ingegaan, ek nie. Wat maak dit van my? Was ek veronderstel om daar by die huisie te gaan aanklop? Is dit wat die lewe van my verwag? (Nell 2013:164).

Ook hul vulgêre seksuele uitdrukkingsvorme stuit hom teen die bors:

[...] die dominee wat uitroep: “Blikemmer! Wat sal ek maak met só 'n helse groot horing?” (Nell 2013:146).

“'n Reguit horing is 'n lang horing.” Meneer die onderwyser se kommentaar (ibid.).

Alhoewel hy nie geïnteresseerd is in tipiese manne-dinge nie (SV:245), kom sy optrede en denke nie as verwyfd voor nie. Wanneer hy terugdink aan die gebeure met twee seuns in die skool se parkeerterrein, beskryf hy vir die eerste keer self sy fisiese manlikheid, en wel in duidelik “manlike” taalgebruik met 'n verwysing na sy “boerepiel” (SV:237; kyk 5.4.5.3 vir 'n bespreking van die verteller se taalgebruik).

Bogenoemde voorval is een van die belangrikste oorgangsmomente in die verhaal. Deur hierdie voorval word sy identiteitskrisis op die spits gedryf. Hy hardloop uit sy klas na die kleedkamer:

Ek bly kyk na my weerkaatsing in die spieël [...] en ek sien iemand wat ek haat. Wat ek lankal al haat. Hy is afskuwelik (Nell 2013:195).

Die kyk na die eie weerkaatsing word gewoonlik met narsisme geassosieer. Freud (1914:90) onderskei vier manifestasies van narsisme. 'n Persoon mag verlief wees op:

- (i) wat hy in homself is;
- (ii) wat hy eens op 'n tyd was;
- (iii) wat hy graag wil wees, of
- (iv) op iemand wat deel van homself was.

Die verteller haat egter nie net dit wat hy op daardie oomblik sien nie. Hy sien iemand wat hy “lankal al haat” (SV:195). Die ek-verteller se beskrywing van sy gemoedstoestand kort nadat hy homself in die spieël betrag het, is veelbetekend in die lig van presies dit waarvoor hy te staan kom: die blootstelling van 'n “slapende embrio” (SV:196). Hierdie ondervinding kan beskryf word as 'n individuasieproses in Jungiaanse terme. Du Plooy (2006:13) beskryf 'n soortgelyke proses in *Niggie* van Ingrid Winterbach soos volg: “Hy daal af in die donker dieptes van sy eie psige en konfronteer homself met die skuld en die skadukant van sy eie persoonlikheid.”

Volgens Gleason (s.j.) is daar 'n groot ooreenkoms tussen objekte van begeerte en identiteit:

After all, identification is a wish to ‘become’ the identified object, and Freud claimed that a narcissistic object of desire is an object that one ‘would like to be.’

Wat die wáre objek van begeerte is, dit wat in skille kontras staan tot die “ek” waarvoor hy te staan gekom het, is die beeltenis van dit wat die verteller kort daarna vir die tweede keer in sy lewe tydens 'n numineuse ervaring aanskou: 'n vrou in 'n wit gewaad (SV:197) – die beeltenis van die Absolute, die universele objek van menslike begeerte.

Uit die bostaande bespreking blyk dit dat die verteller hom in 'n grenssituasie bevind: die grens tussen manlikheid en vroulikheid. In hierdie opsig blyk dit dat Nell se roman

op die model van die “vroulike” outobiografie geskoei is. Van der Merwe (2005:42) beskryf hierdie tipe vertelling as een waarin “die hoofkarakter passief en ontvanklik is en nie kragdadig haar eie lotgevalle bepaal nie”.

Die tussenruimte waarin die verteller hom met betrekking tot sy seksualiteit bevind, word in die slot van die verhaal treffend verwoord deur Nell se herhaalde gebruik van die woord *dalk* – ’n woord wat sigself op tussenskap dui: “Dalk gaan ek met voëls boer. Dalk” (SV:253).

5.4.2.4 *Kommunikatiewiteit van die getraumatiseerde hoofkarakter*

Vroeër is genoem dat kommunikatiewiteit ook as norm by die beoordeling van karakters dien (kyk ii 3.3.2.1). Van der Merwe (2005:32) voer aan dat sowel die begeerte om te openbaar as om te verhul, tipies by slagoffers van trauma is. Aan die een kant is daar by Nell se verteller, soos by die tipiese traumaslagoffer, ’n behoefte om sy “pyn van herinnering met iemand te deel”, maar aan die ander kant ’n angs om deur vertelling die trauma te beleef” (ibid.). Die spanning tussen openbaring en verswyging lei, volgens Van der Merwe (2005:33), dikwels tot ’n ambivalensie in die styl (kyk 5.4.5.3 vir ’n bespreking van die verteller se taalgebruik).

Die trauma wat hy as gevolg van die verwerping deur sy vader beleef het, asook die voorval met die skoolseuns, dra by tot ’n pynlike posisie as buitestander. As kind vind hy vertroosting in boeke. Eers as volwassene praat hy oor sy verlieservarings as kind:

En toe ek begin praat, voel dit ook of ek op ’n afstand na my eie stem luister. Ek luister na ’n storie wat ek aan myself vertel. Ek vertel van Ma daar in haar bed, haar skaars waarneembare asemhaling. Ek vertel van my pa se graf in die familiekerkhof. En ek vertel van tannie Hettie en van Dirk wat sy met ’n bebloede oog in die duiwehok opgetel het. Dirk wat nooit sy pa sou ken nie. “En dit was seker my pa se skuld dat hy sy oog verloor het,” sê ek (Nell 2013:172–173).

Marion se vroeëre beskrywing van die verteller as “sag” het egter ’n groot invloed op sy outentisiteit:

Die vrou wat vandag die praatjie gelewer het oor ma’s en seuns, het gesê die een ding wat jy jou seun moet leer – en daar’s ’n hele paar goed – maar die een ding waaraan ek nou kan dink, is dat ’n man soms sag moet wees.”

“Sag?” “Ja, sag. Soos jy, my man.” (Nell 2013:176).

Ten opsigte van outentisiteit en die vertelling van die self wys Burger (1995:117) op die belang daarvan “om te veg teen die onmoontlik maak deur ander”. Volgens Burger is die ideaal van outentisiteit “om nie deur die moontlikhede wat ander daarstel, bepaal te word nie maar eie moontlikhede te skep – dikwels juis ander se onmoontlikhede”:

Om na die ideaal van outentisiteit [sic] te streef, om die wil te hê om sigself in eie woorde te beskryf, kan slegs betekenisvol wees indien dit teen ’n horison van betekenisvolheid gesien word (Burger 1995:119–120).

Tipies van ’n (manlike) slagoffer van seksuele trauma, en veral ná sy vrou se beskrywing van hom as “sag”, verkies die verteller, waarskynlik vanweë sy onvermoë om eie moontlikhede met betrekking tot sy manlikheid te skep, om nie oor die voorval (met die skoolseuns) te praat nie.

Die ek-verteller is gebonde aan die eerstepersoonsperspektief van waaruit hy vertel. Burger (1995:113) wys op die belang van ’n eie woordeskat in die representasie van trauma:

Om ’n eie woordeskat te skep beteken dat die verlede herbeskryf moet word om sodoende die houvas daarvan te verbreek. Dit word veral gedoen deur die verlede te ironiseer.

Burger (ibid.) beskryf die ironis as iemand wat voortdurend besig is om homself, in sy eie terme, te omskryf. Teen die agtergrond van sy onvermoë om alle aspekte van sy verlede te herbeskryf, word die verteller se bereiking van ’n vaste self in die wiele gery deur sy onvermoë om trauma te representeer. Die gebrekkige interaksie met ander dra dus verder by tot die inkleding van die verteller as ’n buitestanderfiguur.

5.4.3 Tyd

Daar word dikwels na die liminale tydsone as “skemer” verwys:

The name is from an actual zone observable from space in the place where daylight or shadow advances or retreats about the Earth. Noon and, more often, midnight can be considered liminal, the first transitioning between morning and afternoon, the latter between days (*Communitas* 2008).

In Nell se *Sondag op 'n voëlplaas* word die twee hooffigure, die verteller en Andri, albei tydens 'n liminale tydsone gebore:

Ek is op 10 April 1963 op dié plaas gebore. Op 'n Sondagmiddag, net voor die son sy laaste strale oor die herfsvallei weggetrek het (Nell 2013:9).

Amper meer treffend nog is die tydsgrens wat met Andri se geboorte saamval. Andri is 'n karakter wat by uitstek grense oorskry, met gevolglike ingrypende implikasies op haar lewe:

Ma het my vertel dat Andries Francois de Jager in die agterste kamer van die mooi plaasopstal op Prachtig gebore is. Enkele minute voor middernag. 'n Ongelooflike pikswart uur [...] (Nell 2013:15).

Nell plaas dus die geboorte van die twee hoofkarakters op 'n tydsgrens. In die aanbieding van handelingsmomente (kyk i in 3.3.2.1; ii in 3.3.2.2) is daar egter ook 'n grensoorskryding tussen objektiewe en subjektiewe tyd aanwesig. Alhoewel die strukturele verdeling van die roman 'n handelingsverloop van sekweniële eenhede veronderstel, 'n voortgang waarna Ratiani (s.j.:7) as objektiewe tyd verwys, word daar dwarsdeur die roman elemente uit die verlede in die fase van die hede geplaas. Dit geskied hoofsaaklik deur herinnering en verbeelding en het 'n wisselwerking tussen verskillende tydsfases tot gevolg.

In Sondag op 'n voëlplaas vind subjektiewe tyd vergestaltung in die tydsverhoudings van liriese tyd (kyk iv in 3.3.2.2). Die treffendste voorbeeld van liriese tyd word in die beskrywing van die numineuse ervaring in die grot aangetref (SV:77–79). Tydens hierdie ervaring word die verteller van die normatiewe konteks geskei. Deur die transformasie wat in daardie oomblikke plaasvind, word 'n opposisionele teenoorgestelde wêreld en 'n tydelik heilige tydsone geskep (kyk iv in 3.3.2.1).

Die verteller ervaar ook 'n oomblik van tydloosheid wanneer hy ná die voorval met die seuns langs Muizenberg se strand gaan stap (SV:197). In die epifaniese moment van die roman word 'n sametrekking van die verlede, die hede en die toekoms aangetref:

My god, ek sal vat wat my toekom. Ek is niemand se hierjy nie. As daar iets in hierdie verdomde vallei is wat myne is, wat net aan my behoort, sal ek dit vat. En as dit beteken dat ek Andri daarvoor moet konfronteer, sal ek dit doen. Ek sal Prachtig toe ry en haar

reguit vra, in haar gesig sal ek sê sy moet wys wat sy al hierdie jare van my weerhou het. Ek was tog deel daarvan, dis ook myne (Nell 2013:234).

Albei die numineuse ervarings vervul die verteller met 'n verwagting. Die vrou met die duif is die versinnebeelding van die mistieke nadering tot die Absolute (kyk 5.2.2) – die ewige verwagting. As simbool van hoop verskyn ook die reënboog⁹⁷ tydens skemer:

The sign of the covenant was the rainbow and it would serve as a permanent symbol of Divine Benevolence. It was the first time the rainbow had ever been seen in the world, although it had been created and readied for this moment at twilight after the sixth day of creation, between the time Adam transgressed and the Sabbath, when God rested from all He had made (Killian s.j.:7).

In 3.5 is genoem dat tyd dikwels met behulp van ruimtelike metafore beskryf word. Dit geskied deurdat die ruimtelike verandering op die voortgang van tyd geprojekteer word. Die tydsaspek in *Sondag op 'n voëlplaas* hou inderdaad verband met die aanbidding van ruimte. Dit blyk veral uit die verdeling van die roman in sewe tydruimtelike onderafdelings (kyk 5.6). Daarom het die bespreking van ruimte noodwendig betrekking op die aanbidding van tyd en is die volgende bespreking dus 'n verdere verruiming van die ondersoek na die wyse waarop tyd in Nell se teks behandel word.

5.4.4 Ruimte

In *Sondag op 'n voëlplaas* het die idee van “geanker” wees, teenoor die idee van tydelikheid, betrekking op die verteller se verhouding tot sy omgewing. Die invloed van die omgewing op 'n karakter se ontwikkeling is een van die belangrikste kenmerke in die *Bildungsroman* (kyk 5.3.3). In iv van 3.3.2.1 is genoem dat die mens se ervaring van vergenoegdheid gewoonlik betekenis in die gewaarwording van sy of haar verhouding tot die hemelruim en die aarde kry (kyk Gunawardena 2009:6). Die verhouding tussen hemel en aarde is opsig self 'n tussenruimte.

⁹⁷ Hier word die ewige hoop, soos visueel sigbaar gemaak deur die sewe kleure van die reënboog, in verband met die getal sewe gebring (kyk 5.6 vir 'n bespreking van die simboliek van die getal sewe).

In hierdie afdeling word aandag gegee aan die geografiese en psigologiese isolasie van die hoofkarakter. Die verteller bevind hom in opeenvolgende liminale situasies. Afstandelikheid is kenmerkend van die sentrale posisie wat die verteller deurgaans inneem.

Die grootste gedeelte van die roman speel af in 'n landelike gebied, in die natuur en op die plaas. Du Plooy (2006:8) wys daarop dat ruimte in konkrete en figuurlike sin steeds baie prominent in die Suid-Afrikaanse letterkunde is:

Daar kan beweer word dat die Suid-Afrikaanse identiteit dikwels gekenmerk word deur 'n verbondenheid aan die fisiese eienskappe van die land, asof die son, die grond, die plante en die natuurverskynsels 'n bepalende rol speel in menslike verbintenisse met die land. Dit is ook so dat grond, as besitting en simbool van mag, steeds 'n bepalende rol speel in die politieke konflikte in die land.

Die roman begin met die plaasnaam “Aalwynskop” (SV:9), wat dus onmiddelik die buitewêreld van die plaas suggereer. Ook die verteller se geboorte word aanvanklik “buite” geplaas: in 'n “herfsvallei” (ibid.). Die beskrywing van die huislike opset beklemtoon die beweging uit een gebied na 'n ander. Die kontras tussen die huis en die buitewêreld is die eerste radikale grensoorskryding: “Ma het my wysgemaak die donkerte hou die Karoohitte buite” (ibid.). Die ruimtelike grensoorskryding ontwikkel deur die verwysing na “die agterste witgekalkte huisies” wat vir die verteller “baie geselliger gelyk” het as sy gesin se huis (SV:10). Die ruimtelike grens tussen binne en buite word ook 'n psigologiese grens: “meestal stil” (SV:9) teenoor “Lig. Geluide. Lewe” (SV:10). Dwarsdeur die verhaal beweeg die verteller heen en weer oor allerlei grense. Soos in Du Plooy (2014:6) se beskrywing van grensoorskryding in die werk van Ingrid Winterbach, word die verteller se oorskryding van grense 'n “vertrek na 'n onbekende bestemming[,] 'n uitdyende sone van afstand, sowel fisies en geografies en emosioneel” en bepaal hierdie grense “tussen binne en buite die huis, binne en buite die erf, binne en buite [sy] gees, buite die kring van die gemeenskap, buite die politieke sfeer van die land” (Du Plooy 2014:7) die konflik in die teks.

In ii van 3.3.2.2 is verwys na twee tipes gebeurtenisse waarvolgens gebeurtenisse enersyds 'n teks as 'n verhalende teks in die algemeen definieer, maar andersyds spesifieke tekste bepaal “omdat sulke gebeurtenisse veranderings bewerkstellig wat

die rede vir die bestaan van die teks is en die teks kenmerk en onderskei” (ibid.). In dieselfde bespreking is genoem dat die onderskeid tussen die twee soorte gebeurtenisse op die mate van spesifisiteit van die funksie van die gebeurtenis in ’n spesifieke verhalende teks berus, dat dit verband hou met die punt wat die verhaal wil stel en dat dit dus meewerk tot die opbou van die tema van die verhaal. Dat die plaas en die dorp beide deur ’n rivier “middeldeur gesny” word (SV:13), blyk ’n onbeduidende begrensing te wees, maar binne die konteks van die verhaal word hierdie verdeling ’n “gebeurtenis” van die tweede soort en werk hierdie ruimtelike verwysing dus mee tot die opbou van die tema van die verhaal. Dieselfde patroon van duidelike afgebakende ruimtelike skeidings word gevind in die vele verwysings na kampe en heinings (kyk bv. SV:19, 26, 41, 46). In die woorde van Du Plooy (2014:7) kom daar ’n patroon tot stand – “’n soort emosionele of sielkundige afgeslotenheid [...] wat ook ’n grens vorm en wat met groot moeite deurbreek word”. Die verteller se heen en weer beweeg tussen verskillende ruimtes word tematiese merkers en daardeur word sodanige ruimtes, volgens Du Plooy (ibid.), “veel meer as gewone plekke en elke betreding van ’n ruimte is ’n betekenisvolle verandering, ’n gebeurtenis van die tweede soort [...]”.

In *Sondag op ’n voëlplaas* dien die motief van reis as die voorstelling van lewe as ’n reeks oorgangsfases (kyk 3.4.2). Die verteller is die primêre reisiger. Soos Kobus in Karel Schoeman se *’n Lug vol helder wolke* (1967) droom hy van ’n lewe buitekant die omgewing van sy jeug. Reeds sedert sy standerd 5-jaar was daar al die behoefte “om die wêreld buite die grense van die Kangovallei te ontdek” (SV:26):

Ander wêreld, uitheemse mense waarvan ek nog nooit gehoor het nie, mense wat onverstaanbare tale praat en in eksotiese lande ver oor die see woon.

As kinders is die veld in die omgewing van die grotte hulle speelplek – ’n ruimte van onbesorgde kindwees en ontdekking. Tog, binne die konteks van die roman, is die gebeurtenis waartydens Dirk sy oog tydens een van hulle ekskursies na die grotte verloor (SV:126–131), vir die verteller lewensveranderend. Hierdie gebeurtenis beklemtoon sy toenemende isolasie.

Tydens sy pa se roudiens word die ruimte van die kerk en die “familie-kerkhoffie onder die aalwynkop” (SV:82–83) ’n afgeslote ruimte van waar hy die buitewêreld beskou.

Die dag van die begrafnis lê soos 'n lank vergete, vervelige verhaal in die vae verlede. [...]. Ek onthou net grepe daarvan. Kan nie eens onthou of ek gehuil het nie, het seker maar. Ma het, maar ek onthou niks van die kerkdienste of die mense of enigiets anders nie. Wat ek wel onthou, is dat dit ná 'n strawwe droogte van amper 'n jaar daardie oggend van die begrafnis onophoudelik en hard begin reën het in die vallei (Nell 2013:82–83).

Deur die verwysing na die reën, as 'n normale natuurverskynsel, word 'n gebeurtenis van die eerste soort getransformeer na 'n gebeurtenis van die tweede soort. Teenoor die ontwinging wat die dood teweegbring, is die natuur stabiel en word die suggestie gelaat dat dit bo menslike verlies verhewe is (kyk ook Du Plooy 2006:7–8).

In *Sondag op 'n voëlplaas* word die verteller se wording of transformasie (kyk 5.3.3) as 'n soort uittog beskryf. Daar was iets wat hom “aangevuur [het] om te probeer agterkom of daar wel iets opwindends en groter agter die pers Swartberge lê” (SV:61). Tydens sy transformasieproses begin die hoofkarakter se herinneringe aan sy herkoms en sy kinderjare op die plaas in gesprek tree met nuwe impulse (kyk 3.4.2).

[...]. Ek kon verder kyk as die berge rondom die Kangovallei en die Klein-Karoo. En daar was inderdaad meer aan die lewe as net voëls in kampe, spierwit vere wat ry aan ry in die skuur hang, of die eindelose roetine van die lewe op 'n plaas, die ewige eb en vloed van dinge (Nell 2013:132).

Voordat hy vir nasionale diensplig aanmeld, vertrek hy ook op 'n toer na Europa (SV:171). Hierdie hunkering na 'n fisiese verplasing is egter slegs die vertrekpunt vir sy reis na selfontdekking. Dit is sy ma wat hom op hierdie reis plaas:

Die res van die dag lê ek op my bed. Die skuldgevoel oor my nefie vreet soos 'n rou seer wat nie gesond wil word nie, al bind jy dit ook toe met baie dik verbande. Later kom Ma in en sê met so 'n dooie stem dat ek nie volgende jaar na die koshuis op Oudtshoorn sal gaan nie, sy gaan my Paarl toe stuur (Nell 2013:131).

Ek is weermag toe omdat ek moes. Nadat Pa dood is en Ma my weggestuur het, was weggaan nie vir my moeilik nie. Dit was juis vir my 'n uitkoms om weg te kom van goed wat my vasgehou het. Ek was aan niks en niemand vasgespyker nie. [...] (Nell 2013:185–186).

Die verteller steek dus beide topologiese en metaforiese grense oor. As volwassene verhuis hy na die stad (kyk 5.3.2). In 3.2.4.3 is genoem dat die stad die teken van

verlies is en daarom dikwels as 'n plek van die bese voorgesel word. Daar is ook reeds vermeld dat dit veral die medekarakters in die stadsruimte is wat vir die hoofkarakter 'n bedreiging inhou en wat daartoe aanleiding gee dat die stad, soos die plaas, nooit vir hom 'n ware tuiste word nie. Alhoewel hulle hulself in dieselfde ruimtelike omstandighede bevind, hanteer die manlike medekarakters die kollektiewe trauma in 'n post-apartheids Suid-Afrika op 'n totaal ander manier as die verteller. Tydens die manne-uitstappie word die medekarakters se gesprekke totaal oorheers deur hul reaksies op die post-apartheidsbestel. Die omgewing gaan ongemerk by hulle verby. Daarteenoor is die verteller intens bewus van die omgewing. Hy sien “'n boerbokram met massiewe gedraaide horings” uit die toring met die spiraaltrap by Fairview (SV:145). By Bloubergstrand “dobber Robbeneiland soos 'n swart jellievis in die diepsee” (SV:147). Langs die promenade in Seepunt “staan al die woonstelblokke en uitkyk oor die blou see. [...] drawwers strek teen die staanreëlings voor die rotse” (SV:150). Langs Strandweg “troon onbekostigbare duur woonstelle in die uitgekapte rotswande” (SV:156). Nadat sy motor by 'n restaurant gekrap is (SV:161), sien hy egter niks meer raak nie. Sonder om enige beskrywing van die natuur te gee, ry hy oor Constantianek terug na die Kaapse middestad (ibid.). Dit is die ruimte van hulle laaste stop wat intense herinneringe oproep: Napierstraat (SV:162, 164). Die ruimte van die bordeel is die een waaroor hy reeds as kind nagmerries gehad het. Dit is die ruimte wat die maan, ná sy droom, “agter 'n swaar wolkgordyn verberg het” en wat nou ook weer tydens die sak van “die laaste sonstrale [...] in die Atlantiese Oseaan in” verlaat word – die ruimte van onheil (SV:94–95).

Wanneer die verteller, na nóg 'n traumatiese ervaring, weer op die strand kom, is die strand en “die hele see”, soos hy, totaal verlate (SV:196, 197). Die fisiese en die psigologiese ruimte word één. Hy wórd die see.

En toe voel ek iets in my opstoot; dit voel vir my asof 'n snik vanuit die dieptes van die see deur my opruk en na buite bars.

[...].

lewers moet daar 'n grot wees, dink ek (Nell 2013:197).

Weer eens word 'n normale natuurverskynsel, binne die verhaalopset, getransformeer tot 'n gebeurtenis van die tweede soort. Met die woorde “[i]lewers moet daar 'n grot wees”, word 'n smagting na heling in die vooruitsig gestel.

Sy wag reeds by die hek toe ek stilhou. [...].

“Grotte toe,” sê sy.

Ek kyk haar vraend aan.

“Dis tog waarvoor jy gekom het,” sê sy (Nell 2013:235).

Deur die bemiddeling van Andri word die grotte uiteindelik ’n helende ruimte, want deur dít wat Andri in die grot gesê het, openbaar sy ook iets van homself aan hom:

“Ek het iets wat my pa nie kan vat nie.” En ek het die vreemde gevoel gekry dat ek met iets nuuts belas is, maar terselfdertyd van ’n ander, groter las verlos is (Nell 2013:240).

Dit is hier waar die verteller sy bestaan as ’n verhouding met die aarde ervaar en waar hierdie gewaarwording hom, soos wat daar in die begin van hierdie deel van die bespreking in die vooruitsig gestel is, tot ’n ervaring van vergenoegdheid lei. In sy terugkeer na die aarde leer die verteller die waarheid oor homself, dit waarna Gunawardena (2009:6; kyk iv in 3.3.2.1) as die mens se “known truths” verwys.

Daar is reeds vermeld dat die natuur bo en buite menslike tekortkomings, verliese en magsverhoudings funksioneer. Daarom bied die natuur ’n ontsnappingsroete uit verlieservarings.

Op eerste sig is die natuur dus stabiel, terwyl mense en hulle omstandighede voortdurend verander, maar die natuur verander ook voortdurend. [...]. Op die oomblik van waarneming vertoon die natuur stabiel, maar inderwaarheid kom die ontwikkelings nooit tot stilstand nie. Die sikliese aard van die natuurlike prosesse [...] suggereer ’n parallelle sikliese patroonmatigheid in die geskiedenis, sodat daar by die leser ’n bewustheid ontwikkel van die opeenvolging van laagtepunte en hoogtepunte in die geskiedenis, terwyl die mensdom nogtans bly voortbestaan (Du Plooy 2006:10).

Teen hierdie ruimtelike agtergrond word heling beskryf in terme van die komplekse en diepsinnige insig dat, al is die toekoms onbekend en al kan die mens niks daadwerkliks daaraan doen nie, die lewe voortgaan.

5.4.5 Outeur, vertelsituasie en fokalisasie

5.4.5.1 Outeur

Johann Nell is die werklike of reële outeur, die persoon wat *Sondag op 'n voëlplaas* geskryf het en wie se naam op die titelblad verskyn. In 'n onderhoud met *Bloemnuus* noem Nell dat sy roman *Sondag op 'n voëlplaas* (2013) deur sommige mense as outobiografies ervaar word.

Ek het aan die leser probeer verduidelik dat fiksie en werklikheid los van mekaar staan, en hoewel die intrige in 'n boek baie werklik blyk te wees dit nie noodwendig die waarheid is nie (Nell 2014).

Tog beskou Nell die afleiding dat die roman outobiografies is as 'n kompliment:

Slaag 'n roman dan nie juis daarin nie wanneer hy die leser aan die neus rondlei op so 'n manier dat 'n mens gedurig wonder of die werklikheid in der waarheid gelieg word? (ibid.).

Daar is wel onmiskenbare ooreenkomste tussen die werklike outeur en die verteller. Soos die verteller in *Sondag op 'n voëlplaas*, het Nell op Oudtshoorn grootgeword. Na sy studies hou hy vir 'n ruk lank skool en bied hy, soos die hoofkarakter in sy roman, die vak Afrikaans aan (kyk 5.1.1). Die kontrei en die persoon van die werklike outeur speel dus 'n belangrike rol in die literêre werk onder bespreking. Alhoewel die skrywer dit ontken, is daar dus tog aanduidings van grensoorskryding deurdat die werklike outeur, deur middel van subtiele manipulerings, self as karakter in die literêre werk aanwesig is. In *Sondag op 'n voëlplaas* is daar dus tekens van die reeds genoemde tegniek waarvolgens die vertelling met outobiografiese anekdotes “geraam” word (kyk Beauvais 1993:21; vgl. i in 3.3.2.2). Voorts betree die werklike outeur se perspektief die teks deurdat die outeur self as 'n “transwêreld identiteit” tussen die werklike en die fiksionele wêreld optree (kyk Hooti & Omrani 2011:818; vgl. i in 3.3.2.2). Soos in die outobiografie is daar 'n oorvleueling tussen (hoof-)karakter, verteller en werklike outeur. Daarom is dié roman volgens my mening plek-plek verkapte outobiografie.

5.4.5.2 *Vertelsituasie en fokalisasie*

Die verteller in *Sondag op 'n voëlplaas* is 'n eerstepersoons- of ek-verteller wat self as 'n karakter in die verhaal aan die woord is. In i van 3.3.2.2 is daar tussen interne en eksterne fokalisasie onderskei en is genoem dat wanneer fokalisasie aan een karakter wat as 'n akteur in die storie optree verbonde is, daarna as interne fokalisasie verwys word (Bal 1999:148). Eksterne fokalisasie geskied egter gewoonlik uit die perspektief van die verteller. Tog kyk 'n eksterne fokaliseerder meestal terug op gebeure waarby hy self betrokke was (Van Luxemburg et al. 1983:177; kyk i in 3.3.2.2). Rimmon-Kenan (1983:74; kyk i in 3.3.2.2) se opinie dat eksterne fokalisasie ook in eerstepersoonsvertellings voorkom, is dus hier geldig. In hierdie eerstepersoonsvertelling is daar dus 'n subjektiewe, intra-diëgetiese vertelinstantie aan die woord. In hierdie tipe vertelinstantie gaan dit “om 'n vertelling van binne die storie self, dus deur 'n karakter in die storie” (Brink 1989:153).

Die vertelling geskied vanuit die waarneming van sowel die vertellende as die belewende self (kyk i in 3.3.2.2). Aangesien die fokalisasie aan 'n bepaalde karakter gekoppel word, is daar nie sprake van 'n panoramiese uitsig nie en word die betroubaarheid van die verteller dus onder verdenking geplaas.

5.4.5.3 *Taal en ingesteldheid van die verteller*

By 'n eerstepersoonsverteller is dikwels 'n mate van subjektiwiteit te bespeur (Du Toit 1999:464; kyk i in 3.3.2.2). Reeds by die aanvang van die roman is daar tekens van subjektiwiteit wat die verteller se betroubaarheid kan aantast. Die eerste woord in Nell se roman naamlik *Aalwynskop* toon aan dat die verhaal milieugebonde is (kyk 5.4.3). Hierdie milieu word nader omskryf in die daaropvolgende sinsnedes “Aan die suidpunt van Afrika” en “Donker Afrika” (SV:9). Die verteller skenk besondere aandag aan ruimtetekening en natuurbeskrywing. Hierdie goed omskrewe lokale verwysingsveld sluit aan by die ruimer wêreld waaroor die verteller droom (SV:26–27).

Die openingsafdeling van die roman plaas die vertelling ook in 'n historiese milieu, en wel as verlengstuk van 'n familie- en volksgeskiedenis. Die eerste drie afdelings van die vertelling dagteken uit die koloniale tydperk waarbinne erfopvolging oorheers en

patriargale waardes gedomineer het. Daarmee saam is daar die teenwoordigheid van 'n dominerende vaderfiguur (SV:9–12). Op daardie stadium toon die verteller nog 'n ongeërgde houding teenoor die dominansie van die patriargale en koloniale waardesisteme. Die name Hendrik Frensch Verwoerd, dié van die vader van apartheid, is nie net 'n mooi naam vir hom nie:

Wat 'n lekker vreemde naam, 'n mengsel van Engels en Afrikaans en Hollands deurmekaar (Nell 2013:28).

Opmerklik, veral in die aanvangsgedeelte van die roman, is die verteller se gebruik van enkelwoordsinne, met herhalende agtervoegsels, aanvullings en elliptiese sinne:

Aalwynskop.

Bitterkop.

Galbitterkop (Nell 2013:9).

Dis hier waar ek grootgeword het aan die suidpunt van die magtige kontinent Afrika.

Donker Afrika (ibid.).

Hierdie styltegniek hou verband met 'n bepaalde ingesteldheid van die verteller. Alhoewel dit tekenend is van 'n fyn waarnemingsvermoë, is dit ook 'n refleksie van die inperking wat hy binne sy leefruimte ervaar. Voorts dra die dramatiese herhalings en aanvullings die etiket van teatraliteit.

Ander voorbeelde van enkelwoord- en elliptiese sinne kom dwarsdeur die roman voor. Slegs enkele voorbeelde word uitgelig:

Die drie van ons (ibid.).

Lig. Geluide. Lewe (Nell 2013:10).

'n Ronde en afgemete uitspraak. Geleerd (Nell 2013:35).

Mooi. Als spierwit en swart. Silwer krane. Spieëls teen elke muur (Nell 2013:36).

Elke boek 'n ander verhaal. Elke verhaal 'n ander wêreld (Nell 2013:38).

Dit is opvallend dat bogenoemde stylelemente dikwels gebruik word wanneer die verteller na sy ouers of ander familieleden verwys:

Pa is dood. Op slag (Nell 2013:82).

Buitendien is Ma nou in my kop. En tannie Hettie. En Dirk (Nell 2013:171).

En van Ma self (Nell 2013:177).

Hierdie stylelement verklar iets van die verteller se houding jeens genoemde persone, naamlik 'n tipe afgetrokkenheid, onemosionaliteit en saaklikheid. Die genoemde stylelemente vorm almal deel van die sogenaamde *nuwe saaklikheid* in die prosatradisie. Volgens Kannemeyer (1978:339) verwys hierdie praktyk na “'n objektiewe waarneming, 'n uitskakeling van alle emosionele reaksies, 'n konsentrasie op klein besonderhede wat suggestief of illustrerend werk en 'n kernagtige staccato-aanslag in die skryftrant”.

'n Ander opvallende element in die verteller se styl is herhaling. Dit wil voorkom asof die verteller dit nodig ag om homself, sowel as die leser, deur middel van herhaling van sekere dinge te oortuig:

Moulin Rouge.

Die rooi meul (Nell 2013:39).

Toe is sy weg.

Weg (Nell 2013:197).

Ek was tog deel daarvan, dis ook myne.

Myne (Nell 2013:234).

Soos volstruisnekke, dink ek. Soos donnerse volstruisnekke (Nell 2013:246).

Ek is vry, dink ek. Vry soos 'n voël (Nell 2013:253).

Die onderstaande is enkele voorbeelde van hoe die verteller homself deur middel van sy banale taalgebruik degradeer. Hierdie tipe taalgebruik word veral aangetref wanneer hy homself oor manwees en seksualiteit uitspreek:

Balbefok, dis al wat ek mense kan noem wat so sinneloos oor sport kan aangaan, [...]
(Nell 2013:142).

Ek sou sy donnerse peester afgesny het (Nell 2013:225).

Swanger. Hulle is swanger. Wow! Dis wragtag iets om te vier. Die ou Fokker dominee
kon sy voël darem vir iets bruikbaar inspan. Geluk! (Nell 201:247).

Bogenoemde stelwyses is in teenstelling tot die meer gesofistikeerde taal wat die verteller oor die algemeen besig. Die dualisme tussen 'n meer formele register en 'n meer banale register lei tot die gevolgtrekking dat daar twee kante aan die verteller se idiolek is. Vroeër is verwys na navorsing wat deur taalkundiges gedoen is oor die moontlike wyses waarop die sosiolek van gay mans van dié van heteroseksuele mans verskil (kyk 5.4.2.3). Die dualisme in die verteller se taalgebruik, wat enersyds gesofistikeerd en dikwels dramaties, maar andersyds banaal is, plaas hom weer eens in die grenssituasie tussen manlikheid en vroulikheid.

Dit is veral in sy kommunikasie en verhouding met sy vrou dat die verteller se objektiwiteit bevestig word. Die verteller se eerste beskrywings van Marion is bloot fisies van aard:

Sy draai terug na die slaapkamer om haar lang bruin hare verder te gaan droogblaas.
Ek kyk haar wegstap agterna. Die los kamerjas van pienk-en-groen satyn kan nie haar
mooi lyf wegsteek nie. "Jy's mooi, vroumens," roep ek, [...]" (Nell 2013:135).

Oor die algemeen is die taal waarin die verteller met sy vrou kommunikeer baie onnatuurlik, veral vir iemand wat sedert sy jeug bekoor was deur "onverstaanbare tale" (SV:26–27) en wat in die nag "oor woorde en sinne en klanke lê en dink" het: "Los woorde het soos pêrels aan 'n string kom hang [...]", 'n uitdrukking wat die skaal in die grenssituasie tussen manlikheid en vroulikheid beslis na die vroulike kant laat oorhel.

Die taal waarmee hy die romantiese samesyn met sy vrou beskryf, is in skrilte kontras met hierdie vroulike register:

Ek het skoon verleë gevoel en haar saggies weggestoot. "Oukei, Mevrouw, ek kry die boodskap," het ek geskerm. "Ek gaan poepdronk by die huis terugkom, en as ek hier

instrompel, beter jy gereed staan met 'n bord warm gekookte kos, krullers in jou hare, pienk pantoffels en 'n halwe sigaret wat by jou lippe uithang. En as ek my voet oor die drumpel sit, dan sleep ek jou aan jou hare slaapkamer toe en smyt jou op die bed neer, hoor jy!” (Nell 2013:144).

Die verplasing na die vroulike kant van die skaal word versterk deur die wyses waarop die verteller mans en vrouens beskryf. Teenoor die beskrywing van Raymond “met sy pikswart kapsel in 'n moderne double-cut gesny” wat “altyd so van onder sy wenkbroue 'n barshou met sy diepblou oë kyk”, word Elize beskryf as iemand met “asvaal bruin haartjies wat in toutjies langs haar gesiggie hang” (SV:136–137). Alhoewel hy Ilse as 'n “donkerkop-meisie met 'n mooi gesig” beskryf, kan hy nie nalaat om haar ook as “kort en dik” te beskryf nie (SV:141). Tertius, aan die ander kant, word veel presieser beskryf: hy is “groot en sterk [...] met ligte hare wat amper regop wil staan en ligbruin oë” (ibid.). Dit is duidelik dat die “vroulike” in Raymond hom aantrek en hom ongemaklik laat voel. Uit sy beskrywing van die mans is dit voorts opmerklik dat hy intens bewus is van hulle oë. Tog kan hy nooit werklik oogkontak met Raymond maak nie (SV:136–137). Hierdie mededeling staan na my mening in 'n betekenisvolle verband met die motto: die “kyk na die sterre” en die geheim wat in hom weggesteek is. Dit laat die vraag ontstaan of daar by hom 'n vrees is dat oogkontak dalk sy geheim kan verklap.

In teenstelling tot die aangetrokkenheid wat daar tot Raymond te bespeur is, is daar die genoemde afgetrokkenheid jeens sy ouers en familie te bespeur. Die verteller se houding jeens Andri is egter oorwegend positief. Daarteenoor is sy houding teenoor Jester besonder negatief; nie net in wat hy oor hom meedeel nie, maar veral in die manier waarop hy oor hom dink.

In my kop het die woorde begin sing: Lekker, lekker, Jester Meier. Jou tetkop lyk nes 'n eier! Lekker, lekker, Jester Meier. Jou tetkop lyk nes 'n eier! Lekker, lekker, Jester Meier. Jou tetkop lyk nes 'n eier! Lekker, lekker, Jester Meier, jou tetkop is 'n volstruiseier!” (Nell 2013:34).

En toe sy dit sê, was ek spyt dat Jester se ma hom nie harder geslaan het nie. Vir wat sal hy ook maak soos wat Andri maak? (Nell 2013:42).

Ek word yskoud. Dan word ek kwaad. Ek sal sommer opspring en Jester aan sy dun volstruisnekkie gryp en by hierdie kranse afgooi. Hoe de hel kan hy so iets vir haar vra? (Nell 2013:110).

Daardie bliksemse eierkop wat sy voël nie in bedwang kon hou nie (Nell 2013:225).

Dit wil voorkom asof die verteller jaloers is op Jester en Andri se vriendskap:

Die manier waarop Andri vir Jester aankyk, laat my van my kopvel tot op my boude ril, asof 'n koue, glibberige ding so pas oor my rug kom skuur het (Nell 2013:81).

Daar is dus 'n spektrum van veelsoortige modaliteite by die verteller aanwesig wat wissel van onverskilligheid, teatraliteit, irritasie, kamma-romantiek en jaloesie.

Die aanname dat die verteller in *Sondag op 'n voëlplaas* hom in paradoksale toestand bevind, word dus versterk deur sy taalgebruik. In 3.6 is vermeld dat betekenisgewende prosedures gedekonstrueer word deur juis te soek na betekenis wat keerkante van mekaar is, na paradokse en na afwesigheid en gebrek aan vervulling, wat volgens De Jong (1986:106–108), op 'n “verlore eenheid” dui. In die soeke na “vervulling” beklee die bemiddelaars in *Sondag op 'n voëlplaas* 'n belangrike rol. Hul betroubaarheid en die rol wat hulle saam met die medekarakters in die grensoorskryding van die verteller speel, kan veral ook uit die weergawe van hul spraak afgelei word.

5.4.5.4 *Taal van die bemiddelaars en medekarakters*

As liminale karakter word die verteller gekonfronteer met situasies en persone wat vir hom vreemd is. Hier kom die belangrike rol van 'n bemiddelaar wat vir die verteller die geleentheid skep of hom bystaan om 'n bepaalde grens oor te steek, dus ter sake.

Die taal van die bemiddelaar is dikwels besonder beeldryk met 'n sterk metaforiese element (kyk 4.4.5.4). Voorts is dit dikwels ambivalent en is daar in baie gevalle ook aanduidings van growwe taalgebruik.

Die karakter Jester beklee verskillende begeleidingsrolle (kyk 5.3.1). Sy idiolek is tipies dié van 'n kleurling plaaswerkerskind. Die onderstaande dien as voorbeelde hiervan.

“Voetsêk weg daai hond,” sê Jester dan (Nell 2013:24).

“Wa’heen gat ons?” roep Jester saggies (ibid.).

Soms is Jester se taal gemaak-formeel:

“Toe hy sien dat ons gereed is, maak hy sy oë toe en haal diep asem. “Damus en djeure...!” sê hy en die reënboogmus op sy kop bewe soos hy die woorde uitspoeg (Nell 2013:32).

“Dja, Mèrrim! Dja, Kleinbaas!” Hy sê dit met sulke rollende erre en ’n vreemde aksent.

“En djulle gat djulle gatte af lag vi my.” [...].

”Maak djulle gereed vi dierie skouspel van dierie eeu!” (ibid.).

Ander kere gebruik Jester woorde soos “[h]alfway”, “wanatoe” (SV:72) en “anyway” (SV:102). Met hierdie verskuiwing in sosiolek, plaas hy klem op die feit dat hy ’n jong kleurlingseun met blanke kinders as speelmaats is.

Jester hou daarvan om te skok, veral wanneer Andri by is.

Ek kyk. Jester dra nie ’n onderbroek nie.

Hy buk vooroor. Sy kaal bruin boude staan styf soos twee warm ysterklippe hoog in die lug, reguit na Andri en my toe, met die bruin ogie daar in die middel wat reg na ons wys.

Ek hoor hoe Andri haar asem intrek.

Jester buig verder ondertoe sodat sy kop onderstebo tussen sy knieë deur vir ons kan kyk. Van tussen sy bene deur sê hy: “En da, liewe damus en djeure, siet u nou my se póéphól!” (Nell 2013:33).

Jester praat ná ’n lang ruk dat hulle net so gesit het. “Is dit so dat jou pa jou tollerman afgesny het toe jy gebore was?” (Nell 2013:110).

Die volwasse Jester is nie ’n baie kommunikatiewe bemiddelaar nie. Jare later, by hulle herontmoeting in die tronk, haal Jester net sy skouers op en trek sy mond skeef as die verteller ’n gesprek met hom probeer aanknoop (SV:154; kyk ook 5.3.1). Dit is duidelik dat Jester nie lus is vir praat nie:

Wanneer Andri, die ander bemiddelaar, na Jester verwys of hom aanspreek, dra dit die etiket van neerhalendheid. Sy noem hom onder andere ’n “klipkop” (SV:24), ’n “klein strontgat” (SV:25), ’n “klong” (SV:43), ’n “aap” (SV:77) en sy verwys na hom as “dom” en “stupid” (SV:42).

Die taal van die manlike medekarakters is 'n weerspieëling van die verskillende standpunte oor die post-apartheidsbestel in Suid-Afrika. Daar is 'n pessimisme te bespeur wat deur 'n gevloek en 'n geraas hoorbaar gemaak word. Wanneer na hul taal gekyk word, val die growwe taalgebruik en skurwe grappe onmiddellik op. Enkele voorbeelde word aangehaal:

Tertius tree tot die gesprek toe: "Vra vir my. Ek het twee jaar lank afgekak in die Infanterieskool. Daai donnerse plek skei letterlik die manne van die seuns." (Nell 2013: 150).

"Ek was, maar dit het fokkol vir my beteken. Net die laaste drie maande of so kon ons bietjie relax. Ek's net goddank bly ek is nooit opgeroep Suidwes toe nie. Ek bedoel, die oorlog was in elk geval amper verby met al die kak van P.W. en F.W. wat die land vir die kaffers wil gee." (ibid.).

"Se gat! As hulle fokken skole en hospitale wil afbrand en klippe gooi, moes hulle daai swart kak lewenslank agter tralies toegesluit het." (Nell 2013:151).

"Man", sê die dominee, "hulle moes hulle net gelos het dat hulle mekaar kon necklace. Dan was daar vandag minder stront in hierdie land. Ons stuur op 'n ramp af. Geen sendingwerk gaan hierdie spul bekeer nie." (ibid.).

"En wat moes jý toe doen? Skoolhou in die tronk?" vra Tertius. "Ek sou nottefok gegaan het as hulle my dáárvor opgeroep het. Vir kaffers skoolhou in die tronk? Nottemoer. [...]" (ibid.).

"Pleks dat hulle daai gemors ook opgeroep het vir diensplig, dan was hulle ten minste useful vir ons land, en kon hulle bietjie maniere leer." (Nell 2013:152).

"Shit," roep Tertius ietwat benoud. "Ek gaan nou net hier pis." (Nell 2013:156).

"Ek sal vi djulle mooi ytkyk, my lanies!" skree die wag weer. [...]"Fokkof!" (Nell 2013:157).

"Voertsek," sê Tertius weer vir hom ...

Niemand in die straatjie sien die hou nie, maar ek kan duidelik die skerp klaggeluid hoor. Tertius tref die man met 'n oop regterhand vol teen die linkerkant van sy gesig. [...]

"Daar's hy! Móér hom, Ters! Só moet 'n hotnot mos val." (ibid.).

In haar bemiddelaarsrol toon Andri se taalgebruik 'n sterk metaforiese element. Reeds as kind neem Andri die rol van wegwysers aan:

“Ek leer hulle van die goue kameelvoël.” (Nell 2013:124).

Voorts is Andri 'n misterieuse karakter en iemand wat van geheime hou. Een van haar geheime is die “diamant” wat sy besit – iets wat net hāre is (SV:70). Die jong Andri wil ook ander begelei om drome na te jaag; om na iets te soek wat net “joune” is. Sy breek vir elkeen van haar maats 'n stukkie van 'n rotpunt af:

“Vat dit,” sê sy. “Dan het julle ook julle eie diamant.” (Nell 2013:80).

Hierdie gebeure is veral betekenisvol in die lig van haar latere bekentenis dat sy iets het wat haar pa nie kan vat nie (SV:240; kyk 5.4.4). Deur hierdie erkenning word kwaliteite wat kenmerkend aan 'n mineurtonaliteit is (kyk 3.8) sigbaar gemaak. Aangesien die mineurtonaliteit die draer van hoop is, het Andri se mededeling binne die konteks van die verteller se sielkundige herstel positiewe eienskappe deurdat dit ook vir hom 'n boodskap van hoop is wat dus deel uitmaak van sy transformasie. Die “swerwende” aard van die mineurtonaliteit is die ideale metafoor vir die karakter van Andri wat, as bemiddelaar, die simboliese stem van die aardse moeder (kyk 2.2) word.

5.5 Metafoor

In Nell se *Sondag op 'n voëlplaas* tree veral twee metafore op die voorgrond: die simboliese refrein, as die ordening van chaos, en voëls.

5.5.1 Die refrein – die ordening van chaos

In 3.5.1 is verwys na Deleuze en Guattari (1988:312) se beskrywing van chaos as 'n kolossale swart gat waarin gepoog word om 'n swak of brose punt as middelpunt te vestig. In terme van chaos beskryf Du Plooy (2006:15) die liminale proses soos volg:

Die liminale proses word dus gekenmerk deur ambivalensie en onvastheid ten opsigte van die gedrag en optrede van mense, deur Vryheid wat manifesteer in meerledigheid en dubbelsinnigheid, of in uiterste gevalle, selfs ongebonde is tot die chaotiese toe.

In die voorval met twee skoolseuns word die verteller se onsekerheid met betrekking tot sy seksualiteit die swak middelpunt waarom die chaos georganiseer word:

En die bloukoppkoggelmander begin koggel. En die geitjie trap liggies met sy pootjies so sag, sag, sag. En die verkleurmanneltjie met sy een ogie na my gedraai, blaas sy knobbelrige lyf op dat hy so pof staan. En hoe meer hy geterg word, hoe oper gaan sy tandlose bek. Sy gapende bek wil 'n lang slymerige tong uitskiet. En bo ons teen die afdak fladder die wilde duiwe en ander nagvoëls heen en weer en op en af. Maar hulle wil nie wegvlieg nie. Hulle wil bly totdat hulle flappende voëlvlerke bedaar en tot ruste kom. Ek ruik die bekende reuk van nat vere – die vere van voëls soos op Aalwynskop. Die groot voëls met die rooi hakskene wat trap, trap, trap bo-oor die warm eiers. Die trotse mannetjies met hulle stywe nekke, en die klein koppie daar bo, wat in die grond gaan lê vir hulle liefdesdans al swaaiend en draaiend totdat die stof in bruinvaal wolke opwaai en êrens elders tot ruste kom. Die brommende mannetjies wat hulle neste met die eiers daarin tot elke prys wil beskerm. Die trotse eiers wat 'n man se swaargeit kan vat. Die ovaalvormige eiers waarop 'n vrou gemaklik kan staan, terwyl sy daaroor spog. En wanneer die rats geitjie weer sy lêplek in sy hoekie kry, en die koggelmander sy blou kop laat sak en die verkleurmanneltjie weer trapsuutjies word, gly ons met my motor uit onder die afdak,[...] (Nell 2013:193–194).

In hul beskrywing van chaos (kyk 3.5.1) het Deleuze en Guattari (1988:312) voorts na 'n situasie verwys waar daar uit daardie stabiele pas weggebreek word. Kragte van chaos, aardse kragte sowel as kosmiese kragte konfronteer mekaar en uiteindelik konvergeer dit in die territoriale refrein. Dit is in sodanige situasie dat die verteller hom bevind. Die kragte van die chaotiese toestand bou op tot 'n territoriale refrein met die liriek “ek is 'n man”:

Kom kyk, julle maaifoedies, só lyk 'n boerepiel! Ek is 'n mán. En hier is die bewys! Kyk. Vat. Proe. Voel. En gaan vertel nou vir die wêreld: Ja, hy is 'n man! Vlieg dan in julle moere in! (Nell 2013:237).

In Deleuze en Guattari (1988:313–314) se beskrywing van chaos is daarop gewys dat milieus en ritmes uit chaos gebore word en dat ritme tussen twee milieus of tussen twee intermilieus te vinde is (kyk 3.5.1). Die ondervindings van die jong hoofkarakter en die ander plaaskinders, Andri en Jester, speel in twee ruimtes af: die plaas en die grotte. Hulle beweeg nie slegs van een milieu na 'n ander nie, maar tydens die mistieke ervaring in die grotte beweeg die milieus ook in mekaar en kommunikeer dit met mekaar. Dit geskied deur 'n proses van herkenning – iets aan die misterieuse vrou kom bekend voor:

“Ek ken daai ... vrou.” Jester sis die woorde uit, [...] (Nell 2013:79).

Die beeld beweeg weer. Die vrou lig haar hand verder weg van haar lyf en hoër op. Sy lyk hartseer. Verbeel ek my of het sy, soos Andri, blou oë? (ibid.).

Wanneer 'n ritme of melodie ekspressief word, met ander woorde, in die verskyning van gepaste kwaliteite soos byvoorbeeld klank en kleur, verwys Deleuze en Guattari (1988:316) daarna as die T-faktor (kyk 3.5.1). Soos wat die vrou in die toneel in die grot al hoe nader kom, word die ritme ekspressief en word die kwaliteite van kleur en silhoeëtte sigbaar:

Ek knip my oë om te probeer fokus, en dan neem die lig 'n vorm aan. Is dit 'n mens? 'n Spook? Wat is dit?

[...].

Dit is 'n mens! Uit die dowwe, flou skynsel in die gat groei die beeld van 'n mens al groter en duideliker.

Dis 'n vrou.

[...].

Die vrou hou nou haar een arm hoog uitgestrek voor haar. Daar sit iets op die arm. Ek kan dit nou duidelik sien, sy hou iets vas. Die swaar donkerte om ons laat die vrou in die dofverligte gat duideliker uitstaan en dit lyk asof daar 'n sagte blou lig in haar gloei.

[...].

Ek skrik toe die ding op haar arm begin fladder. Wat de hel is dit, 'n voël?

Dis 'n duif!

Die duif se vlerke is oopgesper, spierwit, asof uit perfekte, lewende marmer gekap. Toe die vrou haar hand verder ophig, vlieg die duif op en skiet die hoogte in, vlieg geluidloos die donkerte in. Was die voël se ogies rooi soos twee brandende granaatpitte? Ek wens ek kon dit weer sien (Nell 2013:77–79).⁹⁸

Jare later verskuif hierdie milieu wanneer die hoofkarakter op die strand by Muizenberg gaan stap en word die milieu-komponente selfs meer kwalitatief:

Die water is nou helder en deurskynend blou. 'n Mens kan in die blou inkyk. Daar is iets ... Ja, uit die klam blouigheid en die stilte kom iets aan, 'n figuur. Dit kom ligvoets oor die water. 'n Wit gewaad. 'n Vrou. Sy kom nader; die water slaan op teen my ken. Van haar kop tot by haar enkels is sy in 'n kleed toegevou; om haar middellyf 'n breë blou band soos 'n gordel losweg gebind. Onder die soom van die wit, wasige kleed sien ek haar kaal voete, en soos sy geruisloos loop, sien ek 'n blom, 'n goudgeel roos bo-op

⁹⁸ Hierdie toneel word ook in 5.2.1 aangehaal. Aangesien dit belangrik vir hierdie deel van die bespreking is, word dit herhaal.

elke voet. My oë kan nie van haar wegkyk nie. Sy dra iets in haar hande, sien ek nou. Dis 'n duif. Spierwit. Maar ... Nee! Die pragtige vlerke hang slap oor haar hande, deurdrenk van die mislike reën (Nell 2013:197).⁹⁹

Die impulse wat uit die chaos gebore word gee dus aanleiding tot 'n onderbreking en ordening van die chaos. So word daar, rondom die chaos, 'n kalmte ervaar en word die chaos as't ware 'n "tuiste" (kyk 3.5.1). Die ervaring in die grotte word dan inderdaad die heenwysing na 'n simboliese tuiste in die sin dat die misterieuse vrou die versinnebeelding is van die Absolute waarna die siel smag om in tuis te kom (kyk 2.2.2.1).

Dit is egter ironies dat die refrein wat uiteindelik uit die chaos verrys, en die simboliese lewensterrein wat dit vir die hoofkarakter skep (soos wat dit uit die onderstaande aanhalings blyk), nie by magte is om deur middel van 'n ontsnappingslyn sy huwelik met Marion te orden nie. Voor sy geestesoog sien die verteller homself en Marion as "binne-in" die musiek, maar dit is net in sy verbeelding. Uiteindelik beskuldig sy hom daarvan dat hy "geheimpies" het:

"Ek is bly jy is terug," moes sy vir my gesê het. "Ek is so ongelooflik bly jy het teruggekom na my toe."

En ek sou dan sitkamer toe hardloop om 'n CD uit die rak te gaan haal. Uit die sitkamer skree ek dan: "Luister!" en ek druk die speelknoppie van die speler. Die musiek begin, en Luciano sing.

"Dis mooi!" sal sy uit die bed roep, "maar wat de hel beteken dit?" (Nell 2013:250).

Sy sal lag met 'n oop mond. Ek sal my wysvinger saggies op haar lippe sit en beduie sy moenie nou praat nie. En ons sal binne-in die musiek wees, ek en Marion, tussen die strykers, langs die kontrabasse, agter die houtblasers, voor die trompette, midde-in die heerlike kakofonie van perfekte klanke en melodiese lyne en vloeiende ritmes en suiwer harmonieë. Hemelse musiek.

Iewers klap 'n deur [...]. En dan hoor ek Marion dit weer sê: "... jou geheimpies ..."
(ibid.).

⁹⁹ Hierdie toneel word ook in 5.2.1 aangehaal. Aangesien dit belangrik vir hierdie deel van die bespreking is, word dit herhaal

In hierdie toneel is daar dus nie sprake van 'n tuiskoms binne chaos nie. Die kragte van die gebeure en die kragte van Marion se beskuldigings konfronteer mekaar totdat die woorde “jou geheimpies” (SV:248, 250) die liriek van die refrein word.

5.5.2 Voëls

In *Sondag op 'n voëlplaas* maak Nell mildelik van voëls, en in hierdie geval veral van volstruise, as metafore gebruik. In 'n vroeëre bespreking is verwys na die belangrike verhouding tussen identiteit en ruimte (kyk 3.4.1.1). Daar is ook gewys op Gunawardena (2009:6; kyk iv in 3.3.2.1) se beskouing waarvolgens die idee van “geanker” wees, nou verbonde is aan die mens se verhouding tot die aarde (as 'n verbintenis tot sy oorsprong) en die hemelruim (as voorstelling van die dinamika van tydelikheid en die onsekerheid van menslike bestaan).

Op grond van sy andersheid (“vreemde kind”; kyk SV:10) sukkel die verteller om 'n plek in hierdie “wilde, woeste wêreld met [sy] erekte volstruisnekke” (SV:245; kyk 5.3.1; 5.4.2.3) te verwerf. Net soos die bosveldstompstertjie, het die hoofkarakter nie “gatvere” nie en is hy, soos hierdie voëltjie, “anders” as volstruismannetjies met hulle pragtige stertvere:

“Het jy al gesien hy het nie gatvere nie?”

“Wat?”

“Het jy al gesien hy het nie gatvere nie?”

“Gatvere?”

“Ja, daai voëltjie. Hulle het nie vere op hulle se gatte nie.”

“Die voëltjie?”

“Ja. Hulle het net sukke kort stertjies. Lyk al of hulle se veretjies afgesny is.”

“Nee, ek het nog nooit een van naby gesien nie. Hulle is altyd so skaam. Jy hoor net hoe skree hulle, maar as mens kyk, dan vlieg hulle dadelik weg.”

Krrr-krrr.

“As jy nou stadig omdraai en opkyk, sal jy hom da bo innie boom sien sit.”

“Hy's oulik. Ek wonder hoekom lyk hulle so.”

Deur die blare sien ek hoe Jester opspring en met 'n harde geluid uit sy keel sy stok hoog op in die lug na die voëltjie in die boom slinger. “Voetsêêêk!” Die stok tref 'n tak en val grond toe. Jester vang dit maklik bokant sy kop, net soos 'n man wat toertjies in 'n sirkus doen.

“Ag, jis, is jy nou simpel?” sê Andri. “Vir wat doen jy dit? Ek wou nog kyk.”

“Nee, daai’s ’n lelike voëltjie daai. Hy mag nie in daai boom sit nie.” (Nell 2013:108–109).

Dit is veral die beeld van die volstruis as simbool van grootheid, mag en prag, wat as komplekse metafoor in die teks figureer. Met ’n hoogte van tot 2.5 meter en ’n gewig van tot 145 kilogram is die volstruis die grootste en swaarste voël. Daarbenewens het die volstruis met ’n landspoed van 70 kilometer per uur die vinnigste landspoed van alle voëls (Cushman 2014).

Alhoewel die verteller se pa oorlede is voordat hy ’n groot finansiële deurbraak met die uitvoer van volstruisvere kon maak, tree hy tog as magsfiguur in die roman op. Vir die jong seun was sy pa sinoniem met “die pragtige wit vere” en met “die trotse mannetjiesvolstruise wat geknip moes word vir ’n oes van bosse en bosse pluime” (SV:181–182). As seun smag die verteller na sy pa se goedkeuring (SV:10), maar die pa blyk ’n hardkoppige man te wees. Hy beskik oor een van die kenmerke van ’n volstruis: ’n voël wie se bene net in een rigting kan buig en dus net vorentoe kan skop (*Live Science* – ostriches s.j.). Die verteller se pa sien geen ander “rigting” as sy eie “vorentoe” raak nie; hy is die pa wat “afkeurend” sy kop skud oor sy “vreemde kind” (SV:10) en hy is ’n man wat selfs toegesien het hoedat sý pa sy ongehude, swanger suster en die pa van haar ongebore kind “soos honde weggejaag het”: “Met Pa se volle goedkeuring. Niks gesê nie. Niks gedoen om Oupa te keer nie. Hulle moes bywoners word op ’n plaas iewers in die Langkloof” (SV:173).

In teenstelling tot die positiewe simboliek wat gewoonlik met beskrywings soos verhewendheid en koninklikheid gepaardgaan, word dit egter in hierdie verhaal omgekeer en ontwrig. In herinneringsbeelde aan sy pa sien die verteller sy pa saam met die Oosterse meisies van die “*Eastern Lilly*” (SV:94 [Nell se kursivering]): “Hulle parfuum ruik swaar en benoud. Die een het ’n blink, bloedrooi noupassende rok aan waarop oor die hele van die voorkant ’n *groot goue voël* geborduur is” (ibid. [my kursivering]).

Uit die teks blyk dit duidelik dat Nell die volstruis as simbool vir die manlike geslagsorgaan gebruik deurdat hy by meer as een geleentheid die volstruisnek as metafoor van ’n erekte penis aanwend (SV:94, 237, 245). In die lig van wat uiteindelik

tussen Andri en Jester gebeur, bereik hierdie metafoor, na my mening, 'n effe oordadige hoogtepunt in die volgende aanhaling: “En toe was die pikswart mannestjiesvoël bo-op haar” (SV:43).

Wanneer die verteller as volwassene die plaas herbesoek, is daar min van sy pa, wat altyd die gesagsfiguur in die gesin was, op die plaas oor (kyk 5.3.1; 5.6):

Agter die pakstore is nou 'n klomp klein kampies waarin honderde hoenders skrop. Dit moet tannie Hettie se hoenderboerdery wees. Die boerdery wat Ma so graag op die been wou bring. Eenkant staan die hokke waar hul eiers lê. Niks van Pa nie en nou eers iets wat Ma graag wou gehad het (Nell 2013:218).

Ook Andri, wie se geslag as vyfde dogter vir haar pa 'n groot teleurstelling was, word aanvanklik deur die metafoor van hokke en 'n toegespande erf geterritorialiseer en begrens:

Ons het gehoor dat Andri, op haar pa se instruksies, vakansies met die plaaswerk begin help het. [...]. Eers die hek oopmaak sodat die hoenders uit die hokke kan uit om in die toegespande erf te skrop (Nell 2013:41).

Dit blyk dat hoenderhokke, as ruimtelike metafoor, 'n belangrike rol vervul in die magstema wat in die teks aanwesig is. Die kontraste tussen volstruise en hoenders is opvallend, veral met betrekking tot grootte, kleur en gewoontes, en dit is juis hierdie verskille wat die metaforiese element van die volstruis as magsimbool versterk. Soos verwag kan word, word veral die vroulike buitestanderkarakters metafories deur die hoenderhokke geterritorialiseer. Die jong Andri is beskermend teenoor haar “terrein” en wanneer Jester van haar hoendereiers plattrap, belet sy hom die hoenderhokke: “Jy kom nooit weer naby my hoenders of eiers nie! Hoor jy my klong? Nooit nie!” (SV:43).

Benewens volstruise en hoenders, maak Nell ook mildelik van die duif as metafoor gebruik. Soos in die geval in Naudé se *Alfabet van die voëls* (2011) werp Nell die positiewe simboliek wat tradisioneel aan duiwe gekoppel word omver en gebruik hy die duif as simbool van bygeloof (kyk Rogue s.j.:98) en as boodskapper van onheil. As simbole van 'n verhouding met die hemelruim, gebruik Nell dus duiwe om die kompleksiteit van menslike bestaan te beskryf.

As boodskapper van onheil, hoor die vroedvrou wat bystand met Andri se geboorte moes verleen, “met die inkomslag ’n duif op die dak”:

“Vir wat sal ’n duif dié tyd van die nag op die dak sit en fladder?” het sy gevra (Nell 2013:16).

Na die noodlottige ongeluk waarin die verteller se pa was, neem die duif ’n totaal ander simboliek aan:

Die polisie het agterna, toe hulle die pad skoongemaak en die opgefrommelde wrak kom wegsleep het, die kop van die bobbejaan in ’n vlak sloot langs die pad gekry. In sy bykans tandlose bek het die vlerkvere van ’n bosduif gesit wat hy waarskynlik besig was om te vreet (Nell 2013:82).

Die beeld van die bobbejaan met die vere in sy bek kan, alhoewel skokkend, in verband gebring word met die bykans ongeërgdheid waarmee die verteller die gebeure na sy pa se dood onthou:

Kan nie eens onthou of ek gehuil het nie, het seker maar. Ma het, maar ek onthou niks van ’n kerkdiens of die mense of enigiets anders nie (Nell 2013:83).

Dwarsdeur sy lewe spook die beeld van sy pa se besoek aan die “Eastern Lilly” by die verteller. Hy kry selfs nagmerries daaroor (SV:92–94). Wanneer hy wakker word nadat ’n glas êrens in die huis val en breek, gaan kyk hy deur die venster. Buite die venster is ’n duif, wat as boodskapper van onheil, sy vrees intensiveer:

Net toe ek wou omdraai, sien ek dofweg ’n ent van die venster af ’n swart skaduwee afgeëts teen die donker lug. Met skrefiesoë het ek in die donker probeer inkyk. Ek kon die buitelyne van ’n voël uitmaak. Sy vlerke het wyd oopgeflap, maar hy het geluidloos gevlieg, en toe swiep hy reguit op my kamervenster af en land sowaar op die vensterbankie reg voor my gesig. ’n Vet bosduif. Hy het doodstil gesit. Ek kon sy kraalogies duidelik in die donker uitmaak, want dit het geblink (Nell 2013:95).

In 5.4.4 is die pa se besoek aan die bordeel as een van traumatiese gebeure in die verteller se lewe bespreek. Die bordeel, as ’n ruimte in die stad, is soos die stad self ’n teken van verlies – ’n verlies wat deur die bese teweeggebring is. Binne die konteks van die verhaal poog die abstrakte outeur om hierdie gebeurtenis tot “gebeurtenis” van die tweede soort te ontwikkel in diens van die opbou van die tema van die verhaal. As boodskapper van onheil neem die duif, soos ook in die geval van die onsigbare voël in Naudé se “’n Meester uit Duitsland”, ’n tartende gedaante aan:

“Ja, toe maar,” sê hy, “julle kan maar ophou koggel en waarsku. Dit vou reeds van alle kante om my.” (Naudé 2011:76).

Nell gaan voort om die duif-metafoor in hierdie tartende en beskuldigende gedaante te gebruik:

Toe Dirk effens in sy ma se arms bedaar, kan ek sien tannie Hettie praat saggies met hom. En oor haar skouer kan ek sien hoe Dirk sy hand uitsteek en met sy voorvinger reguit na my wys. Tannie Hettie draai om en kyk my 'n oomblik stip aan, maar sê niks nie. Sy draai weer vorentoe en stap terug huis toe. 'n Vet bosduif kom laag oor hulle koppe afgeduik en land op die afdakke voor die agterdeur (Nell 2013:130).

Die hoogtepunt van die duif as metafoor van uittarting word egter aangetref in die kerntoneel met die twee skoolseuns:

“Help julle nie?” het ek gesê, en gekoes toe my stem 'n paar duiwe onder die afdak laat uitfladder. “Donnerse voëls!” roep ek die lug in en besef onmiddellik, verleë, dat ek voor die seuns gevloek het (Nell 2013:192).

Soos wat die twee seuns saamspan om hom te verneder, span ook die duiwe, ander nagvoëls en volstruise saam om toeskouers van sy vernedering te word (SV:193). Later, wanneer hy terugdink aan die gebeure van daardie aand, wonder hy weer oor wát presies die “stomme duiwe” gesien het. Sou hulle die waarheid kon vertel as hulle kon praat? Daarom roep hy hulle as't ware op om, sáám met die seuns, van aangesig tot aangesig met sy manlikheid te kom (SV:237). Na my mening word die aanwending van die duif-metafore in dieselfde herhalende patroon, skynbaar in diens van die opbou van die tema, ietwat oordoen en word dit by wyse van spreke “leeggemaak”. Dit is een van die tipiese kenmerke van ontspanningsliteratuur (kyk 3.9.2; 5.8).

Vroeër in hierdie bespreking is aangetoon dat Nell die karakteristieke verskille tussen hoenders en volstruise in diens van die magstema gebruik. Op dieselfde wyse word die duif 'n metaforiese element wat die volstruis as magsimbool versterk. Soos verwag, is dit ook weer vroulike buitestanderkarakters wat deur die veel kleiner voëlsoort versinnebeeld word. Wanneer tannie Hettie en haar man, Lou, weggejaag word, word hul “bywoners op 'n plaas iewers in die Langkloof”:

'n Huisie met 'n smal tuinpaadjie wat reguit na die buitetoilet loop, 'n paar duiwe op 'n stokkie in 'n sifhok wat staangemaak is teen die kant van die buitetoilet, [...] (Nell 2013:173).

Dit is dan ook in 'n duiwehok dat Dirk, die verteller se neef, sy oog op 'n jong ouderdom verloor het:

Langs die buitetoilet kan sy die skewe buitelyne van die duiwehok uitmaak. Daar is 'n fladdering in die sifhokkie. Sy staan hygend en kyk. Probeer die donkerte priem.

Toe is daar weerlig en sy sien dat die duiwe nie meer hoog op die dwarsstokkie in die hokkie sit nie, maar op die grond rondfladder. Het iets hulle skrikgemaak? Nog flitse.

Dan sien sy 'n hopie op die vloer van die sifhokkie lê.

Sy ruk die lendelam hekkie oop, maar die hok is te klein dat sy kan inkruip. Dit is Dirk!

Die kind lê opgekrul onder in die hok. [...].

Haar vingers druk liggies oor 'n papperige bloederigheid. Sy oog is uit! (Nell 2013:174).

Die simboliek wat Nell aan voëls as metafore toeken, is dikwels beide positief en negatief. Hierdie dualisme blyk uit die verwysings na kraaie:

Die dorpsmense het die kroeg die Kraai genoem (Nell 2013:30).

Vir die jong verteller is daar egter “geen verband [...] tussen die vieslike kroeg en 'n voël naam nie” (SV:30). Aan die een kant sukkel hy om 'n verband tussen die kroeg en kraaie te maak, terwyl hy aan die ander kant tóg ooreenkomste tussen kraaie en volstruise vind – laasgenoemde die voëls wat, in sy jong gemoed, hom van baie dinge beroof het:

Die Kraai, dink ek. Kraaie hou mos van blink goed. Dra optelgoed aan na hulle neste.

Volstruise hou ook van blink goed. Hulle sal jou ringe en oorbelle en horlosie van jou lyf af hap (Nell 2013:117).

Reeds sedert sy kinderjare het die verteller 'n liefde-haat verhouding met voëls. Enersyds, in ooreenstemming met die Bybel, beskou hy die volstruis as 'n onrein dier (SV:51) en is die volstruisplaas vir hom 'n inperkende ruimte, maar andersyds is “[d]ie gedagte van geld uit vere en voëls [...] wonderlik bevrydend” (SV:55–56). Hy ervaar dieselfde teenstrydigheid tydens die mistieke belewenis in die grotte wanneer hy iets op die vrou se arm gewaar: “Ek skrik toe die ding op haar arm begin fladder. Wat de hel is dit, 'n voël?” (SV:79). Daar is teleurstelling te bespeur, maar dan kom hy onder die indruk van die prag van die voël: “Dis 'n duif! Die duif se vlerke is opgesper, spierwit, asof uit perfekte, lewende marmer gekap” (ibid.). Dan is daar weer 'n glimp van onheil wanneer hy die duif sien opvlieg: “Was die voël se ogies rooi soos brandende granaatpitte?” (ibid.).

Soos wat die verteller insig in die gebeure uit sy verlede begin verkry, is daar, wat die voëlmetafoor betref, mettertyd 'n verskuiwing na die meer positiewe kant van die skaal. Wanneer die hoofkarakter sy tweede mistieke ervaring op die strand beleef, is daar geen verwysing na enige negatiewe duif-simboliek nie. Die gevoel wat hy by die aanskoue van die dooie duif ervaar, is een van totale verslaentheid (SV:197).

Jare later, wanneer die verteller vir Andri in die passasiersitplek van haar pa se Jaguar opmerk, is dit 'n duif wat “vanaf nêrens op 'n heiningpaaltjie langs die pad kom sit”. Vir die eerste keer in die verhaal word die duif omskryf en dui die verkleinwoordvorm op 'n vertederende emosie. Dit is 'n groenvlerkduifie; nie sommer enige duif nie, soos wat dit ook “nie sommer enige meisiekind” is nie, maar “'n beeldskone een” (SV:179–180) – die versinnebeelding van die Absolute (kyk 5.2.2).

Uiteindelik mond die gebeure in Nell se roman uit in 'n laaste en komplekse gebruik van die voël-metafoor, naamlik dié van vlug:

Ek is vry, dink ek. Vry soos 'n voël (Nell 2013:253).

Die verteller se fisiese reis transformeer in 'n spirituele reis op soek na sy eie identiteit. Op hierdie reis, vanuit die simboliese staat van “slaap” tot “ontwaking” (SV:196), ontdek hy die geheime krag van vlug.

5.6 Dekonstruksie

In 3.6 is verwys na Hambidge (1986:74) se waarskuwing dat 'n Derrideaanse verwysingsveld en toepassing aanpassing by die betrokke literêre sisteem voorveronderstel. Daarom word daar in die dekonstruktiewe lees van Nell se *Sondag op 'n voëlplaas*, soos in die geval van Naudé se *Alfabet van die voëls*, gebruik gemaak van die metode soos deur Viljoen (1989:46) voorgestel en word opposisies en hiërargieë in die teks as uitgangspunt geneem (kyk 3.6).

Nell verdeel sy roman in sewe onderafdelings. In hierdie deel van die bespreking is dit belangrik om weer te verwys na Viljoen (1989:45) se definiëring van dekonstruksie (kyk 3.6) as 'n “vreemde [...] logika [wat] in die teks verswyg of weggesteek” is. Die dekonstruktiewe leeswyse wat in die bestudering van *Sondag op 'n voëlplaas* gevolg

is, hou veral verband met die getal sewe. Daarom is dit belangrik om op die simboliek van hierdie getal te let.

Volgens Killian (s.j.) kan die Hebreeuse woord *sheva* teruggevoer word na 'n stamwoord wat “volmaak” beteken. Killian (ibid.) wys op Nachmanides, wat in die twaalfde eeu in Spanje geleef het, se beskrywing van 'n kabbalistiese konsep:

Seven is the number of the natural world. There are 7 days in the week, 7 notes on the musical scale and 7 directions (left, right, up, down, forward, back and center). ‘Seven’ – represented by the 7 days of Sukkot, is the world of nature.

In 2.2.2.1 is verwys na die sewe stadia in die transmutasie van onedele metale tot goud. Daar is genoem dat hierdie transmutasie simbolies is van die psigiese transformasieproses en dat die alchemistiese strewe na die versoening van teenoorgesteldes in die ware self ook weerspieël word in die kabbalistiese leerstellinge omtrent die vonds van die Hoër self (kyk Malan 1978:63). Die getal sewe, vermenigvuldig met homself, is ook 'n simboliese voorstelling van die essensie van lewe:

It is the thing times itself; [n]othing can be greater revelation of essence than that. Thus, 49 is the furthest reach of seven-ness in this world (Killian:s.j. [Killian se kursivering]).

Deurdad Nell die roman struktureel in sewe onderafdelings verdeel, word moontlikhede ten opsigte van die dekonstruksie van ruimte sowel as opposisies tussen “vroeër” en “nou” in die vooruitsig gestel.

EEN

Alles begin op 'n plaas

TWEE

Dalk is die wêreld groter as 'n plaas

DRIE

'n Eenoogkind krap dinge deurmekaar

VIER

Die lewe buite die Kangovallei

VYF

Steeds die skadu's van die verlede

SES

Agter die newels wink 'n vrou

SEWE

Terug na die begin

In al die afdelings word elemente uit die verlede in die fase van die hede geplaas (kyk 5.4.3). Tog word die eerste vier afdelings hoofsaaklik in die verlede tyd aangebied, met die laaste drie in die teenwoordige tyd. Hieruit blyk die belangrike opposisies wat daar tussen “vroeër” en “nou” in die roman aanwesig is. Verwant aan genoemde opposisies, is ook dié tussen 'n “afwesige volheid” en “volheid” (Viljoen 1998:47; kyk 4.6.).

In 5.4.2.1 is verwys na Popova (2016) se verduideliking van Rorty se beskouing van “personhood” as 'n hiërargie van sewe lae. Die opposisies in Nell se teks is in wese 'n hiërargie waarin die een fase, soos in Rorty se hiërargie, hoër as die ander staan.

Alhoewel die verteller reeds sedert sy kinderjare met vrae rondom sy eie identiteit (kultureel sowel as seksueel) worstel (kyk 5.4.2.2; 5.4.2.3), is daar tog jeugherinneringe met 'n volheids-karakter: sy drome oor “ander wêrelde”, “uitheemse mense”, “onverstaanbare tale” en “eksotiese lande ver oor die see” (SV:26) en “die gedagte van geld uit vere en voëls” (SV:55). As volwassene is daar sukses as onderwyser (SV:137). Daar is ook sy (oënskynlik) gelukkige huwelik met Marion wat bewondering daarvoor het dat haar man ook soms “sag” kan wees (SV:176). Sonder om dit in kontras met hierdie toestand van “volheid” te beskou (al sou dit op hierdie stadium dalk selfs vir die verteller self 'n blote illusie wees), het die reduksie geen sin, en veral ook geen positiewe waarde nie.

Die hoogtepunt van die reduksie (SV:196) vind plaas tydens die kerntoneel met die twee skoolseuns (SV:192–194). In hierdie gereduseerde toestand voel die verteller hom totaal verlate en gee hy homself oor aan die “oerding” wat al vir so lank in hom opgesluit is: “Die strand, links, regs, oral om my ... die see is heeltemaal verlate. Dis net ek” (SV:197; kyk 5.4.4).

As 'n reaksie op hierdie gebeurtenis is daar in die transformasieproses ook weer die kontras tussen “vroeër” en “nou”:

Dit is [...] vir my belangrik om 'n wyle terug te gaan van waar ek gekom het. Ek moet letterlik 'n paar tree terug gee om 'n nuwe perspektief op myself te kry. En op wat gebeur het (Nell 2013:207).

Popova (2014) begin haar artikel “The mystery of personal identity: what makes you and your childhood self the same person despite a lifetime of change” met die volgende aanhaling:

Dissecting the philosophical conundrum of our ‘integrity of identity that persists over time, undergoing changes and yet still continuing to be.’

In die slotparagraaf van afdeling 6 (SV:207) noem die ek-verteller dat hy, vanuit homself, die boodskap gekry het om terug te gaan (ibid.); 'n terugkeer wat dan, in ooreenstemming met die tema van Popova se artikel, 'n herbesoek en herontdekking van die “childhood self” is. Dit is op hierdie vlak van die dekonstruktiewe werkwyse waarin dit blyk dat die ondergeskikte, “[a]lles begin op 'n plaas” (SV:8), eintlik die belangrikste in die hiërargie is.

Inherent aan die parodie (kyk 3.1) is verval as die vernietiging van die illusie. Oor hierdie aspek, tipies van die postmodernisme, skryf Liebenberg (1988:280) soos volg:

[...] postmodernism does not free us of illusions but in fact does the opposite by helping to obscure the underlying reality.

Met sy terugkeer na die omgewing van sy jeug is daar tekens van dekonstruksie ten opsigte van ruimte en tyd (seisoen). Die verteller merk op dat Oudtshoorn hom reeds “in vroeë skadu’s” terugtrek “om vir die winter te wag” (SV:211). Die sandsteen van die Moederkerk is met “kakiëkleurige Kenitex oorgespuut sodat elke greintjie karakter verbloem word deur 'n laag modderkleurige plastiek” (SV:212). Terug in die huis van sy kinderjare kyk die verteller ook na sy eie afgematte beeld in die spieël: “Die gesig in die spieël lyk ietwat verwese. Ontuis. Uit sy plek” (SV:217; kyk 5.4.2.3 vir 'n bespreking van die narsistiese beskouing van die kyk na die eie spieëlbeeld).

Daar is min van die hoofkarakter se pa oor op die plaas. In die plek van volstruiskampe is daar nou “'n klomp klein kampies waarin honderde hoenders skrop” (SV:218), die

kerkhoffie voel “klein” en “benoud” en is “[o]orgroei met bossies en onkruid” (SV:219). Dit is omring met kakiebos en duwweltjies (SV:220; vergelyk die verval in Leroux 1964 se *Een vir Azazel*).

Op hierdie plek in die verhaal word die verteller se van weer bekend gemaak: “Niemand” (SV:219). Uit die totaal gereduseerde staat (selfs ten opsigte van sy naamgewing), en in hierdie gereduseerde omgewing, word die verteller van ’n selfteenwoordigheid bewus – ’n insig gesetel in die kontras tussen “begin” en “einde”: “Dis nie my einde hierdie nie, Ma, dis my begin, dit sweer ek vandag, dis my begin” (ibid.).

Die verteller besluit om die verwickelde manier waarop hy al die jare na homself in ’n soeke na sy eie identiteit gekyk het, te laat vaar. Hy sal terugtree en homself “van ’n afstand dophou” om homself “oop [te] stel vir enige kragte en invloede” wat op hom kan inwerk (SV:221). Buite die begrensing van die pas afgelope gebeure in die stad is die verteller oop vir nuwe invloede en insigte:

Dis half asof ek myself van ’n afstand af dophou. Dis wat ek sal doen, dink ek. Ek sal my oopstel vir enige kragte en invloede wat hier op my inwerk, al my sintuie inspan om elke liewe boodskap te ontvang. Niks moet my ontglip nie (Nell 2013:221).

Die verteller besluit voorts dat hy ook nie meer sal tob oor Andri se geheim nie, maar dat hy “Prachtig toe [sal] ry en haar reguit [sal] vra” (SV:234). Wanneer die verteller en Andri (as volwassenes) saam die grot besoek, maak sy ’n skokkende onthulling:

Andri staan ’n paar tree weg en wink. Waar sy staan is die grond gelyk en plat, byna soos ’n strand waaroor ’n brander pas teruggetrek het. Sy hurk, wys ek moet naderkom. Ek kan iets in die sand sien, en ek buk. Wat is dit? Ek kyk vir Andri. Daar is ’n intense lig in haar oë; sy kyk weer af na die uitstulping in die sand. Met haar een hand streef sy oor die ronding.

Toe sien ek die gelede band wat van die hobbel wegkurf, die reëlmatige vertakkings. Dit is ’n geraamte! ’n Piepklein geraamte... die kopbeen, rugstring, ribbe, kort armpies, die twee beentjies en aan die onderpunt van elk twee miniatuurvoetjies. Dit moet die baba wees. Haar en Jester se baba! (Nell 2013:239).

Die openbaarmaking van Andri se geheim openbaar ook iets van homself en laat die hoofkarakter tot die selfkennis waarna hy vir jare gesoek het, kom:

Daar in daardie grot het sy iets van myself aan my openbaar. Presies wat dit was, kan ek nie met sekerheid sê nie, maar dit is asof ek gesien het waarvoor ek hierheen gekom het (Nell 2013:241).

Dit blyk dat Andri vele geheime met haar saamdra. Reeds as kind is daar 'n geheim:

Uit die bloute vra Andri my eendag by die skool of ek weet dat sy 'n geheim het en of ek wil weet wat dit is. [...] Vir haar was avontuur 'n geheim (Nell 2013:24).

Die volwasse Andri se geheim is oop vir verskillende interpretasies. Sy vertel aan die hoofkarakter dat niemand van die kind weet nie (SV:239) en tog het tannie Hettie hom reeds vertel van “die ding van hom [Jester] en daai [...] De Jager-kind” (SV:223). Een van die interpretasies oor presies wát Andri se geheim is, het, volgens my, betrekking op haar seksuele identiteit as “iets wat [haar] pa nie kan vat nie” (SV:240). Al die jare het Andri die beeld van 'n seun met haar saamgedra, maar in haar wese was sy vrou:

En dit is haar *geheim*, haar eintlike geheim. [...]. Sy is vrou, onteenseglik. Vrou van hierdie *aarde*, hierdie berge en die vallei (Nell 2013:239 [my kursivering]).

Die oorsaak van die baba se dood bly 'n raaisel. Die verwysing na haar vrouwees, soos hierbo aangehaal, dui op 'n ander geheim. Daar sou beweer kon word dat avontuur, as die geheim in haar kinderjare, uiteindelik tot geheime “seksuele avonture” in die grot gelei het – die plek waar sy haar vrouwees ontdek en uitgeleef het. Hierdie “geheime avonture” eindig uiteindelik in 'n verdere geheim: die oorsaak van die baba se dood.

Dít wat Andri in die grot openbaar maak is ook dít wat die verteller uiteindelik tot selfinsig met betrekking tot sy eie seksualiteit bring:

Ek is nie een van daardie dom balbedonderdes en hul aannaaisels nie. Ek is los uit die greep van my omstandighede en geremdhede. My voete is op die *aarde*. My oë is albei oop. Die *geheime* in en rondom my is nou slegs vae beelde, en al is ek sag en al is ander dinge, baie ander dinge, my redding, is ek steeds die man met wie ek self sal moet saamleef.

Ek is die een met wie ek wil saamleef (Nell 2013:251 [my kursivering]).

In die naasmekaarstelling van bostaande aanhalings, waardeur ek my interpretasie rugsteun, word 'n verdere twee ooreenkomste bemerk: in beide aanhalings is daar 'n verwysing na geheime en 'n behorendheid tot “die aarde” (SV:241) – ná 'n tydperk van

geheimhouding en identiteitskrisisse 'n metaforiese vastigheid met betrekking tot die self.

In die teks bring Nell egter Andri se “eintlike geheim” (SV:239) in verband met 'n analepsis (kyk iv in 3.3.2.2) na die numineuse ervaring in die grot (SV:77–79). In dieselfde grot as wat die vrou destyds met 'n duif in haar hande gestaan het, wys sy hom nou die geraamte van 'n kind (SV:239). Tog gooi Nell op hierdie moment in die vertelling die tradisionele kognitiewe denkraamwerk rondom die dood om en word Andri se verlies daardie “iets wat [haar] pa nie kan vat nie” (SV:240).

In die slot van die verhaal is daar 'n heen-en-weer verandering in die hiërargie van opposisies en word hierdie opposisies in werklikheid óórmekaar geplaas. Met hulle herontmoeting besef die verteller dat sy beeld van Andri as 'n “swewende” en “vlekkelose godin” (SV:241) net 'n illusie was en dat sy in wese ook net 'n “aardse” vrou is:

Nou eers besef ek wat dit regtig beteken het dat ek haar geïdealiseer het om haar ewige weglopery, dat dit die ideaal is waaragter ek aangekom het, 'n efemere en vlietende beeld in die lug. 'n Fantasie. En kyk waar het ek beland. Kyk wat het sy my gewys: 'n *aardse* vrou in jeans en stewels en 'n kindergraf in 'n diep grot (Nell 2013:241 [my kursivering]).

Die vernietiging van hierdie illusie kan ook in die simboliese vernietiging van die sewe kleure van lig, waardeur dit tot 'n “aardse” kleur gereduseer word, waargeneem word:

When the colors of light are combined they form a white light. When the same colors in pigment are combined they form an earth color – brown. This teaches us that the ethereal dimension of light produces white while the physical colors of pigment returns to the color of *earth* (Killian:s.j. [my kursivering]).

Die eteriese dimensie van lig, waarvan Andri simbolies is (kyk 5.2.2), lei die verteller uiteindelik, déúr die gereduseerde beeld van Andri as “'n aardse vrou”, terug na 'n metaforiese behoretheid tot die aarde: 'n terugkeer na 'n teenwoordigheid aan die self as die laaste fase na die bereiking van sy “seven-ness” in hierdie wêreld (ibid. [Killian se kursivering]).

Terug in die Kaap sien die hoofkarakter in sy geestesoog homself en Marion in 'n nuwe tussenruimte – die oorgang tot 'n nuwe lewensfase:

Sy sal dalk lag met 'n oop mond. Ek sal my wysvinger saggies op haar lippe sit en beduie sy moenie nou praat nie. En ons sal binne-in die musiek wees, ek en Marion, tussen die strykers, langs die kontrabasse, agter die houtblasers, voor die trompette, midde-in die heerlike kakofonie van perfekte klanke en melodieuse lyne en vloeiende ritmes en suiwer harmonieë. Hemelse musiek (Nell 2013:250).

Hy het verwag dat Marion bly sou wees dat hy terug is:

Sy moes hier in die deur vir my gewag het, dink ek. Sy moes elke dag by die venster uitgekyk het om te sien of ek nog nie kom nie. Soos Andri wat Sondag ná Sondag vir my daar bo by die platklip gewag het (ibid.).

Die verwysing na “hemelse musiek” en Andri, wat soos reeds genoem as beeld van die Absolute (kyk 5.2.2) op hom wag, is weer eens 'n heenwysing na die ware objek van begeerte. In hierdie oomblik van ontnugtering en verlies bereik die *Bildung* van die verteller (kyk 5.3.3) 'n hoogtepunt – bereik hy die plek van omdraai en maak hy “n [n]uwe begin” (SV:251).

5.7 Intertekstualiteit

Die ontvanklikheid vir nuwe perspektiewe en die verkenning van “ander literêre wêrelde” is nou verbonde aan die reismotief en dus ook aan grensoorskryding. Alhoewel Nell se gebruik van 'n direkte vertaling van Kalaf se aria (“Nessum Dorma”) uit Puccini se opera *Turandot* as 'n verhelderende teks (kyk 3.7) iets probeer verwoord “van die onrus in 'n mens se gemoed, en die onsekerheid oor wie jyself is” (Nell 2015), versterk dit nie net die idee van identiteitloosheid en die idee dat die “ware” identiteit dalk 'n homoseksuele ingesteldheid kan wees nie (kyk 5.4.2.3), maar is dit ook 'n “etiologiese reis” (kyk 3.7.) na die oorspronklike operateks. Op sy beurt kan die operateks teruggevoer word na die Griekse mite van Oedipus en die sfinks (Gutmann 2014).

In die Griekse mitologie was die sfinks 'n wese met die kop van 'n vrou en die lyf van 'n leeu, die vlerke van 'n arend en die stert van 'n slang. As heerser oor die stad van Thebes het sy reisigers onderweg na die stad voorgekeer en hulle met 'n raaisel

probeer vastrek. Die raaisel was soos volg: “What walks on four legs in the morning, two legs at noon and three at the close of day?” (*Encyclopedia of Greek Mythology* s.j.). Oedipus, die held in die verhaal, antwoord dat dit ’n mens is. As kleuter kruip die mens handeviervoet, as volwassene loop hy regop op twee bene en as bejaarde loop hy met behulp van ’n kiere op drie bene. By die aanhoor van die korrekte antwoord het die sfinks haarself om die lewe gebring en het die mense van Thebes Oedipus tot heerser oor die stad gekroon.

Giacomo Puccini se laaste opera, *Turandot*, is gebaseer op die basiese verhaal van ’n protagonis wat ten einde sy lewe te behou, raaisels moes oplos. Soos in die geval van die sfinks, verwag die bekoorlike, maar haatdraende prinses Turandot van haar minnaars om drie raaisels op te los.

’n Verkeerde antwoord lei tot ’n doodsvonnis, iets wat al die lot van vele was. Betower deur haar onweerstaanbare aantreklikheid en ten spyte van die waarskuwing, slaag ’n voortvluggende prins daarin om al drie raaisels op te los. Vreesbevange deur die vooruitsig om deur die prins opgeëis te word, berei Turandot haar voor om haar eie lewe te neem, maar die prins lê self ook ’n raaisel voor: hy is bereid om te sterf indien Turandot voor dagbreek sy naam kan ontrafel. Wanneer die naam uiteindelik aan Turandot bekend word, omhels sy hom en verloën haar verdorwe verlede (Gutmann 2014 [my vertaling]).

Van Coller (1990:20) wys daarop dat, “hoewel die mite in feite altyd verbeelding was van ’n innerlike toestand”, die moderne mite die klem na binne verskuif:

Hieruit blyk teweens die omvang van die betekenis en ‘waarheid’ wat vir die moderne mens in die mite opgesluit lê.

In beide die mite en die operateks is daar ’n grensoorskryding ten opsigte van identiteit en is die karakters as’t ware identiteitloos: die sfinks as vermenging van vrou, leeu, arend en slang, en Turandot as bekoorlik, maar haatdraend. Hierdie figure bevind hulle dus in ’n paradoksale toestand. Vroeër is genoem dat individue wat vasgevang is tussen twee stadia van ontwikkeling en wat nie gevestig is in hul rol binne die samelewing nie, dikwels gemarginaliseer, uitgesluit en sonder identiteit is (kyk 3.4.1). Nell se verteller toon karakteristieke van ’n liminale buitestanderfiguur (kyk 5.4.2.1). Alhoewel daar, volgens Van Coller (2014a:184), nie sprake van direkte beïnvloeding

is nie, word daar wat die motief van identiteitloosheid betref ook 'n intertekstuele verband met die werk van Etienne Leroux bemark:

[...] Nell se roman [...] sou met vrug vergelyk kon word met Leroux se eerste twee romans¹⁰⁰ waar die ontwikkeling van 'n sensitiewe en eensame jongman beskrywe word: eers sy worsteling met lewenskwessies soos godsdiens, die dood én die eie seksualiteit; daarna sy lewe in die stad, omgang met vriende en sy huwelik met 'n onsimpatieke vrou (ibid. [my voetnota]).

Met betrekking tot die motief van identiteitloosheid is daar ook 'n intertekstuele verband tussen Nell se hoofkarakter en die karakter Kobus in Karel Schoeman se *'n Lug vol helder wolke* (1967):

Nie net dra hy die van 'niemand' nie; hy *is* die niemand, die niemendal binne die plaasopset, soos Kobus in *'n Lug vol helder wolke* bra onwillig om die rol te vervul van erfopvolger (Van Coller 2014a:184 [Van Coller se kursivering van die titel]).

As ontwikkelingsroman is *Die eerste lewe van Colet* (Leroux 1955), volgens Kannemeyer (1983:351), Leroux se mees eksistensiële werk. Soos in Leroux se debuutroman, skets Nell die groei van seun tot jong volwassene. In beide tekste is daar 'n aksent op seksuele ervarings. Vir die hooffiguur in Leroux se roman is “bediendes, vriendinnetjies, onderwyseresse en 'n homoseksueel” die inisieerders tot sy seksuele bewussyn (Kannemeyer 1983:350), terwyl vir die verteller in Nell se *Sondag op 'n voëlplaas* die insident met twee skoolseuns (SV:192–194) die onsekerhede met betrekking tot sy “manwees” op die spits dryf.

Die motief van homoseksualiteit kan ook teruggevoer word na die mite van Oedipus en die sfinks. Freud (1900:85) beskryf die mitiese storiegebeure soos volg:

Oedipus was die seun van Laius, koning van Thebes, en Jocasta. Reeds voor Oedipus se geboorte het sy vader deur middel van 'n orakel verneem dat sy ongebore seun uiteindelik sy moordenaar sal wees. Oedipus is gered en bring sy kinderjare in 'n vreemde land deur. Ook hy roep die raad van 'n orakel in, wat hom waarsku om sy geboorteland te vermy, aangesien hy, volgens sy lotbestemming, sy vader sal vermoor en met sy moeder sal trou. Op die pad weg van die aanvanklik voorgestelde bestemming, ontmoet hy koning Laius vir wie hy in 'n onverwagse stryery doodmaak.

¹⁰⁰ *Die eerste lewe van Colet* (1955) en *Hilaria* (1957).

Hy vertrek na Thebes waar hy dan die raaisel van die sfinks oplos. As beloning word hy die hand van Jocasta aangebied [my vertaling].¹⁰¹

Soos reeds genoem, is daar in beide die verhale van die sfinks en Turandot raaisels wat opgelos moet word. Hierdie intertekste dien dus as verheldering van die raaisels wat deurlopend in *Sondag op 'n voëlplaas* aanwesig is: Andri se “geheim” (kyk 3.6), die raaiselagtige dood van Jester en Andri se kind, maar hoofsaaklik die verteller se eksistensiële dilemma in die vraag na “wie is ek?”

Hambidge (1995:20) wys daarop dat die parodie nie sonder die konsep “paradoks” begryp kan word nie: “Dit is die soort teks wat ons bewus maak van die ‘already-said’ en tog terselfdertyd deur 'n ironiese en grappige blik op sake 'n nûwe toevoeging maak” (Hambidge 1995:21) – dus nûwe “raaisels” wat opgelos moet word.

Volgens Van Coller (2014a:184) is daar 'n “fantasmagoriese” toneel (kyk SV:64) wat net té na is aan Jan Rabie se kortverhaal “Drie koppe eet tesame”:

'n Lang skraal kelner in 'n swart aandpak bedien hulle met al die geregte wat hulle verlang. Hulle veelvoudige kenne flap op en af terwyl hulle die vleis met vratige haas afwerk; en as hulle glase wyn lig na hulle monde wat rooi en gretig onder hul bolagtige neuse oopgaap, verdwyn hul oë in die voue van hul wange. [...]. Sodra 'n nuwe bord voor hulle neergesit word, neem die inhoud daarvan menslike vorms aan: arms, bene, borste van maagde, en selfs 'n kinderhofie, rosig gekook.

Die omstanders hyg van walging, maar die drie kaalkoppe gewaar daar niks van nie. Hulle eet met ontstellende wellus, en vergeet selfs om die strome vet wat oor hulle wange loop, af te vee (Rabie 2004:19).

Die ooreenkoms is onmiskenbaar:

My twee maats het eers die brood wat in die mandjie op die tafel was krummel vir krummel opgepik. Toe kom die bakkies sop wat hulle ook gulsig opgeslurp het. Van die ander gaste het in afgryse na ons gekyk. Die twee saam met my was van alles onbewus. Toe kom die garnale, kreef, calamari, mossels, oesters en stukke vis met skyfies en geelrys en Griekse slaai. Elke gereg voor ons op die wit gedekte tafel het in hulle keelgate verdwyn asof hulle so pas uit die hongerste honger wakker geword het. En elke mond vol seekos is afgespoel met groot slukke wyn uit kristalbalglase. Ek wou naard word van die krummels en visgrate, die kreefsap, Tartaarse sous en mayonnaise

¹⁰¹ Die aangeduide bladsynommers is dié van die pdf-weergawe wat elektronies bekom is.

wat van Raymond en Tertius se kenne gekwyl het en waarmee hulle wange besmeer was. Hulle het hulle vingers so gulsig met lang, dik tonge afgelek dat ek bang was hulle byt hulle hande af en sluk dit ook in (Nell 2013:163–164).

As 'n paradoks kom die spanning tussen die “goeie en die bose”, waarvan Turandot, as iemand wat tegelyk bekoorlik en haatdraend simbolies is, in die reeds genoemde interteks, *Die eerste lewe van Colet* (Leroux 1955), na vore. Hierdie spanning oorheers Colet se “twee lewens” (Kannemeyer 1983:350) en eggo ook in die verteller in *Sondag op 'n voëlplaas* se worsteling oor “goed of sleg” (SV:91–92; kyk 5.4.2.3).

Die spanning van die innerlike paradoksale toestand kring ook uit na die fisiese ruimte. Vir beide die hoofpersone in Leroux en Nell se tekste geskied die proses van hul volwassewording op die grens tussen verskillende geskiedkundige tydperke en bring dit onsekerhede oor die toekoms. Teen die einde van Leroux se roman besluit Colet om in die Tweede Wêreldoorlog te gaan veg en gaan hy sodoende 'n onseker toekoms tegemoet. Vir Nell se verteller is die gedagte aan nasionale diensplig, teen die agtergrond van die grensoorlog, beangstigend (kyk 5.3.1).

Soos in Leroux se *Die eerste lewe van Colet* (1955) en Nell se *Sondag op 'n voëlplaas* (2013) speel Schoeman se *'n Lug vol helder wolke* (1967) op die grens tussen geskiedkundige tydperke af – in hierdie geval teen die agtergrond van die Eerste Wêreldoorlog. Kobus is verplig om van sy universiteitstudies af te sien en na die familieplaas wat hy van sy pa geërf het, terug te keer. Soos wat familie en kennisse Kobus aanspoor om sy verantwoordelikhede teenoor die voorgeslagte te eerbiedig, probeer John Bruwer op die verteller in Nell se roman se gewete speel:

“[...] Dit was immers jou pa se geboorte grond. En joune ook. En nou gee ek jou Sterling Gold ook. Dan kom jy eendag terug hiernatoe en dan kom boer jy. Soos jou pa. Soos ek.” (Nell 2013:231).

Alhoewel gering, roep die opening van Nell se roman tog die Deense skrywer Karen Blixen se bekende woorde “I had a farm in Africa” uit die film *Out of Africa* op:

Aalwynskop. Dit was ons plaas se naam. Aan die suidpunt van Afrika: [...] (Nell 2013:9).

Hierdie opening eggo iets van die “romantiserende bedoelinge” (kyk Visagie 2008) van Karen Blixen, alhoewel dit later in Nell se roman sal blyk dat die romantiek waarna die verteller smag, eerder dié van ’n verhouding met die ware self as met die plaas as sodanig is.

In die slot van beide Schoeman se *’n Lug vol helder wolke* en Nell se *Sondag op ’n voëlplaas* is ’n voël (of voëls) metafories van die toekoms wat die hoofkarakters tegemoet gaan: “Hy sal die voël hoor roep en die klank volg deur lang gras en digte woude, hy sal gaan” (Schoeman 1967:113). Met hierdie verwysing verkry Schoeman, volgens Kannemeyer (1983:532), “nie alleen ’n hegte sluiting in sy novelle nie, maar word die motief van die verantwoordelikheid teenoor die voorgeslagte by wyse van ’n uitdruklike ‘afrekening’ en nuwe inset tot ’n einde gevoer”. Deur ’n laaste verwysing na voëls, (“Dalk gaan ek met voëls boer. Dalk”; SV:253; 5.4.2.3) klink die metaforiese (voël-) refrein vir oulaas in Nell se roman, word ’n milieu geterritorialiseer en word dit, soos ook in die geval in Schoeman se teks, ’n vorm van ’n towerspreuk of beswering ten opsigte van die opgeëiste ruimte (kyk Lambert 2011; vgl. 3.5.1).

5.8 *Sondag op ’n voëlplaas* se resepsie

Slegs enkele resensies het as resepsieprodukte na aanleiding van Nell se roman *Sondag op ’n voëlplaas* verskyn. Hiervan is ’n hele paar bloot opsommings van die storiegebeure. Deur ’n vergelykende werkwyse te volg blyk dit dat in die resensies waarin waarde-oordele wel uitgespreek word, gunstige en negatiewe kritiek in ’n gelyke mate voorkom. Koen (2013:15) bestempel *Sondag op ’n voëlplaas* as “’n verruklike debuutroman met allerlei kinkels in die kabel” waarmee Nell ’n waardevolle bydrae tot die tradisionele Afrikaanse roman lewer. Koen (ibid.) beskryf Nell as “’n debuutskrywer van wie die Afrikaanse leserspubliek beslis kennis moet neem”. Volgens Du Preez (2014:2) “lees die boek gemaklik en kry die skrywer dit reg om werklik treffende stukke teks daar te stel”.

Beide Du Preez en Koen opper egter ook punte van kritiek, en so ook ander resensente. Koen (2013:15) lewer kritiek op tydspronge in die laaste drie afdelings, asook op die plasing van die ontknoping in die teks (kyk 5.8). Volgens Du Preez

(2014:2) is daar min verwysings na die politieke situasie in die land en is daar “[o]nwaarskynlikhede en teenstrydighede” wat die verloop van die verhaal dwarsboom. Vir Comestor (2014) “bevredig of oortuig” die boek nie werklik nie:

Daar is party kere ’n tekort aan noodwendigheid in die gebeure. Dit lyk asof die outeur soms onseker was van die rigting wat hy moet inslaan.

Van Coller (2014a:184–85) mis die leiding van “’n kundige en meedoënlose redakteur wat as tugmeester kon optree”. Desondanks die feit dat daar vir Van Coller pluspunte sowel as leemtes is, beskou hy die geheel as “’n geslaagde debuut; selfs méér as behoorlik, van iemand wat sonder twyfel oor die talent en vaardigheid beskik om ’n belangrike roman te skryf”.

Die aanwesigheid van beide populêre en literêre merkers laat die vraag ontstaan of die teks die grens tussen die sub-genres van die roman en die middelmootliteratuur (ook bekend as triviaalliteratuur, ontspanningsliteratuur of goeie gewilde prosa) oorstyg, en indien wel, tot watter mate.

Uit die bespreking van die Afrikaanse literêre sisteem blyk dit dat daar, as gevolg van veranderinge op die literêre terrein, noodwendig ook veranderinge in die kanon is (kyk 3.9.1). Tog is daar, volgens Van Coller (2011:76–77), op ’n bepaalde tyd en plek wel ’n stabilisering van opvattinge oor wat letterkunde is. Daar is verwys na kompleksiteit/meerduidigheid/veelvlakkigheid waarvolgens karakters in die elitêre literatuur nie bloot eendimensioneel (goed óf sleg) is nie en waarvolgens die storie/plot/gebeure ’n noodwendigheid en logika moet vertoon. Voorts moet die struktuur in elitêre literatuur oortuigend wees en die woordgebruik, styl en vertelwyse gepas wees (ibid.).

In die bespreking van die kenmerke van middelmootliteratuur is die volgende genoem (kyk 3.9.2): Middelmootliteratuur maak dikwels van blokkarakterisering gebruik; daar is dikwels bepaalde gender-aannames; dit is soms maatskaplik betrokke; dit is (lokaal)-realisties; die storielyn is gewoonlik voorspelbaar en patroonmatig; daar is gewoonlik ’n groot ooreenstemming tussen storie en verhaal; dit vertoon dikwels bepaalde stylgrepe; oor die algemeen is dit gerig op ontvlugting van, eerder as konfrontasie met, die werklikheid; dit is dikwels vol patos en pateties en dit beantwoord

gewoonlik aan verwagtinge. Middelmootliteratuur beantwoord gewoonlik nie aan heersende ideologiese en/of poëtikale opvattinge nie.

In 'n poging om vas te stel wat presies hierdie teks op die grens tussen elitêre letterkunde en ontspanningsliteratuur plaas, word Nell se teks vervolgens, as 'n samevatting van hierdie hoofstuk, op grond van bogenoemde kenmerke van onderskeidelik elitêre letterkunde en ontspanningsliteratuur bespreek.

5.8.1 Karakterisering

Soos hierbo genoem, word daar in middelmootliteratuur dikwels van blokkarakterisering gebruik gemaak. Deur middel van blokkarakterisering (kyk ii in 3.3.2.1) word die innerlike en uiterlike eienskappe van die medekarakters in Nell se teks feitlik sonder uitsondering by hul eerste verskyning beskryf. Dit word gedoen deur die hoofkarakter, wat self as eerstepersoonsverteller optree (kyk 5.4.5.2). Soos wat daar in 5.4.5.3 genoem is, is die verteller nie altyd objektief nie. Tipies van die middelmootliteratuur is daar bepaalde gender-aannames en word daar in *Sondag op 'n voëlplaas* literêre beelding van 'n aansienlike aantal stereotipes aangetref.

Viljoen (2012:68) wys op die verskil tussen prototipes en stereotipes. Waar prototipes te doen het met “standaard”, “argetipe” of “die eerste model”, dui stereotipes, volgens Viljoen, op konvensie en het dit “te doen met algemene menings, wat dikwels ooreenvoelig is”:

Hulle kom indirek, via taal of 'n ander konvensionele middel soos karikature, tot stand en dui veral die kulturele betekenis van 'n toestand, ding of relasie aan.

In die imalogie¹⁰² word daar, volgens Kruger (2002:201), tussen identiteit of self-beelde en alteriteit of ander-beelde onderskei. Kruger (2002:203) definieer identiteit dan as “die bevestiging van wie mens is, deur die kontrastering van amper elke element van lewenstyl met dié van die Ander”. Die gevolg van die ontmoeting met die ander is, volgens Kruger (2002:204), “'n bedreiging van die Self se identiteit”.

¹⁰² Volgens Kruger (2002:197) verwys die imalogie na die studie van nasionale en etniese stereotipes soos wat dit in literatuur voorgestel word.

Mense neig om die Ander in stereotipes waar te neem, en hierdie soort konstruksie van andersheid kan gesien word as die oorsprong van heelwat ongeregtheid en lyding (ibid.).

Kruger (2002:206) waarsku dat, aangesien “mense stereotipes gebruik om te voorspel hoe die ander sal optree”, dit hulle gedrag teenoor die [a]nder beïnvloed:

Sodra die stereotipe ook affektiewe elemente bevat, hou dit verband met vooroordeel en kan dit lei tot diskriminasie teen die Ander. [...]. Die gevaar daaraan verbonde is dat die beeld van die Ander op hierdie manier verdraai kan word indien die waarnemer nie bewus is van die relatiewiteit van kulture nie.

Behalwe vir die ek-verteller self, word die mans in *Sondag op 'n voëlplaas* deurgaans deur die verteller beskryf as mense vir wie hul identiteit slegs in hul seksualiteit uitdrukking vind (SV:146, 237, 245). Dit is mans wat “plesiertjies” in bordele (SV:92–94, 163–165) gaan soek; al waaroor hulle kan praat is sport en ander “tipies manlike aktiwiteite” (SV:142, 143, 245); mans is bakleiers (SV:157,245); mans gebruik vuil taal (SV:145–158); mans stel nie belang in die meer gekultiveerde dinge soos boeke nie (SV:66, 87, 138) en vir mans is die rol van die vrou steeds in onderdanigheid en diens, as die een wat moet voortplant, geleë (SV:136–137, 247).

In 3.4.1 is verwys na drie benaderings waarvolgens daar in die literatuur na identiteit gekyk kan word. Daar is gewys op die hermeneutiese benadering, waarvolgens identiteit in nasionale verband in verhouding tot alteriteit beskou word; die epistemologiese benadering, wat poog om die vereistes vir selfkennis, insig en selfverwesening te ondersoek, en die psigo-analitiese benadering, wat die vraag na betekenis in terme van gevoel beskryf (Van Alphen 1991:2–15). Die verteller in *Sondag op 'n voëlplaas* se stereotipering van mense, en veral mans, geskied dus vanuit 'n psigo-analitiese gesigspunt.

In 'n teks wat, tipies van die middelmoolliteratuur, maatskaplik betrokke is, sal hierdie benadering noodwendig stereotipering tot gevolg hê. Weideman (1981:29) noem dat, aangesien “die kunstenaar gestalte gee aan die wêreldbeskouing van die groep waartoe hy behoort of by wie hy hom tuis voel”, sy werk noodwendig gekenmerk sal word deur subjektiwiteit [Weideman se beklemtoning]. Vervolgens is dit dus belangrik

om ondersoek in te stel of Nell se *Sondag op 'n voëlplaas* wel as betrokke literatuur geklassifiseer kan word.

5.8.2. *Sondag op 'n voëlplaas* as betrokke literatuur

Volgens Koen (2013:15) is die ek-verteller in *Sondag op 'n voëlplaas* krities en skroom hy nie “om vrae te stel oor belangrike gebeure wat tydens die stormagtige tydperk in die land afgespeel het nie”.¹⁰³ In sy resensie van Nell se roman bespeur ook Van Coller (2014a:184) 'n kritiese oriëntasie by die verteller ten opsigte van die politieke gebeure van die tyd (kyk 5.1.3). Comestor (2014) spreek die kritiek uit dat, alhoewel daar na sosio-politieke kwessies verwys word, die skrywer volgens hom nooit oor hierdie onderwerpe besin nie (kyk ook 5.1.3).

Die veranderde sosiale en politieke gebeure van daardie tydperk¹⁰⁴ figureer wel deurgaans in die verhaal, maar die volgende aanhaling van 'n gesprek is waarskynlik die beste voorbeeld hiervan:

Ek dwaal van die een groepie na die ander, die een gespreksonderwerp na die ander. Boerdery. Die ANC wat binnekort die nuwe regering in Suid-Afrika gaan wees. [...]. Nelson Mandela sal beslis die nuwe president wees. [...]. Wat wag op al die wit mense in die land? [...]. En wat gaan F.W. doen ná die verkiesing? [...]. Hulle sal P.W. seker Robbeneiland toe stuur. [...]. Waar kan veertig miljoen swartes in rye staan om te stem? [...]. Die struggle is verby. Dink mos nuwe yskaste en stowe gaan uit die lug op hulle neerreën. [...]. Hier kom nog groot kak in hierdie land. 'n Nuwe landsvlag? Wat hoe gaan lyk? Vigs. Hulle swart moere, man (Nell 2013:225–226).

Voorbeelde van die rasse-tema word verskeie kere in die roman aangetref. Een hiervan blyk uit 'n kennisgewing by die grotte:

Links van die ingang hang 'n verbleikte kennisgewing met groot swart letters op 'n wit staalbord: *Entrance for Non-Europeans only. Ingang vir Nie-Blankes alleenlik* (Nell 2013:76 [Nell se kursivering]).

Nog voorbeelde word aangetref op bladsye 35, 36, 49, 147, 151, 154 en 157. Daar is ook verwysings na die grensoorlog en nasionale diensplig (SV:47, 118, 135, 150, 152,

¹⁰³ Die periode voor die 1994-referendum.

¹⁰⁴ Die periode voor die 1994-referendum.

230, 231), die Soweto-onluste (SV:151), Ian Smith wat ingestem het tot 'n swart meerderheidsregering in Rhodesië (SV:118), die apartheidsbeweging (SV:28, 185–186), Afrikanerskap (SV:203), Hendrik Verwoerd, P.W. Botha en F.W. de Klerk (SV:28, 150, 226), die eerste demokratiese verkiesing (SV:202, 226) en Nelson Mandela (SV:26).

Met betrekking tot 'n besinning oor die politieke situasie van die tyd, is dit veral die karakter Jester wat 'n belangrike funksie in die handeling vervul en wat 'n figuratiewe motief in die storie word (kyk ook 5.3.1). Tog is die betoog, na my mening, nie dramaties genoeg gefundeer nie. Die beleving is subjektief eensydig en tot 'n groot mate onoortuigend stereotiep.

Op grond hiervan blyk dit dat Nell se teks polities-geïnspireerde literatuur is, maar nie noodwendig betrokke literatuur nie. *Sondag op 'n voëlplaas* is 'n ontwikkelingsroman wat kommentaar lewer op die politieke situasie van die hoofkarakter se “grootworddae” (kyk 5.3.3). Die politiek is ondergeskik omdat daar vir die ek-verteller belangriker kwessies is. Hy is meer gemoeid met die lewensfilosofiese aspekte van menswees.

5.8.3 Strukturering en eksegesi

In sy bemoeienis met verskillende filosofiese aspekte van menswees, bevind die hoofkarakter hom in 'n tussentoestand. Die vraag waarmee hy worstel – wat ook die belangrikste tema in die roman is – is 'n soeke na die eie (manlike) identiteit, wat op sig self 'n grenssituasie is. In 'n artikel oor die vreemdelingskaptema in enkele romans van Karel Schoeman noem Jooste (1995:143–144) dat die tussentoestand ook in die strukturering van handeling uitgedruk kan word deurdat die storie, soos wat dit die geval in Nell se teks is, “dikwels 'n patroon van aankoms, tussentyd en vertrek vertoon”. Soos in die werk van Karel Schoeman vorm die tussentyd die hoofstorie en skep die “plasing van die hoofstorie tussen 'n vorige verblyf en 'n daaropvolgende verblyf [...] 'n patroon van vergelyking (tussen tye, tussen wêreldes, tussen waardestelsels) waarop die keuse-aspek van die tussenskap steun” (ibid.).

Alhoewel die strukturele verdeling van Nell se roman 'n handelingsverloop van sekwenstiële eenhede veronderstel (kyk 5.4.3), word daar dwarsdeur die roman elemente uit die verlede in die fase van die hede geplaas. Dit geskied hoofsaaklik, soos genoem, deur herinnering en verbeelding en het 'n wisselwerking tussen verskillende tydsfases tot gevolg. In 5.4.4 is daarop gewys dat die verteller dwarsdeur die verhaal heen en weer oor allerlei grense beweeg. As gevolg hiervan is die verteller se oorskryding van grense, in die woorde van Du Plooy (2014:7), as 'n “vertrek na 'n onbekende bestemming [,] 'n uitdyende sone van afstand, sowel fisies en geografies en emosioneel” beskryf (kyk 5.4.4).

Ten opsigte van die strukturering van handeling is Koen (2013:15) van mening dat die ontknoping soms te vinnig plaasvind, “veral in die laaste drie afdelings van die roman”. Daarby oordeel Koen dat Nell die eerste paar afdelings kon inkort ten einde tydspronge te verkort. Gemeet in bladsyruimte is die verteltyd tussen die afdelings wat handel oor die hoofkarakter se kinderjare op die plaas en die afdelings wat sy volwasse lewe beskryf, egter in balans (132 bladsye teenoor 120 bladsye) en slaag Nell, volgens Van Coller (2014a:184), daarin om “los verhaaldrade heg te bind” en word terug- en vooruitwysings op 'n sinvolle wyse benut ten einde “verveling en voorspelbaarheid te vermy”. Wat wel na vore kom, is dat die beskrywing van die hoofkarakter se herinneringe aan die plaas en die numineuse ervarings in die grotte van die mees geslaagde gedeeltes in die roman is. Daarteenoor kom die stadsgedeeltes, volgens Van Coller (ibid.), “dikwels as iets te gemanipuleerd oor”.

Van Coller (2014a:184–185) is van mening is dat die eksegeese soms te “oordadig” en “gemaklik” is (hier verwys Van Coller na bl. 244 in Nell se teks). Voorts bemerk hy “die tipiese neiging van 'n debutant om 'n geslote teks te skrywe, in plaas daarvan om die leser 'n bietjie meer vrye teuels te gee wat veral die lê van verbande betref”. Alhoewel nie tot dieselfde mate as in Naudé se teks nie is daar, volgens my, tog elemente van 'n oop teks. In die slot van die roman ondersoek die verteller die moontlikheid om as boer terug te keer na sy erfgrond, maar daar is geen sekerheid of hy dit wel doen nie. Dit is egter Andri se geheim wat die grootste moontlikheid inhou tot verskillende interpretasies (kyk 5.6).

5.8.4 Vertelsituasie

Die vertelsituasie word dikwels deur resensente as kriterium in die beoordeling van 'n teks gebruik. Volgens Koen (2013:15) dra “Nell se eerstepersoonsverteller [...] deels by tot die geslaagdheid van die roman”:

Al die gebeure word op geslaagde wyse by die verteller se lewensverhaal geïntegreer en vorm gesamentlik 'n ryk tapisserie van stemme wat eenvoudig gehoor moet word.

Aangesien die fokaliseerder vertellergebonde is, word die betroubaarheid van die verteller onder verdenking geplaas (kyk 5.4.5.3). Alhoewel Nell van 'n manlike verteller gebruik maak, skuil daar heelwat vroulike perspektiewe agter die vertelling en vertoon aspekte rakende die taalgebruik van die verteller 'n dualiteit (kyk 5.4.5.3).

Volgens Comestor (2014) skryf Nell vloeiend en maak hy gebruik van beskrywende en treffende woorde. Koen (2013:15) beskryf Nell se taalgebruik as “ryk geskakeerd”. Vir Viktor (2013:9) het Nell 'n gemaklike vertelstyl en beskik hy oor die vermoë “om sy leser in te trek in die gebeure en handeling van die verteller”. Met betrekking tot die vertellings oor die verteller se kinderdae op die plaas spreek Du Preez (2014:2) 'n positiewe waarde-oordeel uit deur daarna as “oortuigend en vaardig” te verwys. Daarteenoor kom die vertellings oor die karakter se volwasse lewe vir Du Preez as “naïef en onoortuigend” voor. Ook Van Coller (2014a:184) is van mening dat die verteller “by tye ietwat neulerig en soetsappig” voorkom en dat hy hom soms “'n uit-die-hoogte morele posisie toe[eien] wat gepaardgaan met stereotiperende karakterisering en 'n venynigheid wat vervreemdend kan werk”.

5.8.5 Metaforiek

Volgens Viljoen (1987:69) beperk 'n klem op stereotipiese waardes “metafore per definisie [...] tot reeds bestaande konnotasies”. In Nell se teks is daar aanduidings van oordadige pogings tot diepgang, onder andere deur die metaforiek. Soos wat die geval in Naudé se *Alfabet van die voëls* is, word veral die metaforiese eienskappe van die refrein (in hierdie geval as ordening van chaos; kyk 3.5.1; 5.5.1) en voëls (kyk 3.5.2; 5.5.2) in diens van temas aangewend. Nie net is die op die grond lewende voëls (volstruise en hoenders) en die duiwe onderskeidelik simbole van die aarde en die

hemel, as 'n verhouding waarin die mens sy identiteit vind nie, maar as metafore vervul volstruise ook 'n belangrike rol in die magstema. Volgens Van Coller (2014a:184) kom die simbolisering gedwonge voor. Oordadige pogings tot diepgang vind ook neerslag in die metaforiese gebruik van Bybelse simbole en Skrifgedeeltes (kyk SV:38, 51, 123, 233).

In die slotsin van die roman is 'n "voorrui" waarteen "n paar fyn blink reëndruppels" sit metafores van 'n nuwe uitkyk op die lewe (SV:255; kyk 5.3.3). Die gelykstelling van verlies en vastigheid sluit aan by die eksistensialistiese idee van absurditeit (kyk 1.3). Die verteller kom tot die besef en aanvaarding dat dit onmoontlik is om die wêreld te verstaan en dat die wêreld geen betekenis het buiten dit wat hyself daaraan toevoeg nie. Nell se roman ontwikkel dus die idee dat die moderne mens sy eie heil moet uitwerk deur op soek te gaan na psigiese integrasie. Van Coller (1990:19) wys daarop dat hierdie integrasie, vanuit Jung se beskouings, neerslag vind in die ontdekking van "n geïntegreerde persoonlikheid, die Self – die sg. Kosmiese mens":

Dit is in wese 'n terugkeer na die verlore paradys. Deur die vind van die Self bereik die mens Psigiese totaliteit, samewerking of integrasie van bewuste en onbewuste, maar belangriker nog, sodoende vind die mens 'God' binne homself [...].

5.9 Gevolgtrekkings

In 1.6 is 'n aantal navorsingsvrae geformuleer. In antwoord op hierdie vrae word die volgende gevolgtrekkings gemaak:

In Johann Nell se plaasroman *Sondag op 'n voëlplaas* (2013) staan die grensposisie waarin die ek-verteller hom bevind in 'n noue verband met ruimte. Teen die agtergrond van die plaasruimte, die stadsruimte en die sosio-politieke veranderinge in die land, vind die verteller se volwassewording en sy vergeefse soeke na sy kulturele identiteit ook neerslag in die soeke na sy seksuele identiteit. Nell se roman is dus op die grens van twee sub-genres, naamlik die plaasroman (met 'n beweging na die stad) en die ontwikkelingsroman (kyk 5.1; 5.3.1; 5.3.3). Verskeie intertekste dien as verheldering vir die tema van identiteitloosheid (kyk 5.7).

In Nell se roman, soos in Naudé se kortverhaalbundel *Alfabet van die voëls* (2011), is die hooftema dus die soeke na die eie identiteit, wat in wese eintlik 'n soeke na die Hoër self is. In 'n menslike gestalte is die karakter Andri vir die verteller die mistieke simbool van, maar ook die wegwysers na die "verlossing" waarna hy smag (kyk 5.2.2). Binne die mistieke beleving vervul die duifmetafoor (kyk 2.2.2.3) 'n sentrale funksie. Soos daar uit die titel, *Sondag op 'n voëlplaas*, afgelei kan word, is dit veral die beeld van die volstruis, as simbool van grootheid, mag en prag (kyk 5.5.2) wat as 'n komplekse metafoor vir manlike seksualiteit figureer.

In *Sondag op 'n voëlplaas* is die grens nie slegs 'n belangrike motief in die onderskeie stories nie. Grensoorskryding is ook op die vlak van die verhaal en in die vertelsituasie (kyk 5.4.5.1) aanwesig. Soos in Naudé se *Alfabet van die voëls* (2011) is daar, tipies van die postmodernistiese teks, 'n selfrefleksiewe betreding van die teks deur die skrywer. Ten spyte van die feit dat Nell wat werkwyse en tematiek betref tot 'n groot mate aansluit by die tradisionele plaasroman, het dit in die bespreking aan die lig gekom dat op grond van die gekose vertelsituasie (kyk 5.4.5.2) en veral met betrekking tot die motief van manlikheid (kyk 5.4.2.3), die roman *Sondag op 'n voëlplaas* tot 'n meerdere of mindere mate afwyk van die tradisionele variant (kyk 5.3.1).

Die aanwesigheid van beide populêre en literêre merkers, wat veral in verskeie resepsieprodukte onder die vergrootglas geplaas is, het tot die gevolgtrekking gelei dat Nell se roman as middelmoottliteratuur geklassifiseer kan word.

Deur middel van 'n dekonstruktiewe werkswyse (kyk 5.6) is aangetoon dat dekonstruksie van ruimte, sowel as die teenstelling tussen vroeër en nou, belangrike grensoorskrydende aspekte in Nell se teks is.

As slotsom blyk dit dat 'n psigologiese grensgebied die boustof van Nell se roman is. Die waarde van die roman lê juis daarin dat dit as toeganklike literatuur (kyk 3.9.2; 5.8) die universele soeke na die self en die Hoër self verwoord.

HOOFSTUK 6

SAMEVATTING

Uit die navorsing het dit duidelik geword dat *grens* 'n gelaaide term is (kyk 1.1). Waar die grens volgens die historiese benadering aanvanklik as 'n topologiese entiteit op die terrein van die geografie beskou is, is dit nou ook 'n belangrike, ordenende en analitiese konsep in die interdisiplinêre veld (kyk 1.1). As simboliese tussenruimte skep die grens nuwe moontlikhede vir kommunikasie en kennisoordra (Mertens 2008:171; kyk 1.1).

Threshold awareness appears to be particularly characteristic of the intellectual and artistic attitude that presents one of the mainstreams of modernity: skepticism towards a one sided view on rationality (Mertens 2008:173).

In teenstelling tot die modernistiese beskouing, waar logika en empiriese werkwyses aan die orde van die dag was, word enige objektiewe metodes in die postmodernisme bevraagteken en is daar 'n omverwerping van die beskouings oor die rede as bron van waarheid (Barret 1997:18; Du Toit 2007:1; kyk 3.1). Volgens postmodernistiese beskouings kan die natuurlike werklikheid nooit volledig geken of verstaan word nie.

Die vervaging en oorskryding van grense word ook in postmoderne literatuur aangetref. In postmodernistiese literatuur word bepaalde normverskuiwings op die vlak van die genre, die storie, die verhaal, sowel as in die vertelproses waargeneem. Binne die konteks van 'n veranderde Suid-Afrikaanse sosio-politieke bestel het die grenssituasie, wat aanvanklik bloot topologies was (kyk 1.2), ook in letterkundige werke verruim tot 'n situasie waarin die grens metafories simbool word van die geskiedenis van mense (Van Coller 1992:153). In hierdie studie is die wyses waarop en mate waarin grensoorskrydende aspekte (kenmerkend van die postmodernisme) in twee Afrikaanse prosatekste, naamlik *Alfabet van die voëls* deur S.J. Naudé (2011) en *Sondag op 'n voëlplaas* deur Johann Nell (2013) voorkom, bestudeer.

Met betrekking tot die oorskryding van genre-grense is bevind dat, aangesien die individuele verhale in Naudé se bundel langer is as die normale kortverhaal (kyk 4.1; 4.3.1; 4.3.2.7; 4.4.3; 4.7), daar wat die afsonderlike verhale betref, 'n grensoorskryding

tussen die kortverhaal en die roman is. Voorts lei die feit dat dieselfde temas deurlopend in die verhale aanwesig is, dat dieselfde karakters in meer as een verhaal optree, asook die feit dat die sewe verhale min of meer dieselfde struktuur, aanbiedingswyse en eienskappe met betrekking tot fokus, perspektief en tyd vertoon, daartoe dat die verhale op subtiele wyse op mekaar inspeel en mekaar aanvul. Die gevolg is dat die ontologiese grense tussen verhale bevraagteken word en daar dus 'n geheelindruk gelaat word wat Naudé se teks in 'n kategorie tussen die roman en die kortverhaalbundel plaas (kyk 3.1; 3.2.2.3; 4.1). Op grond hiervan blyk dit duidelik dat *Alfabet van die voëls* as 'n kortverhaalsiklus geklassifiseer kan word en dat dit veral elemente van die kortverhaalroman (kyk 3.2.2.3) bevat.

Nell se roman is op die grens van twee sub-genres, naamlik die plaasroman (met 'n beweging na die stad) en die ontwikkelingsroman. In 'n vergelyking met die tradisionele plaasroman is bevind dat Nell se roman tot 'n meerdere of mindere mate afwyk van die tradisionele variant. Deur die gebruikmaking van die motief van erflating, die beskrywing van die plaas as 'n mitiese ruimte, die beskouing van die vrou as enersyds gereduseer tot 'n vlak van diens en onderdanigheid en andersyds voorgestel as 'n sterk pionier, sluit Nell aan by tradisionele konvensies (kyk 3.2.4.1). Waar daar in die tradisionele plaasroman dikwels van 'n oukatoriële verteller gebruik gemaak word, gebruik Nell 'n ek-verteller wat, met betrekking tot die motief van manlikheid, afwyk van die stereotipiese hoofpersoon in die tradisionele plaasroman. Op grond van die verruiming van konvensionele konvensies blyk dit dat Nell se teks dus as 'n parodiërende herskrywing van hierdie sub-genre beskou kan word (kyk 5.3.1).

Op grond van bepaalde perspektiefverskuiwings in die Afrikaanse prosa is daar in die ontwikkeling van die plaasroman op drie periodes gewys (kyk Lubbe & Wiehahn 2000:155–156; vgl. 3.2.4.1). Tipies van die plaasroman, soos wat dit in die periode van die *internasionale gedagte* (1956–1976) beskryf is, is die plaas vir die jong verteller in Nell se roman nie meer die enigste en ideale bestaanswyse nie en verhuis hy van die plaas na die dorp/voorstad. Teen die agtergrond van beide die plaas- en die stadsruimtes, en op die grens tussen verskillende geskiedkundige tydperke, sentreer die vertelling in *Sondag op 'n voëlplaas* rondom die voorstelling van die beproewings en lewenslesse wat die jong hoofpersoon moet oorkom ten einde insig met betrekking tot sy eie identiteit, veral ten opsigte van die seksuele, te verkry. Die

intriges rondom die prosesse van wording plaas Nell se roman dus ook binne die kader van die ontwikkelingsroman (kyk 3.2.4.4). In sy voorstelling van hierdie intriges blyk dit dat Nell dikwels poog om die grens tussen die profane en die sakrale te oorskry. Die gevolg hiervan is 'n sporadiese flirtasie met die godsdiens (kyk 5.3.3). 'n Oorsig van die gekose genres bevestig dus dat daar in sowel Naudé se *Alfabet van die voëls* as in Nell se *Sondag op 'n voëlplaas* grensoorskryding ten opsigte van die genologiese aanwesig is.

In die proefskrif is verwys na die groot rol wat vernuwing in die bepaling van literariteit speel (kyk 3.9). Die aanwesigheid van beide populêre en literêre merkers in Nell se *Sondag op 'n voëlplaas*, het die vraag laat ontstaan of die teks die grens tussen die sub-genres van die roman, as elitêre letterkunde, en die ontspanningsliteratuur oorskry, en indien wel, in watter mate. In die ondersoek het die volgende na vore gekom: In *Sondag op 'n voëlplaas* word literêre beelding van 'n aansienlike aantal stereotipes aangetref en geskied dit dikwels by wyse van blokkarakterisering. Gemeet aan die verwagtinge wat aan betrokke literatuur gestel word, blyk dit dat Nell se teks polities-geïnspireerde literatuur is in die sin dat dit kommentaar lewer op die politieke situasie van die hoofkarakter se “grootworddae”, maar dat, aangesien die teks meer gemoeid is met die lewensfilosofiese aspekte van menswees, dit nie noodwendig betrokke literatuur is nie (kyk 5.8.2).

In aansluiting by die tema van grensoorskryding op storievlak, veral wat betref die keuse-aspek van die tussenskap, is bevind dat Nell die storie struktureel deur middel van terug- en vooruitwysings tussen 'n vorige verblyf en 'n daaropvolgende verblyf plaas. Hierdeur kom 'n patroon van vergelyking tot stand. Dit is 'n tipiese kenmerk van ontspanningsliteratuur (kyk 3.9.2; 5.8.3). Alhoewel Nell se hantering van hierdie strukturele tegniek tot 'n groot mate daarin slaag om verveling en voorspelbaarheid te vermy, kom die eksegeese soms as te oordadig en gemaklik voor.

Aangesien die fokaliseerder in *Sondag op 'n voëlplaas* vertellergebonde is, word die betroubaarheid van die verteller onder verdenking geplaas. Voorts vertoon aspekte rakende die taalgebruik van die verteller 'n dualiteit (kyk 5.4.5.3). Soos wat dit die geval in Naudé se *Alfabet van die voëls* is, word veral die metaforiese eienskappe van die refrein (in hierdie geval as ordening van chaos; kyk 3.5.1; 5.5.1) en voëls (kyk 3.5.2;

5.5.2) in diens van temas aangewend. Grondlewende voëls (volstruise en hoenders) en duiwe word onderskeidelik as simbole van die aarde en die hemel, as 'n verhouding waarin die mens sy identiteit vind, aangewend. Waar vergelyking 'n tipiese kenmerk van ontspanningsliteratuur is, word elitêre letterkunde gekenmerk deur meerduidigheid, wat in die letterkunde dikwels by wyse van metaforiek verkry word. In Nell se teks kom die simbolisering egter soms as ietwat gedwonge voor.

Uit hierdie samevatting blyk dit dus dat Nell se teks op die grens tussen elitêre letterkunde en ontspanningsliteratuur geplaas kan word en dat dit derhalwe as middelmootliteratuur, die term vir tekste waarin daar 'n vermenging van hoog- en laagliteratuur is (kyk 3.9.2), geklassifiseer kan word.

Grensoorskryding as 'n "gebeurtenis" staan ook sentraal in al drie lae van die narratologie (die storie, die verteltekste en die vertelproses; kyk 3.3.2.1; 3.3.2.2; 3.3.2.3). Deur middel van interpretatiewe en hermeneutiese benaderings is aangedui hoe grensoorskrydende gebeure, soos wat dit deur die onderskeie karakters veroorsaak of ervaar is, as die oorgang van een staat na 'n ander beskryf is. Daar is bevind dat hierdie oorgangspersone in beide tekste ooreenkom met Van Gennep se model waarvolgens oorgangsrites in drie fases verloop (kyk Van Gennep 1960:10–11, 211; vgl. 3.4).

Die moderne mens is in wese 'n liminale figuur, soekend na 'n eie identiteit (kyk 1.1). In beide Naudé en Nell se tekste staan die hooftema in verband met 'n liminale karakter (of liminale karakters) wat 'n grensoorskrydende losmakingsproses moet ondergaan. Tydens die preliminale fase, wat 'n simboliese losmaking van die gewone sosiale status veronderstel, is die kulturele en seksuele identiteit van die onderskeie hoofkarakters as vertrekpunt geneem. Tydens die tweede fase, bekend as die liminale fase, is waargeneem hoe herinneringe aan herkoms in gesprek begin tree met nuwe impulse en het die karakters in beide tekste op 'n verkenningsreis van die self gegaan in die hoop dat die transformasieproses uiteindelik tot 'n bepaalde sosiale herintegrasie, as die laaste fase van die oorgangspersone, sal lei. Uit die bestudering van die tekste is gevind dat die idee van "tuiskoms" of "terugkeer" in die ware sin van die woord, nóg vir Naudé, nóg vir Nell se hoofkarakters beskore is en dat daar dus nie werklik sprake van integrasie is nie. Aan die einde van hulle onderskeie

transformasieprosesse kom byna al die hoofkarakters tot die insig dat die mens as eenling deur hierdie wêreld reis. Die mens se diepste begeerte is dié na eenwording met die Absolute of die Absolute realiteit. In beide Naudé en Nell se tekste word trauma as *rite de passage* aangewend om die hoofkarakters van een staat na 'n ander te begelei – 'n staat waarin hulle besef dat die vol en volledige toestand waarna hulle smag, slegs te vind is in dit waarna dikwels as die Hoër self verwys word (kyk 2.2.2.1). In Naudé se kortverhaalbundel en in Nell se roman gaan dit dus nie oor hoe trauma verwerk kan word nie, maar eerder oor die insig dat die lewe, in welke vorm ook al, voortgaan:

Die lewe en die geskiedenis is prosesse en dit is nodig om aan te hou beweeg, om geestelike reserwes te verken en te ontgin en om oopgestel te bly teenoor die toekoms (Du Plooy 2006:19).

Beide tekste lewer dus kommentaar op die eksistensialistiese idee van absurditeit waarvolgens die mens van aangesig tot aangesig kom met die idee dat die syn toevallig en betekenisloos is, maar dat dit ook die vertrekpunt is waarvandaan die mens, as reaksie hierop, deur selfverwesenliking betekenis aan sy of haar lewe moet toevoeg (kyk 1.3; 4.4.2.2; 4.4.2.7; 5.8.3). McIndoe (2014:3) vat Naudé se uitbeelding hiervan treffend soos volg saam:

Naudé skilfully evokes a brave new world where everywhere is everywhere and nothing is as certain as it might once have been. [...]. It's a uniquely South African spin on a universal battle: the fight to understand who you are and what your place in the world might be.

In 3.2.4.4 is genoem dat in tekste wat grensoorskryding as tema het, die element van verandering op storievlak die storie boeiend maak. Dit is egter “die aard en die kwaliteit van die soort veranderinge soos dit spesifiek uit die artistieke representasie op die vlak van die verhaal na vore kom”, wat aan 'n verhalende teks 'n eiesoortige karakter gee (Du Plooy 2014:1–2).

In *Alfabet van die voëls* en *Sondag op 'n voëlplaas* is bevind dat die handelingsverloop rondom die traumatiese belewenisse van die onderskeie hoofkarakters gestruktureer is. In beide tekste is 'n narratiewe siklus by wyse van prosesse van vooruitgang en agteruitgang behou. Deur dit teen die tydsverloop en teen die agtergrond van die betrokke ruimtes te plaas, is die vorming van strukture ondersoek.

Die postmodernisme plaas klem op die vermoë tot voorstellende ontvanklikheid (Lyotard 1983:80, 81; kyk 3.1; inleiding tot hierdie samevatting). In die ondersoek na die onderskeie verhaalstrukture is daar van postmodernistiese dekonstruktiewe benaderingswyses, wat van die standpunt uitgaan dat tekste “ontwykend” van aard is (Derrida 1977/1967; 2009/1967; kyk 1.3; 3.6; 3.7), gebruik gemaak. ’n Derrideaanse verwysingsveld en toepassing veronderstel egter aanpassing by die betrokke literêre sisteem (Hambidge 1986:74; kyk 3.6). Binne die Afrikaanse literêre sisteem blyk dit dat daar algemeen van ’n metode gebruik gemaak word waarvolgens die verskillende moontlikhede en die simbiotiese verhouding van die teks uitgewys word deurdat daar na opposisies in die teks gekyk word. Dit geskied deurdat betekenisgewende prosedures gedekonstrueer word uit betekenis wat keerkante van mekaar is. Deur die gebruikmaking van ’n metode waarvolgens daar gepoog is om te bewys dat die ondergeskikte in ’n hiërargie van opposisies eintlik die belangrikste in die hiërargie is (kyk Hambidge 1986:74; De Jong 1986:106–108; Viljoen 1989:46), het die kontras tussen die “volheid”, alhoewel verwronge, en die “afwesige volheid” in beide Naudé se *Alfabet van die voëls* en Nell se *Sondag op ’n voëlplaas* telkens op die voorgrond getree. In beide tekste is bevind dat sonder die kontras met die “volheid”, die reduksie geen sin het nie en dat die uitgedunde toestand slegs verstaan kan word in sy verskil, sy *différance* (kyk 3.6; 3.7) van die volledige toestand (kyk ook Viljoen 1989:47).

Uit die studie het dit voorts aan die lig gekom dat veral die mikrostrukturele elemente van temas, motiewe en metafore as bemiddelende, grensoorskrydende elemente in beide Naudé en Nell se tekste optree. Die herhaaldelike voorkoms van hierdie elemente het ’n bepalende en organiserende invloed in genoemde literêre werke. As draers van verholde betekenis beklee die metafore van klank en stilte, chaos en voëls die bemiddelaarsrol tussen die geïmpliseerde betekenis en die vasstelling daarvan deur die leser. Deur Deleuze en Guattari (1988:311–350) se beskouings as uitgangspunt te gebruik, is die territorialiserende eienskappe van die genoemde metafore in hul ooreenkoms met die eienskappe van die refrein bestudeer (kyk 3.5.1; 3.5.2). In beide Naudé se *Alfabet van die voëls* en Nell se *Sondag op ’n voëlplaas* is metafore nie bloot as ’n ornamentele aspek van taal aangewend nie, maar as ’n prinsipiële skemas waarvolgens die karakters, as temporale sowel as ruimtelike wesens (kyk Tomkinson 2012:48; vgl. 3.5), hul onderskeie leefwêreld en hulle aktiwiteite binne daardie leefwêreld konseptualiseer (Gibbs 2010:3; kyk 3.5).

In postmoderne literatuur is daar 'n selfrefleksiewe betreding van die teks deur die skrywer (kyk 3.1). In beide Naudé se *Alfabet van die voëls* en Nell se *Sondag op 'n voëlplaas* is daar aanduidings van sodanige grensoorskryding. Deur middel van subtile manipulerings van die abstrakte outeur word die persoon van die werklike outeur tot 'n meerdere of mindere mate op 'n vernuftige wyse in die onderskeie verhale in *Alfabet van die voëls* geïntegreer. Alhoewel Nell dit ontken (kyk 5.4.5.1), is daar ook in *Sondag op 'n voëlplaas* aanduidings van grensoorskryding deurdat die werklike outeur, ook in hierdie geval deur middel van subtile manipulerings, self as karakter in die literêre werk aanwesig is. In *Sondag op 'n voëlplaas* speel die kontrei en die persoon van die werklike outeur 'n belangrike rol in die literêre werk onder bespreking (kyk 5.1.1) en is daar onmiskenbare ooreenkomste tussen die werklike outeur en die verteller. Op grond van hierdie ooreenkomste is daar, soos in die outobiografie, 'n gedeeltelike oorvleueling tussen (hoof-)karakter, verteller en werklike outeur en sou die roman dus bykans as verkapte outobiografie beskou kon word (kyk 5.4.5.1).

'n Doelbewuste vervaging tussen konkrete en abstrakte outeur en tussen abstrakte outeur en verteller is een van die postmodernistiese tegnieke waardeur vertelinstanties, wat voorheen as aparte vertelinstanties met verkillende fokaliseringe beskou is, vermeng kan word (kyk i in 3.3.2.2). In *Sondag op 'n voëlplaas* word die fokalisasie aan 'n bepaalde karakter gekoppel en geskied die vertelling vanuit die waarneming van sowel die vertellende self as die belewende self (kyk i in 3.3.2.2; 5.4.5.2). Dit is egter veral in Naudé se *Alfabet van die voëls* dat die temporale en psigologiese afstand tussen die verteller en die hoofkarakter in al sewe kortverhale minimaal klein is. In die ondersoek is gevind dat die grense tussen 'n eerstepersoonsverteller en 'n ouktoriële verteller uiters poreus is (kyk 4.4.5.2). Alhoewel daar 'n eksterne fokaliseerder aanwesig is wat terugkyk op gebeure waarby hy self betrokke was, is daar binne die voorgestelde gebeure ook aanduidings van interne fokalisasie in die vorm van 'n karakter-fokaliseerder wat sy visie deur veronderstelling en identifikasie met ander gee. Gevolglik is daar in *Alfabet van die voëls* ook 'n grensoorskryding ten opsigte van die kategorieë eksterne/interne fokalisasie.

Teen die agtergrond van heersende taalkwessies maak die Afrikaanssprekende aanspraak op 'n taal wat hom-/haarself binne 'n nuwe sosio-politieke bestel kan

handhaaf. In die bespreking van mineurletterkunde is die kollektiewe waarde daarvan, sowel as die deterritorialisasie van taal en die verbintenis tussen 'n individu en 'n politieke onmiddellikheid, as kenmerke van die mineurtonaliteit genoem (Deleuze & Guattari 1986:18; kyk 3.8). Beide Naudé en Nell se tekste speel af teen 'n veranderende politieke sosiale bestel en kan dus as subjektiewe, politiek gemotiveerde mineurkuns beskou word. Ten opsigte van die kenmerke van mineurletterkunde is voorts genoem dat die mineurtonaliteit inherent nomadies is. As individue is beide Naudé en Nell se hoofkarakters swerwers. Ook hulle onvermoë tot die verwoording van hul trauma is tipies van mineurstilte, wat 'n kenmerk van die deterritorialisasie van 'n majeuretaal tot 'n mineurtaal is. Teen hierdie agtergrond blyk dit dat die taal waarin Naudé en Nell oor grensoorskrydende temas skryf, inderdaad 'n mineurtonaliteit vertoon.

Die studie het bevestig dat Afrikaanse grensliteratuur,¹⁰⁵ as 'n kulturele produk van sosio-politieke veranderinge, nog lank nie uitgeskryf is nie en dat sodanige Afrikaanse prosatekste binne die Suid-Afrikaanse samelewing steeds relevant is. Dit word veral vergestalt in die metaforiese hantering van die grens as deurbreking in die soeke na 'n nuwe identiteit. Beide Naudé se *Alfabet van die voëls* en Nell se *Sondag op 'n voëlplaas* slaag dus daarin om, deur middel van die grensoorskrydende elemente wat op die vlak van die storie, die verteltekste en die vertelproses aanwesig is, vir die leser 'n alternatiewe verbeeldingswêreld, komplementêrend tot die werklikheid, te skep:

And that is why novels, [...] can solace us; they suggest a more comprehensible and thus more manageable human race, they give us the illusion of perspicacity and of power (Forster 1927:64).

¹⁰⁵ Hier word bedoel 'n literatuur waarin grense ook metafories aangewend word.

BYLAAG

ROBERT FROST (1874–1963) SE GEDIG “MENDING WALL” UIT *NORTH OF BOSTON*¹⁰⁶

Something there is that doesn't love a wall,
That sends the frozen-ground-swell under it
And spills the upper boulders in the sun;
And makes gaps even two can pass abreast.
The work of hunters is another thing;
I have come after them and made repair
Where they have left not one stone on a stone,
But they would have the rabbit out of hiding,
To please the yelping dogs. The gaps I mean,
No one has seen them made or heard them made,
But at spring mending-time we find them there.
I let my neighbor know beyond the hill;
And on a day we meet to talk the line
And set the wall between us once again.
We keep the wall between us as we go.
To each the boulders that have fallen to each.
And some are loaves and some so nearly balls
We have to use a spell to make them balance:
“Stay where you are until our backs are turned!”
We wear our fingers rough with handling them.
Oh, just another kind of out-door game,
One on a side. It comes to little more:
There where it is we do not need the wall:
He is all pine and I am apple orchard.
My apple trees will never get across
And eat the cones under his pines, I tell him.

¹⁰⁶ Verkry vanaf *The Project Gutenberg EBook*. Onder die terme van die Gutenberg Projek mag die gedig sonder enige voorskrifte gebruik word.

He only says, "Good fences make good neighbors."
Spring is the mischief in me, and I wonder
If I could put a notion to his head:
"Why do they make good neighbors?
Isn't it Where there are cows?
But here there are no cows.
Before I built a wall I'd ask to know
What I was walling in or walling out,
And to whom I was like to give offence.
Something there is that doesn't love a wall,
That wants it down." I could say "Elves" to him,
But it's not elves exactly, and I'd rather
He said it for himself.
I see him there,
Bringing a stone grasped firmly by the top
In each hand, like an old-stone savage armed.
He moves in darkness as it seems to me,
Not of woods only and the shade of trees.
He will not go behind his father's saying,
And he likes having thought of it so well
He says again, "Good fences make good neighbors."

BIBLIOGRAFIE

Adendorff, E.M. 2003. Digdebutte teen die milleniumwending: 'n polisistemiese ondersoek. (Ongepubliseerde Magisterverhandeling.) Departement Lettere en Wysbegeerte, Universiteit van Stellenbosch, Stellenbosch.

Adams, J.P. 2006. Christina Rossetti, Sarah Grand, and the expression of sexual liminality in nineteenth century literature. (Ongepubliseerde Magisterverhandeling.) Departement Engels, Marshall Universiteit, Wes-Virginia.

And Other Stories. 2015. *The alphabet of birds* by SJ Naudé.

(<http://www.andotherstories.org/book/the-alphabet-of-birds/>)

Geraadpleeg op 22 September 2015.

Athanasius van Alexandria. s.j. *Life of Anthony*. Vertaal vanuit die Koptiese weergawe deur Tim Vivian in 1994. *Society of Coptic Church Studies.Coptic Church Review* Volume 15(1, 2) Lente- en somer-uitgawe.

(http://www.copticchurchreview.com/Coptic/Home_files/1994%20Sp.Sum.Vol15%232.3pdf)

Geraadpleeg op 26 Mei 2015.

Aucamp, H. 1978. *Kort voor lank: opstelle oor kortprosa*. Kaapstad: Tafelberg.

Avery, T.E. 2014. Alienated, anxious, American: the crisis of coming of age in Ralph Ellison's *Invisible Man* and the late Harlem Bildungsroman. *Limina* Volume 20(2):1–17.

(http://www.limina.arts.uwa.edu.au/data/assets/pdf_file/0006/2657355/Avery-article.pdf)

Geraadpleeg op 4 Februarie 2016.

Aylesworth, G. 2015. Postmodernism. In E.N. Zalta (red.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* Somer-uitgawe.

(<http://plato.stanford.edu/entries/postmodernism/>)

Geraadpleeg op 4 Desember 2015.

Babbie, E. & Mouton, J. 2001. *The practice of social research*. Kaapstad: Oxford University Press Southern Africa.

Bakhtin, M.M. 1986a. The *Bildungsroman* and its significance in the history of Realism (toward a historical typology of the novel). In C. Emerson & M. Holquist (reds.). *Speech genres & other essays*. Austin: University of Texas Press.

Bakhtin, M.M. 1986b. *The problem of speech genres*. Austin: University of Texas Press.

([http://monoskop.org/images/7/7b/Bakhtin Mikhail Speech Genres and Other Late Essays.pdf](http://monoskop.org/images/7/7b/Bakhtin_Mikhail_Speech_Genres_and_Other_Late_Essays.pdf))

Geraadpleeg op 17 Maart 2016.

Bal, M. 1999. *Narratology: introduction to the theory of narrative*. [oorspronklik 1980 in Nederlands]. Toronto, Buffalo, Londen: University of Toronto Press Incorporated.

Ball, P. 2004. *Critical mass. How one thing leads to another*. Verenigde State van Amerika: William Heinemann, Arrow Books.

Barret, A.I. 2015. Book review: *Guns, oil and tenderness*. *The Africa Report* 9 Januarie.

(<http://www.theafricareport.com/Books/book-review-guns-oil-and-tenderness.html>)

- Barret, T. 1997. Modernism and postmodernism: an overview with art examples.
 In J. Hutchens & M. Suggs (reds.). *Art education: content and practice in a postmodern era*. Washington DC: NAEA.
http://www.terrybarrettosu.com/pdfs/B_PoMo_97.pdf
 Geraadpleeg op 9 Maart 2016.
- Bauret, G. 2010. Other considerations on borders. *Reflexions Masterclass*.
http://www.reflexionsmasterclass.org/pdf/rm_themes_borders.pdf
 Geraadpleeg op 1 Augustus 2014.
- Beauvais, P.J. 1993. Postmodernism and the ideology of form: the narrative logic of Joan Didion's *Democracy*. *The Journal of Narrative Technique* Volume 23(1):16–30.
<https://www.jstor.org/stable/30225373>
 Geraadpleeg op 17 Maart 2016.
- Bear, M. & Moody, L. 1990. Formulating researchable questions or hypotheses.
 In L. Moody. *Advancing nursing science through research*. Newbury Park: Sage.
- Bekker, P. 1970. *Die titel in poësie*. Kaapstad: Tafelberg.
- Belén, M. & Lucas, M. 1996. Weaving, patchwork and bricolage: women's crafts/women's texts. *Many Sundry Wits Together*: 239-246.
http://ruc.es/dspace/bitstream/2183/9563/1CC_27_art_30.pdf
 Geraadpleeg op 15 Julie 2013.
- Bhabha, H.K. 1994. *The location of culture*. Londen, New York: Routledge.
- Bishop, R. 2009. Chaos. In E.N. Zalta (red.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* Herfs-uitgawe.
<http://plato.stanford.edu/archives/fall2009/entries/chaos/>
 Geraadpleeg op 8 Oktober 2015.

Blok, W. 1973. *Verhaal en leser. Een onderzoek naar enige structuuraspecten van 'Van oude mensen, de dingen die voorbij gaan' van Louis Couperus.* Groningen: H.D. Tjeenk Willink.

Boehmer, E. 1995. *Colonial and postcolonial literature.* Oxford, New York: Oxford University Press.

Boes, T. 2006. Modernist studies and the Bildungsroman: a historical survey of critical trends. *Literature Compass* 3/2:230–243, 10.1111/j.1741–4113. 2006.00303.x. (http://www.tobiasboes.net/wp-content/uploads/2011/01/Boes_Modernist.pdf) Geraadpleeg op 26 Mei 2016.

Border poetics. s.j. Liminality. (<http://borderpoetics.wikidot.com/liminality>) Geraadpleeg op 6 Junie 2014.

Bosman, D.B., Van der Merwe, I.W. & Hiemsta, L.W. 1986. *Tweetalige woordeboek. Bilingual dictionary.* P.A. Joubert & J.J. Spies (reds.). Kaapstad: Tafelberg.

Botes, N. & Cochrane N. 2011. Generiese merkers in die kortverhaalsiklus: deel 1: teoretiese uitgangspunte. *LitNet Akademies* Jaargang 8(2):112–151.

Bourdieu, P. 1993. *The field of cultural production.* Columbia: Columbia University Press.

Brand, G. 2003. Die Afrikaner op soek na diaspora? [1]. Voordrag gelewer by 'n beraad van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns en Geskiedenis-kommissie in Pretoria, Januarie 2003. *LitNet.* (<http://www.oulitnet.co.za/taaldebat/diaspora.asp>) Geraadpleeg op 15 Mei 2014.

Brink, A.P. 1973. *Kennis van die aand.* Kaapstad: Human & Rousseau.

Brink, A.P. 1984. *Die muur van die pes.* Kaapstad: Human & Rousseau.

- Brink, A.P. 1989. *Vertelkunde. 'n Inleiding tot die lees van verhalende tekste*. Pretoria: Academica.
- Burger, W. 1995. Om inteendeel te sê: oor selfskepping – wanneer lewe en vertel deurmekaar raak. *Literator* 16(1) April: 111–126.
- Burger, W.D. 2007. Om te verstaan deur te onthou. *Beeld, By* 14 Julie: 9.
- Burger, W. 2009. Taal as “ingang” tot die wêreld: reis, verbeelding, herinnering en identiteit na aanleiding van Breytenbach se *A Veil of Footsteps*. *Tydskrif vir Letterkunde* 46(2):184–200.
- Burger, W. 2012a. “Betrokke kritiek”: literatuurkritiek wat die wêreld verander? Literatuurkritiek ná teorie. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* Jaargang 52(1):52–67.
- Burger, W. 2012b. Boeke-wenners. Hannes Haasbroek en SJ Naudé wen South African Literary Awards. *Vrouekeur*. Ons blog! Kom lees saam. (<http://www.vrouekeur.co.za/artikel.aspx?id=49841&h=Boeke-wenners>) Geraadpleeg op 22 September 2015.
- Carpenter, J.R. 2011. Writing coastlines: the operation of estuaries, islands and beaches as liminal spaces in the writings of Elizabeth Bishop. Voordrag gelewer by “‘It must be Nova Scotia’: negotiating place in the writings of Elizabeth Bishop”, Universiteit van King’s Kollege, Kanada, 9–12 Junie. (http://luckysoap.com/pdf/JRCarp_EstuariesIslandsBeachesBishop.pdf) Geraadpleeg op 30 Maart 2016.
- Carter, R. s.j. *The alphabet of birds*. *Publishers Weekly*. (<http://publishersweekly.com/978-1-908276-445>) Geraadpleeg op 16 November 2015.

- Cloete, T.T. 1984. Taalhandeling en die literatuur. In H.P. van Coller & G.J. van Jaarsveld. *Woorde as dade. Taalhandelinge en letterkunde*. Durban, Pretoria: Butterworth.
- Cloete, T.T. 1992. *Literatuurgeskiedskrywing*. In T.T. Cloete (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Cochrane, N. 2004. *Swart koring* van Joan Hambidge as parodie en pastiche op populêre kultuur. *Tydskrif vir Letterkunde* 41(2):127–141.
- Coetzee, A. 2000. *’n Hele os vir ’n ou broodmes. Grond en die plaasnarratief sedert 1595*. Pretoria: Van Schaik; Kaapstad: Human & Rousseau.
- Coetzee, C. 2015. Review: SJ Naudé, *The alphabet of birds. Africa in Words* 6 Julie.
[\(http://africanwords.com/2015/07/06/review-sj-naude-thealphabet-of-birds/\)](http://africanwords.com/2015/07/06/review-sj-naude-thealphabet-of-birds/)
 Geraadpleeg op 23 September 2015.
- Coetzee, J.M. 1994. *The master of Petersburg*. Londen: Secker & Warburg.
- Comestor, J. 2014. Boekgesprek. Johann Nell: *Sondag op ’n voëlplaas*. *LitNet*.
<http://www.litnet.co.za/Article/brief-johann-nell-sondag-opn-voelplaas>)
 Geraadpleeg op 15 Februarie 2015.
- Communitas*. 2008. *Communitas-begrip*.
<http://www.google.co.za/url?url=http://communitas.co.za/wp-content/uploads/2008/06/Communitas-begrip.doc&rct=j&frm=1&q=&esrc=s&sa=U&ved=0ahUKEwiTIMD-hMDLAhUETHQKHU-2Av04FBAWCD8wCA&usq=AFQjCNF0XTsMQCPaLp9o0589iwLu&#ORKQ>
 Geraadpleeg op 14 Maart 2016.

- Cooper, D.E. 1995 [oorspronklik 1990]. *Existentialism*. Oxford, Cambridge: Blackwell.
- Corbey, R. & Leerssen, J. 1991. Studying alterity: backgrounds and perspectives. In R. Corbey & J. Leerssen (reds.). *Alterity, identity, image: selves and others in society and scholarship*. Amsterdam: Rodopi.
- Crews, B. 1999. Postmodernist narrative: in search of an alternative. *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 12:19–36.
(http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5951/1/RAEI_12_02.pdf)
Geraadpleeg op 17 Maart 2016.
- Crous, M. 2012. 'n Basiese gids tot die skryf van resensies. *LitNet Resensiekliniek* 16 Maart.
(<http://litnet.co.za/Article/resensiekliniek-aanlyn-weergawe>)
Geraadpleeg op 15 Februarie 2013.
- Cuell, T. 2015. Review: *The alphabet of birds* – SJ Naude. *Workshy Fop* 15 Januarie.
(<http://workshyfop.blogspot.co.za/2015/01/review-alphabet-of-birds-sj-naude.html>)
Geraadpleeg op 10 November 2015.
- Cunningham, A. 2015 [eerste publikasie 1980's; eerste webpublikasie 1997]. Gnosticism. *Believe Religious Information*.
(<http://mb-soft.com/believe/txn/gnostici.htm>)
Geraadpleeg op 21 Desember 2015.
- Cushman, A. 2014. Ostrich. *Animal fact guide* 24 Augustus.
(<http://www.animalfactguide.com/animal-facts/ostrich/>)
Geraadpleeg op 18 Februarie 2016.

- Debray, R. 2010. On borders and beyond: a lecture. *Reflexions Masterclass*.
[\(\[http://www.refexionsmasterclass.org/pdf/rm_themes_borders.pdf\]\(http://www.refexionsmasterclass.org/pdf/rm_themes_borders.pdf\).\)](http://www.refexionsmasterclass.org/pdf/rm_themes_borders.pdf)
 Geraadpleeg op 1 Augustus 2014.
- De Jong, M. 1986. Die liefdesgedig as sy eie onmoontlikheid: dekonstruksie van 'n fenomenologiese betekeniskonvensie. In J. Senekal (red.). *Teks–leser–konteks*. Johannesburg, Kaapstad: Perskor-Uitgewery.
- De Kock, H. 1990. Fasette van 'n fokus op '80. Uittreksels uit die verrigtinge van die nasionale leeskringseminaar, 5–6 Oktober 1988. *Tydskrif vir Letterkunde* XXVIII (1):94–97.
- De Kock, H. 2014. Die skep van ruimtelike dinamika in 'n roman. (Ongepubliseerde Ph.D.-proefskrif.) Departement Afrikaans en Nederlands, Universiteit van Potchefstroom, Potchefstroom.
- De Kock, L. 2015. Book review: anchorless in an Afrikaner diaspora. *Business Day Live* 6 Maart.
[\(<http://www.bdlive.co.za/life/books/2015/03/06/book-review-anchorless-in-an-afrikane...>\)](http://www.bdlive.co.za/life/books/2015/03/06/book-review-anchorless-in-an-afrikane...)
 Geraadpleeg 23 September 2015.
- Deleuze, G. & Guattari, F. 1986 [oorspronklik 1975]. *Kafka: toward a minor literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. & Guattari, F. 1988 [oorspronklik 1980]. *A thousand plateaus. Capitalism and schizophrenia*. Londen: The Athlone Press Ltd.
- De Molinos, M. 1997 [oorspronklik 1685]. *The spiritual guide*.
[\(<http://www.adamford.com/molinos/src/s-guide-20071210.pdf>\)](http://www.adamford.com/molinos/src/s-guide-20071210.pdf)
 Geraadpleeg op 7 Maart 2016.
- Derrida, J. 1977 [oorspronklik 1967]. *Of grammatology*. Baltimore, Londen: The Johns Hopkins University Press.

Derrida, J. 2009 [oorspronklik 1967]. *Writing and difference*. Londen, New York: Routledge.

Derrida, J. s.j. [oorspronklik 1982]. *Différance. Margins of philosophy*. Chicago: University of.Chicago Press: 3–27.

(<http://web.stanford.edu/class/history34q/readings/Derrida?Difference.html>)

Geraadpleeg op 28 Januarie 2015.

De Villiers, C. 2008. “Katedraal” uit die album *Weerlig oor die see*. Select Music Distribution. Gebruik met toestemming van die komponis.

De Vries, A. 2011. Abraham de Vries in gesprek met Nina Botes en Neil Cochrane oor generiese merkers in die kortverhaalsiklus. *LitNet*.

(http://www.argief.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=print_article&news_id=110760&...)

Geraadpleeg op 25 Oktober 2012.

De Vries, W. 2014. Speurverhale meer as net sosiale kommentaar. *Die Burger* 1 Mei.

(<http://rudievanrensborg.co.za/speurverhale-meer-as-net-sosiale-kommentaar-dieburg...>)

Geraadpleeg op 2 Februarie 2016.

De Quincey, T. 2014 [oorspronklik 1886]. *Confessions of an English opium-eater*. Forgotten Books.

(http://www.google.co.za/url?url=http://www.forgottenbooks.com/download_pdf/Confessions_of_an_English_Opium-Eater_With_Levana_the_Rosicrucians_1000001892.pdf&rct=j&frm=1&q=&esc=s&sa=U&ved=0ahUKEwjjh7mGvZrMAhVEzRQKHT8iBEkQFgqkMAM&usq=AFQjCNHpwe7arLV7rQ42shQhFAfgCWFIQw)

Geraadpleeg op 19 April 2016.

Dickson, D.J. 2015. Reading for pleasure. This month's selection of leisure reading, chosen by the Journal's book review editor. *The Journal*.

(<http://www.journalonline.co.uk/Magazine/60-3/101901.aspx>)

Geraadpleeg op 23 September 2015.

Die Bybel. 2007. Nuwe vertaling met herformulerings. Bybelgenootskap van Suid-Afrika. Gedruk deur Amity Printing Press Co Ltd, Dongshan Town, Jiangning, NanJing, China.

Dismore, J.D. s.j. The 7 steps in alchemical transformation.

(<http://ordosacerdotalvstempli.net/seven.html>)

Geraadpleeg op 28 Mei 2016.

Dunn, M. & Morris, A. 1995. *The composite novel: The short story cycle in transition*. New York: Twayne.

Du Pisani, K. 2001. *Puritanism transformed (Changing men in South Africa)*.

Pietermaritzburg: University of Natal Press.

Du Plooy, H. 1985. Verhaalteorie en teksanalise: enkele samevattende gedagtes.

Literator Volume 6(3):25–47.

(<http://www.literator.org.za/index.php/literator/article/download/921/1093>)

Geraadpleeg op 6 Junie 2016.

Du Plooy, H. 1992. Aktant en aktansiële model. In Cloete T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr.

Du Plooy, H. 2006. Afstand en belewenis: liminale ruimtes en oorlewing in *Niggie* deur Ingrid Winterbach. *Literator* 27(7):1–22.

Du Plooy, H. 2009. Die argeologie van die teken: woorde en skulpe en woorde in *Niggie* en *Die boek van toeval en toeverlaat*. *Stilet* 21(2):1–28.

- Du Plooy, H. 2014. Die grens as motief in die oewre van Ingrid Winterbach. *Stilet* Jaargang XXVI:1 Maart: 1–14.
- Du Preez, A. 2014. *Sondag op 'n voëlplaas* deur Johann Nell. *LitNet* 3 Maart. (<http://litnet.co.za/Article/2013-sondag-op-n-volplaas-deur-johann-nell>) Geraadpleeg op 15 Februarie 2015.
- Du Toit, P.A. 1999. Vertellershouding, afgelei van die taal en styl van die teks: Hennie Aucamp se *Vir vier stemme*. *Journal of Literary Studies* 15(3/4) Desember: 459–481.
- Du Toit, P. 2007. Postmodernisme in perspektief. *Truth Exposed* 19 Maart. (<http://www.truthexposed.co.za/index.php?option=com-content&task=view&id=8&Itemid=15>) Geraadpleeg op 19 Maart 2015.
- Ējxenbaum. B.M. 1968. *O. Henry and the theory of the short story*. Michigan: Universiteit van Michigan.
- Engelbrecht, F. 2005. “Daar is geen grens”. Liriek van Flam-lied 5. Lisensie vir die aflaai van Flam-liedere: Mr1 nommer 103671.
- Encyclopedia of Greek Mythology*. s.j. Sphinx. (<http://www.mythweb.com/encyc/entries/sphinx.html>) Geraadpleeg op 19 Februarie 2016.
- Erasmus-Alt, J. 2013a. Eenheid in die kortverhaalbundel, met spesifieke verwysing na die eenheidskeppende elemente in Helena Gunter se bundel *Op 'n plaas in Afrika*. (Ongepubliseerde M.A.-skripsie.) Universiteit van die Vrystaat, Bloemfontein.
- Erasmus-Alt, J. 2013b. Literêre kritiek, met spesifieke verwysing na die kritiek op Riette Rust se bundel *'n Lyf onthou*. (Ongepubliseerde M.A.-skripsie.) Universiteit van die Vrystaat, Bloemfontein.

Fauconnier, G. & Turner, M. 2010. Rethinking metaphor. In R.W. Gibbs, jr. (red.). *The Cambridge handbook of metaphor and thought*. Cambridge: Cambridge University Press.

Favetto, G.L. s.j. Praise of borders. *Add Editore*.

(<http://www.addeditore.it/frontier.html>)

Geraadpleeg op 12 Augustus 2014.

Ferguson, S. 2003. Sequences, anti-sequences, cycles and composite novels: the short story in genre criticism. *Journal of the Short Story in English* 41:103–117.

(<http://jsse.revues.org/index312html>)

Geraadpleeg op 19 April 2013.

Ferreira, J. 2012. *Alfabet van die voëls stel hoë eise*. *LitNet* 13 Februarie.

(<http://www.litnet.co.za/Article/alfabet-van-die-vols-stel-ho-eise>)

Geraadpleeg op 26 Februarie 2014.

Fokkema, D. & Ibsch, E. 1995 [oorspronklik 1978]. *Theories of literature in the twentieth century. Structuralism, Marxism, aesthetics of reception semiotics*. Londen: C. Hurst & Company; New York: St. Martin's Press.

Fordham, F. 1966. *An introduction to Jung's psychology*.

(www.cgjungpage.org)

Geraadpleeg op 29 Mei 2016.

Forkner, B. 2012. Short story cycles of the Americas. A transitional post-colonial form: a study of V.S. Naipaul's *Miguel street*, Ernest Gaines's *Bloodline*, and Gabriel Garcia Marquez's *Los funerales de Mama Grande*. (Ongepubliseerde Ph.D.-proefskrif.) Louisiana Staatsuniversiteit, Landbou-kundige en Meganiese Kollege, Interdepartementele Program vir Vergelykende Literatuur.

(<http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-05312012-221734/unrestricted/forkner>)

Geraadpleeg op 15 Junie 2016.

Forster, E.M. 1927. *Aspects of the novel*. San Diego, New York, Londen: Hartcourt Inc.

(www.HartcourtBooks.com)

Foster, P. 2004. Marginale en liminale karakters in die werk van Lettie Viljoen/Ingrid Winterbach: sosiale kommentaar en die ondermyning van grense. (Ongepubliseerde Magisterverhandeling.) Universiteit van Stellenbosch, Stellenbosch.

Foster, L. 2006. Om die grens oor te steek: Enkele bemiddelaars in drie romans van Lettie Viljoen/Ingrid Winterbach. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* 13de Jaargang 1:1-15.

Foster, L. 2008. Om (somyds) lig en aandagtig te reis: mistici in die drie romans van Lettie Viljoen/Ingrid Winterbach. *Literator* 29(2):1–24.

Foster, R. & Viljoen, L. 1997. *Poskaarte: Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960*. Kaapstad: Tafelberg, Human & Rousseau.

Foucault, M. 1978. *The will to knowledge*. Londen: Penguin.

Fourie, R. 2009. Die produksiegehalte van *Palindroom en Kladderboek* deur Joan Hambidge as gevallestudies binne die uitgewersbedryf. *LitNet Akademies* Jaargang 6(1) Maart: 59–87.

Fox, N.J. 1995. Intertextuality and the writing of social research. *Electronic Journal of Sociology*.

(<http://www.sociology.org/content/vol001.002/fox.html>)

Geraadpleeg op 9 Desember 2015.

Franzsen, R.C.D. 2013. Die omvang en funksionaliteit van voëlverwysings in die gedigte van D.J. Opperman. (Ongepubliseerde Magisterverhandeling.) Departement Afrikaans, Fakulteit Geesteswetenskappe, Universiteit van Pretoria, Pretoria.

- Fraser, B. 1998. The interpretation of novel metaphors. In A. Ortony (red.). *Metaphor and thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Freud, S. 1900. The interpretation of dreams. *psychclassics*.
<http://psychclassics.yorku.ca/Freud/Dreams?dreams.pdf>
 Geraadpleeg op 24 Maart 2016.
- Freud, S. 1914. On narcissism. *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* Volume XIV (1914–1916). On the history of the psycho-analytic movement, papers on metapsychology and other works: 67-102.
- Freud, S. 1923. The ego and the Id. *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*. Volume XIX (1923-1925): The ego and the id and other works: 1-66.
- Galgut, D. 2014. *The alphabet of birds* by SJ Naudé. *I love books* 3 November.
<http://www.ilovebooks.co.za/the-alphabet-of-birds-by-sj-naude/>
 Geraadpleeg op 23 September 2015.
- Gellman, J. 2014. Mysticism. In E.N. Zalta (red.). *The Standard Encyclopedia of Philosophy* Lente-uitgawe.
<http://plato.stanford.edu/entries/mysticism/>
 Geraadpleeg op 28 Januarie 2015.
- Genette, G. 1983 [oorspronklik 1972]. *Narrative discourse*. New York: Cornell University Press, Cornell Paperbacks.
- Genette, G. 1997. *Paratexts: thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gibbs, R.W. 2010. Metaphor and thought: The state of the art. In R.W. Gibbs, jr. (red.). *The Cambridge handbook of metaphor and thought*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gleason, N. s.j. Narcissistic object choice in sexual orientation identity development: a Freudian perspective on homosexual identity formation. *Undergraduate Research Journal for the Human Sciences* Volume 12:1–5.

(<https://www.kon.org/urc/v12/gleason.html>)

Geraadpleeg op 25 Maart 2016.

Global Security. 2013. US-Mexico border fence / Great Wall of Mexico secure fence.

(<http://www.globalsecurity.org/security/systems/mexico-wall.htm>)

Geraadpleeg op 28 Desember 2015.

González, S.V. 2000. Broken wings of freedom: bird imagery in Toni Morrison's novels. *Revista de Estudios Norteamericanos* 7(2000):75–84.

(<http://www.google.com/search?client=ms-rim&hl=en&q=broken%20wings%20of%20freedom%20gonzalez&ie=UTF-8&oe=UTF-8&channel=browser>)

Geraadpleeg op 1 Julie 2015.

Gräbe, I. 1986. "Droogte": aspekte van poëtiese taalgebruik: Teoretiese uiteensetting en toepassing. In J. Senekal (red.). *Teks–Leser–Konteks*. Johannesburg, Kaapstad: Perskor-Uitgewery.

Grayling, A.C. 2009. *Ideas that matter. A personal guide for the 21st century*. Londen: Phoenix.

Greimas, A.J. 1971. *Strukturele semantiek*. Braunschweig: Vieweg.

Grosz, E. A. 2008. *Chaos, territory, art. Deleuze and the framing of the earth*. New York: Columbia University Press.

(<http://projectlamar.com/media/groszchaos.pdf>)

Geraadpleeg op 22 April 2016.

Gunawardena, K. 2009. Instances of the liminal. Finalis in die Berkeley-prys essay-kompetisie, Departement van Argitektuur, Universiteit van Kalifornië, Kalifornië. ([https://www.academia.edu/20440248/The Berkeley Prize Essay Instances of the liminal 2009](https://www.academia.edu/20440248/The_Berkeley_Prize_Essay_Instances_of_the_liminal_2009))

Geraadpleeg op 30 Maart 2016.

Gunter, H. 2007. *Op 'n plaas in Afrika*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Gutenberg. 2013. *North of Boston*, by Robert Frost.

(<http://www.gutenberg.org/files/3026/3026-h/3026-h.htm>)

Geraadpleeg op 28 Desember 2015.

Gutmann, P. 2014. Giacomo Puccini: *Turandot*. *Classical Notes*.

(<http://www.classicalnotes.net/opera/turandot.html>)

Geraadpleeg op 18 Februarie 2016.

Hadas, R. s.j. On "Mending wall". Oorspronklik uit *Cycle, infinity: landscape imagery in the poetry of Robert Frost and George Seferis*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 1976:56–57. *Modern American Poetry*.

(http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/frost/wall.htm)

Geraadpleeg op 20 Augustus 2014.

Hall, M.P. 1922. *The initiates of the flame*. CI A690727.

(<http://www.esotericonline.net/profiles/blogs/the-mystery-of-the-chemist-bymanly-p...>)

Geraadpleeg op 28 Desember 2015.

Hambidge, J. 1986. "Marilyn Monroe foto in blou": 'n dekonstruksie van die gedig as fototeks. In J. Senekal (red.). *Teks–Leser–Konteks*. Johannesburg, Kaapstad: Perskor-Uitgewery.

Hambidge, J. 1995. *Post-modernisme*. Pretoria: J.P. van der Walt.

- Hambidge, J. 2008. Wip van Rinkel / Martinus Beukes. *LitNet* 7 November.
http://argief.litnet.co.za/article.php?news_id=55584
 Geraadpleeg op 16 Maart 2016.
- Hardcastle, A., Morosini, R. & Tarte, K. (reds.) 2009. *Coming of age on film: stories of transformation in world cinema*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
<http://www.cambridgescholars.com/download/sample/58266>
 Geraadpleeg op 4 Februarie 2016.
- Harding, J. 2012. Europe at Bay. Jeremy Harding on migrants and the battle for borders. *London Review of Books* Volume 34(3) 9 Februarie: 3–11.
<http://www.lrb.co.uk/v34/n03/jeremy-harding/europe-at-bay>
 Geraadpleeg op 14 Augustus 2014.
- Hauk, D.W. s.j. Calcination. *Alchemy Lab*.
<http://www.alchemylab.com/directory.htm>.
 Geraadpleeg op 28 April 2016.
- Hay, C. 2015. A review of *The alphabet of birds* by SJ Naudé. *The Literary Review* 8 Januarie.
<http://www.theliteraryreview.org/book-review/a-review-of-the-alphabet-of-birds-by-sj...>
 Geraadpleeg op 23 September 2015.
- Head, D. 1992. *The modernist short story: a study in theory and practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Heidegger, M. 1996 [oorspronklik 1953]. *Being and time*. New York: Staatsuniversiteit van New York, Albany.
- Hellinga, W.Gs. & Van der Merwe Scholtz, H. 1955. *Kreatiewe analise van taalgebruik. Prinsipes van stillistiek op linguistiese grondslag*. Amsterdam: N.V. Noord-Hollandse Uitgevers MIJ; Pretoria: J.L. van Schaik, BPK. Uitgewers.

- Hooti, N. & Omrani, V. 2011. Kurt Vonnegut's *Slaughterhouse-Five*: a postmodernist study. *Journal of Language Teaching and Research* Volume 2(4):816–822.
<http://ojs.academypublisher.com/index.php/jltr/article/view/0204816822/3215>
 Geraadpleeg op 17 Maart 2016.
- Hubble, J. 1996. Here we are now, entertain us: Poe's contributions to the short story.
 April: 1–4.
<http://geocities.jeremyhubble.com/poe.html>
 Geraadpleeg op 10 April 2013.
- Huigen, S. 2009. Kwesties van literariteit en (dis)continuïteit in Nederlandstalige Zuid-Afrikaanse literatuur. *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 125(3):253–263.
- Human, T. 2006. Grondig droef en verduiwels snaaks. *Beeld* 20 November: 13.
- Human, T. 2007. Verlies in die oeuvre van Lettie Viljoen/Ingrid Winterbach. (Ongepubliseerde D.Litt.-proefskrif.) Universiteit van Johannesburg, Johannesburg.
- Human, T. 2009a. “Te hel met heling, Niggie!": Wanneer traumanarratiewe tekort skiet. *LitNet Akademies* Jaargang 6(3) Desember: 16–32.
- Human, T. 2009b. “Om leeg te word soos 'n skulp": verlies en verganklikheid in *Die boek van toeval en toeverlaat*. *LitNet Akademies* 6.1:1–17.
- Human-Nel, M.J. 2009. Die impak van sosiopolitieke verandering op die plek van vroueskrywers in die Afrikaanse literêre kanon. (Ongepubliseerde Ph.D.-proefskrif.) Departement Afrikaans en Nederlands, Frans en Duits, Universiteit van die Vrystaat, Bloemfontein.
- Icosilune*. 2009. Richard Schechner: performance theory.
<http://www.icosilune.com/2009/01/richard-schechner-performance-theory/>
 Geraadpleeg op 9 Desember 2015.

- Ingram, F.L. 1971. *Representative short story cycles of the twentieth century: studies in a literary genre*. Den Haag: Mouton & Co.
- Jacobi, J. 1979. *The psychology of C.G. Jung: an introduction with illustrations*. New Haven, Londen: Yale University Press.
- Jauss, H.R. 2005 [oorspronklik 1982]. *Toward an aesthetic of reception*. Theory and history of literature Volume 2. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Johl, J. 1986. *Leroux – ABC*. Krugersdorp: Sikelela-uitgewers.
- John, P. 2010. André Groenewald, populêre letterkunde en die Afrikaanse literatuurgeskiedenis. *LitNet Akademies* 7(3) Desember: 35–46.
(<http://www.litnet.co.za/andre-groenewald-populere-letterkunde-en-die-afrikaanse-literatuurgeskiedenis/>)
Geraadpleeg op 31 Maart 2016.
- Johnson, M. 2015. *The alphabet of birds* by SJ Naudé casts a spell. *Akanos* 21 Januarie.
(<http://www.akanos.co.uk/michael/the-alphabet-of-birds-by-s-j-naude-casts-a-spell/>)
Geraadpleeg op 23 September 2015.
- Johnson, P. 1996 [oorspronklik 1983]. *Modern times. A history of the world from the 1920s to the 1990s*. Londen: Phoenix.
- Jooste, G.A. 1995. Die vreemdelingskaptema in enkele romans van Karel Schoeman. *Literator* 16(1) April: 139–150.
- Joubert, E. 2011 [oorspronklik 1995]. *Die reise van Isobelle*. Kaapstad: Tafelberg.
- Joyce, J. 1984 [oorspronklik 1922]. *Ulysses*. Middlesex: Viking Penguin.

Julian van Norwich. 1998 [1373]. *Julian of Norwich: revelations of Divine love*. Vertaal deur E. Spearing. Londen: Penguin Books.

Jung, C.G. s.j. *Archetypen*. Oorspronklik *Von den wurzeln des bewusstseins*. Den Haag: Servire.¹⁰⁷

Jung, C.G. 1936. The concept of the collective unconscious. *Unity of All Things*.

(<http://www.bahaistudies.net/asma/The-Concept-of-the-Collective-Unconscious.pdf>)¹⁰⁸

Geraadpleeg op 19 Desember 2015.

Jung, C.G. 1981. *The archetypes and the collective unconscious*. Versamelde werke Volume 9(1). Princeton: N.J. Bollingen.

Jungland. s.j. C.G. Jung. The concept of the collective unconscious.

(<http://www.jungland.ru/Library?EngConcept.htm>)

Geraadpleeg op 19 Desember 2015.

Jweid, A., Termizi, A.B.A. & Majeed, A.A. 2015. Postmodern narrative in Kurt Vonnegut's *Slaughterhouse-Five*. *Journal of Foreign Languages, Cultures and Civilizations* Volume 3(1):72–78.

(http://jflcc.com/journals/jflcc/Vol_3_No_1_June_2015/10.pdf)

Geraadpleeg op 17 Maart 2016.

¹⁰⁷ Hierdie publikasie is 'n samestelling van drie ander publikasies: *Over de archetypen van het collectieve onbewuste* (1934), *Over het archetype met speciale belichting van het begrip 'anima'* (1938), *De psychologiese aspecten van het moederarchetype* (1938) en *Over het wezen van het psychische* (1946).

¹⁰⁸ Volgens die webblad <http://jungland.ru/Library?EngConcept.htm> het Jung die lesing getiteld "The concept of the collective unconscious" op 19 Oktober in 1936 vir die Abernethian gemeenskap by die St. Bartholomew Hospitaal in Londen gelewer. Dit is later gepubliseer in die hospitaal se Joernaal XLIV (s9–6/–7), 4–49, 64–66. Die weergawe wat hier gebruik word, is bekom op die webadres <http://www.bahaistudies.net/asma/The-Concept-of-the-Collective-Unconscious.pdf>, maar het egter ander bladsynommers.

- Kannemeyer, J.C. 1978. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur 1*. Pretoria, Kaapstad: Academica.
(http://www.dbnl.org/tekst/kann003gesk01_01/colofon.php)
Geraadpleeg op 25 Mei 2016.
- Kannemeyer, J.C. 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur 2*. Kaapstad, Pretoria: Human & Rousseau.
(<http://www.dbnl.org/titels/titel.php?id=kann003gesk02>)
Geraadpleeg op 17 Februarie 2016.
- Kant, I.1929 [oorspronklik 1781]. *Critique of pure reason*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Londen: Macmillan Press Ltd.
- Killian, G. s.j. The significance of the number seven.
(<http://www.betemunah.org/seven.html>)
Geraadpleeg op 27 Maart 2016.
- Kirkus Review*. s.j. Kirkus review. *The alphabet of birds*.
(<https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/sj-naude/alphabet-of-birds/>)
Geraadpleeg op 23 September 2015.
- Kleinman, P. 2013. *Philosophy 101*. Avon, Massachusetts: Adams Media.
- Kleyn, A. 2013. 'n Sisteemteoretiese kartering van die Afrikaanse literatuur vir die tydperk 2000–2009: kanonisering in die Afrikaanse literatuur. (Ongepubliseerde Ph.D.-proefskrif.) Fakulteit Ingenieurswese, Bou-omgewing en Inligtingstegnologie, Universiteit van Pretoria, Pretoria.
- Koch, J. 2006. Afrikaans plaas versus Antilliaanse plantage. Ruimte, lokaliteit en identiteit in *Mijn Zuster de negerin* van Cola Debrot. *Tydskrif vir Letterkunde* 43(1):83-109.
- Koen, D. 2013. Boeiende plaasroman-debuut waardevolle genre-bydrae. *Die Burger* 2 Desember: 15.

Koritansky, P. s.j. Thomas Aquinas: political philosophy. *Internet Encyclopedia of Philosophy*.

(<http://www.iep.utm.edu/aqui-pol?>)

Geraadpleeg op 19 November 2015.

Kristeva, J. 1980. *Desire in language. A semiotic approach to literature and art*. Oxford: Basil Blackwell.

Krog, A. 2000. *Kleur kom nooit alleen nie*. Kaapstad: Kwela Boeke.

Kruger, E. 2002. Imagologie en die bestudering van literêre stereotipes in die onderrig van Afrikaans as addisionele taal. *Literator* 23(3) November: 197–219.

Lakoff, G. 1998. The contemporary theory of metaphor. In A. Ortony (red.). *Metaphor and thought*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lakoff, G. 2010. The neural theory of metaphor. In R.W. Gibbs, jr. (red.). *The Cambridge handbook of metaphor and thought*. New York: Cambridge University Press.

Lambrechts, M. 2013a. Lesersindruk: *Die sneeuslaper*. *LitNet*.

(<http://www.litnet.co.za/Article/lesersindruk-die-sneeuslaper>)

Geraadpleeg op 21 Desember 2015.

Lambrechts, M. 2013b. *Alfabet van die voëls – 'n Intertekstuele labirint*. *Litnet*.

(<http://www.litnet.co.za/Article/alfabet-van-die-vols-n-intertekstuele-labirint>)

Geraadpleeg op 26 Februarie 2014.

Lambert, L. 2011. #Deleuze///Epiode 4: The ritournelle (refrain) as a territorial song invoking the power of the cosmos. *The Funambulist* 23 Junie.

(<http://thefunambulist.net/2011/06/23/deleuze-the-ritournelle-refrain-as-a-territorial-so...>)

Geraadpleeg op 17 November 2014.

- Lang, K. 2001. Existence on the threshold: liminal characters in the works of A.S. Byatt. *Limen. Journal for theory and practice of liminal phenomena*. (<http://limen.mi2.hr/limen2-2001/lang.html>)
Geraadpleeg op 16 Maart 2016.
- Lawlor, L. 2014. Jacques Derrida. In E.N. Zalta (red.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* Lente-uitgawe. (<http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/derrida>)
Geraadpleeg op 28 Januarie 2015.
- Le Riche, H. 2015. Anchorless in an Afrikaner diaspora. *Site of Henri Le Riche* 5 Maart. (<http://www.henrileriche.com/anchorless-in-an-afrikaner-diaspora/>)
Geraadpleeg op 22 September 2015.
- Leroux, E. 1955. *Die eerste lewe van Colet*. Kaapstad: Uitgewerij Culemborg.
- Leroux, E. 1964. *Een vir Azazel*. Kaapstad: Human&Rousseau.
- Leroux, E. 1974 [oorspronklik 1962]. *Sewe dae by die Silbersteins*. Kaapstad, Pretoria: Human & Rousseau.
- Leroux-Van der Boon, M. 1992. Middelmoot-etiket kan jou 'skawe'. Onderhoud met Theunis Engelbrecht. *Beeld* Kalender 23 Julie: 2.
- Levin, H. 1960. What was modernism? *The Massachusetts Review* 1(4) Somer-uitgawe: 609–630.
- Ley-Lange, A. 2015. *The alphabet of birds*. *We Love This Book* 8 Januarie. (<http://www.welovethisbook.com/review/alphabet-birds>)
Geraadpleeg op 23 September 2015.
- Liebenberg, W. 1988. Postmodernism: progressive or conservative? *Tydskrif vir Literatuurwetenskap* September: 271–286.

- Lind, A. 2012. *Confessions of an English opium eater* summary. In S.R. Cedars (red.). *GradeSaver* 3 Julie.
(<http://www.gradesaver.com/confessions-of-an-english-opium-eater/study-guide/summ...>)
Geraadpleeg op 8 Desember 2015.
- Linde, J.L. 2014. Eudaimoniese perspektiewe op vriendskap in *Die sneeuslaper* van Marlene van Niekerk. (Ongepubliseerde Magisterverhandeling.) Noordwes-Universiteit, Potchefstroom.
- Lister, R. 2007. Female expansion and masculine immobilization in the short story cycle. *Journal of the Short Story in English* 48 Lente-uitgawe: 2–11.
(<http://jsse.revenues.org/index682.html>)
Geraadpleeg op 3 April 2013.
- Literator*. 2006. Volume 27:1.
(<http://www.literator.org.za/index.php/literator/issue/view/15>)
Geraadpleeg op 16 September 2016.
- Live Science*. s.j. Ostriches.
(<http://www.livescience.com/27433-ostriches.html>)
Geraadpleeg op 18 Februarie 2016.
- Living Arts*. s.j. Blue symbolism & everything about blue color meaning. *Living Arts Originals*.
(<http://www.livingartsoriginals.com/infobluesynbolism.htm>)
Geraadpleeg op 15 Julie 2015.
- Loomba, A. 2005 [oorspronklik 1998]. *Colonialism / Postcolonialism*. Londen, New York: Routledge.
- Louw, A.M. 1975. *Kroniek van Perdepoort*. Kaapstad: Tafelberg.

- Lubbe, H. & Wiehahn, R. 2000. Die Afrikaanse plaas roman in die twintigste eeu. *Stilet* Jaargang XII(2) September: 152–167.
- Lundén, R. 1999. *The united stories of America: Studies in the short story composite*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi.
- Luscher, R.M. 1989. The short story sequence: an open book. In Lohafer en Clarey (reds). *Short story theory at a crossroads*. Louisiana Staatsuniversiteit: Baton Rouge.
- Lynch, G. 1991. The one and the many: English-Canadian short story cycles. *Canadian Literature* Herfs-uitgawe: 91–104.
- Lyotard, J. 1983. The postmodern condition: a report on knowledge. *Theory and history of literature* Volume 10. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
[https://www.abdn.ac.uk/idav/documents/Lyotard -
 _Postmodern_Condition.pdf](https://www.abdn.ac.uk/idav/documents/Lyotard_-_Postmodern_Condition.pdf)
 Geraadpleeg op 9 Maart 2016.
- Maatje, F.C. 1977 [oorspronklik 1970]. *Literatuurwetenskap. Grondslagen van een theorie van het literaire werk*. Utrecht: Bohn, Scheltema & Holkema.
- Madame Guyon. s.j. *Song of songs of Solomon / explanations and reflections having reference to the interior life*. Grand Rapids, MI: Christian Classics Ethereal Library.
<http://www.ccel.org/ccel/guyon/song.html>
 Geraadpleeg op 3 Januarie 2015.
- Malan, C.W. 1978. *Misterie van die alchemis. 'n Inleiding tot Etienne Leroux se negedelige romansiklus*. Pretoria, Kaapstad: Academica.
- Malan, C. 1984. Verhouding en gesprek in geëngageerde romans. In H.P van Coller & G.J. van Jaarsveld. *Woorde as dade: taalhandeling en letterkunde*. Durban, Pretoria: Butterworth.

Maroela Media. 2011. *Alfabet van die voëls*.

(<http://maroelamedia.co.za/blog/afrikaans/boeke/alfabet-van-die-voels/>)

Geraadpleeg op 22 September 2015.

Matheny, K.G. 2012. The short story composite and the roots of modernist narrative.

(Ongepubliseerde Ph.D.-proefskrif.) Departement Engels, Universiteit van Alabama, Alabama.

McEwan, I. 2012. Some notes on the novella. *The New Yorker* 29 Oktober.

(<http://www.newyorker.com/books/page-turner/some-notes-on-the-novella>)

Geraadpleeg op 22 Maart 2016.

McGinn, B. 2006. *The essential writings of Christian mysticism*. New York: The Modern Library.

McIndoe, R. 2014. *The alphabet of birds* by S.J. Naudé: book review. *The Skinny* 31 Desember.

(<http://theskinny.co.uk/books/book-reviews/the-alphabet-of-birds-by-s-j-naude>)

Geraadpleeg op 23 September 2015.

McNee, L. 2009. Use the hidden meaning of color in your art. *The Art and Fine Art tips*.

(<http://www.finearttips.com/2009/08/use-the-hidden-meaning-of-color-in-your-art/>)

Geraadpleeg op 25 April 2016.

McNee, L. 2010. The color 'blue': use the hidden meaning for art & design. *The Art and Fine Art Tips*.

(<http://www.finearttips.com/2010/08/the-color-blue-use-the-hidden-meaning-for-art-de...>)

Geraadpleeg op 15 Julie 2015.

Meaning-of-Names.com. s.j. Francois.

(<http://www.meaning-of-names.com/search/index.asp?nm=francois>)

Geraadpleeg op 7 April 2016.

Media Update. 2012. *Alfabet van die voëls wins Jan Rabie Rapport Prize*.

(<http://www.mediaupdate.co.za/media/47446/alfabet-van-die-vols-wins-jan-rabie-rapp...>)

Geraadpleeg op 22 September 2015.

Mertens, A. 2008 [oorspronklik 1991]. *Sluiproutes en dwaalwegan. Aspekten van een liminale poëtica toegelicht aan de hand van het werk van Jacq Firmin Vogelaar*.

Amsterdam: Sauternes.

(<http://www.dbnl.org/tekst/mert001slui-01/colofon.htm>)

Geraadpleeg op 30 Desember 2015.

Merriam-Webster. s.j. Nirvana.

(<http://www.merriam-webster.com/dictionary/nirvana>)

Geraadpleeg op 23 September 2016.

Merriam-Webster. s.j. Palimpsest.

(<http://www.merriam-webster.com/dictionary/palimpsest>)

Geraadpleeg op 30 September 2014.

Merriam-Webster. s.j. Twilight.

(<http://www.merriam-webster.com/dictionary/twilight>)

Geraadpleeg op 15 Maart 2016.

Miola, R.S. 2004. Seven types of intertextuality. In M. Marrapodi (red.). *Shakespeare, Italy, and intertextuality*. Manchester: Manchester University Press.

Montiero, G. s.j. On “Mending wall”. Oorspronklik uit *Robert Frost and the New England Renaissance*. Lexington: The University Press of Kentucky 1988. *Modern American Poetry*.

(http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/frost/wall.htm)

Geraadpleeg op 20 Augustus 2014.

Moore, E. s.j. Gnosticism. *Internet Encyclopedia of Philosophy*.

(<http://www.iep.utm.edu/gnostic/>)

Geraadpleeg op 21 Desember 2015.

Morgan-Hollander, H. 2008. Oor woorde, woordgevoeligheid en woordkunswerke: Haydee Morgan-Hollander gesels met Helena Gunter. *LitNet* 27 Maart.

(http://www.argief.litnet.co.za/cgi_bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&news_id=...)

Geraadpleeg op 1 November 2012.

Morrel, P. 2005. Short stuff: short stories and the short story cycle. Voordrag vir die fiksie-skrywers van Sentraal-Arkansa, Maart. *Broken water*.

(<http://www.brokenwater.com/lectures.html>)

Geraadpleeg op 11 April 2013.

Morrison, R. 2013. De Quincey’s wicked book. *Oxford University Press blog* 21 Februarie.

(<http://blog.oup.com/2013/02/de-quinceys-confessions-english-opium-eater/>)

Geraadpleeg op 8 Desember 2015.

Mudzanani, N.B. 1990. Die verhouding tussen literêre teorie en kritiek in die Afrikaanse literêre sisteem binne die sg. “nuwe paradigma”, aan die hand van gekose figure: Marianne de Jong, Joan Hambidge en Gerrit Olivier. (Ongepubliseerde Magisterverhandeling.) Universiteit van Rhodes, Grahamstad.

- Mukařovský, J. 2015 [oorspronklik 1935/1936]. Aesthetic function, norm and value as social facts (excerpts). *Art in Translation* Volume 7(2):282–303.
<http://dx.doi.org/10.1080/17561310.2015.1049476>
 Geraadpleeg op 29 Mei 2016.
- Nadal, P. 2012. Death as impossible possibility: notes on Derrida's critique of Heidegger's existential analysis of death. *Wordpress* 6 Januarie.
<http://belate.wordpress.com/2012/01/06/derrida-aporia-death/>
 Geraadpleeg op 28 Januarie 2015.
- Nagel, J. 2004. *The contemporary American short-story cycle: The ethnic resonance of genre*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Nairn, T. 2013. Frontiers: a re-evaluation. *Our Kingdom* 12 Maart.
<https://www.opendemocracy.net/ourkingdom/tom-nairn/frontiers-re-evaluation>
 Geraadpleeg op 14 Augustus 2014.
- Naudé, S.J. 2011. *Alfabet van die voëls*. Kaapstad: Umuzi.
- Naudé, S.J. 2015. *The alphabet of birds. And Other Stories*.
- Naudé, S.J. 2016. Joanita Erasmus-Alt Ph.D.-studie, e-pos aan J. Erasmus-Alt. 21 Maart. Beskikbaar e-pos: fanie.naude18@gmail.com
- Nel, A. 2015. Spel en die spelende mens in *Die sneeuslaper* (Marlene van Niekerk), *Klimtol* (Etienne van Heerden) en *Wolf, Wolf* (Eben Venter). *LitNet Akademies* Jaargang 12(1) April: 180–205.
<http://www.litnet.co.za/spel-en-die-spelende-mes-in-die-sneeuslaper-marlene-van-niekerk-klimtol-etienne-van-heerden-en-wolf-wolf-eben-venter/>
 Geraadpleeg op 27 Mei 2016.
- Nell, J. 2013. *Sondag op 'n voëlplaas*. Kaapstad: Tafelberg.

- Nell, J. 2014. Johann Nell praat op Vryfees. *Bloemnuus* 9 Junie.
(<http://www.bloemnuus.co.za/154079/news-details/johann-nell-praat-op-vryfees>)
Geraadpleeg op 9 Februarie 2015.
- Nell, J. 2015. Sondag, e-pos aan J. Erasmus-Alt. 15 Julie. Beskikbaar e-pos: johann.nell@vodamail.co.za
- Nell, J. 2016. My lewe in een blaai, e-pos aan J. Erasmus-Alt. 11 Februarie. Beskikbaar e-pos: johann.nell@vodamail.co.za
- Nicol, B. 2009. *The Cambridge introduction to postmodern fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nicol, W. 2002. *Gebed van die hart. Word stil en beleef God*. Wellington: Lux Verbi.
- Nieuwenhuis, J. 2015. Introducing qualitative research. In K. Maree (red.). *First steps in research*. Pretoria: Van Schaik.
- Nieuwenhuis, J. 2015. Qualitative research designs and data gathering techniques. In K. Maree (red.). *First steps in research*. Pretoria: Van Schaik.
- Oates, J.C. 2015. *The alphabet of birds* by SJ Naude. *Lonesome Reader* 20 September.
(<http://lonesomereader.com/blog/2015/9/18/the-alphabet-of-birds-by-sj-naude-1>)
Geraadpleeg op 23 September 2015.
- Odendal, F.F., Schoonees, P.C., Swanepoel, C.J., Du Toit, S.J. & Booysen, C.M. 1981 [oorspronklik 1965]. *Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*. Johannesburg: Perskor-Uitgewery

- O'Dwyer, T. 2013. Chapter 5: Reterritorializing the refrain.
(<http://www.timodwyer.com/2013/08/chapter-5-reterritorializing-the-refrain/>)
Geraadpleeg op 17 November 2014.
- Ohlhoff, H. 1985. Hoofbenaderings in die literatuurstudie. In T.T. Cloete, E. Botha & C. Malan (reds.). *Gids by die literatuurstudie*. Pretoria: HAUM-Literêr Uitgewers.
- Olivier, S.P. 1985. Mistiek in die Afrikaanse poësie. (Ongepubliseerde D.Litt.-proefskrif.) Potchefstroom Universiteit vir C.H.O., Potchefstroom.
- Olivier, F. 2011. Die skrywer as voëlwiggelaar. *SLiPStellenbosch Literary* 5 Desember.
(<http://slipnet.co.za/view/author/francois-olivier>)
Geraadpleeg op 26 Februarie 2014.
- Olivier, G. 2001. Sendbriewe. *LitNet* 20 Maart.
(<http://www.oulitnet.co.za/sendbriewe/gm003.asp>)
Geraadpleeg op 1 Februarie 2015.
- O'Riordan, A. 2009. Why are poets so fascinated with birds? *The Guardian* 29 April.
(<http://www.theguardian.com/books/booksblog/2009/apr/28/poets-birds-poetry>)
Geraadpleeg op 23 Junie 2015.
- Ortolani, B. 1995. *The Japanese theatre: from shamanistic ritual to contemporary pluralism*. Princeton: Princeton University Press.
(<https://books.google.co.za/books?id=ge8cWI80T3gC>)
Geraadpleeg op 24 Mei 2016.
- O'Sullivan, S. 2006. *Art encounters Deleuze en Guattari: thought beyond representation*. New York: Palgrave Macmillan.

Otto, R. 1936 [oorspronklik 1917]. *The idea of the Holy: an inquiry into the non-rational factor in the idea of the divine and its relation to the rational*. Oxford: University Press. Londen: Humphrey Milford.

Oxford Dictionaries. s.j. Translation of flâneur in English.

(<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/flaneur>)

Geraadpleeg op 9 Desember 2015.

Paivio, A. 1980. Psychological processes in the comprehension of metaphor. In A. Ortony (red.). *Metaphor and thought*. Cambridge: Cambridge University Press.

Phillips, J. s.j. Derrida and deconstructon. *Course Web Page of John Phillips*.

(<http://courses.nus.edu.sg/course/elljwp/deconstruction.htm>)

Geraadplaag op 28 Januarie 2015.

Poe, E.A. s.j. [oorspronklik 1842]. Excerpt from Hawthorne review. *Graham's Magazine* Mei 1842.

(<http://people.virginia.edu/~sfr/enam315/texts2/eaphawthorne.html>)

Geraadpleeg op 10 Maart 2016.

Pollheide, J. 2003. Postmodernist narrative strategies in the novels of John Fowles. (Ongepubliseerde Ph.D.-proefskrif.) Bieleveld.

(http://www.google.co.za/url?url=http://d-nb.info/978606957/34&rct=j&frm=1&q=&esrc=s&sa=U&ved=0ahUKEwilgYSlvMfLAhUHjQ8KHSFLAwAQFggVMAA&usq=AFQjCNGqOAga3l_ckA2u2qCxc80EKc2bJg)

Geraadpleeg op 17 Maart 2016.

Popova, M. 2014. The mystery of personal identity: what makes you and your childhood self the same person despite a lifetime of change. *Brain Pickings* 7 Oktober.

(<https://www.brainpickings.org/2014/10/07/rebecca-goldstein-personal-identity/>)

Geraadpleeg op 27 Maart 2016.

- Popova, M. 2016. What makes a person: the seven layers of identity in literature and life. *Brain Pickings* 2 Maart.
[\(https://www.brainpickings.org/2016/03/02/amelie-rorty-the-identities-of-persons/\)](https://www.brainpickings.org/2016/03/02/amelie-rorty-the-identities-of-persons/)
 Geraadpleeg op 27 Maart 2016.
- Postel, G. 2006a. Nomadisme en liminaliteit: De geheimzinnige verdwijning van Toorberg. *Tydskrif vir Nederlands & Afrikaans* 13(1):52–69.
- Postel, G. 2006b. *Unheimlich moederland. (Anti) pastorale letteren in Zuid-Afrika*. Leiden: Leiden University Press.
- Pretorius, L.2010. My voetpad met kleur. Aflewering 5. *Wordpress* 20 Desember.
[\(https://voetpadmekleur.wordpress.com/\)](https://voetpadmekleur.wordpress.com/)
 Geraadpleeg op 15 Julie 2015.
- Raab, L. s.j. On “Mending wall”. Oorspronklik uit Robert Pack and Jay Parini (reds.). *Touchstone: American poets on a favorite poem*. Hanover: University Press of New England. *Modern American Poetry*.
http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/frost/wall.htm
 Geraadpleeg op 20 Augustus 2014.
- Rabie, J.S. 2004 [oorspronklik1956]. *Een-en-twintig plus*. Kaapstad: Human en Rosseau.
- Rasoir, J. 2012. The short story according to Joyce Carol Oates and Edgar Allan Poe.
<http://www.317am.net/2012/04/the-short-story-according-to-joyce-carol-oates-and-ed...>
 Geraadpleeg op 10 April 2013.
- Ratiani, I. 2007. Theory of liminality. *Litinfo. Georgian Electronic Journal of Literature* Volume 1(1).
<http://www.litinfo.ge/issue-1/ratianiirma.htm>
 Geraadpleeg op 28 Julie 2014.

Ratiani, I. s.j. Liminality and the liminal theory of conceptualizing time and space in the 20th century eschatological anti-utopia. According to V. Nabokov's Novels *Invitation to a Beheading*, and *Bend Sinister*.

(<http://www.irmaratiani.ge/Liminality.Nabokov.pdf>)

Geraadpleeg op 29 Augustus 2014.

Rautenbach, A. 2015. Anneke Rautenbach on *The alphabet of birds*. Pata Pata Time. *The Los Angeles Review of Books*.

(<https://lareviewofbooks.org/review/pata-pata-time>)

Geraadpleeg op 16 November 2015.

Rautenbach Conradie, R. 2010. 'n Ontleding van die konsep 'liminaliteit' soos vergestalt word met betrekking tot hoofkarakters in: 'n *Ander land* deur Karel Schoeman; *Die son kom aan die seekant op* deur Jeanette Ferreira; *Lang skaduwees in Afrika* deur Connie Luyt en *Paul Roux (ongepubliseerd)* deur Renée Rautenbach. (Ongepubliseerde Magisterverhandeling.) Universiteit van Pretoria, Pretoria.

Reflexions Masterclass. 2010. Borders.

(http://www.reflexionsmasterclass.org/pdf/rm_themes_bordres_.pdf)

Geraadpleeg op 1 Augustus 2014.

Rhebergen, J. & Human, T. 2015. Darem meer as moffies? Stereotipering in die voorstelling van homoseksueles en homoseksualiteit in die Afrikaanse jeugliteratuur. *LitNet Akademies* Jaargang 12(1) April: 34–67.

Retief, H. 2012. Hanlie gesels met Fanie Naudé. *Rapport* 16 Junie.

(<http://www.rapport.co.za/Rubrieke/HanlieRetief?Hanlie-gesels-met-Fanie-Naude-2012...>)

Geraadpleeg op 26 Februarie 2014.

- Ricoeur, P. 1978. The metaphorical process as cognition, imagination, and feeling. *Critical Inquiry* Volume 5(1) Herfs-uitgawe: 143–159.
<http://www.jstor.org/stable/1342982>
 Geraadpleeg op 16 November 2015.
- Rimmon-Kenan, S. 1983. *Narrative fiction: contemporary poetics*. Londen, New York: Routledge.
- Rosenberg, J. 2016. The Berlin Wall. A symbol of the Cold War. *About.com* 4 Januarie.
<http://history1900s.about.com/od/coldwa1/a/berlinwall.htm>
 Geraadpleeg op 15 Januarie 2016.
- Ross, K.L. 2014 [oorspronklik 1996]. The Kant-Friesian theory of religion and religious value *including Kant, Fries, Schopenhauer, Nelson, Otto, Jung, & Eliade*. Voorgedra as “The roots of Rudolf Otto’s theory of numinosity in Immanuel Kant, Jakob Fries, and Leonard Nelson.” Voordrag vir die Filosofie van Geloof Afdeling van die Suid-Kaliforniese Filosofie-Konferensie aan die Universiteit van Kalifornië, Irvine, Saterdag 26 Oktober 1996.
<http://www.friesian.com/numonis.htm>
 Geraadpleeg op 18 September 2014.
- Roque, M. s.j. Birds: metaphor of the soul.
http://www.iemed.org/publications/quaderns/12/Paginas_de_Birds_Metaphor_of_the_Soul_MariaAngels_Roque-6.pdf
 Geraadpleeg op 22 Junie 2015.
- Romanska, M. 2014. The history of the court jester. *In the Wings*.
<http://bostonlyricopera.blogspot.co.za/2014/03/the-history-of-court-jester-by-magda.html?m=1>
 Geraadpleeg op 18 Februarie 2016.
- Rushdie, S. 1991. *Imaginary homelands: essays and criticism 1981 – 1991*. Londen: Vintage Books.

Rutherford, J. 1992. *Mens's silences. Predicaments in masculinity*. Londen, New York: Routledge.

Said, E. 1977. *Orientalism*. Londen: Penguin.

([http://www.odsg.org/Said_Edward\(1977\)_Orientalism.pdf](http://www.odsg.org/Said_Edward(1977)_Orientalism.pdf))

Geraadpleeg op 19 Mei 2016.

Saleem, M. 2013. Dove bird facts, habitat, pictures and diet. *Live Animals* 31 Oktober.

(<http://www.liveanimalslist.com/birds/dove.php>)

Geraadpleeg op 24 Junie 2015.

Sanderson, E. 2007. Why does a refrain always concern the marking of a territory and what implications does it have for the concept of art? Januarie.

(<http://blog.escdotdot.com/wp-content/uploads/essay-the-refrain-deleuze.pdf>)

Geraadpleeg op 30 Desember 2015.

Schimke, K. 2014. Review: *The alphabet of the birds. Not now, darling ...*

14 Desember.

(<http://notnowdarling.co.za/review-the-alphabet-of-the-birds?>)

Geraadpleeg op 23 September 2015.

Schirmacher, W. 1989. Chaos and philosophy – a love-hate-relationship. Eerste ontwerp van 'n lesing voorgedra by die Choa Simposium, Chicago Akademie van Wetenskappe, 7 Oktober.

(<http://www.egs.edu/faculty/wolfgang-schirmacher/articles/chaos-and-philosophy/>)

Geraadpleeg op 8 Oktober 2015.

Schmid, W. 2010. *Narratology. An introduction*. Berlyn, New York: Walter de Gruyter GmbH & Co.

Schoeman, K. 1993 [oorspronklik 1967]. *'n Lug vol helder wolke*. Kaapstad, Johannesburg: Human & Rosseau.

- Senekal, J. 1983. Resepsie – 'n terreinverkenning. In C. Malan (red.). *Letterkunde en leser*. Durban: Butterworth.
- Semino, E. & Steen, G. 2010. Metaphor in literature. In R.W. Gibbs, jr. (red.). *The Cambridge handbook of metaphor and thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sharp, D. 1991. *Jung lexicon. A primer of terms & concepts*.
<http://www.innercitybooks.net/pdf/books/junglexicon.pdf>
 Geraadpleeg op 27 April 2016.
- Silverman, K. 2009. *Flesh of my flesh*. Stanford, California: Stanford Press.
- Sklovskij, V. 2007 [oorspronklik 1917]. Art as technique. The critical tradition: classic texts and contemporary trends. 3de Uitgawe. In D.H. Richter (red.). *For Bedford/St. Martins*: 775–784.
<http://courseweb.stthomas.edu/ajscheiber/eng%20380/Shklovky.pdf>
 Geraadpleeg op 14 Oktober 2015
- Smith, J.J. 2011. One story, many voices: problems of unity in the short-story cycle. (Ongepubliseerde Ph.D.-proefskrif.) Departement Engels aan die Kollege van Kunste en Wetenskappe, Indiana Universiteit, Indiana.
- Smuts, J.P. 1975. *Karakterisering in die Afrikaanse roman*. Kaapstad, Pretoria: Hollandsch Afrikaansche Uitgevers Maatschappij.
- Smuts, J.P. 1982. Teksgrens en verhaalgrens: 'n ondersoek van die begin van *Sewe dae by die Silbersteins*. In A.P. Grové. *Beeld van waarheid*. Kaapstad, Pretoria, Johannesburg: Human & Rousseau.
- Smuts, J.P. 2003. Twee kersverhale van Henriette Grové. *Tydskrif vir Letterkunde* 40(1):97–108.

- Snape, D. & Spencer, L. 2003. The foundations of qualitative research. In J. Ritchie & J. Lewis. *Qualitative research practice. A guide for social science students and researchers*. Londen: SAGE Publications.
https://mthoyibi.files.wordpress.com/2011/10/qualitative-research-practice_a-guide-for-social-science-students-and-researchers_jane-ritchie-and-jane-lewis-eds_20031.pdf
 Geraadpleeg op 25 Februarie 2016.
- Snyman, M. 2011. Roman kort 'n eenduidige naam. *Rapport* (Boeke-bylae) 6 Maart: 6.
- Sötteman, A.L. 2008 [oorspronklik 1981]. *De structuur van Max Havelaar. Bijdrage tot het onderzoek naar de interpretatie en evaluatie van de roman*. Groningen: Wolters-Noordhoff.
www.dbnl.org/tekst/sote001stru01_/
 Geraadpleeg op 7 Junie 2016.
- Spies, C.M. 2011. Funksionaliteit van die parateks in Lina Spies se vertaling van Anne Frank se dagboek, *Het Achterhuis*, in Afrikaans. *LitNet Akademies* Jaargang 8(1) Maart: 121-152.
<http://www.litnet.co.za/funksionaliteit-van-die-parateks-in-lina-spies-se-vertaling-van-anne-frank-se-dagboek-/>
 Geraadpleeg op 16 April 2016.
- Spruyt, M. 2014. *Die boek van toeval en toeverlaat* (Ingrid Winterbach): 'n Teosofies-kabbalistiese perspektief. *Tydskrif vir Letterkunde* 51(1):44–56.
- Stander, A.S. 2012. Taal wat stamel, stotter en struikel: Marlene van Niekerk se *Die sneuslaper* (2010) as mineurletterkunde. (Ongepubliseerde Magister-verhandeling.) Departement Afrikaans en Nederlands, Universiteit van Stellenbosch, Stellenbosch.
- Stanzel, F.K. 1984. *A theory of narrative*. Cambridge, Londen, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press.

Stockenström, W. 1976. *Uitdraai*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Suzuki, D.T. 2002 [oorspronklik 1957]. *Mysticism: Christian and Buddhist*. Londen, New York: Routledge Classics.

Tauler, J. s.j. *The inner way*. Londen: Methuen & Co. *Christian Classics Ethereal Library*.

(http://www.ccel.org/ccel/tauler/inner_way.pdf)

Geraadpleeg op 7 Maart 2016.

Terblanche, E. 2012. SJ Naudé (1970–). *LitNet* 28 Junie.

(<http://www.litnet.co.za/Article/sj-naud-1970>)

Geraadpleeg op 26 Februarie 2014.

The Academy. s.j. Should authorial intention be invoked when deriving meaning from a work?

(http://dlibrary.acu.edu.au/staffhome/siryan/academy/theory_history/Intentional_fallacy.htm)

Geraadpleeg op 4 April 2016.

The Lurianic Kabbalah. 2001. EinSof.

(<http://www.newkabbalah.com/einsof.html>)

Geraadpleeg op 19 September 2016.

Tobler, S. 2014. Ampersand. *And Other Stories* 5 Mei.

(<http://anotherstoriespublishing.tumblr.com/post/84513092097/stefan-toblers-editors-...>)

Geraadpleeg op 23 September 2015.

Tomkinson, F. 2012. From metaphor to the life-world: Ricoeur's metaphoric subjectivity. In T.S. Mei & D. Lewin. *From Ricoeur to action. The socio-political significance of Ricoeur's thinking*. Londen, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury.

- Trubshaw, B. 2008 [oorspronklik 1995]. The metaphors and rituals of place and time – an introduction to liminality. Oorspronklik gepubliseer in *Mercian Mysteries* Nommer 22 Februarie 1995.
<http://www.indigogroup.co.uk/edge/liminal.htm>
 Geraadpleeg op 15 Maart 2016.
- Turner, V.W. s.j. [oorspronklik 1964]. Betwixt and between: the liminal period in *rites de passage*. Simposium oor nuwe benaderings in religieuse studies, die verrigtinge van die Amerikaanse Etnologiese Vereniging (1964): 4–20. Bladsynommers van die herdruk word gebruik: 46–55.
<http://2.fiu.edu/~ereserve/010010095-1.pdf>
 Geraadpleeg op 27 Mei 2016.
- Turner, V.W. 1967. *The forest of symbols: aspects of Ndembu ritual*. New York: Cornell University Press.
- Turner, V.W. 1974a. *Dramas, fields and metaphors: symbolic action in human society*. Ithaca: Cornell University Press, Cornell Paperbacks.
- Turner, V.W. 1974b. Liminal to liminoid, in play, flow, and ritual: an essay in comparative symbology. *Rice Institute Pamphlet, Rice University Studies* 60(3).
<http://hdl.handle.net/1911/63159>
 Geraadpleeg op 15 Maart 2016.
- Ulliyatt, G. 2012. “Bride of Amazement”: A Buddhist Perspective on Mary Oliver’s Poetry. (Ongepubliseerde Magisterverhandeling.) Departement Engels, Potchefstroomkampus van die Noordwes Universiteit, Potchefstroom.
- Umuzi. 2012. SJ Naudé bespreek sy “koorsagtige outomatisme” by die bekendstelling van *Alfabet van die voëls*.
<http://umuzi.bookslive.co.za/blog/2012/02/16/sj-naud%C3%A9-bespreek-sy-koorsagt...>
 Geraadpleeg op 15 Julie 2015.

Urban Dictionary. 2004. Iron curtain. 21 Maart.

(<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=iron+curtain>)

Geraadpleeg op 15 Januarie 2016.

Uys, H.M. 2012. Die problematiese afbakening tussen sommige kortverhaalbundels en die roman in Afrikaans, aan die hand van geselekteerde tekste. (Ongepubliseerde Magisterverhandeling.) Fakulteit Lettere en Sosiale Wetenskappe, Departement Afrikaans en Nederlands, Universiteit van Stellenbosch, Stellenbosch.

Van Aelst, J.J. 2014. In *Digitaal Vrouwenlexicon van Nederland* 5 Maart.

(<http://resources.huygens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/Bertken%20Zuster/en>)

Geraadpleeg op 29 Junie 2016.

Van Alphen, E. 1991. The other within. In R. Corbey & J. Leerssen (reds.). *Alterity, identity, image. Selves and others in society and scholarship*. Amsterdam: Rodopi.

Van Boven, E. 2009. De middlebrow-roman schrijft terug. *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 125(3):285–305.

Van Coller, H.P. 1980. Etienne Leroux as siklusbouer. (Ongepubliseerde Ph.D.-proefskrif). Fakulteit Lettere en Wysbegeerte, Randse Afrikaanse Universiteit, Johannesburg.

Van Coller, H.P. 1983. Enkele opmerkinge rondom die begrip “literêr”. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* Junie 23(2):103–112.

Van Coller, H.P. 1987. *Reuse Blokboek oor Laat vrugte*. Pretoria, Kaapstad: Academica.

Van Coller, H.P. 1990. *Tussenkoms*. Pretoria: HAUM.

- Van Coller, H.P. 1992. Grensliteratuur. In T.T. Cloete (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Van Coller, H.P. 1995. Die Afrikaanse plaasroman as ideologiese refleksie van die politieke en sosiale werklikheid in Suid-Afrika. *Stilet* VII(2):22–31.
- Van Coller, H.P. 1998a. The Afrikaans farm novel revisited. *Tijdschrift voor Literatuurwetenschap* Jaargang 12(3):10–24.
- Van Coller, H.P. 1998b. Woord vooraf. In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en Profiel*. 'n Afrikaanse Literatuurgeskiedenis 1. Pretoria: J.L. van Schaik.
- Van Coller, H.P. 1999. Multiculturalism and hybridism in Afrikaans literature: pivot or ploy? *Tijdschrift voor Literatuurwetenschap* Jaargang 13(3):13–24.
- Van Coller, H.P. 2001. N.P. van Wyk Louw as kanoniseerder (Deel 1). *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 41(1):63–71.
- Van Coller, H.P. 2003a. Die gesprek tussen C.M. van den Heever se werk en enkele Suid-Afrikaanse romans. *Literator* 24(1) April: 49–68.
- Van Coller, H.P. 2003b. Kanoniserings en standaardisering. *LWS* 212:1–7.
- Van Coller, H.P. & Odendaal, B. 2005a. S.J. Pretorius: 'n miskende digterskap? *Stilet* 7(1) Maart: 1–36.
- Van Coller, H.P. & Odendaal, B. 2005b. Die verhouding tussen die Afrikaanse en Nederlandse literêre sisteme Deel 1: Oorweging vir 'n beskrywende model. *Stilet* 17(3) September: 1–17.
- Van Coller, H.P. 2005. Konfrontasie en vergifnis: 'n Outobiografiese lesing van *Boesman my seun* (2004) deur Deon Opperman. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* Jaargang 12:206–224.

- Van Coller, H.P. 2006a. Die representasie van plaas, dorp en stad in die Afrikaanse prosa. *Stilet* XVIII(1):90–121.
- Van Coller, H.P. 2006b. (red.). *Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse Literatuurgeskiedenis* 3. Pretoria: J.L. van Schaik.
- Van Coller, H.P. & Van den Berg, C. 2009. Trauma, verlies en die semiotiese bewussyn in *Karolina Ferreira* en *Niggie* van Ingrid Winterbach. *Stilet* Jaargang XXI(2) September: 29–51.
- Van Coller, H.P. 2009. *Tussenstand. Letterkundige opstelle*. Pretoria: Van Schaik Uitgewers.
- Van Coller, H.P. & Van den Berg, C. 2010. Geskiedenis, narratiewe en tweedegenerasie-trauma: Die problematiek van traumarepresentasie in *La place de la Bastille* deur Leon de Winter. *Stilet* Jaargang XXI Maart: 147–164.
- Van Coller, H.P. & Lambrechts, M. 2010. 'n Intertekstuele gesprek tussen *Paravion* deur Hafid Bouazza en *idilles* 2, 14 en 15 van Theokritos. *Stilet* Volume 22(1):113–129.
- Van Coller, H.P. 2011. Literatuur in die marge: Die plek van die middelmoott-literatuur. *LitNet Akademies* Jaargang 8(2) Augustus: 66–89.
- Van Coller, H.P. 2014a. *Sondag op 'n voëlplaas*. *Tydskrif vir Letterkunde* 51(2):183–185.
- Van Coller, H.P. 2014b. Die skryf van 'n Nederlandse literatuurgeskiedenis: generiese kenmerke as wetmatighede? *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* Jaargang 54(3) September: 409–424.
- Van den Berg, C. 2010. Verhale om aan te smul. *Volksblad* 9 Oktober: 7.

- Van den Berg, C. 2011a. Postkoloniale literatuur en die representasie van trauma: 'n Verkenning van Verkenning. *LitNet Akademies* Jaargang 8(1) Maart: 31–52.
- Van den Berg, C. 2011b. Onder skuil dieper, donker worstelings. *Volksblad* 29 Oktober: 7.
- Van der Merwe, A.S.P. 2003. Postkolonialiteit in die twintigste- en een-en-twintigste-eeuse Afrikaanse drama met klem op die na-sestigers. (Ongepubliseerde Ph.D-proefskrif.) Universiteit van Suid-Afrika, Pretoria.
- Van der Merwe, C. 2005. Die laaste woord oor 'n Afrikaanse boek of Die verhaal van die afgesnyde voete. *Stilet* Jaargang XVII Junie: 26–49.
- Van der Merwe, C. 2007. 'n 'Terapeutiese perspektief' op Etienne van Heerden se *In stede van die liefde* (2005). *Stilet* Jaargang XIX Maart: 103–114.
- Van der Merwe, C. & Gobodo-Madikizela, P. 2007. *Narrating our healing: perspectives on working through trauma*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Van der Merwe, C. 2011. Uitbeelding van mistiek in *Die reise van Isobelle*. *LitNet Akademies* 21 September.
<http://litnetstage.gloco.co.za/Article/uitbeelding-van-die-mistiek-in-die-reise-van-isobe...>)
 Geraadpleeg op 1 Februarie 2015.
- Van der Merwe, C. 2012. Om te skryf oor die onbeskryflike: verlies en mistieke verlange in *Die sneeuslaper* van Marlene van Niekerk. *Literator* 33(2) Art.#138 28 November: 1-9.
<http://dx.doi.org/10.4102/lit.v33i2.138>)
 Geraadpleeg op 9 Junie 2014.

- Van der Westhuizen, G. 2016. Tot die einde toe bitter spyt. *Netwerk 24* 9 Januarie. (<http://www.netwerk24.com/Sport?Rugby?tot-die-einde-toe-bitter-spyt-20160108?mobile=true>). Geraadpleeg op 23 Maart 2016.
- Van Genneep, A. 1960 [oorspronklik 1908]. *The rites of passage*. Chicago: The University Press.
- Van Gorp, H., Ghesquiere, R. & Delabastita, D. 2007. *Lexicon van literaire termen*. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Van Heerden, E. 1986. *Toorberg*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Inwagen, P. & Sullivan, M. Metaphysics. 2014. In E.N. Zalta (red.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* Winter-Uitgawe. (<http://plato.stanford.edu/entries/metaphysics/>) Geraadpleeg op 28 Januarie 2015.
- Van Luxemburg, J., Bal, M. & Weststeijn, W. 1983 [oorspronklik 1981]. *Inleiding in de literatuurwetenschap*. Muiderberg: Coutinho.
- Van Niekerk, J. 2011. Verstedeliking, Suid-Afrikaanse letterkundes en die kultuurteks. *Tydskrif vir Letterkunde* 48(2):50–70, lxxi–lxxxvi.
- Van Niekerk, J. 2012. *Alfabet van die voëls*. *Tydskrif vir letterkunde* 49(2):167–168.
- Van Niekerk, M. 2009. *Die sneeuslaper*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Van Oostrom, F. 2013. *Wereld in woorden. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1300–1400*. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker.

- Van Wijhe, A. 2010. On borders, boundaries and borderlands; theoretical limology. *Wordpress* 27 April.
(<http://criticalgeography.wordpress.com/2010/04/27/on-borders-boundaries-and-borderlands-the...>)
Geraadpleeg op 1 Oktober 2015.
- Van Wyk Louw, N.P. 1961. *Vernuwing in die prosa*. Kaapstad: Human & Rousseau (Edms) Beperk.
- Van Zyl, S. 2014. Die representasie van veelfasettige manlikheidsbeelde in Eben Venter se romanoeuvre. (Ongepubliseerde Magisterverhandeling.) Departement Afrikaans en Nederlands, Noordwes-Universiteit, Potchefstroom.
- Van Zyl, S. & Du Plooy, H. 2015. Lucky Marais: Die verpersoonliking van kameleontiese manlikheid. *Literator* 36(1):1–14.
(<http://dx.doi.org/10.4102/lit.v36i1.1187>)
Geraadpleeg op 26 Mei 2016.
- Venter, E. 2006. *Horrelpoot*. Kaapstad: Tafelberg.
- Venter, L.S. 1985. Ruimte (Prosa). In Cloete, T.T., Botha, E. & Malan, C. (reds.). *Gids by die literatuurstudie*. Pretoria: HAUM-Literêr Uitgewers.
- Viktor, A. 2013. Manwees se clichés raakgevat. *Rapport* 1 Desember: 9.
- Viljoen, H. 1987. Metafore en rame. *Journal of Literary Studies* Volume 3(3): 56–77.
- Viljoen, H. 1989. Dik en dun, gesirkuleer en afgestroop – kringlope om 'n gedig van T.T. Cloete. *Literator* 10(2) Augustus: 45– 49.
- Viljoen, H. & Van der Merwe, C.N. 2006. Oor die drumpel: liminaliteit en literatuur. *Literator* Vol. 27(1):ix–xxvi.

Viljoen, L. (Winterbach, I). 1993. *Karolina Ferreira*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Viljoen, L. (Winterbach, I). 1996. *Landskap met vroue en slang*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Viljoen, L. (Winterbach, I). 1999. *Buller se plan*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Viljoen, L. 2011. Taal van 'n kortverhaal. *Rapport* 6 November: 6.

Viljoen, L. 2014. Perspektiewe op die kosmopolitisme en transnasionisme in S.J. Naudé se *Alfabet van die voëls*. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* Jaargang 21(1):31–47.

Viljoen, M. 2005. Johannes Kerkorrel en postapartheid-Afrikaneridentiteit. *Literator* 26(3):65–81.

Visagie, A.G. 2004. Manlike subjektiwiteit in die Afrikaanse prosa vanaf 1980 tot 2000. (Ongepubliseerde Ph.D.-tesis.) Fakulteit Lettere en Sosiale Wetenskappe, Departement Afrikaans en Nederlands, Universiteit van Stellenbosch, Stellenbosch.

Visagie, A. 2008. 'n Seksuele krisis op die plaas: Helena Gunter se *Op 'n plaas in Afrika*. *LitNet* 12 Maart.

(<http://litnet.co.za/n-seksuele-krisis-op-die-plaas-helena-gunter-se-op-n-plaas-in...>)

Geraadpleeg op 8 Desember 2015.

Visagie, A. 2009. *Horrelpoot* (2006) van Eben Venter: 'n Verkenning van die grense tussen utopie en distopie. *Stilet* Jaargang XXI:2 September: 52–68.

Vladislavić, I. 2014. Ampersand. Advanced praise by Ivan Vladislavić for *The alphabet of birds* by SJ Naudé. *And Other Stories*.

(<http://andotherstoriespublishing.tumblr.com/post/75889083919/advanced-praise-by-iv...>)

Geraadpleeg op 23 September 2015.

Vocabulary.com. Persona.

(<https://www.vocabulary.com/dictionary/persona>)

Geraadpleeg op 29 Mei 2016.

Voestermans, P. 1991. Alterity/Identity: a deficient image of culture. In R. Corbey & J. Leerssen (reds.). *Alterity, identity, image. Selves and others in society and scholarship*. Amsterdam: Rodopi.

Von Meck, A. 2004. *Vaselinetjie*. Kaapstad: Tafelberg.

Wacker, G. 2000. The rise of fundamentalism. November.

(<http://nationalhumanitiescenter.org/tserve/tkeyinfo/fundam.htm>)

Geraadpleeg op 22 September 2016.

Wain, J. 2003. Remarks on the short story. *Journal of the Short Story in English* 41:157–174.

(<http://jsse.revues.org/index318.html>)

Geraadpleeg op 4 April 2013.

Wasserman, H. s.j. Om hergeboorte te verbeel. 'n Post-koloniale beskouing van migrasie, kultuur en identiteit. *LitNet*.

(<http://www.oulitnet.co.za/seminaar/40wasserman.asp>)

Geraadpleeg op 15 Mei 2014.

Wedgeworth, P. s.j. Jungian (secondary) archetypes. *Woodside*.

(<http://woodsidehs.org/uploadedFiles/file-1937.pdf>)

Geraadpleeg op 28 Desember 2015.

Weideman, G.H. 1981. 'n Ondersoek na aspekte van die verhouding tussen “betrokkenheid” en “universaliteit” in die literatuur. (Ongepubliseerde Ph.D.-proefskrif.) Universiteit van Rhodes, Grahamstad.

Willard, D. 1991. *The spirit of the disciplines. Understanding how God changes lives*. New York: HarperCollins.

Winner, E. & Gardner, H. 1998. Metaphor and irony: two levels of understanding. In A. Ortony (red.). *Metaphor and thought*. Cambridge: Cambridge University Press.

Winterbach, I. 2002. *Niggie*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Wordpress. 2015. *Sondag op 'n voëlplaas*. 16 November.

(<https://toortsie.wordpress.com/2015/11/16/sondag-op-n-voelplaas>)

Geraadpleeg op 16 November 2015.

Workshytop. 2015. Review: *The alphabet of birds* – SJ Naude. 15 Januarie.

(<http://workshytop.blogspot.co.uk/2015/review-alphabet-of-birds-sj-naude.html>)

Geraadpleeg op 23 September 2015.