

LETTERKUNDE EN DIE DOOD

onmoontlikheid en die moontlikhede van die teks

deur

F.A.H. Smith

'n proefskrif voorgelê vir die graad

Philosophiae Doctor

Departement Afrikaans en Neerlandistiek

Universiteit van Kaapstad

Julie 2007

UT 439.36 SMIT
826736

UNIVERSITY OF CAPE TOWN

ABSTRACT

Literature and Death: Impossibility and the Possibilities of the Text

by F.A.H. Smith

The vantage point of this thesis is that literature, as an art form directed at life, at a portrayal of life in all its complexity, is exactly for that reason most closely concerned with death. Being very specifically not a study of literature *about* death, but rather literature *and* death, it is an inquiry into the manner in which literature treasures death as a condition of its existence. The subtitle expresses the central hypothesis explicitly: The possibilities of the text are largely dependent on the text's commitment to impossibility. The assumption that underpins this formulation is that death is the utmost possibility – the impossibility! – of any cognitive endeavour.

Death is a culture-bound concept, and since the focus of this study is specifically on Western literature, a Western concept of death is employed. In a certain sense death is not only a product of a particular culturing, but cultures in their turn are textured by specific reactions to death. The thesis therefore commences with a delineation of the relation between death and culture. This historical overview reveals for instance the correlation between the changing perception of death through the ages and the nature of the cultural products of particular communities. The changing status of death since the early Middle Ages, a process which could roughly be described as an estrangement, or a removal of death from every sphere of life, elicited a psycho-cultural reaction which could be described as the perpetual return of the dead. Death always comes back, and it returns with a vengeance to dominate the unconscious resources of cultural expression. This rancorous return of death is for instance noticeable in what is termed Postmodernism's paranoid attachment to death, or its almost morbid obsession with absence, lack and inability.

The theoretical basis of the thesis is composed of two parts. The first part is the psychoanalytical discourse around Freud's theory of the death drive, and the second derives from a literary-philosophical tradition in which literature's relation to the impossible is central. The broad outlines of the psychoanalytical discourse is well known, as is the way in which Lacan has reinterpreted Freud's death drive and appropriated it to his own theory of the establishment of the psyche. The literary implications of Freud and Lacan's theories however are mainly vested in their respective views on sublimation and how it links with the death drive. This link between sublimation and the death drive, especially the way it features in particular texts, is applied in this thesis to examine literature's dependence on death.

Not so well known locally is the work of the French author-philosopher Maurice Blanchot. Even the Anglo-Saxon literary world has only in the past decade started to take duly cognisance of him, while he is in truth central to a literary-philosophical tradition of which Jacques Derrida was an exponent. Blanchot was as a matter of fact one of Derrida's main influences, especially in the way in which his fiction, as well as his philosophical works, were directed at what he regarded as the fundamental relation between literature and death. This fundamental relation is for instance put to the fore by D.J. Opperman in his poem cycle "Spermutasie", and it is done by means of the question: "Is daar moord?" (Is there murder?). Opperman's question, which could be read as an inquiry into the presence of death, is directed at the fundamental nature of the creative process. Opperman's probing question leads through several texts in this study, for instance Marlene van Niekerk and Adriaan van Zyl's *Memorandum: 'n verhaal met skilderye*, a recent text in which Blanchot's concept of the space of literature gets portrayed, and exactly as Blanchot would have it, as a space that could be likened to death.

The consideration of death and impossibility and their relation to literature inevitably broaches mythology, especially the view of myth as a reaction to the ineffable. In myth, and later theology, the unnameable becomes god, and to a large

extent god and death could be regarded as equivalents, even if it is only on the basis of how these two concepts are mediated by language. In literature this ineffable, this indescribable emptiness, gets cherished as the essential. Literature exists in and by that unfathomableness which could be likened to death.

UNIVERSITEIT VAN KAAPSTAD

SAMEVATTING

Letterkunde en die dood: onmoontlikheid en die moontlikhede van die teks

deur F.A.H. Smith

Die uitgangspunt van hierdie tesis is dat die letterkunde, as 'n kunsvorm wat lewensgerig is en die lewe in al sy kompleksiteit wil beskryf, juis daarom ten nouste gemoeid is met die dood. Die tesis is baie spesifiek nie 'n ondersoek na letterkunde oor die dood nie, maar na letterkunde *en* die dood, en is daarom 'n ondersoek na die wyse waarop letterkunde as't ware die dood as 'n bestaansvoorwaarde koester. Die subtitel van die tesis verwoord die sentrale hipotese: Die moontlikhede van die teks is ten nouste afhanklik van die gemoeidheid van die teks met onmoontlikheid. Die onderliggende veronderstelling van bogaande formulering is dat die dood die uiterste moontlikheid – die onmoontlikheid! – is van enige kognitiewe strewe.

Die dood is 'n kultuurgebonde konsep, en omdat die fokus van hierdie ondersoek spesifiek die Westerse letterkunde is, word 'n Westerse siening van die dood gebruik. Maar in 'n sekere sin is die dood nie net die produk van 'n bepaalde kulturering nie, maar word kulture ook gevorm deur reaksies op die dood. Die tesis begin daarom met 'n beskouing van die verhouding tussen die dood en kultuur. Hierdie historiese oorsig belig onder meer die verband tussen die veranderende aangesig van die dood deur die eeue en die aard van die kultuurprodukte van bepaalde gemeenskappe. Die veranderende status van die dood sedert die Middeleeue, 'n proses wat as 'n ontheemding bestempel kan word, of 'n verwydering van die dood uit alle lewensfere, het 'n psigo-kulturele reaksie tot gevolg gehad wat beskryf kan word as die voortdurende terugkeer van gestorwenes. Die dood kom altyd terug, en dit kom met weerwraak terug om te heers oor die onbewuste bronne

van kultuuruitdrukings. Hierdie wrokkige terugkeer van die dood is byvoorbeeld merkbaar in die Postmodernisme se paranoïese verknogtheid aan die dood, oftewel die haas morbiede obsessie met afwesigheid, leemte en onvermoë.

Die teoretiese grondslag van die tesis bestaan uit twee strominge, naamlik 'n psigoanalitiese diskoers wat ontwikkel het rondom Freud se doodsdrijf-teorie, en 'n literêr-filosofiese stroming waarin die letterkunde se verband met die onmoontlike sentraal staan. Die psigoanalitiese diskoers is bekend, ook die wyse waarop Lacan Freud se definisie van die doodsdrijf geïnterpreteer het en uitgebou het tot die sentrum van sy teorie omtrent psigiese wording. Die letterkundige implikasies van Freud en Lacan se teorie setel veral in hul onderskeie opvattinge van sublimering en hoe dit met die doodsdrijf verband hou. Hierdie skakel tussen sublimering en die doodsdrijf, spesifiek die wyse waarop dit in bepaalde tekste vergestalt word, word in die tesis gebruik om letterkunde se afhanklikheid van die dood te belig.

Minder bekend in Suid-Afrika is die werk van die Franse skrywer-filosof Maurice Blanchot. Ook in die Engel-Saksiese lettere kry hy die afgelope dekade eers na behore aandag, terwyl hy in der waarheid sentraal is in 'n literêr-filosofiese tradisie waarvan Jacques Derrida een van die eksponente was. Blanchot was trouens een van Derrida se vernaamste invloede, veral in die wyse waarop sy fiksie, sowel as sy literêr-filosofiese besinnings gerig was op die wesenlike verband tussen letterkunde en die dood. Hierdie verband word byvoorbeeld deur D.J. Opperman aan die orde gestel in sy digsiklus "Spermutasie", en wel aan die hand van die vraag: "Is daar moord?" Opperman se vraag, wat ook gelees kan word as 'n vraag na die teenwoordigheid van die dood, is 'n vraag wat betrekking het op die wesensaard van die kreatiewe proses. Hierdie "speurvraag" van hom lei in die tesis onder meer na Marlene van Niekerk en Adriaan van Zyl se *Memorandum: 'n verhaal met skilderye*, 'n resente teks waarin Blanchot se voorstelling van die ruimte van die letterkunde gestalte kry, en dan presies soos Blanchot dit sou wou gehad het, as 'n ruimte wat gelyk gestel kan word aan die dood.

Met die beskouing van die dood en onmoontlikheid en die verhouding daarvan met die letterkunde word die mitologie onvermydelik aangeroe, veral in die mate wat die mite gesien kan word as 'n reaksie op die onnoembare. In die mitologie en later ook die teologie word die onnoembare 'n god, en tot groot hoogte kan god en die dood as ekwivalente gesien word, al is dit bloot op grond van die wyses waarop oor die twee konsepte deur taal gemedieer (kan) word. In die letterkunde word die onnoembare, hierdie onbeskryfbare leegte, gekoester as iets wesenliks. Die letterkunde bestaan in en deur daardie onbevattlikheid wat gelyk gestel kan word aan die dood.

INHOUD

INLEIDING	1
HOOFSTUK 1: DIE DOOD EN KULTUUR	13
1.1 Die veranderende aangesig van die dood.....	20
1.1.1 Die ontheemding van die dood.....	21
1.1.2 Die terugkeer van gestorwenes.....	24
1.2 Op soek na 'n einde	25
1.3 Die dood en die moderne bewussyn	30
1.3.1 Romantiese doodsverlange	32
1.3.2 Modernistiese swartgalligheid	36
1.3.2.1 Die dood van God	39
1.3.2.2 Die smartlikheid van modernistiese kuns.....	42
1.3.3 Eksistensialistiese doodsangs	46
1.3.4 Postmodernistiese sterwensneurose.....	47
1.3.5 letterkunde en sterflikheid.....	52
1.3.5.1 Die dood van die outeur	60
1.3.5.2 Die teks as 'n leë graf	65
HOOFSTUK 2: IS DAAR MOORD?	71
2.1 Letterkunde en die mitologie.....	73
2.2 Opperman: letterkunde en moord	87
2.2.1 Dolos: kreatiwiteit onder verdenking.....	89
2.2.2 met die vrou na onder	91
2.2.3 Die titel as sleutel	92
2.2.4 "Pirhatjie"	93
2.2.5 "Uil en Pallas Athena".....	95
2.2.6 "Pandora"	96
2.2.7 "Kerberos"	99
2.2.8 "Erinues"	101
2.2.9 "Prometheus"	102
2.2.10 "Hermes"	103
2.2.11 "Naskrif"	104
2.3 Borges: die dood van die ander	106
2.3.1 Die Labirint.....	108
2.3.2 Die reguit lyn	109
2.3.3 Speur en parodie.....	110
2.3.4 Letterkunde en die naam van God	112
2.3.5 Soekend na die ander	113
2.3.6 Rooi konings.....	115
2.3.7 Die verborge put.....	116
2.3.8 Die huis in die suide.....	117
2.3.9 Van drie na vier	118
2.3.10 Die droomdood.....	119
2.3.11 Terug na die labirint.....	120
2.3.12 Die dood van die speurder	122

2.4	Leroux: dood en herlewing van die mite	123
2.4.1	Ironie en paradigma	125
2.4.2	Samehang	127
2.4.3	Struktuur: vervlegting van verwysings	131
2.4.3.1	Herakles	133
2.4.3.2	Jung	138
2.4.3.3	Die Alchemie, Gnostisisme en Kabbalisme	139
2.4.3.4	Die Moedergodin	146
2.4.3.5	Die Misteries van Eleusis	154
2.4.3.6	Dante	157
2.4.3.7	Seks en psigiese transformasie	158
2.4.3.8	Die dood	161
HOOFSTUK 3: DROOMDOOD		173
3.1	Mann: Die verlokking van die staar	174
3.1.1	Freud en sublimering	175
3.1.2	Visuele verstarrings	177
3.1.3	Lacan en die staar	180
3.1.1.1	Die Imaginêre	182
3.1.1.2	Die Simboliese	183
3.1.1.3	Die Reële	185
3.1.4	Lacan se <i>objet petit a</i> en Aschenbach se staar	186
3.1.5	Freud en die doodsdrijf	189
3.1.6	Lacan se herinterpretasie van die doodsdrijf	196
3.1.6.1	Die dood en die betekenaar	198
3.1.6.2	Lacan oor die <i>fort-da</i> -spel	201
3.1.7	Freud, Lacan en Aschenbach se droom	202
3.1.7.1	Van die doodsdrijf na die skryfdrang	206
3.1.8	Lacan: Agter die sublieme objek	213
3.2	Conrad: vertelling en duisternis	218
3.2.1	"The bond of the sea": manlike kameraderie	220
3.2.2	"Strong, lusty, red-eyed devils": besmette manlikheid	231
3.2.3	Op die spoor van die gruwel	237
3.2.4	Uiteindelik die leegte	246
3.3	Mann en Conrad: letterkunde en die doodsdrijf	249
HOOFSTUK 4: DIE RUIMTE VAN DIE LETTERKUNDE		253
4.1	Van Niekerk: die onwaarskynlike begin	254
4.1.1	'n Nagverhaal	257
4.1.2	Die sprong in die duister	259
4.1.3	In die "diggemesselde stilte"	261
4.1.4	Die dood spreek van self	263
4.2	Bataille: die oorvloedige dood	266
4.2.1	Poesie: die gevaarlike sprong	270
4.3	Schoeman: onderweg na die onmoontlike	273
4.4	Foucault: Die spieël teen die dood se agtermuur	281
4.4.1	Die taal van oorskryding	284
4.4.1.1	Taal en die dood	285
4.5	Blanchot: letterkunde en die onmoontlike	289
4.5.1	Die onmoontlikheid van sterf	290
4.5.2	Letterkunde en sterwendheid	292
4.5.3	Die naamlose buitekant	295
4.5.4	Letterkunde en die <i>il y a</i>	298

4.5.5	Letterkunde se nagtelike bron.....	301
4.5.6	Die volmaakte lied	304
4.5.7	Orpheus se staar	306
4.5.8	Letterkundige taalgebruik	310
4.5.9	Die stoflikheid van die woord.....	315
4.5.10	Selfmoord en die skryfkuns	317
4.6	Sebald: die duielsing van die skrywers-posisie.....	320
4.6.1	Wat laat 'n skrywer uitmekaarval?	321
4.6.2	Sebald en Kafka se jagter Gracchus.....	324
4.6.2.1	Sterwendheid en seksualiteit.....	330
4.6.3	Onderweg na eidelose rampspoed	336
HOOFSTUK 5: LETTERKUNDE, DOOD EN GENDER.....		341
5.1	Die groot roman en die groot einde	342
5.1.1	'n Manlike einde	346
5.2	Die vrou en narratiewe geweld.....	349
5.2.1	Die dwingelandy van 'n meestersverhaal	352
5.3	Die vrou en die dood	354
5.3.1	Weg van die ma af	355
5.3.2	Die mees poëtiese onderwerp	357
5.3.3	Die geslag van die dood	362
5.3.4	Murder your darlings	365
5.4	Winterbach: Ten besluite geen sluiting	373
5.4.1	Die manlike voorgangers	376
5.4.2	Die lewe as 'n reaksie op die dood.....	379
5.4.3	Die partrilineêre lyn na die dood.....	383
5.5	Die teregstellingstyl van sinne.....	386
5.5.1	Vrouesakdoeke en grafstene.....	389
5.6	Die uiteindelijke, eintlikste ontmoeting.....	394
BIBLIOGRAFIE.....		396

ERKENNING

My innige dank aan my promotor, prof. Henning Snyman, vir nie net sy geïnspireerde leiding nie, maar ook sy vriendskap en sorg. Dit was 'n besondere voorreg om hierdie studie saam met hom aan te pak. My dank ook aan mev. Ria Barnard van die Strand vir die proeflees van die manuskrip en die wyse waarop sy waarde daartoe gevoeg het. Die tesis dra ek op aan my ouers, want die liefde vir die letterkunde het ek ten eerste van hulle gekry, en gedurende die navorsing was ek deurgaans bewus van hul belangstelling, ondersteuning en liefde.

Inleiding

Die letterkunde is een van die uiterste verwesenlikings van menslike potensiaal. Dit is die uitgangspunt van hierdie tesis. En indien taal gesien word as een van die wesenskenmerke van die mens, dan is letterkundige taalgebruik taal wat op die spits gedryf is, taal gespan tot die limiet van sy uitdrukkingsvermoë. So gesien, is die letterkunde ook 'n radikale bevestiging van lewe, en 'n volstreckte teenpool van alles wat die lewe bedreig. En as synde aan die kant van die lewe, is die letterkunde dus een van die dood se grootste vyande. Die vitaliteit van die letterkunde lê egter in wat deur taal vernag kan word, en daarom dan in die hoogste moontlikhede van taal – in dit wat taal *kan* sê. En dit is in hierdie opsig dat die letterkunde weer voor die dood te staan kom, hierdie keer nie as beskermmer van die lewe nie, maar uit selfweer – omdat die dood 'n uitdaging rig aan die letterkunde self, en wel aan dit wat die letterkunde *kan* sê.

Die uitdaging berus daarop dat die dood nooit 'n objek van die wil kan wees nie – dit lê buite die begrip en die bestek van enige intensionaliteit. 'n Mens kan wel wil sterf en wel selfmoord pleeg, maar in die moment van die dood is daar geen wetende subjek meer nie en geen wil nie. In hierdie sin kan die dood nie bekom of bereik word nie. Daar kan dus geen fenomenologie van die dood wees nie omdat dit 'n toestand is wat nóg redelik, nóg intuitief benader kan word. Die dood lê radikaal buite die orde van representasie, en alle pogings tot representasie kan hoogstens op wanvoorstellings uitloop. Die vraag is gevolglik of daar iets oor die dood gesê kan word, en dit is 'n vraag wat pertinent ook aan die letterkunde gerig word. Hoe is 'n gesprek oor die dood moontlik?

Bogaande vrae ontstaan, en is die onderwerp van menige filosofiese besinning, juis omdat die menslike bewussyn versteur en bespook word deur die sekerheid (of die vermoede) dat die dood 'n absolute grens is en dat daar niks

anderkant daardie grens lê nie – dat daar niks daaromtrent is wat geken kan word nie. “Wir wissen nichts von diesem Hingehen, das / nicht mit uns teilt”, lui Rilke se “Todes-Erfahrung”¹, en Wittgenstein sê in sy *Tractatus Logico-Philosophicus*: “Whereof one cannot speak, thereof one must be silent” (1992: 189). Oor die dood kan dus hoogstens vrae gevra word, maar dan met die wete dat daar niks daarvoor bevestig kan word nie, en dat stilte uiteindelik die aangewese toedrag van sake is. Dit is ooglopend ’n situasie met kardinale implikasies vir die letterkunde. Vir ’n dissipline waarvan een van die bestaansvoorwaardes juis ’n noodwendige oopheid en grensloosheid is, oftewel ’n weerstand teen die redusering daarvan tot ’n slotsom, blyk daar nou wel een slotsom te wees. Daar is wel een aspek waaroor niks gesê kan word nie: die dood. Dit is die letterkunde se einde.

Die besinning oor die dood gaan dan ook dikwels oor grense en perke. Jaques Derrida sê die dood laat feitlik per definisie vrae ontstaan oor die grense van waarheid en die grense van besit (Derrida 1993: 3), en ook sy eie ondersoek na die verband tussen taal en wêreld lei hom, via Heidegger, na ’n bewustheid van die grense van die denke. Daardeur kom hy egter tot die verrassende gevolgtrekking dat hierdie bewustheid van die einde van die denke, nie die einde van die letterkunde is nie, maar juis die begin daarvan. In teenstelling tot wat hierbo aangevoer is, laat Derrida blyk dat die dood nie die letterkunde se grootste vyand is nie, maar juis aan die kant van letterkunde staan. Dit is ook presies wat van sy voorgangers soos Georges Bataille en Maurice Blanchot te kenne gee. Ten minste wat letterkunde betref, is die onsêbaarheid van die dood nie ’n einde nie, maar die begin. Die dood is vir hulle daardie onvaspenbaarheid waarin letterkunde sy oorsprong het. Dit is daardie iets waaroor niks gesê kan word nie, maar waaroor ook nie stilgebly kan word nie. Dit is per slot van sake ook die

¹ Albert Ernest Flemming vertaal die gedig as “On Hearing of a Death” en hierdie openingsreëls lui daarin soos volg: “We lack all knowledge of this parting. Death / does not deal with us” (Rilke 1985: 45).

onderwerp van hierdie studie – reëlreg teen Wittgenstein se raad in – naamlik die onkenbare en onsêbare einde wat 'n begin is – die begin van letterkunde.

Derrida is deel van 'n tradisie waarin die beoefening van die filosofie onder meer gewortel is in 'n bewustheid van die onvermoë van vaktaal (die taal van die teorie) om tot die ander deur te dring. Hy is een van die filosowe wat hom daarom tot die letterkunde wend omdat dit kan vermag wat die filosofie nie kan doen nie, naamlik 'n wyse bied waarop die ander benader kan word. Die letterkunde bied hierdie meganisme omdat die ander net benader kan word deur die onsêbare. Maar dan het Derrida spesifiek daardie letterkundige tekste in gedagte wat buite die grense van alle logiese konsepte lê, tekste wat die grense van taal laat sidder en dit ontbloom as verdeelbaar en twyfelagtig (Clark 1992: 17). Opmerklik is verwys Derrida na die werk van Bataille, Blanchot en Beckett² wat almal een of ander vorm van “doodsbewustheid” openbaar, maar dan is hierdie bewustheid allermins 'n basis vir selfgenoegsaamheid. Hierdie tekste getuig by uitstek van 'n twyfelende letterkundige praktyk, en aan die wortel van hierdie twyfel lê steeds die probleem wat die dood vir representasie inhou. Die dood kan steeds niks anders as net 'n voorstelling wees nie, maar dan 'n voorstelling sonder 'n referent. Die dood is altyd en noodwendig 'n masker, maar met niks agter die masker nie. En die vrae wat die dood wek, is dan ook vrae wat alle voorstellings versteur, want dit lei uiteindelik na die opskorting van die verhouding tussen woord en ding. Die vrae wat die dood wek, lei na die onthutsende bewustheid van 'n grens tussen konsep en ding, en gevolglik ook na die grense van

² Hierdie uitgangspunt, oftewel die bondige wyse waarop dit hier aangebied word, gee nie rekenskap van die feit dat sowel filosofiese as poëtiese taalgebruik 'n wesenlike negatiwiteit gemeen het, of, soos Giorgio Agamben in sy *Language and Death* (1991) aantoon, dat *alle* taaluitinge gewortel is in die onsêbare en die onbegrypbare. Van die onderskeid tussen filosofie en poësie sê Agamben: “The ‘confrontation’ that has always been under way between poetry and philosophy is, thus, much more than simple rivalry. Both seek to grasp that original, inaccessible place of the word, which, for speaking man, is the highest stake” (Agamben 1991: 78). Sien § 4.3 vir 'n uitbreiding oor die negatiwiteit van taal.

voorstelling op sigself. Die dood laat hom³ veral as probleem ken deur die inkongruensie – die versperring – tussen die dood as konsep en die dood as historiese gebeurtenis. Dit is hierdie inkongruensie wat ook aan die wortel lê van die mitologie, veral as dit gesien word as 'n taaluiting wat ontstaan as die mens se konseptuele vermoëns tot sy uiterste gevoer is.

Die mitologie laat onder meer blyk dat waar die verhouding tussen konsep en ding wankel, 'n god gebore word. Hierin lê daar reeds 'n implisiete verband tussen die dood en die goddelike – God en die dood het oënskynlik dieselfde konseptuele onbevatlikheid gemeen. Dit is 'n verband wat onder meer in die Christelike mistiek eksplisiet geword het, en wel in die veronderstelling dat die mens deel moet word van die dood om deel te word van God. Mistieke eenwording kom in kort daarop neer dat die subjek ophou bestaan as 'n pratende of wetende wese om sodoende een te word met 'n radikale onbepaalbaarheid. Struktureel is die mistiek en die dood dus ekwivalente, en dit is waarin die verband tussen God en die dood lê. Daarin lê ook 'n verband tussen die teologie (of die mitologie) en die tanatologie – dieselfde taal is nodig om oor God te praat as wat nodig is om oor die dood te praat. Hierdie verband kom dikwels ter sprake in hedendaagse teoretiserings oor die negatiwiteit van taal, oftewel die veronderstelling dat taal net deur die stiltes en falinge daarvan kan funksioneer. Oor God en die dood moet gepraat word, maar dan in 'n taal wat die onvermoë van taal as 'n wesenskenmerk bewaar. Aan die hart van skoonheid lê die einde van skoonheid, dit is wat Wallace Stevens in sy gedig “Sunday Morning” te kenne gee: “Death is the mother of beauty; hence / from her, / Alone, shall come fulfilment to our dreams / And our desires” (Stevens 1990: 7). Sodra begeerte

³ Om omslagtigheid te vermy, weliswaar op die gevaar af van politieke inkorrektheid, word hoofsaaklik gehou by die Afrikaanse konvensie om die manlike voornaamwoord te gebruik om ook die vroulike of die onpersoonlike in te sluit. Daarby word ook in ag geneem dat die gebruik van voornaamwoorde om na die “onkenbare” te verwys immers al in die Middeleeuse mistiek onder skoot gekom het, sien byvoorbeeld Agamben (1991).

vervul word, sterf dit, en begeerte word dus altyd aangevuur deur daardie leë, onvulbare plek wat die dood is.

Die letterkunde getuig dikwels daarvan dat dit wesenlik afhanklik is van die oerstilte wat alle skepping voorafgaan. En hierdie primordiale stilte voor die skepping is nie net die begin van alles nie, maar ook die einde daarvan – dit is ook die dood. In Thomas Mann se *Die dood in Venesië* stel die protagonis, Von Aschenbach, hom Venesië voor as iets voorwêrelds: “ ’n soort oerwildernis van eilande, moerasse en driwwe vol slyk” (Mann 1961: 9). Dit is in hierdie primordiale wêreld waar hy artistieke vervulling sowel as die dood tegemoetgaan. Mann se visie, soos in hierdie novelle vergestalt, kan ’n mitiese ingesteldheid genoem word, en die opvatting van die interafhanklikheid van skepping en die dood is inderdaad so oud soos die mitologie self.

Die antieke Griekse misterie van Eleusis is ’n deurlopende motief in hierdie studie. In die Eleusis-misterie het die lewenskuns, die lewensgeheim waartoe mense ingelyf is, verband gehou met ’n blootstelling aan die dood. Die Kanadese skrywer Magaret Atwood bestempel die skryfkuns onder meer as ’n onderhandeling met gestorwenes (Atwood 2003). Dit is ’n uitgangspunt wat onder meer gewortel is in die oeroue opvatting dat die dooies oor ’n geheime kennis beskik wat nie in hierdie lewe bekom kan word nie, en die onderhandelings word aangegaan in die geloof dat die grens tussen lewe en dood nie absoluut is nie.

Sentrale figure in hierdie studie is Orpheus en Dante. Orpheus is in die Griekse mitologie die digter by uitstek, en sy digkuns word gebore as hy op soek na sy geliefde, Eurydice, na die onderwêreld afdaal⁴. In navolging van Vergilius

⁴ Vir Roberto Calasso (2001: 191-192) is die “primordiale toneel van die letterkunde” dit wat onder meer aangetref word op ’n Attiese beker wat van die Oorloë van die Peloponnese dateer en tans in die Corpus Christi-kollege, Cambridge, te sien is. Daarop sien jy drie figure: Links sit ’n jong man op ’n rots en skryf op ’n tablet, ’n *diptychon*. Van onder kyk ’n afgesapte kop toe hoe hy skryf, en regs staan Apollo met ’n lourietaak in sy een hand en die ander hand uitgestrek na die skrywende jong man. Die afgesapte kop is die van Orpheus – hy is deur ’n Maenad, een van die volgelinge van Dionusos, omthoof. Calasso (2001: 192) se

reis ook Dante ter wille van sy kuns na die onderwêreld. Die resultaat is sy meesterwerk, *La Divina Commedia*, waarin hy verslag doen oor hierdie reis, en dan is dit opmerklik dat hy sy rykste stof, sy grootste inspirasie, in die Inferno kry en nie soseer in die Purgatorium of die Paradys nie (Atwood 2003: 156). Die protagonis in W.G. Sebald se roman *Austerlitz*, 'n man wat letterlik tussen die gestorwenes na homself soek, sien kunstenaars byvoorbeeld as diegene wat probeer om die donkerte te deurpries. Hy vergelyk hul oë met die van nagdiere, en hy verwys na die “fixed, inquiring gaze found in certain painters and philosophers who seek to penetrate the darkness which surrounds us purely by means of looking and thinking” (Sebald 2001: 3).

In teenstelling met Sebald se grondige pessimisme en sy melancholie is daar die Spaanse digter Federico Garcia Lorca se tragiese lirisisme. Sy passievolle artistieke oorgawe aan die trauma en verstarring van sterf verwoord hy onder meer in sy lesing “Teorie en spel van die *duende*”.⁵ Die vitaliteit van kuns skryf hy daarin nóg aan die verheffende invloed van die engel toe, nóg aan die leiding van die muse, maar aan wat in Spaans as die *duende* bekend staan, oftewel 'n haas vernietigende ontroering. “Angel and Muse come from outside us: the angel brings light, the Muse form (Hesiod learnt from her). Golden bread or fold of tunic, it is her norm that the poet receives in his laurel grove. While the *duende* has to be roused from the furthest habitations of the blood” (Lorca 2004). En hierdie *duende*, sê Lorca, het 'n intieme verbintenis met die dood. “The *duende* . . . won't appear if he can't see the possibility of death, if he doesn't know he can haunt death's house, if he's not certain to shake those branches we all carry, that do not bring, can never bring, consolation. With idea, sound, gesture, the *duende* delights in struggling freely with the creator on the edge of the pit. Angel and Muse flee,

interpretasie is dat letterkunde nooit die produk van 'n enkele subjek is nie; daar is altyd drie instansies betrokke: die hand wat skryf, die stem wat praat en die god wat waak en gebied. Maar opmerklik is die “stem wat praat” die van 'n gestorwene, van een wat reeds in die doderyk is.

⁵ Die lesing is die eerste keer in 1933 in Buenos Aires en Havanna gelewer.

with violin and compasses, and the *duende* wounds, and in trying to heal that wound that never heals, lies the strangeness, the inventiveness of a man's work" (ibid).

Tog bly daar ook die opvatting dat die letterkunde 'n skans teen die dood is, en wel in die sin dat die boek die plek van die dood inneem. Dit is op sigself 'n hoogs ambivalente opvatting, want ook daardeur word geïmpliseer dat die boek 'n plekhoer vir die dood is – dat die boek juis daardie leë plek merk. In sy grafskrif vir Sarah Kofman (in Derrida, Brault & Naas 2001) herlees Derrida Kofman se essay "Conjuring Death", wat haar bespreking is van Rembrandt se skildery *Die anatomieles van dokter Nicolaes Tulp* (1632)⁶. Die skildery is 'n uitbeelding van 'n klomp dokters rondom 'n kadawer, maar dan is al die dokters se oë opmerklik nie op die kadawer of die insnyding daarin gerig nie, maar op 'n boek wat langs die lyk oopgehou word. Derrida (en Kofman) lees hierdie kunswerk as 'n uitbeelding van die mens se aandag wat, in die aangesig van die dood, na die boek verskuif. "We can there follow the narrative of a historical fascination with the book when it comes to occupy the place of the dead, of the body-cadaver" (Derrida, Brault & Naas 2001: 175). Die dokters se aandag is volledig op die boek toegespits asof hulle deur die lees daarvan probeer om die dood uit die weg te ruim, "as if, by reading, by observing the signs on the drawn sheet of paper, they were trying to forget, repress, deny, or conjure away death – and the anxiety before death" (ibid: 176). By implikasie is die lewenskuns 'n verdringing van die dood, en dan 'n verdringing wat deur niks anders nie as die boek bewerkstellig word. Dit is 'n verdringing wat paradoksaal die dood lewend hou.

⁶ In *The Rings of Saturn* ontleed W.G. Sebald ook hierdie skildery van Rembrandt. Sy fokus is dan op die hand van die kadawer wat vreemd uit proporsie geskilder is. Hy sien hierdie "fout" as 'n bewustelike versteuring van 'n komposisie wat veronderstel is om die triomf van die wetenskap uit te beeld.

Op 'n bepaalde wyse merk die dood die aanvang van moderniteit. 'n Oorsig oor veranderende houdings jeens die dood deur die eeue wys daarop dat die dood in die Weste al hoe meer uit die kulturele sfeer geweier word. Ironies genoeg gaan dit ook gepaard met 'n groeiende doodsbewustheid, en uiteindelik ook literêr-filosofiese praktyke wat juis gebaseer is op die verdwyning van die subjek en die "leegheid" van die teks. Die eerste hoofstuk in hierdie studie gee 'n uiteensetting van die veranderende kulturele rol van die dood en hoe hierdie veranderings in die letterkunde neerslag vind. Reeds in hierdie agtergrondstudie kom van die latere aksente ter sprake: Freud se doodsdrijf en die wyse waarop dit in die vernaamste kulturele strominge vooruitgeloop is of uiteindelik ook vergestalt is; die invloed van die dood van God op die kunste; en die vestiging van verlies, leegheid en die dood as een van die letterkunde se vernaamste bestaansvoorwaardes.

Wat is die aard van die letterkunde se bemoeienis met die dood? Dit is die eintlike onderwerp van hierdie proefskrif, en dit word in die tweede hoofstuk aan die orde gestel aan die hand van die vraag: "Is daar moord?" Met hierdie vraag uit D.J. Opperman se siklus "Spermutasie" word die ondersoek ingelui. Dit is 'n "speurvraag", onder meer 'n vraag na die tekstuele verhouding met die veronderstelde dood, en in hierdie hoofstuk lei letterkundige tekste self die getuienis. Aan die hand van drie parodieë op die speurverhaal, "Spermutasie", Borges se kortverhaal "Death and the Compass" en Etienne Leroux se roman *Die derde oog*, word gekyk na hoe letterkundige tekste self die interafhanklikheid van artistieke skepping en die dood vergestalt en so die rigting van die ondersoek uitstippel. Opvallend lei die speurtog in al drie gevalle na en deur die mitologie wat die bakermat is van die letterkunde sowel as die teologie. Een van die implikasies van die kontak wat die letterkunde met sy oerbodem behou, is dat die teologie en die letterkunde 'n sekere kode gemeen het, en hierdie kode blyk onder

meer verband te hou met die mate waarin die konsepte “God” en “dood” oorvleuel.

In Hoofstuk 3 kom die eerste teoretiese grondslag vir die beskouing van die verbande tussen letterkunde en die dood aan bod. Freud se doodsdrijf-teorie word hier gebruik as die basis vir ’n psigoanalitiese lesing van tekste, en dan veral aan die hand van die wyse waarop Lacan Freud in hierdie opsig tot sy uiterste konsekwensies gevoer het. Deur Thomas Mann se *Die dood in Venesië* en Joseph Conrad se *Heart of Darkness* saam met Freud en Lacan te lees kan daar rekenskap gegee word van hoe ’n libidinale diskoers in die twee letterkundige tekste telkens afgestem raak op bepaalde nuanses van die doodsdrijf, en dan wel met besliste literêr-teoretiese implikasies. Een van hierdie implikasies is dat daar in die breë veld van die letterkunde ’n oorgang na of ten minste ’n heen-en-weer-beweging tussen doodsdrijf en skryfdrang plaasvind. Aansienlike aandag word aan die betrokke psigoanalitiese teorieë gewy omdat dit bepalende elemente in die betrokke diskoers is. Freud en Lacan se konsepte en terminologie kom byvoorbeeld verspreid in hierdie teks voor, en tot groot hoogte is die diskoers psigoanalities van aard. Uiteindelik sal dit ook blyk hoe naby veral Lacan is aan onder meer die filosofiese benaderings van Levinas en Blanchot.

Sowel Mann as Conrad stel in hul betrokke tekste skrywersfigure voor as sou hulle vasgevang wees in ’n onmoontlike spanningsveld tussen verset en oorgawe. Dit is enersyds ’n erotiese spanningsveld waarin begeerte net lewend gehou word deur die onmoontlikheid van die vervulling daarvan. Andersyds is dit ook ’n artistieke spanningsveld waarin die skoonheid wink na ’n “onmeetlike uitspansel van belofte” en die donker, onpeilbare duisternis. Ook in laasgenoemde geval beteken oorgawe sowel artistieke vervulling as die dood.

Hoofstuk 4 bevat die kern van die teoretiese deurskouing van die tema, en wel in die werk van die Franse skrywer-filosoof Maurice Blanchot. Blanchot, wie se oeuvre relatief laat buite Frankryk aandag begin kry het, staan aan die spits

van 'n tradisie waarin die letterkunde in besonder gekoppel word aan onmoontlikheid. Die “ruimte van die letterkunde”, sê Blanchot, is 'n soort leegte wat in die teks oopgaan en waarin die teks self dreig om te verdwyn omdat hierdie leegte die essensie daarvan is. Hierdie ruimte stel Blanchot gelyk aan die dood. Blanchot is deel van 'n tradisie waartoe onder andere Bataille en Foucault besondere bydraes gelewer het, en in hierdie hoofstuk praat drie romans ook saam om spesifiek aan hierdie ruimte gestalte te gee. In Marlene van Niekerk en Adriaan van Zyl se *Memorandum: 'n verhaal met skilderye* is hierdie ruimte letterlik 'n saal in die hoërsorgeenheid van 'n hospitaal waarin die skrywersfiguur op die dun lyn tussen lewe en dood balanseer en oorgeneem word deur die stemme van sterwendes. In Karel Schoeman se *'n Ander land* is die ruimte die leë Afrika-landskap, eweneens waargeneem deur 'n sterwende, en in W.G. Sebald se *Vertigo* loop die skrywersfiguur voortdurend op 'n uitgestrekte slagveld besaai met lyke sy eie ondergang tegemoet.

Hierdie doodsbewustheid en gerigtheid op 'n einde is 'n tipies manlike bemoenens. Dít is die uitgangspunt van feministiese kritici wat in Hoofstuk 5 behandel word. Hier word die slagordes opgestel teen die falanks figure wat in die voorafgaande hoofstukke geparadeer is. Die implisiete veronderstelling in die tanatologiese tradisie, voer die kritici daarvan aan, is dat die skrywersfiguur noodwendig manlik is en dat die sterwende altyd 'n vrou is. Vroue is uitgelewer aan die Westerse kultuur se sentrale mites of narratiewe strukture waarin die vrou altyd uitgeskuif of vernietig word en dit vir haar onmoontlik is om die status van handelende subjek te beklee. 'n Aantal letterkundiges bou die standpunt wat onder andere deur Teresa de Lauretis ingeneem word oortuigend uit: A.S. Byatt se kortverhaal “On the Day that E.M. Forster Died” praat byvoorbeeld in teen 'n manlike paradigma, en Ingrid Winterbach se *Die boek van toeval en toeverlaat* reageer veral op J.M. Coetzee se *Age of Iron* en Don DeLillo se *Cosmopolis* se gerigtheid op die dood. Breyten Breytenbach se poësie illustreer die problematiek van 'n

doodsbewuste estetika waarin die dood telkens gelyk gestel word aan 'n vrou en skryf in verband gebring word met 'n erotiese oorgawe aan die dood. Hierdie spanning tussen die onderskeie beskouings word dan saamgevat in Kafka se kortverhaal "In der Strafkolonie" waarin vrouesakdoeke voortdurend die gewelddadige (manlike) skryfpraktyk versteur.

Maar ook Kafka se verhaal laat die leser met die vermoede dat sinne wel koelbloedig in die lyf geskryf word. Die figuur van die skrywer wat met 'n pen deur die voorkop vir ewig vasgespyker is aan bestaan – nie aan die dood nie – bly in die onbewuste van die Westerse skryftradisie akuut. Daarom word die tradisie daardeur bespook. In die slotgedeelte van Hoofstuk 5 word 'n perspektief op hierdie toestand gebied, 'n toestand wat in Freudiaanse terme as 'n soort neurose bestempel kan word. Hierdie neurose berus op 'n Westerse siening van die dood en gerigtheid op die dood as 'n absolute einde. Verbandhoudend hiermee is die siening van God as 'n absolute ander. Derrida se voorstelling van die dood as "suiwer aankoms" maak dit moontlik om die subjek en die dood in voortdurende aantog tot mekaar te sien, en in hierdie aantog is sowel die mens as die dood wordend, albei neem gestalte aan in die ewigdurende aantog na die ontmoetingsplek. En hierdie ontmoetingsplek, hierdie onbereikbare limiet, word by uitstek deur die letterkunde vergestalt. Dit is daardie onbevatlike leegte waarin en waardeur die letterkunde bestaan.

DIE DOOD EN KULTUUR

Dat kultuur in 'n groot mate tot stand kom as 'n kollektiewe reaksie op die dood is 'n algemene uitgangspunt in die tanatologie.⁷ In sy *Aporias* (1993) stel Derrida dit nog sterker as hy aanvoer dat kultuur wesenlik 'n geskiedenis van die dood is: “One must go further: culture itself, culture in general, is essentially, before anything, even a priori, the culture of death. Consequently, then, it is a *history of death*” (Derrida 1993: 43, sy kursivering). Kenmerkend van Derrida is sy stelling dubbelsinnig: Enersyds gee hy wel erkenning aan universele geritualiseerde reaksies op die dood, en dat die dood byvoorbeeld die mediese wetenskap se “horison” is, maar andersyds reageer hy ook op Heidegger se uitgangspunt in *Sein und Zeit*, naamlik dat die mens hom van die dier onderskei (dat kultuur van natuur onderskei word) op grond daarvan dat die mens 'n verhouding met sy dood kan aangaan (en diere nie). In sy kritiek op Heidegger voer Derrida dan aan dat daar juis nie 'n kultuur van sterf kan wees nie omdat hierdie sterwe anderkant enige grens lê, dit wil sê buite enige ervaring. En tog is Derrida soos Heidegger deel van 'n tradisie, of 'n kultuur, van denkers vir wie die dood 'n “voorkeur-terrein” is waar hulle konsepte oor subjektiwiteit op die proef stel, maar dan deurgaans met die veronderstelling dat die dood eintlik 'n “nie-terrein” is (Hegarty 2000I: 173) wat betrek word by 'n beskouing van die subjek as nie volledig teenwoordig in eie vel nie, as anders as die self – 'n beskouing van die subjek as 'n wese wat altyd sy eie ontkenning – sy dood – veronderstel.

⁷ Sien onder meer Goodwin & Bronfen se *Death and representation* (1993: 3).

Ter aanvang van die ondersoek na die verhouding tussen letterkunde en die dood, word in hierdie hoofstuk die agtergrond geskets van bogenoemde denkers se betreding van hierdie nie-terrein. Wat Derrida die “geskiedenis van die dood” noem, word hier uiteengesit met uiteindelik ’n spesifieke fokus op die wyse waarop die veranderende kulturele rol van die dood in die letterkunde beslag gekry het, en hoe die grondslag gelê is vir die hedendaagse diskoers oor die dood en representasie in die breë, en spesifiek oor die verband tussen letterkunde en die dood.

Die weifelende, onvaste subjektiwiteit waarop hierbo gesinspeel is, is eintlik ’n kenmerk van die Modernisme wat in die Postmodernisme op die spits gedryf is, maar die sentrale rol van die dood in die Westerse denke oor die subjek is so oud soos die denke self.⁸ Die begin van die ontwikkeling van die menslike bewussyn word dikwels gekoppel aan die vroegste ervaring van die dood (Nixon 2006). Vir die vroegste mens was ’n bewustheid van die dood die skeidslyn tussen menslike en nie-menslike ervaring, en vir latere navorsers is hierdie bewustheid die sleutel tot begrip vir die mens se toetrede tot die simboliese ryk van taal, mite en kultuur.⁹ “One realises that one is a living entity the moment the dark mirror of death forces such a reflection upon us. Egocentric consciousness is the polarity of death consciousness, each inside the other. The self is founded with death at its core” (Nixon 2006: 25).

Hierin setel een van die fundamentele paradokse van nie net die Westerse kultuur nie, maar kultuur in die breë, naamlik dat die dood as ’n groeipunt optree, of wat Dastur (1996) ’n kultureringsbeginsel noem. Sy sien ook dat ’n bewustheid

⁸ Henry Staten skryf byvoorbeeld in die voorwoord tot sy *Eros in Mourning* (1995) dat roubeklag (*mourning*) in die godsdienstig-filosofiese tradisie waarin Westerse letterkunde gegrond is, die horison van alle begeertes is, met ander woorde dat begeerte altyd tot ’n sekere mate aangevuur is deur die afwagting van verlies.

⁹ Die “regopkom” van die homonide, die eerste gebruik van gereedskap en die ontdekking van vuur bespreek Nixon ook as sogenaamde drumpelervarings, maar na aanleiding van werk deur onder andere Raymond Dart, Robert Ardrey en Konrad Lorenz kom hy tot die gevolgtrekking dat dit by uitstek die bewuswording van sterflikheid is wat die ontwikkeling van die mens se selfbewussyn onderlê.

van die dood, naas taal, die denke en die vermoë om te lag, een van die wesenskenmerke van die mens is. Daarmee sluit sy aan by een van die hoekstene van die Westerse filosofiese tradisie se besinning oor die verhouding tussen mens en dood, naamlik Heidegger se beroemde passasie uit sy opstel “Das Wesen der Sprache” (Die essensie van taal): “Mense (sterflinge) is hulle wat die dood as dood kan ervaar. Diere kan dit nie doen nie. Maar diere kan ook nie praat nie. Die essensiële verhouding tussen taal en dood flits voor ons, maar dan steeds onbedink.”¹⁰

Heidegger se uitdaging, naamlik om nie net die mens se wesenlike verhouding met die dood te bedink nie, maar spesifiek ook die verband tussen taal en die dood, is deur verskeie denkers aanvaar, waarvan die mees opmerklieke Levinas, Foucault, Derrida en Agamben is. Hul beskouings in hierdie verband het oor die algemeen uitgeloop op ’n fundamentele kritiek van die Westerse metafisiese tradisie, onder meer onder die vaandel van negatiwiteit, oftewel die beskouing van dinge in terme van dit wat dit nie is nie eerder as in terme van dit wat dit is. Die verband tussen taal en die dood lê na aan die kern van hierdie tesis, en hoewel taal en negatiwiteit net oppervlakkig en met ’n heel spesifieke aksent aangeroei word, kan voorlopig gesê word dat wat veral daarvan van belang is, is die beskouing dat taal altyd ook dit sê wat dit nie kan sê nie, dat taal aan die hart daarvan ’n essensiële niksheid dra.

Bogaande gedagte is sentraal in die Westerse metafisiese tradisie,¹¹ en die gedagte dat die dood aan die fondament van die Westerse filosofie lê, het reeds in

¹⁰ Heidegger se weergawe van hierdie onvermoë van diere het intussen omstrede geword. Jacques Derrida sowel as Giorgio Agamben kritiseer Heidegger se onderskeid tussen mens en dier op grond van sy veronderstelling dat net eersgenoemde ’n outentieke verhouding met die dood kan aangaan. Agamben voer in sy *Language and Death* (1991) aan dat Heidegger se kategorisering in negatiwiteit vasgevang is en dat dit steeds ’n uitdaging vir denkers bly om ’n positiewe of bevestigende begrip van sterflikheid te ontwikkel. Derrida dekonstrueer in sy *Aporias* (1993) die antroposentrisme van Heidegger se uitgangspunt en toon aan dat diere ook kan sterf (en nie net tot niet gaan nie), dit wil sê, dat diere ook in staat kan wees om ’n outentieke verhouding met hul dood aan te gaan. Sien ook Calarco (2002) se bespreking van Derrida se kritiek op Heidegger se geroemde passasie.

¹¹ Sien hieroor onder meer Agamben (1991) en Carlson (1999).

die vroegste stadiums daarvan posgevat, soos wat Plato in sy *Phaedo* te kenne gegee het in 'n formulering wat later deur Montaigne bekend gemaak is: “Om die filosofie te beoefen is om te leer hoe om te sterf.”¹² In sy digbundel (*Yk*) gebruik Breyten Breytenbach 'n ander stelwyse van dieselfde gedagte en wel in die volgende motto wat aan Leonardo da Vinci toegeskryf word: “Terwyl ek dog ek leer hoe om te lewe het ek altyd geleer hoe om te sterf” (Breytenbach 1983a: 51). In die huidige era word 'n denker soos Julia Kristeva steeds aangegryp deur bogaande formulering van Plato/Montaigne, maar sy koppel dit dan spesifiek aan die waarde vir die denke van 'n melancholiese aard, met ander woorde die filosofie as 'n uitvloeisel van 'n melancholiese ingesteldheid, en verklaar: “My pain is the hidden side of my philosophy, its mute sister. In the same way, Montaigne’s statement ‘To philosophize is to learn how to die’ is inconceivable without the melancholy combination of sorrow and hatred – which came to a head in Heidegger’s *care* and the disclosure of our ‘being-for-death’. Without a bent for melancholia there is no psyche, only a transition to action or play” (Kristeva 1989: 4). En later sê sy ook: “If there is no writing other than the amorous, there is no imagination that is not, overtly or secretly, melancholy” (ibid: 6). Ook Derrida verwoord die belang van die dood vir die denke met sy *S’expliquer avec la mort*, wat letterlik beteken om jouself aan die hand van die dood te verduidelik, maar ook om tot 'n vergelyk te kom met die dood, en dan stel hy dit ook eksplisiet dat die dood die voorwaarde is vir “learning to live” (Derrida 1994: 177).

¹² Dastur (1996:17) maak soortgelyke opmerkings oor Sophokles se voorstelling van Oedipus. Sophokles stel hom voor as die prototipiese filosoof, altyd op soek na wysheid. Maar dan is dit opmerklik dat hy nie sterf nie, hy swerf vir ewig, hy hou aan om sy eie *dood te lewe*. Dit sien jy ook in 'n sekere sin in Sophokles se *Antigone*. Al die karakters word nie 'n behoorlike dood gegun nie – hulle lewe as't ware ook voortdurend hul dood, en later in hierdie hoofstuk sien ons hoe hierdie (onmoontlike) posisie tussen lewe en dood deur Blanchot getipeer word as die posisie van die skrywer. Cicero het die filosoof gedefinieer as een wat die dood bestudeer (Hartman 1997: 120). Goodwin & Bronfen (1993: 3) haal Schopenhauer aan as sou hy gesê het die dood is “the muse of philosophy”.

Wat Plato ook in sy formulering hierbo in gedagte gehad het, is dat die filosofie 'n figuurlike dood is, omdat dit 'n skeiding met die bederfbare liggaam veronderstel, oftewel 'n uitbeweeg uit die tyd na die transendentale idee. Dit is veral in hierdie opsig dat Plato 'n invloed op die vroeë Christelike kerkvaders gehad het, want sy veronderstelling is wesenlik aan die mistiek. Straks is dit nie so toevallig nie dat Sokrates se dood in 399 v.C. as die oorsprong van die Westerse filosofie gesien kan word, net soos Christus se dood as die kern van die Christelike godsdiens.¹³

Die twee hoekstene van die Westerse kultuur – die filosofie en die godsdiens – het ooglopend 'n fundamentele verband met die dood, 'n verband wat deurgetrek kan word na talle ander kultuurterreine: Die wortels van die argitektuur lê byvoorbeeld as't ware in die graf – die vroegste geboue was grafsuile, sarkofage en katakombes (Worpole 2003: 18). Een van Hegel se stellings oor die aard en oorsprong van argitektuur, 'n stelling waarop onder andere Bataille en Derrida later sou reageer, is dat argitektuur iets is wat in die plek van die dood verrys, om die teenwoordigheid daarvan uit te wys sowel as om dit te bedek – dit is sowel die oorwinning ván die dood as die oorwinning óór die dood (Hegarty 2000a: 176). Ook Westerse musiek het by wyse van spreke uit die doderyk verrys, aangesien Orpheus, sekerlik die bekendste besoeker aan die doderyk, gesien word as die aartsvader van opera (Conrad 1987: 19).¹⁴ In die

¹³ Dollimore (1998: 8) merk op dat 'n mens by Sokrates reeds 'n doodsdrijf in werking sien, en Nietzsche het aangevoer dat Jesus se kruisdood eintlik selfmoord was. Sien ook D.H. Lawrence (1966: 85) se opmerking in navolging van Nietzsche dat die koms van Sokrates en “die gees” te blameer is vir twee millennia se lewe in 'n dooie of sterwende kosmos omdat al die godsdienste wat daarna gekom het, “have been religions of the dead body and the postponed reward: eschatological, to use a pet word for the philosophers”.

¹⁴ Opera het ontstaan as 'n doelbewuste poging gedurende die Italiaanse Renaissance om paganistiese aanbidding te laat herleef in opposisie tot die Christendom (Conrad 1987: 15). Aan die spits daarvan was 'n vereniging van Florence genaamd die Camerata, vir wie opera 'n esoteriese saak was, wat in camera ondersoek moes word. Hierdie ingewydes het opera gesien as die herlewing van die Griekse tragedie, *naamlik drama wat deur musiek geritualiseer word*. Orpheus was die onderwerp van die eerste opera, naamlik Monteverdi se *Orfeo* wat in 1607 in Mantua opgevoer is.

Westerse bewussyn is daar dus uit die staanspoor blyke van 'n veronderstelling dat die lewe op 'n bepaalde manier afhanklik is van die dood.

In die Bybelse weergawe van die skepping, oftewel die paradysmite, een van die grondmites van die Westerse kultuur en van Westerse subjektiwiteit is dit opmerklik dat die ontstaan van die wêreld, spesifiek die ontstaan van kultuur, in wese toegeskryf word aan die toetrede van die dood tot die menslike domein. Maar ook opmerklik van hierdie skeppingsmite is dat die toetrede van die dood aan die vrou gewyt word. En as 'n skeppingsmite verwoord dit 'n fundamentele ironie wat nie net op die menslike bestaan van toepassing is nie, maar op menslike volwassewording in die algemeen en ook spesifiek op enige artistieke skepping, naamlik dat skepping of wording per definisie 'n beweging van onskuld na kennis veronderstel. Die paradys is die toestand van volmaakte onskuld, en deur die skepping, deur die verwerwing van kennis, word die paradys verwoes. Die paradys sou slegs bewaar kon gebly het indien die mens sonder kennis van goed en kwaad gebly het. Die verwerwing van kennis (en dan blyk dit spesifiek kennis van seksualiteit te wees) is dan ook die proses waardeur die dood die wêreld betree.¹⁵

Hierdie paradoksale naasbestaan van lewe en dood word voortgesit in die Christelike eskatologie, wat wesenlik 'n geskiedenis van oorwinning oor die dood is, maar dan is dit ook in hierdie verband opmerklik dat die kern van die belangrikste Christelike sakrament die dood van God self is. Fundamenteel aan

¹⁵ Hegel se weergawe in *Phänomenologie des Geistes* is dat Adam en Eva oor 'n primêre redevorm beskik het wat nie van sigself as sodanig bewus was nie, en na die sondeval moes hierdie redevorm 'n 'ander' vir sigself word en die eenheid daarvan agterweë laat, 'n eenheid wat onskuldig en nie-wetend was, sodat dit na sigself kan onttrek, na die selfgesentreerdheid van kennis op sigself. Hierdie onttrekking van die wetende self uit die onmiddellikheid van bewussyn sodat dit kan weet wat dit weet, is wat in die Christelike leer as boos afgemaak word. Staten (1995: 127) wys egter daarop dat hierdie verwydering of verandering van die rede van sigself deur 'n vrou (Eva) bewerkstellig word, en dan nie enige vrou nie, maar die argetipiese vrou, Eva. Die essensie van hierdie argetipe kan dan, soos Milton dit in *Paradise Lost* voorstel, die dryfkrag na kennis wees, en dan kennis in die mees fundamenteel filosofiese sin.

die eskatologie is die paradoks van 'n God wat deur sy dood die dood oorwin,¹⁶ met ander woorde dat die dood nie 'n absolute einde is nie en toegang bied tot die ware lewe. Dít is 'n opvatting wat in die geskiedenis van Westerse denke oor die dood gesien kan word as 'n vroeër, onvolwasse staat van denke. Dit is wat Jacques Choron in sy *Death and Western Thought* (1963) aanvoer. Sy slotsom is dat die Christelike opvatting dat die dood oorwin is of oorwin kan word, met ander woorde dat daar 'n lewe ná die dood is, 'n vroeër stadium in die ontwikkeling van die menslike bewussyn is, en dat menslike ontwikkeling 'n wegbeweeg van hierdie opvatting is.¹⁷ Die wording van die mens is volgens Choron ekwivalent aan die ontdekking van die absoluutheid van die dood. "The question of the meaning of human existence in the totality of Being, this fundamental question of philosophy, gains its true and practical importance through man's total discovery of death" (Choron 1963:27). Dit is die uitgangspunt van die filosofie van Hegel en later ook die van Heidegger, naamlik dat die dood 'n voorwaarde is vir die ontwikkeling van die menslike psige, en hoewel hulle verskillende aksente daaraan verleen het, is die dood wat by hulle ter sprake is, 'n absolute einde.

¹⁶ In die Nuwe Testament kry die dood 'n driedelige betekenis (sien onder meer Choron 1963: 86): Ten eerste is daar die fisieke dood, die einde van biologiese lewe. Dan is daar spirituele dood, die toestand waarin mense buite die Christelike geloof verkeer. Laastens is daar die mistieke dood wat reeds gedurende die aardse bestaan gebeur en deelname verseker aan die goddelike lewe wat toeganklik gemaak word deur Christus. Die mistieke dood is die oorwinning oor fisieke dood, en die heropstanding is bloot nog 'n fase van die mistieke dood, wat terselfdertyd ook die ewige lewe is. Choron (1963: 87) haal ter illustrasie aan uit John Donne se laaste preek, "Death's Duel, a Consolation to the Soul against the Dying Life and the Living Death of the Body". Hierin verwys Donne na die drievoudige verlossing: *a morte, in morte, per mortem* (van die dood, in die dood en deur die dood).

¹⁷ Sien egter ook Staten (1995: 48) se gevolgtrekking uit sy ontleding van die Evangelie van Johannes dat die Christelike verbeelding aangevuur word deur 'n walging aan die dood se vernietiging van die menslike vorm, oftewel die aftakeling van die mens tot die natuurlike elemente waaruit hy saamgestel is. Staten bied egter 'n "eksperimentele" lesing van Johannes waarvolgens die dood in hierdie evangelie ook as nie-transendentaal voorgestel word, waarvolgens liefde voorgestel word as die aanvaarding van die finaliteit van organiese dood.

1.1 DIE VERANDERENDE AANGESIG VAN DIE DOOD

Indien die dood 'n kultureringsbeginsel is, het dit noodwendig ook 'n sosiale dimensie. Waar Heidegger se uitgangspunt hierbo omtrent die mens se wesensverhouding met die dood die enkeling se verhouding met sy of haar eie dood veronderstel, gee Dastur aan hierdie wesensverhouding 'n sosiale aksent deurdat sy sê 'n lewe "saam met" die dooies is miskien dit wat werklik die menslike bestaan van 'n suiwer dierelwe onderskei (Dastur 1996: 8). Hierdie opvatting kry jy ook by Baudrillard wat reken dat die hedendaagse mens juis gebuk gaan onder sy onvermoë om in die gemeenskap van dooies te verkeer, dat die moderne mens anders as primitiewe gemeenskappe die dooies uit hul lewensfeer verskuif het en dat dit 'n sielkundige las op die oorlewendes plaas. Die dood het dus ook 'n sosiale geskiedenis van steeds veranderende perspektiewe. Kultuur is wel soos hierbo aangevoer in 'n groot mate 'n uitvloeisel van 'n kollektiewe reaksie op die dood, maar dan word perspektiewe op die dood ook kultureel bepaal. Die hedendaagse Westerse afkeer van die dood is byvoorbeeld voorafgegaan deur eras waarin die dood nie soveel afsku ontlok het nie en 'n belangrike sosialiserende rol gespeel het. Foucault wys byvoorbeeld in *The Birth of the Clinic* (1973) op die rol wat die dood in die 19de eeu gespeel het in die opbloeit van individualiteit. In die Renaissance was die dood die groot gelykmaker, die uitwisser van sosiale hiërargieë, maar in die 19de eeu het die dood die vestiger van singulariteit geword. Dit was asof die mens (weer eens) in die aangesig van die dood van sy individualiteit bewus geraak het, en die dood as't ware die lewe geskenk het aan "a face that cannot be exchanged" (Foucault 1973: 170). Hierdie nuwe ingesteldheid teenoor die dood was volgens Foucault die resultaat van 'n denksprong wat teen die einde van die 18de eeu plaasgevind het, en wel 'n sprong na die veronderstelling dat die dood kennis moontlik maak. "Death left its old

tragic heaven and became the lyrical core of man: his invisible truth, his visible secret" (ibid).

Maar dan is dit interessant dat die lewe-dood-dinamika ook 'n bepalende rol gespeel het in die werk van Foucault, wat 'n 20ste-eeuse denker was. Dollimore (1998: 307) verwys byvoorbeeld na Foucault se ingesteldheid op die gemeenskap se voortdurende reaksie op die dood se "veranderende aangesig": "Throughout his work there are cryptic, lyrical, paradoxical speculations on how we *live* death – how, that is, death's changing face organizes our identity, language, sexuality and future – speculations which are sometimes disorienting even as they fascinate and engage."

1.1.1 DIE ONTHEEMDING VAN DIE DOOD

Sekerlik die bekendste weerspieëling van hierdie veranderende aangesig van die dood is die werk van Philippe Ariès. Sy historiese oorsig van veranderende perspektiewe op die dood is egter, anders as wat bogaande uitlating van Foucault op die oog af suggereer, die verhaal van 'n stelselmatige ontheemding van die dood. Die Middeleeuse doodsbegrip, ten minste tot ongeveer die 12de eeu, was wat Ariès in sy *Western Attitudes toward Death: From the Middle Ages to the Present* (1974) bestempel as die van 'n "makgemaakte dood". Die sterwensritueel was eenvoudig en persoonlik, maar dit was ook 'n openbare ritueel in die sin dat die sterfkamer die bymekaarkomplek vir vriende en familie was. Die dood was bekend en naby en het nie noemenswaardige vrees of ontsag ingeboesem nie – dit was by uitstek 'n huishoudelike aangeleentheid.

In die vroeë Middeleeue het die lewendes en dooies ook dieselfde ruimte gedeel, iets wat nóg in die antieke wêreld, nóg in die vroeë Christelike era die geval was (Ariès 1974: 14). Waar mense eens buite die stad begrawe is, het begraafplase in die Middeleeue na die stadsentrum verskuif sodat daar uiteindelik

geen onderskeid tussen kerk en begraafplaas was nie. Mense is in die kerk begrawe, en soos wat steeds dikwels gesien kan word in kerke wat van die Middeleeue dateer, is dit volgepak met die beendere van gestorwenes. Begraafplase was openbare ruimtes waar mense gewoon en handel gedryf het, en die dood was op hierdie wyse voortdurend sigbaar en teenwoordig. Bes moontlik was die dood in die Middeleeue ook 'n intiemer aangeleentheid omdat dit ten opsigte van die weersin wat dit gewek het nie soveel anders as die lewe was nie. Lewe en dood was deel van 'n stinkende, walglike biologiese geploeter, soos onder meer blyk uit William Miller se beskrywing daarvan in *An Anatomy of Disgust* (1997): "Death thus horrifies and disgusts not just because it smells bad, but because it is not an end to the process of living . . . The having lived and the living unite to make up the organic world of generative rot, rank smelling and upsetting to the touch. The gooey mud, the scummy pond are life soup, fecundity itself: slimy, slippery, wiggling teeming animal life" (Miller 1997: 49).

Hierdie rioolput waarin lewe en dood een was, was egter die moederloog van Westerse individualiteit, die aanvang van 'n proses wat, soos Foucault hierbo aangevoer het, sy hoogbloei in die 19de eeu bereik het. Vir die vroeg-Middeleeuse mens was die dood altyd in die eerste instansie die ander se dood – die ander se dood was altyd belangriker en 'n groter werklikheid as die eie dood. Rondom die 12de eeu het die dood egter 'n individuele aangeleentheid geword soos onder meer blyk uit die verskyning in hierdie era van die eerste gemerkte grafte. Sterwensrituele word ook dramatieser, emosioneler. Maar teen die 15de eeu bespeur Ariès 'n kentering. Die kadawer maak sy verskyning in die kuns en letterkunde, onder meer in die dodedans, en volgens Ariès is dit 'n teken dat die dood 'n verskrikking geword het.¹⁸ Daarin sien Ariès die eerste aanduidings van die rol wat die dood later sou speel in die ontwikkeling van 'n selfbewussyn, en

¹⁸ Huizinga sien dit in sy invloedryke werk *Herfstij der Middeleeuwen* (1935) eerder as 'n teken van 'n morele krisis gedurende die laat-Middeleeue.

daarin is hy Choron sowel as Foucault eens: Die dood, spesifiek die gewaarwording van die absolute finaliteit van die dood, het die geleentheid by uitstek geword vir die ontwikkeling van 'n selfbewussyn, maar dan veral die verskuiwing van die fokus van die dood van die ander na die eie dood. Die mens het homself in sy eie dood begin ontdek, en sou steeds meer en meer doen: "In the mirror of his own death each man would discover the secret of his individuality. And this relationship – which Greco-Roman Antiquity, and especially Epicurianism, had glimpsed briefly and had then lost – has from that time on never ceased to make an impression on our Western civilization. With little difficulty the man of traditional societies, the man of the first Middle Ages . . . became resigned to the idea that we are all mortal. Since the Early Middle Ages Western man has come to see himself in his own death: he has discovered *la mort de soi*, one's own death" (Ariès 1974: 51,52).

Die hedendaagse doodsbegrip, oftewel die geweldige afsku van die dood, het dus in die laat Middeleeue sy beslag gekry, maar ironies genoeg te midde van 'n nuutgevonde passie vir die lewe wat gepaard gaan met 'n angstigheid oor 'n onvoldoende lewe (ibid: 105). Hierdie lewensingesteldheid het meegebring dat die dood stelselmatig uit die lewensdomein geskuif is. Rondom die 15de eeu is begin om, ooglopend in navolging van Christelike ortodoksie, die dood met die erotiek te verbind om so die breuk daarvan met die bestaande orde te beklemtoon. Die dood het algaande meer afstandelik geword, maar terselfdertyd ook dramatieser en ook traumatieser. Die eens "makgemaakte dood" het al hoe "wilder" geword, en hierdie tendens wat in die laat-Middeleeue begin het, sou uitloop op die 20ste-eeuse siening van die dood as die onnoembare. Die moderne tendens is dat die dood verswyg word, weggeskuif van die slaapkamer na die hospitaal – die dood is as't ware verbode verklaar. In die 20ste eeu begin selfs die sterwensrituele wegval

of afwater en die dood word stelselmatig weinig meer as 'n tegniese aangeleentheid¹⁹.

1.1.2 DIE TERUGKEER VAN GESTORWENES

Die kern van paranoia, sê Freud, is die terugkeer van dit wat verdring is, en weldra blyk dit dat die afkeer van die dood wat min of meer met die begin van die 18de eeu posgevat het, ontaard in 'n behepthed met die dood. Simptomaties van hierdie terugkeer van dit wat verdring is, gaan die vrees vir die dood in hierdie era ook gepaard met 'n soort morbiede fassinatie daarmee, en terwyl die lyk (begraafplase) kragtens munisipale regulasies uit gemeenskappe weggeskuif word, word dit al hoe belangriker as onderwerp van wetenskaplike navorsing²⁰. Ewe paradoksaal blyk dit dat die grense tussen lewe en dood in die menslike verbeelding vervaag, en in die 18de eeu is daar 'n toename in verskynsels soos nekrofilie, die vrees dat mense begrawe sal word voordat hulle behoorlik dood is, vrees vir lyke wat weer lewend kan word of vir vampiere. In volksverhale word die lyk met magiese kragte toebedeel, en die eerste tekens van die erotisering van die dood tree na vore. Teen die 19de eeu tree daar 'n algemene verwarring omtrent die status van die lyk in, ooglopend 'n spanning wat teweeggebring is deur die verdringing van die dood. Faktore wat hierin 'n rol gespeel het, is die sekularisering van die gemeenskap, die gedeeltelike verval van 'n godsdienstige hantering van die dood en die Verligting se sogenaamde triomf van die rede (Bronfen 1992: 86). En ondanks die wetenskaplike en filosofiese klem op die

¹⁹ Oor die gevolgtrekking wat hieruit gemaak kan word dat die "makgemaakte" of bekender dood makliker gehanteer kan word, laat Derrida hom sterk uit. Hy noem byvoorbeeld in sy *Aporias* (1993: 58) die historikus Louis-Vincent Thomas se veronderstelling dat die dood "op sy plek gesit" kan word deur dit beter te ken (soos in Afrika-kulture) 'n "foolish comparatist predication".

²⁰ Sien Elisabeth Bronfen se behandeling van Ariès se *L'homme devant la mort* (Bronfen 1992).

Estetika gebaseer op die negering van die lewe, moet per slot van sake ook kuns negeer, of, soos Nietzsche opgemerk het, om kuns te negeer is 'n negering van die lewe, want die lewe is wesenlik kuns. Die strewe na die waarheid, of die strewe na die waarheid as 'n "regstelling van ervaring", kan dus gesien word as 'n manifestering van wat Freud die doodsdrijf genoem het, oftewel 'n hunkering na die vernietiging van die self. Nietzsche bestempel hierdie sug na waarheid dan juis as niks anders nie as 'n verdoeseling van 'n sug na die dood: "A principle hostile to life and destructive – 'will to truth' – that might be a concealed will to death" (Nietzsche 1974: 282).

Onderliggend aan die mens se behoefte aan slotsomme, aan vaste gevolgtrekkings, en die oortuiging dat hierdie waarhede verlossing bring, lê paradoksaal 'n hunkering na die dood. Dit is ook daarom dat Nietzsche oortuig was dat die mens verlos moet word van sy behoefte aan verlossing, want hierdie behoefte is eintlik wat Frank Kermode (1967) 'n behoefte aan 'n einde noem, 'n behoefte wat volgens hom wel ook in die letterkunde manifesteer. Ook in moderne fiksie, voer Kermode aan, word eindes gefabriseer in weerwil van die eindeloosheid van tyd en die wete dat alles nooit volmaak afgerond is nie of kan wees nie. Die menslike verbeelding is verknog aan eindes, of soos Kermode (1967: 96) Wallace Stevens in hierdie verband aanhaal: "It is a peculiarity of the imagination that it is always at the end of an era." En paradoksaal is hierdie verknogtheid aan eindes, soos Nietzsche geïmpliseer het, 'n behoefte aan sekerheid. Geoffrey Hartman reken byvoorbeeld dat die neiging om die geskiedenis volgens katastrofes te periodiseer ook onderlê word deur 'n soeke na sekerheid, selfs die sekerheid van verlies. "With a death certificate, we can hope that a new era will commence" (Hartman 1997: 99).

Dikwels gebeur dit ook in die letterkunde dat 'n eindbesef nuwe artistieke lewe inspireer. Dante laat in Kanto XIII van sy *Inferno* blyk dat hy hom die lot van die selfmoordenaar besonder aantrek terwyl hy taamlik afsydig teenoor die ander

verdoemdes staan. Alvarez (1971) interpreteer dit as kenmerkend van Dante se artistieke temperament, en hy verwys na die psigoanalist Elliot Jaques se beskrywing van dié kunstenaar wie se kuns ontstaan uit 'n konfrontasie met die dood. "It is a crisis about death and the death instinct and, according to Professor Jaques, it comes at that moment when, with your own children growing up and your parents dead, you find yourself suddenly at the head of the queue. You have to come to terms with the fact that you, too, are really going to die. You also begin painfully to recognize that you, too, have your share of destructiveness working away inside. It is too late for youthful optimism, too soon for acceptance" (Alvarez 1971: 127).

Hierdie besef van sterflikheid bring volgens Alvarez 'n nuwe dimensie aan die werk van kreatiewe kunstenaars, en vir van die grootste kunstenaars (hy noem Dante, Shakespeare, Bach, Dickens, Donatello en Beethoven) bring die middeljarekrisis van hul grootste werk. Hul werk is dan meer diepgaande, tragies, beskouend en uiteindelik meer sereen as enigiets wat hul voorheen bereik het. Daarteenoor is daar ook die meer tendensieuse aanhang van melancholie as 'n kunstenaarsingesteldheid, 'n haas bewustelike aankweek van somberheid wat Schiesari in haar *The Gendering of Melancholia* (1992: 234) laat verklaar dat melancholie eerder as 'n kulturele as mediese verskynsel verstaan behoort te word, selfs al word die kulturele dimensie daarvan deur 'n kliniese diskoers geregverdig. Sy sluit in hierdie opsig aan by onder andere Lawrence Babb wat in sy klassieke werk, *The Elizabethan Malady: A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642*, uitdruklik verklaar dat "Elizabethan melancholy began as a fashionable affectation, as an imitation of an Italian attitude" (aangehaal in Schiesari 1992: 233). In die Elizabethaanse era (Brittanje 1533 tot 1603) was melancholie dan ook 'n sambreelterm vir alle buitenissige sensibilliteite, van genialiteit tot sertifiseerbare geestesversteurdheid (Alvarez 1971: 143). En melancholie was gewild omdat dit gesien is as die geestestoestand van superieure

rasionele, was daar dan ook allerhande kulturele voorstellings waarin die erotiese en die dood gekoppel is, ooglopend as 'n aanduiding dat albei (die dood en die erotiek) terreine was waar die bese, die ongetemde natuur, inbreuk kon maak op die beskawing. Hierdie onsekere ingesteldheid jeens die dood van die 19de eeu sien Graham Parkes byvoorbeeld (in Malpas & Solomon 1998: 83-97) as 'n spanning wat tans nog voortduur, en dan wel as die spanning tussen die siening dat die dood ekstern tot die lewe is en die lewe tot 'n einde bring, en die siening dat dit 'n konstante komplement tot die lewe of deel daarvan is. Die Westerse neiging is, in teenstelling tot sommige Oosterse denkwyses, om algaande die dood te sien as iets gans anders as die lewe.²¹

1.2 OP SOEK NA 'N EINDE

Soos wat uit die estetisering van die dood afgelei kan word, is daar vroeg in die Westerse beskawing reeds verbande tussen kuns en die dood gelê. Die veronderstelling van 'n bepaalde verband het onder meer gelei tot die opvatting dat kuns een of ander vorm van kompensasië moet bied. Die klassieke Grieke het reeds hul heil in kuns gesoek, en nie in een of ander vorm van 'n transendentale waarheid nie. Nietzsche beskryf hierdie Griekse uitgangspunt, en dan spesifiek met verwysing na die konfrontasie met die dood soos volg: "The creation of the poet is nothing other than that shining image which nature holds up before us as

²¹ Robert Solomon bespreek hedendaagse houdings jeens die dood in Malpas & Solomon (1998: 162) en maak 'n onderskeid tussen die ontkenning van die dood en 'n doodsfetisjisme. Eersgenoemde benadering voer hy (wat Amerika betref) terug na Ernest Becker se *The Denial of Death*. Die ontkenning van die dood behels dat vroe oor die dood getrivialiseer word asof dit nie saak maak nie - die dood word as't ware uit die lewe geskuif en daar word gelewe asof die dood nie 'n faktor is nie, of dat die dood 'n voortsetting van die lewe op 'n ander vlak sal behels. Daarteenoor is daar die opvatting van 'n heroïese dood, oftewel 'n krygsetiek, wat dit 'n eer maak om vir God of vaderland te sterf (en gepaardgaande daarmee die veronderstelling dat 'n vrou 'n mindere dood sterf). Die dood word hiervolgens die uiterste ervaring, al kan die dood juis nie ervaar word nie. Dit noem Solomon 'n doodsfetisjisme, oftewel "the extreme but perverted version of the heroic, warrior mentality in which death is the critical moment in life".

a cure after we have looked into the abyss" (Nietzsche 1974: 113)²². Dit is juis hierdie siening van kuns wat onder die loep kom in Leo Bersani se *The Culture of Redemption* (1990), naamlik dat kuns 'n aanvulling of 'n reparasie van ervaring en/of die geskiedenis is – dat kuns 'n soort verlossing is. Hierdie opvatting dat kuns 'n herstelling van beskadigde of verwronge ervaring is, is volgens hom steeds die heersende beskouing in die sogenaamde humanistiese kunskritiek, 'n paradigma wat hy die "culture of redemption" noem. Waarom dit hier ter sprake is, is dat Bersani 'n noue verband veronderstel tussen hierdie verlossingskultuur en 'n doodskultuur (*culture of death*), en dan juis op grond daarvan dat die verlossingskultuur se vernaamste dryfveer 'n sug na mag is, spesifiek 'n strewe na 'n oppergesag wat lewe vernietig ter wille van die waarheid. Bersani (1990: 2) sien hierdie verlossingskultuur as die totstandkoming van wat Nietzsche die teoretiese mens genoem het, die soort mens wat, soos Sokrates, reken dat die denke die bestaan kan "korrigeer", of dat kuns as 'n regstelling van die lewe kan dien.²³ Gevolglik sien Bersani hierdie "verlossingsetetika" as sou dit berus op die wanvoorstelling dat kuns gelyk gestel kan word aan filosofie, dit wil sê as 'n dissipline wat streef na 'n deurgronding van konsepte of selfs 'n eenduidige waarheid. Maar Plato het al ingesien dat kuns nie die eenheid, die identiteit en die stabiliteit van die waarheid kan hê nie – kuns behoort nie tot die wêreld van volmaak verstaanbare ideë nie, en dat 'n estetika wat neerkom op 'n siening van kuns as 'n stabilisering van die lewe grondliggend 'n negering van die lewe is. 'n

²² Nietzsche se tipering hou nie rekening met die rol van die misteries in antieke Griekeland nie. Vergelyk byvoorbeeld Cosmopoulos 2003 oor die rol van die misteries om die dood by die lewe te assimileer, en dus in Nietzsche se terme van die dood genees te word.

²³ In *Die Geburt der Tragödie* (*The Birth of Tragedy*, 1871) verwoord Nietzsche sy hunkering na 'n herlewing van die tragiese gees van die antieke Grieke, die Dionisiese gees wat in voeling is met die wrede maar sublieme onvatbaarheid van die bestaan. Volgens Nietzsche is hierdie gees versmoor deur die Sokratiese uitgangspunt dat deugdelikheid kennis is, dat sonde se enigste bron die onkunde is, en dat diegene wat deugdelik is, gelukkig is. Nietzsche veroordeel sy era ook weens die Sokratiese ingesteldheid op die vernietiging van die mite.

intelligensie, die gemoedstoestand van genieë. Alvarez reken een van die redes waarom Robert Burton se hoogs ontoeganklike *Anatomy of Melancholy* (1621) in die era rondom sy verskyning so gewild was, was juis omdat dit aangesluit het by die voorkoms van melancholie onder intellektuele. Babb (in Schiesari 1992) maak ook die opmerking dat hierdie melancholie nie soos die meeste giere ná die opflikkering daarvan 'n vroeë dood gesterf het nie, en dat melancholiese pretensie tot goed tot in die 18de eeu voortgeduur het, selfs tot in “die era van Wordsworth”. Schiesari vind bevestiging vir haar gevolgtrekking dat melancholie veral 'n kultuurverskynsel is in Babb se opmerking dat hoewel melancholie se mediese en patologiese implikasies teen die tyd van die Romantiek vervaag het, dit nie noodwendig die historiese dood van die siekte beteken het nie. Hierbo is Julia Kristeva ook aangehaal as sou sy die filosofie sien as 'n uitvloeisel van 'n melancholiese ingesteldheid. Volgens haar is daar sonder melancholie geen bewussyn nie, en bestaan daar geen verbeelding wat nie wesenlik melancholies is nie. Dit is ook wat Susan Sontag te kenne gee as sy beweer dat Walter Benjamin nie na behore verstaan kan word sonder om rekenskap te gee van sy “theory of melancholy” nie (Sontag 1980: 111). In haar uiteensetting van die eienskappe van die melancholiese karakter, oftewel die spesifieke manifestasie daarvan in Benjamin, sê sy dan: “Precisely because the melancholy character is haunted by death, it is melancholics who best know how to read the world. Or, rather, it is the world which yields itself to the melancholic’s scrutiny, as it does to no one else’s ” (ibid: 120).²⁴

²⁴ Sien ook Kristeva (1989: 6) se opmerking dat Aristoteles reeds gereken het “swart gal”, oftewel melancholie, is 'n kenmerkende geestestoestand van alle uitnemende mense. Maar dan wys Kristeva daarop dat Aristoteles melancholie van patologie geskei het, “locating it in nature but also and mainly by having it ensue from *heat*, considered to be the regulating principle of the organism, and *mesotes*, the controlled interaction of opposite energies”. Sien ook die Franse digter en letterkundige Paul Valéry soos aangehaal deur Conquest (2004: 5): “Enthusiasm is not an artist’s state of mind”, en Nietzsche soos aangehaal deur Brown (1968: 60) oor die – volgens hom – noodwendige verband tussen lyding en skoonheid: “What must this people have suffered, that they might become thus beautiful.”

1.3 DIE DOOD EN DIE MODERNE BEWUSSYN

In 'n metafisiese sin is die dood 'n moderne verskynsel. Die moderne era, die era ná die Middeleeue, is vernaamlik gekenmerk deur die verminderde invloed van die Christelike Kerk en die toenemende invloed van die wetenskap (Russell 1961: 479). Die Staat het algaande die Kerk vervang as die gesag wat kultuur reguleer, en ná die Amerikaanse en Franse revolusies, was ook die demokrasie 'n belangrike politieke invloed. Al hierdie faktore het uiteindelik 'n uitgebreide sekularisering van die samelewing meegebring, maar dan sonder dat wetenskaplike sekerhede godsdienstige sekerhede vervang het (Mellor & Shilling 1993: 413), of dat die wetenskaplike sekerhede wat verwerf is mense in staat gestel het om hul lewe normatief te rig.

Die eerste wetenskapontploffing wat die moderne era ingelui het, was die publikasie in 1543 van Kopernikus se teorie, maar dit het eers sy invloed laat geld toe dit in die 17de eeu deur Kepler en Galileo verbeter is. Mense het begin besef dat die begin en einde van tyd glad nie so afgebaken is soos wat byvoorbeeld in die Christelike paradigma veronderstel is nie. Gevestigde denkpatrone oor die begin en einde van die wêreld moes aangepas word aan die hand van die feit dat, soos Kermode (1967: 176) dit stel, die begin en die einde van die wêreld weggeskuif het. En dan merk Kermode op dat die roman ontstaan het gedurende hierdie temporele “oopgaan” van die wêreld. Hy veronderstel dat daar 'n historiese oorgang in reaksie op hierdie tydsverlenging was, en wel vanaf 'n letterkunde wat 'n bepaalde orde probeer naboots het na 'n letterkunde wat aanvaar dat dit te midde van hierdie eindeloosheid 'n orde moet skep. Dit is 'n verskuiwing van 'n voorstelling van die wêreld as 'n afgeslote en beheerbare geheel tot een waarin “die werklikheid van sinuïglike waarneming en die

werklikheid van metaforiek baie verder weg bymekaarkom, op 'n punt wat vir die menslike begrip onvoorstelbaar is" (ibid: 168). Dit is 'n verskuiwing wat teweeggebring het dat voorstellings van die mens as sou hy afgesny van die werklikheid wees, of in skynwerklikhede rondbeweeg, algemeen geword het. Maar selfs binne hierdie belewing van tydloosheid het die mens se bemoeienis met eindes van krag gebly, en het die behoefte om korte mette te maak met die oneindigheid van tyd akuut gebly, die behoefte om krag te put uit 'n tyd-ruimtelike afgeslotenheid, maar dan met die wete dat die ware uitdaging vir die kunstenaar daarin lê om homself in hierdie oneindigheid te vind. In die mate wat ook in die letterkunde gereik word na sluitende gehele, 'n vaste begin en einde, sê Kermode, word aanvaar dat hierdie struktuur nie die wêreld weerspieël nie, maar net die mens se eie begeertes – die begeerte na 'n einde.²⁵

Die 18de eeu was volgens Choron (1963: 133) die era waarin die meeste besin is oor wat ná die dood gebeur. Maar ironies genoeg is hierdie eeu ook gekenmerk deur 'n hardkoppige ontkenning van onsterflikheid, of dan 'n lewe ná die dood. Die toename in geskrifte oor die hiernamaals, en die opbloeï van filosofiese besinnings oor die onsterflike siel²⁶ het as pendant die heftige ontkenning van onsterflikheid gehad, 'n ingesteldheid wat op die spits gedryf is deur die Franse materialiste. Vir hulle, soos vir die humaniste van die Renaissance, moes die klem op die lewe val, en was die dood bloot 'n onontkombare en onaangename natuurlike ongeluk wat liefers maar in die agtergrond moes bly. In die gees van die Verligting met sy buitensporige geloof in

²⁵ Rappaport (1999: 235) merk as deel van sy pleidooi om 'n terugkeer tot betekenisvolle rituele op dat eindelose tyd (die ontelbare of onafsienbare) nie gelyk gestel kan word aan die (godsdienstige) opvatting van die ewigheid nie, maar dat die ewigheid deur onafsienbaarheid oorweldig word en dit tot iets onbeduidends of blote bygelowigheid reduceer. "Number gives eternity, which once informed life and was infused by it, into the hands of death. As the eternal is banished from life by the merely innumerable, we are left to what (Mircea) Eliade called 'the terrors of history', hopelessness and dread in the face of inevitable and meaningless annihilation." Sien ook §5.5.1 vir Peter Brooks se teorie omtrent die doodsdrijf inherent aan alle narratiewe.

²⁶ Voorbeelde van hierdie besinnings is Moses Mendelssohn se *Phaëdon* (1767) en die werk van Lessing en Hume, en die Rus Alexander Radisjtsjef.

die mag van die rede was die uitgangspunt dat die hoogste geluk reeds in hierdie lewe bekom kon word. Hierdie lewe is die enigste wat daar kán wees en die enigste wat saak maak. Onsterflikheid was 'n "priesterlike leuen" wat ontmasker en vernietig moes word ten einde vry en gelukkig te lewe. Hierdie lewe was die hoogste doel en nie die verlossing van die siel nie.

1.3.1 ROMANTIESE DOODSVERLANGE

Vir die verligte mens was dit egter belangrik om te weet *hoe* om dood te gaan – die *ars moriendi* was 'n belangrike aspek van die algemene lewenskuns, 'n aspek wat in die Romantiek soveel gewig gekry het dat hierdie algemene lewensingesteldheid begin oorhel het na 'n makabere aangetrokkenheid tot die dood. Die Romantiek was gevolglik een van die geestestrominge van die moderne era wat grootliks rondom die dood tot stand gekom het.

Bertrand Russel (1961: 651) skets die Romantiek as 'n gees wat sedert die laaste gedeelte van die 18de eeu vaardig was en sy oorsprong gehad het in 'n verzet teen heersende etiese en estetiese standaarde. Die Romantiek het gedy onder opgevoede 18de-eeuse Franse wat 'n bewondering gehad het vir wat hulle *la sensibilité* genoem het, oftewel 'n geneigdheid tot ongebreidelde emosionaliteit, en spesifiek die oorvloedige uitdrukking van simpatie. "To be thoroughly satisfactory, the emotion must be direct and violent and quite uninformed by thought" (ibid). Die werk van die filosoof Jean Jacques Rousseau het hierdie kultus 'n bestek verleen wat dit andersins nie sou gehad het nie, en deur sy invloed het die Romantiek 'n kunsstroming geword, gekenmerk deur 'n weersin in die konvensies, die modes en maniere van die tyd, ook in die konvensies van die kunste.

In 'n groot mate is die Romantiek ook gevoed deur 'n ongemak met die verveling en die sosiale rigiditeit wat ná die Franse Revolusie en die Napoleontiese oorloë ingetree het. Hierdie ongemak het oorgegaan in 'n gerigtheid op 'n lewendige, passievolle individualiteit. Die Romantiek is ook daardeur gekenmerk dat utilitaristiese standaarde vervang is deur estetiese standaarde, en die romantici se moraliteit was hoofsaaklik op die estetika gebaseer, met 'n voorkeur vir Gotiese argitektuur, en in die algemeen vir dit wat nutteloos, destruktief en gewelddadig is.²⁷ Volgens Russell was hierdie smaakverandering min of meer permanent en die verskynsel dat die verbeelding deesdae eerder deur die Niagara-waterval en Grand Canyon aangegryp word eerder as deur groen lower en wuiwende koringlande, is 'n uitvloeisel van die Romantiek. Ook Camille Paglia (1992: 20) sien die gees van die Romantiek in die hedendaagse popkultuur, onder meer in rockmusiek: "All the Romantic archetypes of energy, passion, rebellion and demonism are still evident in the brawling, boozing bad boys of rock, storming from city to city in their lusty, groupie-dogged trail."

Dit is egter prosa uit die Romantiek wat die duidelikste spreek van die romantiese temperament. Alles wat vreemd was, was gewild: spoke, vervalle kastele, die laaste melancholiese afstammelinge van eens gesiene families, die okkulte, ontsetelde tiranne en monsteragtige seerowers. Die Romantiek is ook gekenmerk deur 'n pessimisme oor of die natuur nog die mens se tuiste was, en dit het 'n sleutelvraag geword of die natuur sal standhou teen die fisieke en geestelike aanslae van oorloë, nywerhede en verstedeliking. Hartman (1997: 66) verwys byvoorbeeld na die invloedryke 19de-eeuse Engelse kunskritikus Walter Pater se opmerking dat die romantici vreemdheid tot die klassieke opvatting van skoonheid toegevoeg het, en dat hierdie vreemdheid, onder meer die Gotiese

²⁷ Bertrand Russell (1961: 651) se treffende illustrasie van hierdie nuwe sensibilitate lui soos volg: Die erdwurm is nuttig, maar nie mooi nie; die tier is mooi maar nie nuttig nie. Darwin, wat nie 'n romantikus was nie, het die erdwurm bewonder; Blake, 'n romantikus, het die tier se lof besing.

elemente daarvan, veral ingestem was op die veronderstelde versteuring van die verhouding tussen die mens en die natuur. Terwyl Kant en Fichte teen die tydgees van die 18de eeu in probeer het om die geloof in onsterflikheid te herbevestig, het die romantiese digter-filosowe van die vroeg 19de eeu 'n radikaal nuwe perspektief op die dood gebring. Hul perspektief is in hoofsaak 'n pessimistiese afkerigheid van die lewe en 'n doodsverlange. Die dood waarna die romantici smag, is egter selde 'n algehele uitwissing. Vir sommige is dit 'n deelwording van die geheel, en soms is dit die Christelike ewige lewe.

Hierdie nuwe perspektief op die dood was die eintlike aanloop tot die Romantiek, 'n strewe wat tot groot hoogte gekenmerk is deur 'n maatskaplike of sosiale afkerigheid wat haas aan die morbiede grens. Novalis (1772-1801), wat deur Choron (1963: 157) bestempel word as die “greatest and profoundest of the Romantics” het byvoorbeeld 'n “romantiserende beginsel” voorgehou as die verheffing van 'n laer eienskap na 'n hoër een, en die meganisme waarvolgens werklike insig gekry kan word in die aard van die dood en die spirituele wêreld. En die dood was vir hom die uiterste romantiserende beginsel – deur die dood word die lewe versterk omdat dit die deure na die ewigheid en die bo-natuurlike open. “Life is the beginning of death. Life exists for the sake of death. Death is at the same time the ending and the beginning” (aangehaal in Choron 1963: 157). Choron sluit ook sy oorsig van die Romantiek af met die volgende opmerking: “If the glorification of death is unusual, the lure of death in a less extreme form is nevertheless found in most of the subsequent answers to death which deny personal immortality” (ibid: 161).

Die beeld van die digter of skrywer het in die Romantiek aan die hand van bogaande sentimente dramaties verander (Alvarez 1971: 174). Die skrywer het 'n gedoemde figuur geword, en lesers wou dit ook so hê. Die grondslag hiervoor is volgens Alvarez gelê in Goethe se roman *Die Leiden des jungen Werther* (*The Sorrows of Young Werther*, 1774). Hierdie uitbeelding van die lyding wat

onbeantwoorde liefde en buitensporige sensibilliteit meebring, het aanleiding gegee tot 'n internasionale "lydenstyl" waarvolgens selfmoord modieus was en die Romantiek selfs op selfmoord ingestel geraak het. Alvarez gebruik ter illustrasie 'n aanhaling van die mees bewustelik gedoemde en dramatiese romantikus, Byron, as sou hy opgemerk het "no man ever took a razor into his hand who did not at the same time think how easily he might sever the silver cord of life" (Alvarez 1971: 176). Die dood was die Romantici se dodelike Cleopatra, maar dan was dit kennelik ook 'n kinderagtige, geromantiseerde opvatting van die dood – nie as die einde van alles nie, maar as die uiterste, dramatiese gebaar van minagting teenoor 'n vervelige, burgerlike wêreld. Dit was 'n gebaar wat onder meer die drogredeenasie ingesluit het dat iemand wat selfmoord pleeg, sy eie dood sal kan aanskou – die drama kan beleef²⁸. Selfmoord is dus hiervolgens 'n bevestiging van 'n persoonlikheid wat mirakelagtig oorleef, en in die hoogbloei van die Romantiek is die lewe wel geleef asof dit fiksie was en selfmoord 'n literêre handeling, 'n histeriese gebaar van solidariteit met 'n denkbeeldige held. In *The Romantic Agony* voer Mario Praz aan dat hierdie fatalisme stelselmatig ontwikkel het tot die opvatting dat die dood byna uitsluitlik deur seks teweeggebring word, en hierdie verbintenis tussen seks en die dood het uiteindelik daartoe gelei dat die femme fatale die dood vervang as die skrywer se hoogste inspirasie. In die skrywersverbeelding het die dood dus die begeerlike aangesig van die vrou gekry, 'n ingesteldheid onder meer uitgedruk deur Edgar Allan Poe se omstrede uittaling in sy opstel "The Philosophy of Composition", naamlik dat "the death of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world" (Poe 1846: 165).²⁹

²⁸ Dit is 'n argument teen hierdie redenasie wat Blanchot later sou gebruik om die verhouding tussen 'n skrywer en sy teks te verbeeld. Sien §4.6.10.

²⁹ Camille Paglia verwerp die opvatting dat die femme fatale 'n reaksionêre produk van die manlike fantasie is, en in haar interpretasie, via die mitologie, van hierdie vroulike stereotipe voer sy onder meer aan dat dit veel ouer is as die Romantiek: "Feminism has tried to dismiss the femme fatale as a misogynist libel, a hoary cliché. But the femme fatale expresses woman's ancient and eternal control of the sexual realm. The

1.3.2 MODERNISTIESE SWARTGALLIGHEID

Die Modernisme word gekenmerk deur 'n grondliggende ironie, naamlik dat die optimistiese aangryp van nuwe lewensmoontlikhede tot 'n algemene swartgalligheid gelei het. Die uitgangspunt van hierdie beweging wat in die tweede helfte van die 19de eeu sy beslag gekry het, was 'n optimistiese ingesteldheid jeens die nuwe werklikhede van die nywerheidsera, en tog het die Modernisme se doelbewuste breuk met tradisionele vorme van kuns, letterkunde en maatskaplike organisasie, en die reaksie teen alles wat in die pad van vooruitgang sou staan, uiteindelik tot 'n fundamentele twyfel en 'n algemene melancholie gelei.³⁰ In hierdie opsig was die Romantiek reeds 'n voorspel tot die modernistiese herbesinning oor die betekenis van die lewe en dood, sowel as die interafhanklikheid van lewe en dood, en die uiteindelijke ineenstorting van alle betekenisraamwerke.

Die grondslag vir hierdie nuwe metafisiese uitgelewerdheid is in 'n heel letterlike sin teen die aanvang van die 20ste eeu deur Darwin en Freud gelê. Hierdie twee wetenskaplikes het die Modernisme 'n konseptuele vastrapplek gegee, of soos Adam Phillips dit in sy *Darwin's Worms* (2000) stel: Hulle het gesorg vir 'n ander woordeskat waarmee onder meer vroeë oor geloof gestel kon word. En hoewel Freud se formulering van die doodsdrijf gebaseer is op 'n tradisie wat

spectre of the femme fatale stalks all of men's relations with women" (Paglia 1992: 15). Sien ook §5.5.2 vir 'n behandeling van Poe se uitspraak.

³⁰ Sien byvoorbeeld Dollimore (1998: xxxi) se opmerking oor D.H. Lawrence: "What makes D.H. Lawrence of the utmost significance still is that he exemplifies the extreme crisis of a modern philosophy of individualism that professes to be life-affirming yet is beleaguered by virtually every death-obsession in the Western tradition."

so ver terugstrek soos die klassieke Grieke, het hy 'n nuwe taal ontwikkel om die oortuiging uit te druk dat die dood absoluut en essensieel deel van die lewe is.

Freud en Darwin het elkeen op sy eie manier die dood van onsterflikheid verklaar (Phillips 2000: 11). Albei was naturaliste wat gepoog het om die mens op grond van sy plek in die natuur te verstaan, en een van die implikasies van die uitgangspunt was dat die mens as deel van die natuurorde beskou word, dat dit aanvaar word dat die mens uiteindelik onherroeplik doodgaan. Hoewel sowel Freud as Darwin hulle hoofsaaklik bemoei het met dit wat die lewe laat voortgaan, was albei se begrip hiervan ten nouste gekoppel aan die rol van dood en verganklikheid.

Darwin se fokus was op die wyses waarop 'n spesie na uitwissing dryf, en Freud was onder meer gemoeid met hoe die mens terselfdertyd na sowel sy geluk as sy dood neig. Maar wat hulle volgens Phillips gemeen het, is die rigting waarheen hulle die denke van hul tyd geswaai het, naamlik terug na die aarde. Wat hulle gemeen het, is 'n aardgebondenheid, en wel 'n aardgebondenheid in teenstelling tot transendensie.³¹ Vir albei is daar geen ander plek om heen te gaan nie, en hulle het probeer sin gee aan die lewe as gebonde deur sterflikheid. Hulle het hulle verset teen transendensie, oftewel 'n denkrigting gerig op die hiernamaals, weg van die aarde. Phillips (2000:12) vat hul onderliggende veronderstelling soos volg saam: "When transience is not merely an occasion for mourning, we will have inherited the earth."

Die aardgebondenheid wat Freud en Darwin ingelui het, sou gou blyk slegs 'n paradoksale bevryding te wees, want weldra sou die grondslag van 20ste-eeuse denke en estetika nie meer een of ander denkraamwerk wees nie, maar die dood van die mens self, oftewel die ineenstorting van wat Dollimore (1998: xviii) die Westerse humanistiese ideologie van individualisme noem. Met die oorgang

³¹ Brown (1868: 89) het dit soos volg oor die praktyk waarvan Freud as die grondlegger gesien word: "Psychoanalysis comes to remind us that we are bodies, that repression is of the body, and that perfection would be the realm of Absolute Body; eternity is the mode of unrepressed bodies."

van Modernisme na Postmodernisme het die Westerse individuele selfgenoegsaamheid grondliggend aan onder meer godsdienstige dominansie, kulturele imperialisme, koloniserende, of die empire ten gronde gegaan en daarmee saam 'n vaste eenduidige opvatting omtrent wie en wat die mens is. Maar ook dit is niks nuuts nie, voer Dollimore aan, en die individu, of opvatting omtrent individualiteit om meer presies te wees, sterf eeue lank al 'n langsame dood. Die Westerse tradisie was nog altyd in 'n krisis, en die Westerling is baie vroeg reeds aangevuur deur die destabiliserende en fragmenterende kragte van dood en veranderlikheid eerder as een of ander lewensbeginsel³². Dollimore wys byvoorbeeld daarop dat John Donne al in die 17de eeu die standpunt gehuldig het dat die werklike materiële energie van die heelal nie van 'n skeppende lewensbron kom nie, maar van die versplinterende krag van die dood. "And time and again this most pessimistic of visions, even as it renounced the world, remained an indispensable component of a culture of ceaseless activity whose 'agent' was, precisely, the individual in crisis" (Dollimore 1998: xviii). Dollimore se perspektief maak dit moontlik om onder meer rekenskap te gee van wat F.I.J. van Rensburg (1971: 9) die "somerheid" van die Afrikaanse letterkunde noem, 'n aspek wat kwalik binne 'n modernistiese of postmodernistiese raamwerk verklaar kan word. Die krisis van die individu, voer Dollimore aan (1998: xix), is eintlik 'n onstabiliteit afkomstig van die teologiese obsessie met die dood, verlies en mislukking. En dit tree nie net in werking as byvoorbeeld die ekspansionistiese bedrywighede van die Weste misluk nie, intendeel, dit is altyd 'n integrale, bemagtende aspek van juis daardie neigings. Van Rensburg wys, benewens sy beswaar teen die etikettering, op faktore wat daartoe kon gelei het, onder meer neerdrukkende sosiaal-maatskaplike omstandighede soos die Anglo-Boereoorlog

³² Dollimore (2000: 89) druk hom nog sterker uit oor wat hy sien as die afgeleide en selfgenoegsame aard van postmodernistiese opvattinge omtrent die mobiele en gedesentraliseerde subjek. Hy sien dit as niks meer as 'n fasiele toe-eiening van die geskiedenis van veranderlikheid nie, oftewel 'n toe-eiening van die mens se oeroue worsteling met die dood as veranderlikheid, verganklikheid en verval.

en die Depressie. Wat Dollimore egter byvoeg, is 'n aspek wat byna so oud soos die Christendom self is en wat sy grondslag het in Augustinus se teologie van die erfsonde.³³ Wat in hierdie teologie ter sprake is, is 'n paradoks wat Freud ook gefassineer het, naamlik dat al word die onstabiele, futiliteit en ellende van die menslike bestaan gepredik, is dit juis hierdie doodsgeregtheid wat die aanhangers daarvan toekomsgerig hou. Godsdienstig beskou, is die lewe 'n konflik tussen die noodsaak om voort te streef en die begeerte om terug te keer, en tog lei albei rigtings na die hemelse dood, daardie dood wat ook bestempel word as 'n vrede wat alle verstand te bowe gaan.

1.3.2.1 Die dood van God

In wese is die Modernisme 'n reaksie teen enige teologiese obsessie of enige vorm van transendensie. Dit is egter sterk te betwyfel of die Modernisme transendensie heeltemal kon wegweer, en dikwels word ook aangevoer dat die Modernisme bloot 'n nuwe vorm van transendensie gelewer het. Daarby is dit te betwyfel of dit die somberheid van die sogenaamde doodsteologie kon afskud, trouens, die wanhoop van die Romantiek is straks in die Modernisme verhewig eerder as getemper.³⁴ Die gevolg was dat die Modernisme uiteindelik gekenmerk is deur melancholie eerder as deur 'n opgetoë viering van die nuwe. Transendentale betekenis en die ou hiërargieë is bloot vervang deur wat Roland Schleifer (1990: 2) 'n "pervading sense of immanence and literality" noem. Die wyse waarop die

³³ Elaine Pagels toon in haar *Adam, Eve, and the Serpent* (1988) aan hoe Augustinus daartoe bygedra het dat die vroeë Christelike kerk se interpretasie van die paradysverhaal verander is van een wat die morele vryheid van die mens illustreer tot een waarin seks gesien word as sondig en die rede vir die mens se verdoemenis tot die dood.

³⁴ Nietzsche sien die nihilisme, oftewel die ineenstorting van alle betekenisordes, nie bloot as 'n ontkenning van die Christelike wêreldsiëning nie, maar eerder as die gevolg van hierdie wêreldsiëning. Dit is die gevolg hiervan omdat dit voortvloei uit 'n ontugtering met die Christelike interpretasie van die wêreld.

taalteken benader is, het gelei tot die beskouing dat alle diskoerse ook deurtrek is deur 'n betekenisloosheid, niksheid en onbenulligheid – aspekte wat ook in 'n sekere sin transendentiaal is. In hierdie opsig was die Modernisme ook ingestel op 'n doodsheid, want bogaande veronderstelling bepaal dat 'n niksheid – die dood – 'n inherente deel van taal is. Die taalteken, die betekenaar, het 'n ding geword wat voortdurend wegglip van dit wat hy beteken, en daarom is enige taaluiting sedertdien gesien as sou daar altyd iets afwykends, iets onvaspenbaars daaraan wees. Die taaluiting word dus altyd deur die betekenis daarvan getransendeer, en uit hierdie oogpunt staan die betekenaar en betekende in dieselfde verhouding teenoor mekaar as wat die dood teenoor die lewe staan, naamlik as 'n inherente deel daarvan maar ook as die gans andere daarvan³⁵.

Modernistiese kuns word ook gekenmerk deur die monumentale aard daarvan. Maar ook daarin is daar 'n ambivalensie, omdat hierdie monumentaliteit feitlik deurgaans monumente van melancholie gelever het. Want wat is die vernaamste bakens van die Modernisme? Faust se gedoemde pakt met die duiwel; Hölderlin se siening van die moderniteit as 'n grondige verlies; Hegel se stelling in *Glauben und Wissen* dat die hedendaagse godsdiens gebaseer is op die dood van God; Balzac, Stendahl en Flaubert se voorstellings van die bedremmeldheid van die “nuwe” burgerlike wêreld; Henry James se uitbeelding van 'n sterwende Europa; Proust se nostalgie; Dostojewski se Groot Inkquisiteur; Joyce en Eliot se ironiese gebruik van antieke mites; Rilke se elegiese metafisika van afwesigheid; Husserl se uitlatings oor die “krisis” in Europese wetenskappe; Heidegger se doodsgesigte *Dasein*; die nagmerrie-wêreld van Beckett en Kafka; die na-oorlogse absolute tekstualiteit, die einde van die metafisika, mislukte betekenaars, die dood van die subjek, negatiewe dialektiek, die einde van kuns, die dood van die roman, die onmoontlikheid van poësie, absolute toevalligheid, anti-humanisme ...

³⁵ Schleifer se tipering van die transendentale aspek van die tipering van die betekenaar-betekende-verhouding is implisiet ook kritiek teen Derrida wie se dekonstruksie, gebaseer op die onvastheid van hierdie verhouding, juis gemik was teen die transendentalisme van die Westerse metafisika.

“Everywhere the figures and images are of death and loss,” som Pippin (1999: 501), hierdie geestestroming op, “and the language is the language of mourning, or even . . . of melancholia, a depressive’s attachment to a loss that has not been worked through, perhaps cannot be; for which there is no ‘morning work’.”

Niemand het hierdie algemene swaarmoedigheid duideliker as Nietzsche gekoppel aan die erfaar van modernisering as ’n spirituele mislukking, of as een of ander vorm van verlies nie. En hoewel Hegel reeds die eerste denker was wat die dood van God verwoord het (Carlson 1999: 11), het niemand die modernistiese malaise duideliker gekoppel aan die dood van God nie.

Die stelling “God is dood” het hedendaags ’n populêre gonsfrase geword, ’n voor die hand liggende slagspreuk vir selfs die mees banale vorm van maatskaplike verset, maar in oorsprong was dit die uitdrukking van ’n fundamentele godsdienstige ontgogeling wat aan die wortel lê van die Modernisme, en ook ’n radikaal ander perspektief op die eindigheid van die mens ingelui het. Voortaan sou enige filosofiese refleksie oor die betekenis van sterflikheid moes begin met die aanvaarding van hierdie godsdienstige ontgogeling, oftewel die aanvaarding dat godsdiens nie langer in staat is om ’n raamwerk te verskaf vir die wyse waarop oor die dood gedink word nie (Critchley 2000: 3). Hierdie uitgangspunt open egter weer die vraag na die basis van betekenis, veral na die betekenis van die dood. Hoe kan betekenis aan die dood gekoppel word in die afwesigheid van die metafisiese gerusstelling wat godsdiens gebied het, naamlik dat die betekenis van die lewe buite hierdie lewe lê, of selfs buite enigiets wat deur die menslike bewussyn voorgestel kan word? Hierdie filosofiese worsteling met betekenis sonder godsdienstige sekerhede is juis een van die kenmerke van die Modernisme. Dit gaan ook nie soseer net om die dood van die Judees-Christelike god nie, maar die ineenstorting van al die ideale, norme, beginsels, reëls, doelwitte en waardes wat tradisioneel betekenis aan die

menslike lewe gegee het, oftewel die verdwyning van alle sekerhede afkomstig van die beskawing, geskiedenis en die suiwere rede.

Die sekerhede van die Verligting het dus plek gemaak vir 'n ateïstiese filosofie, maar dan 'n filosofie wat geen sekerhede bied nie, net 'n rustelose onsekerheid wat sou uitloop op die hedendaagse kultuur van melancholie waarvan hierbo aanduidings gegee is.³⁶ Nietzsche het egter ook aangetoon dat hierdie melancholie wat spruit uit die doodverklaring van God, verband hou met die mens se ongebreidelde selfverheerliking. Hy doen dit deur in die beroemde paragraaf 125 van Boek III van *The Gay Science* die God-is-dood-argument in die mond van 'n versteurde te plaas, nie op grond van 'n romantiese vereenselwiging met die versteurde as iemand wat tot waansin gedryf is deur een of ander diepgaande insig nie, maar omdat hy besef dat hierdie geestestoestand verteenwoordigend is van 'n patologiese blindheid, 'n narsissistiese vereenselwiging met God eerder as 'n erkenning van die onvolhoubaarheid van die behoefte aan transendensie. Wat Nietzsche dus deur sy gewraakte doodverklaring van God impliseer, is eerder dat hierdie "moord op God" die produk is van 'n selfverheerlikende fantasie – 'n fantasie wat by implikasie onderliggend is aan die Modernisme.

1.3.2.2 Die smartlikheid van modernistiese kuns

Uiteindelik blyk dit egter dat die melancholie van die Modernisme noodsaaklik was vir die opening van nuwe perspektiewe. Dostojewski se bemoeienis met

³⁶ Pippin (1999) koppel ook 'n diepgaande skeptisisme en intense selfkritiek aan die melancholie wat die dominante akademiese kultuur in die Weste later sou kenmerk. Die inherente speelsheid van postmodernistiese ironie en parodie sou 'n mens kon sien as iets wat hierdie veronderstelling ondermyn. Sien byvoorbeeld Hutcheon (1988) oor hoe ironie juis 'n teenvoeter is vir 'n nostalgiese verkleefdheid aan die verlede.

wanhoop en selfmoord³⁷ was simptome van die moderne mens se uitbreek uit die kokon van tradisionele denkraamwerke – ’n wegbreek van die godsdiens, politiek, die kultuurtradisie en uiteindelik ook die rede. En hoewel hierdie somberheid aanvanklik beperkend voorgekom het, het dit uiteindelik die weg gebaan na nuwe terreine, nuwe beskouings waarvolgens tradisionele opvattinge omtrent kuns eng en beperkend voorgekom het. Sentraal aan die nuwe beskouing was die enkeling, en baie spesifiek die tot niet gaan van die subjek. “If the new concern of art was the self, skryf Alvarez (1971:182), “then the ultimate concern of art was, inevitably, the end of self – that is, death.”

Modernistiese kuns word dus gekenmerk deur ’n fundamentele paradoks: vernuwing wat ten nouste gekoppel is aan beëindiging. Hierdie paradoks word in modernistiese kuns gemanifesteer as ’n opmerklike doodsheid, en volgens Horowitz (2001) kan hierdie “doodsheid” van modernistiese kuns toegeskryf word aan die feit dat die Modernisme ’n absolute breuk met die verlede nagestreef het. Hierdie doelbewuste breuk het die Modernisme volgens Horowitz in ’n “oordragkrisis” gedompel, oftewel ’n ekstreme individualisme waarin daar nie meer ’n kulturele oordrag geskied tussen verlede en hede nie.³⁸ Die kunstradisie is willens en wetens opgeskort, en tog getuig die “mournfulness”, die smartlikheid van modernistiese kuns, van ’n begeerte dat hierdie verband met die

³⁷ Sien ook Kristeva (1989) se behandeling van Dostojewski se veronderstelling dat menslikheid by uitstek gedefinieer word deur ’n soeke na “wellustige lyding”.

³⁸ Leo Bersani skryf in sy *The Culture of Redemption* (1990: 47) dat die Modernisme gekenmerk word deur die inherente veronderstelling dat dit spiritueel gestrand is, en dat dit juis uniek is ten opsigte van die radikale breuk daarvan met tradisionele waardes en denkskemas. Net soos Horowitz wys Bersani daarop dat, anders as in enige vorige epog, die Modernisme van die 20ste eeu ’n onvermoë openbaar om met sy eie tradisie kontak te maak of dit te verstaan. Modernisme word gekenmerk deur ’n verlies aan iets wat vorige moderniteite nie noodwendig prysgegee het toe hulle hul afsonderlikheid gedefinieer het nie, naamlik ’n begrip van die tradisie waartoe daardie moderniteit iets nuuts gevoeg het. Daarom praat Bersani van die apokaliptiese aard van die huidige moderniteit, van die gewaarwording dat die nuwe epog ook ’n einde is: “The break with the past is now marked by a mournful sense of the break itself as unique” (ibid: 48).

verlede in stand gehou word. In psigoanalitiese terme is dit is asof die verlede juis akuut gehou word deur die verdringing daarvan. En dit kan in die algemeen van kuns gesê word: Kuns rou oor sy eie verlede omdat dit van die verlede probeer wegkom, al kom al sy norme en standaarde daaruit. Hoe meer kuns sy eie verlede probeer doodmaak, hoe meer word die dood deel van kuns en hoe meer word dit deurtrek van smart. Dit is daarom dat Horowitz modernistiese kuns tipeer as sou dit probeer om 'n verlies lewend te hou – die verlies van 'n verhouding met die verlede: “Art continues only in sustaining this loss, and it is just this sustaining, this failure of art to transmit the past, that aesthetic theory encounters as the untranscended past harbored in the work of art” (Horowitz 2001: 23).

Horowitz sluit hiermee aan by Hegel se beroemdste uitspraak oor die estetika, naamlik dat kuns iets van die verlede is. Met die eerste aanblik lyk dit asof Hegel daarmee bedoel dat kuns as 'n sensoriese manifestasie van die waarheid iets van die verlede is en in hierdie sin dood is, en dat die moordenaar in hierdie geval die diskursiewe rasionaliteit grondliggend aan die abstrakte norme van die moderne lewe is, want volgens hierdie rasionaliteit kan daardie soort sensoriese partikulariteit nie die terrein van waarheid wees nie. Maar, voeg Horowitz by, dit beteken ook dat kuns vir ons iets van die verlede bly, dat kuns bly vasklou aan sy behorendheid tot die verlede, in sy eie verlede bly draal. “Art, for Hegel, is and remains a thing of the past because it sustains an undigested moment of lost nature with which modernity continually must wrestle. And because art in particular is the tomb in which modernity preserves the possibility that discursive rationality might yet confront its own perpetual entanglement with dead nature, the special task of aesthetic theory is to come to grips with our unresolved trouble with nature’s unburied remains” (ibid: 59-60).

Horowitz betrek Freud dan in sy gevolgtrekking dat hedendaagse kuns en kultuur in 'n traumatiese verhouding met die verlede gewikkel is, en dat hierdie trauma spruit uit 'n onwilligheid om oor die verlede te rou. Die vraag is

uiteindelik vir Horowitz of dit moontlik is om die verlies wat die moderne lewe inhou, vol te hou, en of dit deesdae enigsins moontlik is om 'n kultuur te hê wat nie die verlede vrees of geringskat nie, maar eerder daaroor rou. Die vraag is of die mens vir altyd kan lewe met die gestorwenes wat nie wil doodgaan nie. Horowitz betwyfel die moontlikheid hiervan, en wys daarop dat neurose in Freudiaanse terme die onvermoë is om oor die dood te rou, of in sý formulering, die onvermoë om die feit dat jy oorleef het te oorleef (ibid: 130). Psigiese gesondheid, daarenteen, is die vermoë om jou lewe in rou te lewe. Dit is in hierdie opsig dat Freud ook 'n manier verskaf het om oor die verlies aan die hart van Modernistiese kuns te besin. Via Freud kom die opvatting dat een van die fokuspunte van so 'n kunsbeskouing die traumatiese mislukking moet wees wat fundamenteel aan kuns is, oftewel die breuk tussen die kunswerk en die (histories gefundeerde) opvatting omtrent artistieke vorm.

Die Modernisme se inherente melancholie kan gesien word as 'n vorm van neurose wat Freud koppel aan die onvermoë om suksesvol te rou en so die libido te ontkoppel van die gestorwe geliefde. In die lig van Modernisme se problematiese, onafgehandelde verhouding met die verlede, kan dit gesien word as 'n vorm van neurose.

1.3.3 EKSISTENSIALISTIESE DOODSANGS

Die filosofiese stroming waarin die dood as sodanig eksplisiet sentraal gestel word, is die Eksistensialisme. “Existentialism is, above all else, a philosophy of human finitude,” lui Richard Kearney (1998: 196) se definisie, en die uitgangspunt daarvan is dat die mens se eksistensie (bestaan) gedefinieer word deur die (oorweldigende) wete dat die dood voorlê. Eksistensialistiese kuns is na die definisie van Paul Auster ’n poging om hierdie wete te konfronteer, oftewel ’n poging om die dood in die gesig te staar. Maar die dood wat in hierdie beskouing ter sprake is, is eksplisiet een sonder God en sonder die hoop op verlossing. Die eksistensialistiese dood is ’n abrupte en absurde einde van die lewe (Auster 1997: 20).

Hoewel die Eksistensialisme ’n moderne stroming is en eers ná die Eerste Wêreldoorlog posgevat het, is die grondslag daarvan reeds in die eerste helfte van die 19de eeu gelê deur die Deense denker Søren Kierkegaard (1813-1855), en wel in sy filosofie wat gegrond was in die persoonlike wete dat ’n mens moet sterf.³⁹ Sedertdien is hierdie persoonlike verhouding met die dood as die grondvoorwaarde vir eksistensie deur verskeie filosowe uitgedruk. Dit kom voor in Heidegger se konsep *Dasein* en ook dit wat Jaspers *Existenz* en Sartre *pour-soi* noem. Onderliggend aan die Eksistensialisme is ’n bewustheid van die weerloosheid van die syn (Jaspers), die ervaar van ’n nadering na die dood en ’n ontuisheid in die wêreld (Heidegger), ’n walging aan die bestaan (Sartre) en die absurditeit van die lewe (Camus). Hoewel Kierkegaard se uitgangspunt Christelik was, het sy sekulêre nakomelinge aanklank gevind by sy verset teen die

³⁹ Alvarez (1971:188) voer aan dat die siening dat die bestaan leeg en absurd is reeds met die aanbreek van die 20ste eeu goed gevestig was, en dat alle 20ste-eeuse kuns in ’n sekere sin in diens staan van ’n aardgebonde “Savage God” wat floreer op bloedoffers. “As with modern warfare, enormous sophistication of theory and technique has gone into producing an art which is more extreme, more violent and, finally, more self-destructive than ever before.”

intellektualistiese essensialisme in die post-Cartesiaanse denke, en by sy siening dat angs en wanhoop 'n manier is om die werklikheid te benader, en dat dood en vernietiging 'n belangriker filosofiese fokus is as skepping en geboorte. Wat Kierkegaard aangevoer het, het ná die vernietiging van die 20ste-eeuse wêreldoorloë, 'n kollektiewe kreet geword teen die onvermydelikheid van absolute vernietiging, en die geestesklimaat is oorheers deur 'n eksistensiële angs. Die Westerse mens is meer as ooit in sy geskiedenis aangegryp deur 'n wete wat ook buite alle kennis lê, deur dit wat onafwendbaar sal kom maar ook nooit as sodanig sal verskyn nie, dit wat buite tyd en buite ruimte lê en tog vir die enkeling meer as ooit 'n verstarrende werklikheid geword het, en dit is die dood.

1.3.4 POSTMODERNISTIESE STERWENSNEUROSE

In 'n sekere sin kan die Postmodernisme gesien word as 'n reaksie op die Modernisme se neurose, oftewel die verskynsel dat die Modernisme aan sy verlede ly. Die Postmodernisme, letterlik 'n beweging wat ná die Modernisme gekom het, kan in die eerste instansie gesien word as 'n doelbewuste terugreik na die verlede, en in 'n heel opmerklike teenstelling met die Modernisme kan dit onder meer gekenmerk word deur die frase “die teenwoordigheid van die verlede” (Hutcheon 1988: 4),⁴⁰ oftewel die wyse waarop die Postmodernisme doelbewus die verlede lewend hou. Hierdie doelbewustheid is egter ook 'n baie besliste berekendheid. Daar word wel na die verlede teruggekeer, maar dan op 'n

⁴⁰ Hutcheon (1988) benadruk egter dat dit uit die staanspoor moeilik was en steeds is om die term “Postmodernisme” presies te omlyn, selfs om die aanvang daarvan vas te stel. Frederic Jameson stel die aanvang daarvan in sy voorwoord tot Lyotard se *The Postmodern Condition* (1984) vas as sou dit saamgeval het met die aanbreek van die mediagemeenskap, wat hy ook die gemeenskap van die skouspel, die verbruikersgemeenskap of die postindustriële gemeenskap noem, dit wil sê omstreeks 1950, ook die aanvang van die rekenaar-era.

kritiese wyse. Die terugkeer was dus allermins vanweë 'n nostalgiese hunkering, en een van die tipes postmodernistiese stylfigure, die ironie, is juis 'n skans teen die nostalgie of enige ander verknogthede aan konsepte, reëls of beginsels. Die Postmodernisme is dus grootliks 'n ironiese dialoog met die verlede van sowel kuns as die gemeenskap (ibid).

Dit is ook belangrik om in gedagte te hou, veral as 'n mens kyk na die verband tussen die Modernisme en Postmodernisme, dat laasgenoemde nie soseer 'n nuwe paradigma is nie, maar in die mate wat dit 'n kritiese refleksie is oor vorige paradigmas is, is dit altyd teenwoordig in die stelsel wat dit probeer ondermyn. Al word daar in die Postmodernisme byvoorbeeld ernstige kritiese vrae gevra oor die liberale humanisme – die term wat straks vir die huidige era gebruik kan word – het dit laasgenoemde nie verplaas nie. Die Postmodernisme is dus altyd bloot 'n latente teenwoordigheid, of soos Hutcheon dit beskryf, “the site of the struggle of the emergence of something new” (ibid). Dit is ook 'n fundamenteel teenstrydige bedryf, soos wat afgelei kan word as die vernaamste stylfigure daarvan die ironie is en ook die parodie. “Its art forms (and its theory) at once use and abuse, install and then destabilize convention in parodic ways, self-consciously pointing both to their own inherent paradoxes and provisionality and, of course, to their critical or ironic re-reading of the art of the past” (ibid: 23).

Dit is ook belangrik om te onthou dat die Modernisme 'n uitvloeisel van die Verligting (Nicol 1999: 46) is, met ander woorde 'n vestiging van die geloof in rasionaliteit en die mag van die rede. Daarenteen word die Postmodernisme onderlê deur die veronderstelling dat die wêreld onkenbaar is, en die tipies postmodernistiese denker is wesenlik gekant teen die aanspraak wat in die laat-Renaissance en die Verligting posgevat het dat die mens die sentrum van die geskiedenis en die bron van alle betekenis is. Volgens Derrida is hierdie opvatting egter veel langer in swang en strek dit so ver terug soos die ontluiking van die

Westerse metafisika uit die ontoteologiese tradisie, oftewel die tradisie waarin die wesenswaard van die mens gekoppel is aan die aard van 'n Opperwese as 'n goddelike en selfgenoegsame teenwoordigheid. Derrida se dekonstruksie van die Westerse metafisika is dan juis gemik op die grondveronderstellings daarvan waarin die opvatting dat die mens die sentrum van betekenis en skepper van sy eie geskiedenis is, die teenhanger is van die konsep van 'n selfgenoegsame Opperwese. Die versplintering van die subjek – die dood van die mens – kan volgens Derrida dus nie losgemaak word van die dood van God nie, in die mate waarin God gesien word as 'n absolute oorsprong of einddoel. In die Postmodernisme word weggedoen met enige opvatting van 'n vaste oorsprong, veral dan ook die opvatting dat die menslike bewussyn of verbeelding die oorsprong van betekenis is. Betekenis word gedekonstrueer tot 'n eindelose spel van taaltokens en daar is geen werklike betekenis buite hierdie betekenisgewende ketting van betekenaars nie.

Die Postmodernisme is egter nie orals met ewe veel entoesiasme aangegryp nie. Richard Kearney (1998: 300) bestempel een van die uitvloeisels daarvan as 'n “estetika van besluiteloosheid” waarin dit al hoe moeiliker word om te onderskei tussen kuns en kunsmatigheid, kultuur en kommoditeit, verbeelding en werklikheid. Susan Sontag praat in haar essay “The Aesthetics of Silence” van die nuwe mite omtrent kuns en die produksie daarvan wat voortvloei uit die post-psigologiese opvatting van die bewussyn as iets wat vervreemd is van sigself. Volgens hierdie nuwe mite moet kuns ontwikkel in anti-kuns, “the elimination of the ‘subject’ (the ‘object’, the ‘image’), the substitution of chance for intention, and the pursuit of silence” (Sontag 1982: 182).

Die speelsheid van postmodernistiese kuns, die doelbewuste, soms kakofoniese, meerstemmigheid daarvan, is weer eens paradoksaal ook 'n spel met afwesigheid en stilte. Die Postmodernisme het 'n nuwe transendensie gebring, sê Nicol (1999), en dit is niks anders nie as 'n paranoïese vrees dat daar iets agter alle

verskynsels skuil. Dit is 'n paranoia wat spruit uit die verskynsel dat die oortuiging dat absolute kennis nie verwerf kan word nie, nie die begeerte daarna verplaas het nie. Die postmodernistiese subjek gaan dus gebuk onder 'n desperate (paranoïese) begeerte om sin te maak van dit wat hy weet nie sin kán hê nie. Die werklikheid word voortdurend vervang met dit wat dit moontlik kan wees, en dit is niks anders as paranoia nie. Paranoia is 'n geestestoestand wat 'n vergissing omtrent die ware toedrag van sake meebring – die paranoïese mens soek voortdurend agter die voor die hand liggende betekenis van taal na 'n alternatiewe betekenis. Die speelsheid – die ewige ironie – van die Postmodernisme kom dus ook neer op 'n Freudiaanse *fort-da*-spel met afwesigheid⁴¹, 'n voortdurende herbesoek aan dit wat vermoedelik verlore geraak het in die proses van betekening. Dit kom dus ook neer op 'n soort patologiese verknogtheid aan afwesigheid, aan dit wat nooit teenwoordig kan wees nie, en by implikasie aan die dood. Dít is volgens Nicol (1999) die nuwe transendensie van die Postmodernisme.

Dit lyk dus asof die Postmodernisme se positiewe projek, net soos die Modernisme, gedoem is tot melancholie. In sy behandeling van die sentraliteit van die beeld in die Postmodernisme gee Slavoj Žižek (1992: 129-30) presies dit te kenne: die voorrang wat die postmodernistiese subjek aan die beeld gee, onderwerp hom aan 'n verlammeende melancholie. Die postmodernistiese bestel is die “samelewing van die skouspel”, en daarin bestaan die neiging dat die werklikheid verdring word deur 'n beeld daarvan. Die gevolg is 'n onpersoonlike gemeenskap waarin individue algaande die rol van daders verloor en gereduseer word tot blote waarnemers van die skouspel. In Don DeLillo se uitbeelding van 'n postmodernistiese, post-9/11-bestel in sy roman *Cosmopolis* word die opname van 'n sekstoneel op 'n steelkamera byvoorbeeld 'n groter werklikheid as die seks self. Die protagonis, Eric Packer, beleef as't ware eers die seks as dit op 'n videobeeld verskyn, en die uitwerking, die onpersoonlike afstandelikheid hiervan,

⁴¹ Sien §3.1.5 vir 'n behandeling van Freud se *fort-da*-spel.

word soos volg beskryf: “The man and woman reached completion more or less together, touching neither each other nor themselves” (DeLillo 2003: 52).

Hoewel die beeld die subjek verskans teen die indringing van die Reële, voer Žižek aan, het hierdie “ontreëlisering” ook ’n soort hiperrealisme (hipergevoeligheid) tot gevolg⁴². Dit is asof die subjek pynlik bewus is daarvan dat selfs die mees goedbedoelde ingrepe in die wêreld ’n insnyding of beskadiging daarvan is, en daarom waag die subjek dit nie verder as ’n blote staar nie – durf die subjek nie verder gaan as om net te kyk nie. Die tipiese postmoderne subjek is daarom ’n melancholiese subjek wat gedoem is tot die staar vanweë die besef dat aanraking die geliefde ondraaglike pyn sal aandoen. Daarom is daar ook in postmodernistiese kuns die implisiete opvatting dat die werklikheid net in die verbeelding bestaan.

Die selfbewuste aard van postmodernistiese kuns, dit wil sê die overte aanbod daarvan as iets wat gefabriseer is, impliseer ook ’n hiperbewustheid van die grense daarvan, ’n bewustheid wat ook gesien kan word as ’n wyse waarop die dood saamgedra word. In wese is hierdie selfbewustheid ’n uitvloeisel van die oortuiging dat alles kultureel of ideologies gekonstrueer word en dat daar nie iets is soos ’n kunswerk wat uit die objektiewe, alwetende sentrum van begrip ontstaan nie, en dat daar allermins ’n omvattende paradigma of ’n sentrum van waarheid is. Daarom getuig postmodernistiese kuns van ’n bewustheid dat dit altyd iets is wat uit ’n bepaalde perspektief geskep is, en dit getuig dan ook per definisie van ’n angstigheid oor die grense en beperkings van die kunswerk self. Metafiksie het wel reeds in die Modernisme sy verskyning gemaak, maar dit is in die Postmodernisme op die spits gedryf. In ’n sekere fundamentele sin het die begrensdeheid van ’n kunswerk die metafoor geword vir die sterflikheid van die kunstenaar, en juis hierdie begrensdeheid is in metafiksie ’n bron van fassinering. Daarin manifesteer een van die groot paradokse van die Postmodernisme,

⁴² Sien §3.1 vir ’n verheldering van die Lacaniaanse terminologie wat Žižek gebruik.

naamlik dat dit in die reaksie teen die dwingelandy van die groot paradigmas of die omvattende verhale juis geobsedeer geraak het met die eie begrensdeheid en eindigheid, in so 'n mate dat Robert Alter metafiksie in sy *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre* bestempel as “a long meditation on death” (aangehaal in Kennedy 1987: 190).

1.3.5 LETTERKUNDE EN STERFLIKHEID

Teenoor die dood as 'n eensame, hoogs individuele en grootliks onmeedeelbare gebeurtenis, geskied openbare sterwensrituele soos die begrafnis sedert oudsher op grond van die veronderstelling dat 'n onderhandeling met die dood moontlik is, en ook dat die dood in 'n sekere sin skepping en regenerasie moontlik maak. Dit is ook 'n veronderstelling onderliggend aan die offerande, en Elisabeth Bronfen (2000: xvi) voer byvoorbeeld aan dat die rituele offerande dit vir die mens konseptueel moontlik gemaak het om die dood te gebruik as 'n soort kulturele truuk (“cultural ruse”) waardeur sy eie vernietiging teengewerk kan word. Die aspek van die offerande wat Bronfen ook deurtrek na ander kulturele voorstellings van die dood wat uiteindelik as skanse teen die dood moet dien, is die gedagte dat die dood van 'n ander vir die oorlewende, die toeskouer of aanhoorder, 'n triomf oor die dood impliseer. Dit is ook 'n grondslag waarop voorstellings van die dood in tragedies of elegiese poësie, of verhale oor opofferings, teregstellings en martelaarskap voortleef omdat dit wyses is waarop 'n gemeenskap met die dood onderhandel om as't ware staande te bly voor die dood. Verhale oor die ondergang van die mens leef voort juis as 'n bevestiging van die mens se geloof in vergelding, verlossing en herlewing, op presies dieselfde wyse as waarop 'n gesin ná 'n familielid se dood stories oor gestorwe voorvaders sal vertel om so die familiebande intak te hou. Die rituele hantering van die dood

is dan ook 'n wyse om, soos wat Freud in “Mourning and Melancholia” aanvoer, die oorlewendes libidinaal te ontheg van die gestorwe geliefde, om te sorg dat die rouwerk gedoen word en te voorkom dat geliefdes bly steek in 'n staat van melancholie.

Op dieselfde wyse kan die Westerse kultuur as sodanig as 'n rouproses gesien word, 'n poging om 'n onthegting te bewerkstellig van die aardse magte van geweld en ontbinding waaruit dit te voorskyn gekom het. Dit is die grondslag van Camille Paglia se beskouing van die immer chtoniese aard van kuns – kuns bly in kontak met hierdie aardedemoon. Dit is wat sy die Weste se “dirty secret” noem (Paglia 1990: 4), hierdie demoniese chtoniese natuur waarteen die wetenskap en die estetika immer in stryd verkeer en implisiet afhanklik van is. Die beskawingsproses is dan in hierdie opsig 'n voortdurende beweging weg van die oorspronge daarvan in die slym en slyk van die moederloog, maar dan 'n wegbeweeg waarin die herinneringe aan die oeroorspronge lewend gehou word.

“In die geskiedenis, soos in die natuur, is ontbinding die laboratorium van alle lewe,” lui 'n motto, toegeskryf aan Karl Marx⁴³, in Breyten Breytenbach se bundel *Kouevuur* (Breytenbach 1969: 9). Die lewe se afhanklikheid van die dood, 'n deurlopende motief in Breytenbach se werk, word in hierdie bundel onder meer in die gedig “Bevolkte dood” uitgedruk as 'n perspektief op die kuns van die 15de-eeuse Nederlandse skilder Hieronymus Bosch (oftewel Jeroen Bosch, gebore Jheronimus van Aken):

*kom
groen Jeroen:
gee my –
'n wurmrige soen*

⁴³ Met die heruitgawe van *Kouevuur* as deel van die versamelbundel *Ysterkoei-blues, versamelde gedigte 1964-1975* (2001) is Marx se naam by hierdie motto weggelaat, wat twyfel laat oor die oorsprong hiervan.

Die vrugbare kreatiwiteit van die kunstenaar word hier verbind met 'n voorstelling van hom as reeds ontbindend. Die vroegste tekens van hierdie voorstelling van die dood as 'n vurig aktiewe, kreatiewe teenwoordigheid en dan spesifiek in die gestalte van 'n ontbindende lyk voer Ariès terug na 1320, maar dit het veral hoogty gevier in die 14de tot die 16de eeue. Dit is in hierdie beskouing asof die werklike stoflike energieë van die heelal nie op die generatiewe lewenskragte berus nie, skryf Jonathan Dollimore (2000: 86), maar op die ontbindende krag van die dood.

Die estetiese hantering van die dood gee aanduidings dat die verbeelding sedert die vroegste tye juis deur die teenstrydighede betreffende die dood geprikkel is. Van die vroegste rituele of mitologiese reaksies op die dood spruit juis uit 'n ervaar van die dood as 'n grens vir die bewussyn, en dit is asof die verbeelding juis geprikkel word deur 'n bewustheid van die einde daarvan. Die klassieke Grieke se vernaamste misterie-ritueel, Eleusis, skryf Calasso (1993: 243), het juis gewentel om hul pogings om volmaaktheid te hanteer, 'n waarde wat hulle in 'n sekere stadium van hul geskiedenis as die hoogste geag het, selfs hoër as mag. Die probleem met volmaaktheid, het die Grieke agtergekom, is dat die punt waar volmaaktheid bereik word, ook die einde is. Die moment waarop die sirkel voltooi word, is ook die dood. Dit is waarvoor die Eleusiniese misteries daar was, en dit is waarom Eleusis vir die Grieke belangriker as enigiets anders was. Omdat dit daar, en net daar, moontlik was vir volmaaktheid en die dood om saam te bestaan. Daar, en net daar, kon jy volmaaktheid kry wat nie tot niet gegaan het nie⁴⁴.

Die afhanklikheid van skoonheid of artistieke uitnemendheid van die dood word ook verwoord in een van die bekendste literêre mites, naamlik die Faust-verhaal. In Thomas Mann se weergawe daarvan in sy roman *Dr Faustus* is

⁴⁴ Sien §4.3 vir Hegel se interpretasie van Eleusis as sou hierdie misterie wentel om die essensiële negatiwiteit van taal, met ander woorde dat die onsêbare waaraan inisiandi blootgestel is, iets is wat 'n inherente deel van taal is.

die Faust-figuur, wat 'n pakt met die duivel sluit, die komponis Adrian Leverkühn. Wat het Leverkühn byvoorbeeld aangevuur om willens en wetens seksuele omgang te hê met 'n prostituut wat sifilis onder lede het? Iewers is daar by hom die opvatting dat die lewe verder en hoër gevoer kan word deur dit wat deur die dood en siekte meegebring word, dat ware kreatiwiteit net bewerkstellig kan word, al is dit net tydelik, deur 'n versmelting van Eros en die dood. Die sifilitiese Leverkühn, geanimeer deur siekte en die winkende dood, word dan kreatief potent, en 'n vergestaltung van die paradoks van die lewe wat deur die dood geanimeer word.

Ook in Mann se *Die dood in Venesië* is die protagonis, Aschenbach, 'n skrywer wat in sy najaging van die volmaakte skoonheid die dood tegemoetgaan. Die volmaakte skoonheid, die jong seun, is as't ware 'n masker vir die dood. Die masker wat die dood noodwendig moet dra omdat dit nie anders voorgestel kan word nie, is altyd paradoksaal óf wonderskoon, óf uitermate weersinwakkend. Die geskiedenis van die wyse waarop die dood van 'n masker voorsien word, oftewel die kulturele en ideologiese konstruering van die dood, laat egter blyk dat hierdie paradoks bestaan omdat die sublieme en die afstootlike telkens vanuit die onbewuste dieselfde soort versteurings in betekenis- en ordestrukture veroorsaak. Hierdie ooreenstemming het byvoorbeeld teen die helfte van die 18de eeu sigbaar geraak met die aanbreek van wat Ariès die era van die “mooi dood” noem, 'n era waarin vermooiing (*beautification*) as skans gebruik is teen die fisieke tekens van sterflikheid en verval, sowel as om die las van afskeid of die verlies aan individualiteit te oorkom (Bronfen 1992: 86). Dit was die era van uitvoerige openbare begrafnisse, uitspattige grafstene en swierige grafmonumente. Lykshuise is soos kunsgalerye besoek en die balmkuns en mummiefiseringsteknieke is vervolmaak. Wat veral in swang gekom het in hierdie estetisering van die dood, is diegene wat 'n sterfte “oorleef” het se verbeeldingsvermoë. Bronfen (*ibid*: 87) haal Ariès soos volg aan: “As death became unfamiliar and as such connected

with fear, it was not only put under cover but also relegated to the site previously occupied by love – the imaginary.” Die verdringing van die dood laat dit weer eens in eg Freudiaanse sin in ’n verwringde vorm terugkeer. Noodwendig keer dit agter ’n masker terug, en soos dikwels die geval is, is die masker die teenpool van dit wat verdring is – die dood skuil agter die skoonheid.

Hierdie estetisering van die dood is ’n verdere voorbeeld van die teenstrydighede wat reaksies op die dood openbaar, naamlik dat die afkeer van die dood hand aan hand gaan met ’n intense bemoeienis daarmee. Hoe sterker ’n kultuur die dood op die agtergrond probeer skuif, hoe sterker tree dit in die verbeelding na vore. “Aesthetisation, meant to hide death, always also articulates mortality; the memorial icon or the artistic image are dead letters, inanimate bodies; the act of denial, as Freud repeatedly demonstrates, in part affirms what it tries to occult” (ibid: 88).

’n Bepalende skeidslyn in die estetiese reaksie op die dood is die ont koppeling daarvan van die transendentale, ’n skeiding wat min of meer saamval met die Modernisme. In die romankuns word dit volgens Doherty (1994) gemerk aan die verskillende wyses waarop die dood in 19de-eeuse romans en modernistiese romans uitgebeeld is, ’n onderskeid wat hy in die terme van Jakobson se linguistiese definisies bestempel as ’n oorgang van ’n metaforiese uitbeelding van die dood na ’n metonimiese voorstelling. In 19de-eeuse romans soos Emily Brontë se *Wuthering Heights* en Dickens se *Great Expectations* funksioneer die dood soos ’n metafoor omdat dit altyd voorgestel word as ’n deurgang tot ’n ander domein, ’n deurbreking na ’n ander kategorie. In hierdie romans is die dood nooit ’n doodloopstraat nie. Omdat dit uitgebeeld word as die wyse waarop toegang verkry word tot ’n hoër vorm van bestaan, bied dit altyd ’n nuwe narratiewe stuwings. Daarteenoor is die dood in die modernistiese roman nie-simbolies, word dit bejeën vanuit ’n perspektief wat, soos Roland Barthes (1982: 92) dit stel, gevorm is buite godsdiens en ritueel en neerkom op ’n skielike

indompeling in die letterlike dood. Dit is 'n uitbeelding van die dood wat Doherty metonimies noem – dit betrek nie 'n ander domein nie en is dus ontdaan van 'n transendentale dimensie. “Instead they focus on the non-symbolic aspects of death, the here-and-now of the death-drama, its grim, reductive appearance without a ‘behind’ or ‘beyond’” (Doherty 1994: 59).

Iris Murdoch bestempel in *Existentialists and Mystics* (1997) hierdie verandering as 'n rede vir wat sy sien as die agteruitgang van die roman in die moderne era.⁴⁵ Haar argument, wat berus op 'n morele definisie van kuns, impliseer uiteindelik dat die donkerder wordende skadu van die dood ook die romankuns verduister het. Hierdie verduistering van die roman in die moderne era word veral daardeur gekenmerk dat die roman selfgesentreerd geraak het en die groot aantal mense – die afsonderlike karakters – van die 19de-eeuse roman verloor het. Dat die werklike mens uit die roman verdwyn het en dat sy plek geneem is deur die simboliese mens, wat eintlik niks anders as die letterkundige werk self is nie (ibid: 280), skryf Murdoch veral toe aan die 20ste-eeuse verkalwing van wat sy noem “die drie-eenheid van godsdiens, rede en werk”. Die “ware roman” (Balzac, Eliot, Dickens en veral Tolstoi) toon 'n waardering vir ander mense as die skrywer self, terwyl die moderne roman in die ban van 'n doodsbewustheid óf meer begaan is oor 'n ondersoek na instellings as na karakters, óf 'n eensame mens as protagonis het, verteenwoordigend van die mensdom se eksistensialistiese angs. Die moderne romankarakter is gestroop van alle vryheid, ondergeskik aan die wil van die skrywer – 'n verknegting wat gewyt word aan die modernistiese ineenstorting van alle sekerheidsraamwerke, en uiteindelik dan veral aan die dood van God. In die afwesigheid van God – ná die dood van God – heers vrees. En dit is hierdie vrees, 'n weerloosheid in die aangesig van die dood, wat volgens Murdoch ook die romankuns kortwiek.

⁴⁵ Murdoch bepaal haar by die roman in reaksie op die gedagtestroom wat met die Simbolisme op die spits gedryf is waarin die poësie by uitstek gesien is as die beliggaming van die materiële, outonome aard van literêre taalgebruik en die roman gereleë is tot blote verslaggewing of vir didaktiese doeleindes.

Die Modernisme wás in hoofsaak 'n beweging waarin die letterkunde los geraak het van die gemeenskap waaruit en waarvoor dit bestaan het. Dit is hoe Roland Barthes dit ook in sy *Writing Degree Zero* (1953) tipeer, en dit is dan juis 'n verwydering wat as't ware op modernistiese kuns se gewete lê. Barthes was een van die eerste invloedryke teoretici wat oor die letterkunde geskryf het in terme van onvermoë, dood, vernietiging en oorskryding, en dan spesifiek met verwysing na die modernistiese projek. Die letterkunde van voor die Modernisme, byvoorbeeld die van Balzac, is gekenmerk deur sekerheid, of wat Barthes "die triomf van 'n orde" noem. Daarenteen getuig die werk van Flaubert, 'n modernis, van 'n ambivalensie wat bemerk kan word in die wyse waarop die skrywer probeer om van sy gewetenswroegings ontslae te raak deur óf konvensies te oordryf, óf dit naartig te probeer vernietig. Barthes bring hierdie ambivalensie in verband met 'n onvermoë – 'n onwilligheid – om met die verlede kontak te maak. Dit gee aanleiding tot 'n soort neurose, die tipiese melancholie van modernistiese kuns, en die haas skisofreniese aard daarvan. Die tipies modernistiese roman word volgens Barthes gekenmerk deur 'n struktuur wat gerig is op die herlewing én vernietiging daarvan. Die orde moet vernietig word, maar dit is onmoontlik om die orde op 'n artistieke wyse te vernietig sonder om tog in die proses 'n kunswerk tot stand te bring, al is die kunswerk op sy beurt ook 'n orde wat vernietig moet word. Die groot modernistiese werke huiwer dus so lank moontlik op die drumpel van Letterkunde, altyd in afwagting op vernietiging, of op lewe. Maar omdat die roman noodwendig 'n kompromie met 'n bepaalde orde moet aangaan, is die roman volgens Barthes 'n soort dood.⁴⁶ Dit is 'n kompromie met

⁴⁶ Derrida (2001) bring hierdie stelling van Barthes in verband met wat hy (Barthes) oor fotografie geskryf het, en maak dan die opmerking dat die dood en sy referent in fotografie altyd in dieselfde stelsel ingesluit word. Die referent is afwesig in die foto, is deel van die verledetyd van die oomblik wat afgeneem is, maar die verwysing na die referent impliseer dat 'n unieke en onveranderbare referent wel bestaan het. Dit impliseer die "return of the dead" in die struktuur van sowel die beeld as die fenomeen. Die eienskap is iets eie aan die foto, iets wat toegeskryf kan word aan die "unieke tyd" van die referent, 'n tyd wat nie gereproduceer kan word nie. Die referent klou aan die foto al is dit nie langer daar nie, en die "ek-was-daar" daarvan word inderdaad 'n soort bevoeling (*haunting*).

die tekensisteem waarop die gemeenskap aanspraak maak. Die skrywer bly dus aan die gemeenskap verbind, en al dra die skrywer 'n masker (die preteritum, die derdepersoonsvorm) laat hy ook voortdurend blyk dat hy 'n gemaskerde is. "Writing, free in its beginnings, is finally the bond which links the writer to a History which is itself in chains: society stamps upon him the unmistakable signs of art so as to draw him along the more inescapably in its own process of alienation" (Barthes 1953: 40).

Barthes se eie skryfwerk is in 'n groot mate 'n reaksie teen die verbondenheid van 'n skrywer aan tyd, geskiedenis en ideologie, maar in hierdie sin is dit ook altyd 'n dans met die dood van sy skryfwerk. Sy skryfwerk is 'n poging om die gevestigde literêre orde omver te gooi om sodoende die ongereptheid van taal in 'n oerstaat te herontdek. Inherent aan hierdie strewe is egter die gevaar van die disintegrasie van taal, 'n disintegrasie wat tot algehele stilte kan lei. Maar dit is dan bewustelik 'n stilte wat aan die hart van letterkunde lê, al is daar ook 'n bewustheid dat hierdie wesenlike stilte gekompromitteer moet word om enigsins nog iets te sê.

Met sy konsep nul-graad-skryfwerk het Barthes egter nie die algemene negatiwiteit van taal in gedagte nie, oftewel die stilte inherent aan enige taaluiting nie⁴⁷, maar 'n doelbewuste poging om taal te dryf tot op die grens waar dit verdwyn, tot by die graad nul. Mallarmé is dié voorbeeld van 'n beoefenaar van 'n taal wat bestaan om die noodwendigheid van die uitwissing, die dood daarvan, te besing (Barthes 1953: 75). Flaubert, sê Barthes, het letterkunde as 'n objek gevestig, en Mallarmé het dit volvoer, en hy het dit gedoen deur die ekstreemste vorm van objektivering, naamlik moord (ibid: 5). Mallarmé het 'n bepaalde solidifisering van taal volvoer, 'n solidifisering wat algehele afwesigheid voor oë het, wat streef na 'n nul-graad: "In those neutral modes of writing, called here 'the zero degree of writing', we can easily discern a negative momentum, and an

⁴⁷ Sien §4.3 vir 'n bondige bespreking van taal as negatiwiteit.

inability to maintain it within time's flow, as if Literature, having tended for a hundred years now to transmute its surface into a form with no antecedents, could no longer find purity anywhere but in the absence of all signs, finally proposing the realization of this Orphean dream: a writer without Literature" (ibid).

Met sy beskrywing van 'n kleurlose, absoluut gestroopte skryfkuns, kenmerkend van die werk van nie net Mallarmé nie, maar ook van Camus, Blanchot en Cayrol, bied Barthes 'n rigtingwyser vir wat in hierdie tesis onder die loep kom. Mallarmé se skryfkuns beskryf Barthes byvoorbeeld in terme van stilte, leemte, moord en selfmoord. Dit is skryfkuns wat neig na die suiwer onskuld wat alle skepping voorafgaan, en net-net teruggehou word deur die wete dat daardie onskuld ook die dood is. "This art has the very structure of suicide: in it, silence is a homogeneous poetic time which traps the word between two layers and sets it off less as a fragment of a cryptogram than as a light, a void, a murder, a freedom" (ibid: 75,76). Daarmee sluit Barthes ook aan by Blanchot, wat een van hierdie ondersoek se vernaamste teoretiese raamwerke bied. In 'n formulering wat tipies is van Blanchot bestempel hy Mallarmé se taal as iets soos Orpheus wat dit wat hy liefhet, net kan red deur daarvan afstand te doen; dit is taal wat tot by die poorte van die beloofde land gebring word, tot by 'n wêreld sonder letterkunde, 'n letterkundeloosheid – 'n dood – wat vir skrywers van wesenlike belang is.⁴⁸

1.3.5.1 Die dood van die outeur

Ooglopend is Murdoch se skrywersetiek, soos hierbo aangeroei, ook gebaseer op die sosiale bewustheid en verantwoordelikheid van 'n skrywer van vlees en bloed.

⁴⁸ Sien §4.5.7 vir 'n uiteensetting van Blanchot se interpretasie van die mite van Orpheus en Eurydice.

In haar formulering is mens bewus van 'n skrywer wat waarneem, interpreteer en as't ware deur sy morele pligsbesef na sy lessenaar gedwing word. Mallarmé se skrywerspersona, daarenteen, begin en eindig in sy teks; sy skrywersetiek berus op taal en niks anders nie. Die fundamentele etiese beginsels van die hedendaagse skryfkuns, voer Foucault in 1969 aan, is dat dit enersyds na niks ander verwys as die skryfkuns self nie, en andersyds 'n fundamentele verbintenis met die dood het (Foucault 1977: 116). Albei hierdie etiese beginsels kom neer op wat Barthes in sy beroemde formulering "die dood van die outeur" genoem het (Barthes 1977). En ook ten opsigte hiervan is Mallarmé volgens Barthes die skrywer by uitstek, en ook die een wat die dood van die outeur ingelui het deurdat hy die noodsaak daarvan ingesien het dat dit net die taal is wat in 'n letterkundige teks moet praat en nie 'n persoon nie. In sy epogmakende opstel "The Death of the Author" (1977) het Barthes aangevoer dat dit wat die letterkunde betref, onmoontlik is om die skrywer aan te wys as die oorsprong van enige van die stemme in sy teks. Die skryfkuns kom neer op die vernietiging van elke stem – die vernietiging van elke punt van oorsprong. "Writing is that neutral, composite, oblique space where our subject slips away, the negative where all identity is lost, starting with the very identity of the body writing" (Barthes 1977: 142).

Die dood van die outeur in sy teks is niks nuuts nie, sê Barthes. Die feit is bloot verbloem deur die statuur wat die skrywerspersona in die moderne era verkry het, 'n statuur wat die resultaat is van die opkoms van individualiteit deur onder meer Engelse empirisme, Franse rasionalisme, en die Hervorming se klem op persoonlike geloof. Die gevolg is die positivistiese belangrikheid wat geheg word aan die persoon van die skrywer, 'n ingesteldheid wat steeds geld geoordeel na die mate wat die status van 'n werk gekoppel word aan die openbare beeld van 'n skrywer. Wat hierdeur verberg word, sê Barthes, is dat sodra iets vertel word bloot as vertelling, dit wil sê sonder enige praktiese waarde, raak die stem los van sy oorsprong, betree die outeur sy dood, en begin die skryfkuns. Die

skryfkuns, beaam Foucault (1977: 116), se primêre oogmerk is die skep van 'n opening waardeur die skrywende subjek eindeloos verdwyn.

Barthes bedoel daarmee beslis nie bloot objektiwiteit nie, en hy maak dit duidelik dat hierdie onpersoonlikheid van die skryfkuns nie verwar moet word met die “castrating objectivity of the realist novelist” (ibid: 143) nie, maar dat daardie punt bereik word waar net die taal optree, en nie 'n “ek” nie, waar die teks as't ware aan die skrywer geboorte gee eerder as andersom.

Barthes se opvatting omtrent die skrywerspersona kom volledig tereg in die opvatting omtrent subjektiwiteit wat ná die Eerste Wêreldoorlog in Frankryk posgevat het. Hierdie gedesentraliseerde subjek, oftewel 'n versplintering van die subjek, het ironies genoeg gespruit uit denkers soos Bataille en Lacan se pogings om die self van disintegrasie te red. Die oorsprong van hierdie siening voer Dean (1992) terug na filosowe soos Edmund Husserl en Henri Bergson wat in reaksie op die opvatting dat die menslike subjek 'n neutrale registreerder van ervaring is, begin het met 'n poging om die self te red van 'n wêreld wat hulle gesien het as gedomineer deur tegnologie en 'n verbruikersingesteldheid, oftewel 'n hegemonie van die instrumentale rede. As 'n verset teen hierdie hegemonie het hulle begin kyk na ervaring as iets wat intuïtief kenbaar is en nie onderworpe aan meganiese wette nie. Veral Bergson het 'n besondere invloed gehad op Franse denkers se wegkeer van Cartesianisme⁴⁹ na die onbewuste en verborge fundamente van subjektiwiteit. Skrywers soos Bataille, Lacan, Pierre Klossowski, Maurice Merleau-Ponty en Jean-Paul Sartre is deur Alexandre Kojève se Hegel-lesings geprikkel om die keersy van die rede, oftewel die onredelike oorsprong van die rede te ondersoek. Bataille en Lacan se teorieë, wat uit die Kojève-tradisie voortspruit, kom daarop neer dat die “ware” self eintlik 'n ander is. Daarmee het hulle nie die

⁴⁹ Ná Descartes se *cogito* het die innerlike mens, dit wat verborge is, die sentrum van individualiteit geword, 'n beskouing wat in die Romantiek op die spits gedryf is. Daarvolgens is die skrywer dan ook by uitstek gesien as iemand wat uiting aan sy of haar innerlike roeringe gee, en die positivistiese opvatting dat die betekenis van 'n betrokke werk in die persona van die skrywer nagespeur kan word, het groot aanhang geniet.

self gesien as bloot losgesny van sy oorspronge nie, maar hulle het geglo dat hierdie oorspronge onagterhaalbaar is. Bataille en Lacan het die “ware” self gesien as ’n onsimboliseerbare en daarom ontoeganklike ander, en daardeur het hulle volgens Dean (1992: 6) die waarheid en kennis op ’n nuwe en radikale manier geskei. “The self, in their view, is impossible to locate either metaphorically underneath (in the unconscious as Freud conceived it) or above something else (it perpetually ‘falls’).”⁵⁰

Dean beskuldig filosowe soos Derrida en Foucault daarvan dat hulle in gebreke gebly het om te verduidelik hoe en waarom die self in terme van die ander gekonstrueer geraak het. Maar Derrida sowel as Foucault gee tog antwoorde, en dan is dit opmerklik dat albei hierdie ontwikkeling aan die invloed van die Christelike godsdiens koppel. In *The Gift of Death* (1995) beskryf Derrida die beweging van buite na binne wat met die oorgang van Platonisme na Christelikheid gepaard gegaan het. Waar die wet, die setel van waarheid aanvanklik buite die mens was, word dit met Christelikheid verinnerlik, maar wel as ’n innerlike krag wat setel in die waarneming (blik) van ’n ander, of gans andere. En dan word die gans andere dikwels genoem as die een wat jou sien sonder dat jy hom ooit kan sien.

Ook Foucault wys daarop dat die samestelling van die self in paganistiese en vroeg-Christelike praktyke berus het op ’n aflegging van die self. In sy uiteensetting van die wyse waarop die Christene van die eerste paar eeue van die

⁵⁰ Dean (1992) se redes vir die standhoudendheid van die opvatting omtrent die gedentraliseerde subjek is drieledig: Sy wys ten eerste op die rol van ’n spesifiek Franse ontwikkeling in die psigoanalise (Lacan se herinterpretasie van Freud), dan die wyse waarop die herwaardering van De Sade gelei het tot nuwe letterkundige en sielkundige opvattinge omtrent die self – die self as ’n onagterhaalbare ander – en ten slotte kyk sy na hoe die surrealistes se pogings om die self te red Bataille se opvatting omtrent literêre produksie gevorm het. Dean voer aan dat De Sade se masochisme mettertyd ’n metafoor vir die self geword het, ’n self wat altyd reeds verdring is en waarvan die waarheid dus ’n ander is en buite simbolisering val. Via De Sade word skryfwerk gesien as “a bloody, messy business whose genesis is dependent upon an unspeakable experience of pain and self-doubt” (Dean 1992: 196).

vroeë kerk selfkennis opgedoen het⁵¹, wys hy ten eerste daarop dat daar vir hulle nie 'n onderskeid was tussen die wyse waarop hulle hulself gestraf het en die wyse waarop hulle hulself geopenbaar het nie. Boetedoening oor sonde is nie gemik op die vestiging van 'n identiteit nie, maar eerder die ontkenning van die self, 'n poging om van die self weg te breek.

In die 4de eeu het die openbaarmaking van die self, onder meer onder invloed van die Stoïsyne en gevestig op die Christelike beginsels van gehoorsaamheid en oorpeinsing, gerig geraak op die voortdurende verwoording van gedagtes in volledige gehoorsaamheid aan iemand anders. Hierdie verhouding, voer Foucault aan, is geskoei op die versaking van die eie wil en die eie ek (Foucault 1988: 48). Die onderliggende kenmerk van die openbaarmaking van die self in die vroeg-Christelike era is dus 'n versaking van die self, en regdeur die Christelike tradisie, reken Foucault, is daar 'n verband tussen openbaarmaking van die self en die versaking van die self.⁵²

Foucault se eie weergawe van “die dood van die outeur” geskied dan ook in ritueel-godsdienstige terme. Die hedendaagse skryfkuns, sê hy, word, in teenstelling met 'n era waarin verhale gedien het om die dood uit die bestaansfeer weg te skuif⁵³, verbind met die offergawe, en wat geoffer word, is niks minder nie

⁵¹ Foucault benadruk dat die Christelike godsdienst benewens geloof ook 'n ander verpligting (*truth obligation*) vereis, naamlik dat jy sal weet wie jy is. Dit beteken, natuurlik met verskillende aksente in die Rooms-Katolieke en Protestantse tradisies, dat die gelowige sal probeer verstaan wat in hom gebeur, foute erken, versoekings herken en begeertes identifiseer. Dan is alle gelowiges ook verplig om hierdie dinge openbaar te maak, of aan God, of aan ander mense, en dus private of openbare getuienis teen hulself aan te hoor. “The truth obligations of faith and the self are linked together. This link permits a purification of the soul impossible without self-knowledge” (Foucault 1988: 40).

⁵² Die vraag is hoeveel van daardie tradisie oor is, en hoe dit na ander dissiplines oorgespoel het? Foucault (1988: 49) reken dat verbalisering, die uitspreek van gevoelens, al hoe belangriker geraak het, en dat dit sedert die 18de eeu deur die geesteswetenskappe in 'n nuwe konteks geplaas is sodat die verwoording van die self sonder enige versaking gebruik word, en dan juis om op 'n positiewe manier 'n nuwe self te bou. Dit, voer hy aan, is 'n besliste breuk met die tradisie.

⁵³ Foucault (1977: 117) verwys in hierdie opsig onder meer na die klassieke Griekse epos wat juis geskep is om die onsterflikheid van die held te waarborg. Die held het 'n vroeë dood aanvaar omdat hy deur die dood geheilig en tot onsterflikheid verhef is, en die epos, die verhaal, vir sy aanvaarding van 'n vroeë dood vergoed het.

as die lewe self (Foucault 1977: 117). Dit is 'n vrywillige uitwissing van die self wat nie in boeke voorgestel hoef te word nie omdat dit in die daaglikse bestaan van die skrywer plaasvind. Die skrywer verdwyn in sy eie teks, want hierdie teks is in Barthes (1977: 146) se formulering nie 'n string woorde waardeur die boodskap van die Outeur-God oorgedra word nie, maar 'n multidimensionele ruimte waarin 'n verskeidenheid van skryfsels, waarvan geeneen oorspronklik is nie, bots en vermeng. "The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of a culture" (ibid). Dit is ook nie die skrywer wat sorg vir die eenheid van hierdie veelvuldigheid nie, maar die leser – die dood van die outeur impliseer vir Barthes die geboorte van die leser as die een verantwoordelik vir die samebinding van die teks tot 'n koherente geheel. Maar dan is die leser ook volgens Barthes nie 'n spesifieke individu met bepaalde karaktertrekke nie. Hierdie leser as die eindbestemming van die teks is ook onpersoonlik, 'n leser sonder 'n verlede, biografie of psigologie, bloot iemand wat al die spore waardeur die teks saamgestel word, in 'n enkele veld bymekaarhou.⁵⁴

1.3.5.2 Die teks as 'n leë graf

Wat gebeur as alles die teks verlaat en daar selfs nie eens die vaagste spoor van die skrywer daarin te vinde is nie? Wat gebeur as die skrywer, soos Malarmé, tot die gevolgtrekking kom dat die wesensaard van die letterkunde net bereik kan word deur 'n indompeling in die groot Niks, en dat die skepper moet ontbind voordat

⁵⁴ Foucault (1977) nuanseer Barthes se doodverklaring van die outeur deur onder meer aandag te skenk aan die rol van die skrywersnaam, die naam wat op 'n roman of digbundel verskyn, in 'n bepaalde diskoers. Hy gebruik die term "outeurfunksie" om aspekte verbonde aan 'n skrywersnaam soos kopiëring en kategorisering te behandel. Die literêr-kritiese konsepte "geïmpliseerde skrywer" (Wayne C. Booth) en "geïmpliseerde leser" (Wolfgang Iser) is ook later ontwikkel as meganismes om rekening te hou van die mate waartoe die totstandkoming van 'n teks ook tekstueel bepaal word.

enigiets anders kan verskyn en bestaan? Watter ruimte beslaan Mallarmé se poësie?

Dit is die vraag wat Roberto Calasso (2001) vra na aanleiding van Mallarmé se indompeling in die Niks. In watter ruimte funksioneer poësie soos die van Mallarmé? Calasso se antwoord lei hom na beskrywing van die poësie as 'n haas primordiale of mitiese gewaarwording van die opskorting van die verband tussen konsep en referent. Volgens hom kan die ruimte van die poësie vergelyk word met 'n leë kamer, 'n vertrek wat veronderstel is om bewoon te word, maar waarin niemand te bespeur is nie. Die basiese boustof van Mallarmé se poësie is nie dinge nie, maar mentale ervarings. Beelde, woorde, konsepte vervaag in die afgeseëldde kamer van die verstand. Die afgeseëldde bewussyn is die primordiale smeltoond waarin dit nie gaan om die benoeming van 'n objek nie, maar oor die *resonansie* wat daardie objek het. Hierdie afwesigheid van dinge in Mallarmé se poësie aktiveer volgens Calasso 'n oer-emosie, naamlik die angs en uitgelewerdheid wat die vroegste mense in die afwesigheid van gode ervaar het. "If the eye has no image on which to rest, if there is nothing to mediate between the mental phantasm and that which simply is, then a subtle despondency creeps in" (Calasso 2001: 120). Die vakuum wat Mallarmé en sy navolgers geskep het, voer Calasso aan, het die ruimte geskep vir die toetrede tot die letterkunde van die gode van die mitologie wat in die Verligting uit alle kultuurvoorstellings gedryf is.⁵⁵ Calasso verwoord sy oortuiging soos volg: "Loss precedes presence: every image must abide by this rule. And this helps us understand why literature, guardian of every space haunted by phantoms, has so adroitly searched out those fugitive idols and restored them to their pedestals" (ibid).

⁵⁵ Volgens Calasso (2001: 120) is die verdwyning van die gode die mens se oudste opgetekende nagmerrie. Die droom is opgeteken in 'n brief wat meer as 3 000 jaar gelede op kleitablette gegrif is, en in die brief vertel 'n vrou, Addudūri, toesighouer van die paleis van Mari in Mesopotamië, dat sy gedroom het sy gaan na die tempel van die godin Bēlīt-ekallim, en onbedaarlik aan die huil gaan toe sy agterkom dat die beeld van die godin nie daar is nie, ook nie die beelde van al die ander gode wat in die tempel was nie.

Soos reeds gemeld, geskied Calasso se kensketsing van die moderne poësie met 'n baie spesifieke oogmerk, naamlik om die voortdurende verwysings na die gode van die klassieke mitologie daarin te verklaar. Sy verklaring kom ietwat gefabriseerd voor, maar hy reageer wel op 'n wyse, sowel as op poëtiese verskynsels, wat impliseer dat daar ooreenkomste is tussen die mitologie en die poësie, en hy impliseer veral dat hierdie ooreenkomste verband hou met die mens se konfrontasie met absolute leegheid. Die verdere implikasie is dat daar 'n ooreenkoms is tussen die goddelike en hierdie leegheid, oftewel tussen die goddelike en die dood, en dit is 'n implikasie wat later weer in hierdie studie aan die bod kom.⁵⁶

Murdoch, Barthes, Foucault en ook Calasso hierbo bestempel almal die moderne letterkunde as 'n leë wordende letterkunde, of dan baie spesifiek 'n letterkunde waaruit mense verdwyn. In 'n sekere sin is dit dan 'n letterkunde waarin die dood voltrek word, en dan is daar selfs blyke, soos wat Diana Fuss in haar artikel "Corpse Poem" (2003) aantoon, dat ook die stemme van gestorwenes algaande stiller word in die letterkunde. Fuss kyk spesifiek na lykdigte, oftewel gedigte waarin die spreker 'n lyk is – sy onderskei dit baie beslis van die elegie – as 'n voorbeeld van moderne letterkunde se instandhouding van 'n verlies, of die wyse waarop afwesigheid in die letterkunde 'n dwingende en essensiële teenwoordigheid geword het. By Fuss se ondersoek moet Julia Kristeva se perspektief op die kulturele rol van die lyk in gedagte gehou word: "The corpse (or cadaver: *cadere*, to fall), that which has irremediably come a cropper, is cesspool, and death; it upsets even more violently the one who confronts it as fragile and fallacious chance" (Kristeva 1982: 3). Die lyk is dus 'n fundamentele versteuring van alle ordes. Sonder God en die wetenskap, voer Kristeva aan, is die lyk die abjekte by uitstek, en as sodanig funksioneer dit vir die individu as 'n voortdurende aanduiding van dit wat ter wille van 'n eie bestaan weggestoot moet

⁵⁶ Sien §2.1 oor letterkunde en mitologie en §4.3 oor taal en negatiwiteit.

word. Op hierdie wyse is die abjekte 'n versteuring wat die bewussyn bepaal en die grense van identiteit vaslê. En dan is dit volgens Fuss se historiese oorsig merkwaardig dat die lyk in die poësie al hoe stiller word, heeltemal in ooreenstemming met wat Ariès bestempel het as “die stelselmatige stilmaak van die lyk in die moderne era”.

Die lykdig is volgens Fuss 'n versvorm wat vroeg in die 19de eeu na vore getree het as deel van 'n verskuiwing in die wyse waarop die dood gesien is. Die verdwyning van die dood uit die sosiale sfeer het meegebring dat nuwe en kreatiewe maniere ingespan is om daaroor te praat. Soos in die geval van gesprekke oor seks is gesprekke oor die dood in die 19de eeu nie soseer verdring nie as wat dit herformuleer is. Een van die gevolge was 'n nimmereindigende ontleding van die dood;⁵⁷ die ander was 'n toename in lykdigte. Digters het begin om die dooies te laat praat, voer Fuss aan, in 'n regstreekse reaksie op die sosiale agteruitgang van die dood en die kulturele uitwissing van die menslike kadawer. “The corpse poem demonstrates a cultural desire to make the death speak, by inviting the dead to speak for themselves through the poetic fictions of the age” (Fuss 2003: 12).

Die terugkeer van die dooies in die poësie laat blyk egter nog 'n ambivalensie wat Freud geïdentifiseer het, naamlik dat daar agter elke teken van eerbied vir die ontslapene 'n skaars verborge vyandigheid lê. Volgens Fuss is hierdie vyandigheid ook teenwoordig in 19de-eeuse lyk-ballades waarin gestorwenes 'n spreekbeurt kry net sodat gekke van hulle gemaak kan word. Waar hierdie ambivalensie egter nog die ruimte laat vir die teenwoordigheid van die transendentale, met ander woorde waar die lyk as't ware vanuit die hiernamaals

⁵⁷ Gordon (1978: 8) reken die dood was veral in die eerste helfte van die 20ste eeu 'n taboe as gespreksonderwerp, selfs meer taboe meer as seks, en sy skryf dit aan drie redes toe: Ten eerste het die ontwikkeling van die wetenskap gelei tot die verwagting dat die dood ook oorwin kan word. Ten tweede het die aftakeling van die gesin, massabehuising en stedelike mobiliteit aanleiding gegee tot 'n algemene verswakking van hegte emosionele bande sodat die dood van iemand na aan jou seldsamer geword het en

praat, word in 20ste-eeuse lykdigte nader beweeg aan die lyk as uiterste abjeksie, met ander woorde na dit wat Kristeva (1982: 3) “a soulless, raw, and insolent thing” noem. Die lyk is nie meer die voormalige tuiste van die siel nie, dit is niks meer nie as afval. Hierdie verskuiwing gaan onder meer gepaard met die ontwikkeling van verdelgingstegnologie (wapens) en verskynsels soos staatsgeordende etniese uitdelging wat aggressie teenoor die menslike liggaam tot ongekende uiterstes voer. Daar word nie net meer van die lyk ontslae geraak nie, dit word heeltemal vernietig, verdwyn letterlik binne ’n oogwink in ’n stofdamp. Soos wat egter steeds na aanleiding van Freud voorspel kon word, beteken die vernietiging van die lyk in die 20ste eeu allermins die einde van die lykdig. Waar die lyk sterf, staan die lykdig op uit die dood “as poets seek to re-establish, ever so tenuously, the sum and substance of being that has been painfully lost” (Fuss 2003: 27).⁵⁸

Dit was eers die Jodeslagting van die Tweede Wêreldoorlog wat ook die lykdig stilgemaak het. Volgens Fuss is dit ’n seldsame verskynsel dat ’n Holocaust-digter die stem van ’n pratende lyk aanneem: “The Holocaust appears to mark the historical limit beyond which the corpse poem hesitates to venture” (ibid: 28). Die fiktiewe voorstelling van die lewende dooies blyk nou onhoudbaar te wees, en vir digters soos Paul Celan of Tadeusz Borowski het die dood werklik gesterf en selfs woorde kan dit nie terugbring nie. Histories en literêr blyk die Jodeslagting dus die voltrekking van ’n proses te wees. Maar soos Horowitz hierbo van modernistiese kuns in die algemeen sê, sien Fuss lykdigte as ’n poging tot die instandhouding van verlies eerder as ’n soort kompensasie soos wat elegieë trag om te wees. Sy reken die hoofdoel van die lykdig, en die rede vir die

in elk geval in die kliniese atmosfeer van ’n hospitaal of kliniek plaasgevind het. Ten derde het die agteruitgang van godsdienstige affiliasies die mens ook meer afstandelik tot die dood ingestel.

⁵⁸ Gordon (1978: 9) verwys na ’n “ontploffing in die belangstelling in die dood” gedurende die tweede helfte van die 20ste eeu, en sy skryf dit veral toe aan die ontwikkeling van kernwapens wat die gewaarwording bring dat “science is, after all, a whore who will lie as readily with murder and death as with health and life”.

lewenskragtigheid daarvan in die 20ste eeu, is “to make dying ‘Dying’ once again, to make present a certain kind of absence. Corpse poems, unlike elegies, strive to reconstitute death, not to compensate for it” (ibid).

Tot groot hoogte, sal dit ook uit hierdie studie blyk, is bogaande opmerking ’n definisie van die letterkunde – letterkunde is die teenwoordigstel van ’n afwesigheid. Letterkunde is daardie kultuuruitdrukking by uitstek wat in en deur ’n afwesigheid bestaan, wat nie daardie leegheid of afwesigheid probeer vul nie, maar dit probeer vergestalt. Wat juis hierdie onmoontlikheid as bestaansvoorwaarde het. Dit lyk dus asof letterkunde voortdurend op sy eie spore terugloop na sy oerbegin in ’n absolute leegheid – ’n leegheid wat die dood self is. Dit is op hierdie spoor dat daar vervolgens geloop sal word.

Hoofstuk 2

IS DAAR MOORD?

D.J. Opperman se digsiklus “Spermutasie” uit die bundel *Dolosse* (Opperman 1987: 259) open met die vraag: “Is daar moord?” Die siklus word daardeur voorgestel as ’n speurintrige – ’n ondersoek na ’n misdaad. Die ontvouing van hierdie intrige in gedig na gedig laat blyk egter dat hierdie speurvraag nie soseer betrekking het op ’n spesifieke misdaad nie, maar op menslike skepping in die algemeen en veral die aard en wese van die letterkunde. Kyk mooi na skepping in die breë, wil die teks sê, en stel vas of daar deur die skeppingsdaad as sodanig ’n moord gepleeg word. Dat die skeppingsdaad inherent gewelddadig is, sou ’n mens reeds kon aflei van die feit dat skepping ’n bepaalde toedrag van sake verander, en dit wat verander is dus in ’n sekere sin tot niet gemaak word. Opperman suggereer egter meer as bloot dit, en “Spermutasie” sê onder meer dat die mens per definisie skuldig is, maar dan juis op grond van die feit dat die dood ’n inherente deel is van die siklusse van die lewe – die lyk het as’t ware reeds daar gelê toe die mens op die toneel verskyn het.

Die speurverhaal wat in hierdie hoofstuk die leitmotif is, sit hierdie ondersoek in der waarheid op die spoor. Die ander twee tekste wat hier betrek word, Jorge Luis Borges se verhaal “Death and the Compass” en Etienne Leroux se roman *Die derde oog* is ook speurverhale, of liever parodieë daarvan. Hierdie gemene faktor is nie toevallig nie, want al die tekste gebruik die speurverhaal as ’n grondslag vir ’n metatekstuele diskoers, en dan juis ’n diskoers wat uit die aard van die speurintrige wentel om Opperman se vrae “is daar moord?” en “is

iemand skuldig?”. Op hierdie wyse bring hierdie drie tekste die ondersoeker op die spoor van die verband tussen die dood en die letterkunde en wat moontlik deur hierdie verband geïmpliseer kan word.

Die drie tekste het nog iets gemeen, naamlik die mitologie. Dit is in die eerste instansie opmerklik dat Opperman in “Spermutasie” in sy titels van onderafdelings ’n hele falanks Griekse gode en halfgode paradeer: Pirrha, Pallas Athena, Pandora, Kerberos, Erinues, Prometheus en Hermes. Die mitologie is heel frappant deel van sy vers, en kan daarom as ’n vername leidraad beskou word: Vermoedelik lei die “speurvraag” na – of deur – die mitologie, en die feit dat dit hier (en ook elders in Opperman se oeuvre) so ’n prominente element van die poësie is, die lesersoog ook na die verhouding tussen die mite en die poësie. Borges laat die speurvraag deur die letterkunde loop na die naam van God, en benewens die Griekse mitologie betrek hy veral die Judaïsme. Leroux se speurder is ’n ekwivalent van Herakles, die groot held van die Griekse mitologie, en sy held word onder meer onderwerp aan die rituele inisiasie wat die Grieke in staat gestel het om in verhouding met die dood te leef, die misterie van Eleusis. Die speurder, die held, word telkens op die patroon van die mite in kontak gebring met die dood en met die transendentale. Per slot van rekening geskied hierdie blootstelling in die teks. En op ’n baie spesifieke manier word die blootstelling deur die mitologie bemiddel. Daarom is dit ten eerste noodsaaklik om rekenskap te gee van wat ter sprake is as die mitologie geparodieer word. Van waar kom die letterkunde se aanhanklikheid tot die mitologie? Kan dit wees dat hierdie aanhanklikheid te make het met die woord se siddering voor die dood, en dat die mitologie te make het met die veronderstelde fundamentele verband tussen letterkunde en die dood? Dit is onder meer wat aan die lig kom as nie net die verhouding tussen die letterkunde en die mitologie in oënskou geneem word nie, maar ook die wyses waarop die mitologie buite die letterkunde beskou word. Prominent in verskeie mitoteorieë is die rol van die simbool as ’n verbinding

tussen die ondeurgrondelike en 'n kenbare werklikheid. In hierdie opsig aktiveer die simbool 'n produktiewe wisselwerking tussen lewe en die dood, en die verband tussen letterkunde en die mite wentel stellig rondom hierdie wisselwerking.

2.1 LETTERKUNDE EN DIE MITOLOGIE

Die mees voor die hand liggende funksie van die teenwoordigheid in die letterkunde van figure uit die klassieke mitologie is dat hulle prefigurasies is van 'n bepaalde verhaallyn of inhoud. Die titels van die onderafdelings van “Spermutasie” is byvoorbeeld verwysings na bekende of naspeurbare stukke kultuurgeskiedenis, en 'n titel soos “Pandora” betrek onmiddellik hierdie figuur se verhale soos wat dit uit die mitologie oorgelewer is, en dit is verhale wat 'n bepaalde kulturele aansien geniet.

Maar in 'n breër sin word die mite deur hierdie verwysings ook as genre betrek, naamlik as 'n vertelling van 'n besondere aard en funksie. In die mate wat “Spermutasie” gaan oor bonatuurlike gebeure en 'n wisselwerking tussen die goddelike en die aardse sluit dit aan by 'n siening van die mite as oerverhaal oor bonatuurlike (goddelike) gebeure wat in 'n bepaalde kultuur van kommunale belang is, hetsy as verklaring vir die aard van die heelal en die menslike bestaan, of as oriëntering ten opsigte van die herkoms, die sin en die uiteinde van alle dinge.

Die Grieks-Romeinse mitologie, die mitologie wat Opperman, Borges en Leroux se tekste gemeen het, is veral (populêr) bekend uit literêre bronne⁵⁹, die

⁵⁹ Die vernaamste bron van Griekse mitologiese materiaal, in terme van grootte, is egter volgens Detienne (1979) mitografiese versamelings wat gedurende en ná die Hellenistiese era saamgestel is. Die bekendste is die Biblioteek van Pseudo-Apollodorus, die *Fabulae* en *Astronomica* van Higinius, Boek IV van Diodorus se *Historiae*, die versameling *Metamorphoses* deur Antoninus Liberalis, en die bundel *Mythographi Vaticani*.

verse van digters soos Homerus, Hesiodus en Ovidius, en benewens die feit dat dít die oudste Westerse poësie is, gaan van die Griekse mites ook oor die ontstaan van die digkuns⁶⁰. In hierdie opsig kan die mitologie dus gesien word as die oervorm, 'n primordiale vorm, van die (Westerse) digkuns. In die Westerse lettere is daar egter ook steeds die standpunt – hoewel tanend – dat die Helene die bron was van die beskawing, dat hulle die eerste draers daarvan was, en as die ontdekkers van die Rede en skeppers van die Skoonheid dié grondliggende bydrae gemaak tot die ontwikkeling van Westerse sensibilateite (Detienne 1979).

Maar ook in 'n ander opsig kan die mitologie gesien word as nie net die drumpel van die mens se artistieke uitdrukking nie, maar ook die drumpel van die ontwikkeling van die menslike bewussyn. Heller (2006: 13) definieer die mite byvoorbeeld as die produk van 'n primitiewe⁶¹ denkmodus, oftewel 'n prereflektiewe en ritualistiese wyse van in-die-wêreld-wees waarin daar vir die mens niks anders is as die ongemedieerde ervaring van sy lewe en wêreld nie, 'n ervaring wat waar is in die sin dat dit noodsaaklik en onbedink is⁶². Dit is hierdie mitiese staat van “volledige vereenselwiging” wat Opperman telkemale voorhou as die situasie van die kunstenaar, onder meer in sy gedigte “Scriba van die Carbonari” en “Kroniek van Kristien” (Opperman 1987: 155, 205). Uit

⁶⁰ Sien onder meer Calasso (1993: 144) oor die ontstaan van die poësie as Apollo se geskenk aan sy dogter Femonoe: “Poetry thus arrived on the scene as the form structuring those ambiguous words that people came to hear to help them make decisions about their lives, words whose meaning they often appreciated only when it was too late.”

⁶¹ Die woord word gebruik met die betekenis “eerste” of “vroegste” en dui eerder op 'n bepaalde (mitiese) ingesteldheid as op 'n fase in die ontwikkeling van die mens. Die argeologie en antropologie het genoeg bewyse gevind dat die primitiewe mens ook tot gesofistikeerde denke in staat was of is.

⁶² Vir hierdie staat gebruik Jung in sy uiteensetting van die struktuur van die psige Lévi-Bruhl se term “participation mystique”, 'n staat waarin daar geen onderskeid tussen subjek en objek is nie. Wat buite die primitiewe mens gebeur, gebeur ook met hom, en wat in hom gebeur, gebeur ook buite hom (Jung 1974: 40). “The primitive mentality does not *invent* myths, it *experiences* them” (Jung 1969: 154). In sy laaste werk (1970: 250) relativeer Jung sy gebruik van Lévi-Bruhl se term deur onder meer te erken dat die primitiewe mens wel tussen dinge kan onderskei en wel tot logiese denke in staat is. Die term dui dus volgens hom eerder tot die primitiewe mens se groter geneigdheid tot onbewuste vereenselwigings.

eersgenoemde laat die spreker, 'n digtersfiguur, hom soos volg uit oor sy kreatiewe praktyk:

*... en in volstrekte
vereenselwiging met alles om my heen:
bloeisels, Alpe en viswyf, verlos ek
deur die gedig die engel uit die steen*

Maar as bogaande definisie as uitgangspunt geneem word, word ook deeglik rekening gehou met Marcel Detienne se waarskuwing in sy *The Creation of Mythology* (1986) dat die wese van die mite immer ontwykend is, en hoe verder mens weg staan van die spesifieke konteks waarin 'n mite ontstaan het en daarna hervertel en verwerk is, hoe meer geneig 'n mens sal wees om die mitologie – hy gebruik die woord bepaald net vir die studie van mites – te versin. Daarom bly Heller se definisie hierbo bloot 'n uitgangspunt waarvan die waarde vir 'n letterkundige ondersoek onder meer blyk uit die wyse waarop hedendaagse skrywers dit aangegryp het. Hiervolgens was (of is) die mite vir die primitiewe mens die totale ervaring van die lewe en die uitdrukking daarvan in narratiewe vorm. Dit is verhale wat nóg waar, nóg vals is bloot omdat oorspronklike mites ontstaan het voordat daar enige onderskeid tussen waar en vals was, voordat die woord “mite” bestaan het (ibid: 22). Cassirer (1946) noem die era van die ontstaan van die mite die “droomtyd” van menslike voor-bewustheid, 'n era wat volledig bewuste ervaring voorafgaan. Die implisiete veronderstelling hiervan is dat die mens eers uit hierdie droomtyd wakker moet word voordat hy rationeel en wetenskaplik kan dink, en volgens Lévi-Strauss (1973: 473) het hierdie ontwaking van die mensdom in die klassieke Griekse gemeenskap plaasgevind. Met dié ontwaking het die mite plek gemaak vir die filosofie, of soos Jung dit stel (aangehaal deur Heller 2006: 14): “Knowledge depends on the sacrifice of myth.”

Dit is ook die basiese strekking van die Bybelse paradysmite: Kennis berus op die vernietiging van die paradys.

Die veronderstelling dat die mite die oerbodem van die bewussyn is, het besonderse weerklank in die letterkunde gevind, veral in die modernistiese letterkunde. Hierdie veronderstelling is egter net een van verskeie mededingende mite-teorieë. Von Hendy (2002) praat byvoorbeeld van die letterkundige “konstruksie” van die mitologie wat in die breë deel is van wat hy ’n konstituerende benadering tot die mite noem. Hy onderskei die konstituerende benadering van die ideologiese, folkloristiese (antropologiese) en transendentale benaderings⁶³, en probeer aantoon hoe eersgenoemde drie almal in verhouding staan tot die laaste een, wat hy ook die oorsprongsbeskouing noem. Kernagtig saamgevat, is die transendentale benadering (oorsprongsbeskouing) die opvatting dat die mite toegang bied – die medium is – tot ’n tydlose ryk van transendentale waardes (ibid: xii). Freud en Jung se beskouings van die mite is deel hiervan, trouens, die psigoanalise is die enigste benadering waarin na verklarings gesoek is vir die oorsprong van die mite.

Maar dit is veral die konstituerende benadering wat ’n wesenlike verband met die transendentale benadering toon. Weer eens bondig, kom die konstituerende benadering neer op ’n beskouing van die mite wat konstruktief is in albei betekenisse van die woord, naamlik opbouend én opgebou. Dit is fiksie, maar fiksie met ’n besonderse waarde. Volgens Von Hendy (ibid: 305, 306) gee die Amerikaanse digter Wallace Stevens die kern daarvan soos volg weer: “The final belief is to believe in a fiction, which you know to be a fiction, there being nothing else. The exquisite truth is to know that it is a fiction and that you believe it willingly.”

⁶³ Vergelyk ook Csapo (2005) se onderskeid tussen vergelykende benaderings, psigologiese benaderings, ritueel-teorieë, Strukturalisme en ideologiekritiek.

Bogaande is onder meer 'n uitvloeisel van hoe die groot modernistiese skrywers transendentale mite-teorieë gehelp vestig het. Von Hendy (ibid) toon byvoorbeeld aan hoe W.B. Yeats, T.S. Eliot en D.H. Lawrence op verskillende maniere en met verskillende aksente aangevuur is deur die “affektiewe-miteteorie” in die antropologie en psigoanalise, en daardeur oortuig geraak het dat die afstand tussen die mens se oerverlede en die hede uitgewis kan word; dat die mens die oerbegin in en deur die mite kan ervaar en so toegang kan kry tot 'n ewige en vaste waarheid. Die onderliggende veronderstelling van hierdie moderniste was dan ook dat kuns die vermoë het om sy kulturele en historiese konteks te transendeer (ibid: 135). Hul oortuigings lei byvoorbeeld tot Yeats se uitbeelding van die lewenspatrone van die sterwende god van antieke vrugbaarheidsgodsdienste as steeds geldende, universele patrone, en dat net 'n tydlose voorraad beelde tot hierdie sikkiese historiese proses toegang verleen. Ook kenmerkend hiervan is Lawrence se oortuiging dat hedendaagse mense weer moet probeer kontak maak met die esoteriese wysheid waarvoor prehistoriese kulture beskik het, en Eliot se standpunt dat die kunstenaar nie die hedendaagse wêreld na behore kan hanteer nie alvorens hy daarin slaag om 'n patroon uit die verre verlede, die raamwerk van die mite, daarop af te druk. Iets van Yeats se opvatting is ook by Opperman te bespeur. In sy gedig “Echo en Narcissus” transponeer hy die mite na 'n hedendaagse situasie, en wys hoe dit steeds optree as 'n sjabloon van menslike interaksie. Die gedig kan gelees word as sou dit die mite voorstel as 'n verhaal met durende geldigheid omdat dit oor 'n fundamentele menslike kondisie gaan⁶⁴, of soos Etienne Leroux dit stel (1980: 19): “Die mite . . . is 'n skakel tussen die individu en die Heelal.”

Hoewel die Modernisme 'n doelbewuste breuk met die Romantiek was, is hierdie transendentale strewe, soos Von Hendy (ibid) aantoon, nog suiwer in die

⁶⁴ Die man in Opperman se gedig se toewyding aan sy leeswerk, die boek, word voorgestel as 'n verknogtheid aan eie beeld. Hy word dan 'n blom wat wegwyn langs die helder water van die gedagte. Sy narsissisme is die versperring – sy verknogtheid aan sy eie beeld verhoed hom om die helder water te benut.

sfeer van die Romantiek, en sluit dit naatloos aan by Calasso (2001) se kensketsing van die impuls wat gelei het tot die gode van die mitologie se hertoetrede tot die letterkunde ná die Verligting. Volgens Calasso het hierdie hertoetrede rondom die einde van die 19de eeu geskied as gevolg van die gewaarwording dat die letterkunde eerder met goddelike verrukking te make het as met die rede, eerder met skoonheid as met waarheid of die goeie.

Met die Verligting – die era van die Rede – is ’n mitiese ingesteldheid feitlik heeltemal uit die kulturele sfeer geweier, ’n toedrag van sake wat ook in die letterkunde in swang was, en eers met die werk van die Duitse digter Hölderlin is ’n ommekeer ingelui. Met Hölderlin het die deur vir die mite weer in die poësie oopgegaan, veral deur sy aandrag op die belang van die “ongemedieerde” ervaring vir die poësie, oftewel ’n soort mitiese ingesteldheid. Daardeur het daar weer sprake gekom van ’n oerverbintenis tussen die letterkunde en die mite, ’n verbintenis wat sentreer om die veronderstelling dat daar uit ’n heilige chaos geskep word en dat die poësie as’t ware uit hierdie chaos bestaan en aan niks anders skatplichtig is nie. Dit is ’n opvatting wat die poësie teen die einde van die 19de eeu omvorm het, en met Hölderlin het die oortuiging posgevat dat die skep van letterkunde kontak vereis met daardie vae tydperk voordat die gode gebore is, met die chaos, die vernietiging en die leegheid wat die skepping voorafgegaan het.⁶⁵

Maar dit is dan ook presies hierdie uitgangspunt wat later weer ondermyn sou word, en spesifiek ter wille die letterkunde. Indien daar in modernistiese letterkunde steeds oorblyfsels was van ’n romantiese strewe na transendensie – juis die transendensie wat kuns bewerkstellig – merk Von Hendy (2002) op dat James Joyce die mite opmerklik anders gebruik. En hierdie andersheid setel in die parodie. Joyce ondermyn sy mede-moderniste se aangryp van die mite deur die

⁶⁵ Sien ook §1.3.5.2 vir Calasso se beskrywing van Mallarmé se poëtiese indompeling in die Niks as deel van sy argument oor die herontmoeting van die letterkunde en die mitologie.

mite te parodieer. Dit wil byvoorbeeld voorkom asof hy in *Ulysses* met Homerus-nabootsings 'n onveranderlike menslike aard impliseer, maar sy parodiese werkwyse ondergrawe die gedagte van 'n vaste en universele simboliek, en volgens Von Hendy (ibid: 152) wys hy enersyds dat die mite dieselfde pad loop as verhale in die algemeen, naamlik dat dit ook uiteindelik ontnem word van sluiting, vaste betekenis en gesag. Andersyds word die mite in Joyce se werk, veral in *Finnegans Wake*, van enige hiërargiese status ontnem – mitiese elemente geniet nie voorkeur bo enige ander vertelling nie. Maar, dan blyk dit dat Von Hendy die parodie slegs as ondermyning sien, en nie die dubbele aard daarvan as kritiek sowel as bevestiging verreken nie.

Een resultaat van ook Joyce se werkwyse, sy naasmekaarstelling van letterkunde en mite, is die vestiging van die gedagte dat daar 'n kontinuïteit bestaan tussen die mite in tradisionele gemeenskappe en modernistiese literêre tekste. Eric Gould teoretiseer hierdie uitgangspunt in sy werk *Mythical Intentions in Modern Literature* (1981) deur te probeer aantoon dat die moderniste net soos die storievertellers van tradisionele orale gemeenskappe beskik oor wat hy “mitisiteit” noem, oftewel die vermoë om die ontologiese gaping tussen 'n gebeurtenis en betekenis met woorde te vul.

Hiermee sluit Gould aan by die psigoanaliste, veral Freud, wat aanvoer dat die beweegrede vir die skep van mite “the anxiety of our finitude” is (Gould 1981: 70), of in Hans Blumenberg se terme “to interpose a merciful veil of explanation between humankind and its dread of the unknown” (Von Hendy 2002: 321). Die psigoanalitiese benadering tot die mitologie bly omstrede, maar soos hierbo gemeld, is dit die enigste beskouing wat 'n verklaring probeer bied vir die ontstaan van mites, en al het Freud relatief min aandag aan mites gegee, was hy verantwoordelik vir die belangrikste enkele bydrae tot die interpretasie van mites, naamlik die ontdekking van die onbewuste en die belang daarvan vir bewuste denke (Csapo 2005: 80). Waarby Gould aansluit, is Freud se verklaring

dat mites dieselfde inhoud en dinamika as drome het, en waar die droom vir Freud 'n verdoeselde vervulling van 'n verdringde wens is, gee hy die volgende verklaring vir die ontstaan van mites: "It is extremely probable that myths, for example, are distorted vestiges of the wishful phantasies of whole nations – the secular dreams of young humanity" (Freud 1989: 439). Freud sien ook 'n analogie tussen die volwassewording van die individu en die evolusie van die spesie en hy voer aan dat die beskawingsproses 'n proses van verdringing is, en soos drome getuig van verdringde vrese en begeertes, is mites die produk van primitiewe fantasieë.

Hierdie gelykstelling van droom en mite vind ook in Opperman se gedig "Donker hart" (Opperman 1987: 60) plaas. Die spreker in die gedig bring die assosiasies wat in sy bewussyn opdoem in verband met die Christelike mitologie (die Jesus-verhaal). Die verband lê daarin dat sowel die (hedendaagse) droom as die (oeroue) mite voortvloei uit dieselfde "donker hart", en daarby is albei hierdie produkte van die "donker hart" gewelddadig. Die spreker se drome word metafoeries "verbreekte dop en vis", reste van geweld, en word dan in verband gebring met die skepping as 'n teken (resultaat) van 'n stryd, en die spreker wonder of die ruwe natuur wat hy waarneem nie tekens van hierdie stryd is nie: "En bosse, kranse om my uitgestort, / gebroke tekens van 'n stryd geword?"

Die implikasie hiervan is dat die spreker in die gedig steeds deel is van die mite. Die spreker speel met die gedagte dat as sy drome oerreste is, hy deel het aan die kruisiging van Christus: "Het ek lank gelede op 'n riet / U die asynspons aangebied?" Freud sien dan juis in *Totem and Taboo* die primordiale moord op 'n totemdier (oftewel die vader of selfs ook god) en die verdringing van skuldgevoelens hieroor as die oorsprong van die mite en uiteindelik ook die beskawing, en ook Opperman se gedig impliseer dat die mens steeds deel is van 'n oerverhaal waarin 'n primordiale moord voortdurend herhaal word.

Met bogaande interpretasie word geraak aan die psigoanalitiese mitebeskouing wat veral gerig is op wat Von Hendy (2002) 'n "vaste simboliek" noem, oftewel die ooreenkomste tussen die mites van verskillende primitiewe gemeenskappe wêreldwyd. Die wederkerende beelde van drome en die herhalende intriges en beelde van mites is een en dieselfde ding, sê Freud. Vandaar die vaste simboliek van die mitologie, oftewel die verskynsel dat daar in uiteenlopende mitologieë dieselfde temas en motiewe voorkom. Hieroor is Jung nog meer eksplisiet, veral in sy gebruik van die begrip "argetipe" as sou dit die neerslag in die onbewuste wees van die ervarings van die mensdom sedert die vroegste tye, en as sodanig die strukturele moontlikhede bied vir spesifieke voorstellings of beelde, voorstellings wat dan vir die bewussyn toeganklik raak.

Die mite is volgens Jung allermens 'n vroeë vorm van die wetenskap of objektiewe verklaring van die mens se omgewing en sy plek daarin, maar die *simboliese* uitdrukking van 'n innerlike, onbewuste drama. Die simbool is sentraal in Jung se teorie, en kursories weergegee, wil sy simboolteorie dit hê dat die mens aanvanklik volledig in die simboliek van die mite geleef het en stelselmatig eers die simbool leer ken deur 'n spieëling daarvan in natuurgebeure of -verskynsels. Wat dus in die mens se onbewuste geleef het, het hy herken aan dit wat hy om hom gewaar het. Dit is hoe dit steeds gebeur, sê Jung: Kultuurspesifieke simbole ontstaan deurdat die argetipes as 'n patroon waarvolgens simbole geneig is om te ontstaan, spesifieke gestaltes kry in die spieël van die omgewing, dit wil sê in 'n bepaalde gemeenskap en 'n bepaalde kultuur. Maar in die eerste instansie is die simbool vir Jung die beste moontlike uitdrukking van onbewuste inhoud, iets wat onmiddellik en ongemedieerd toeganklik is. Die presiese aard van die simbool kan egter hoogstens die onderwerp van bespiegeling wees omdat dit nog nie bekend is nie (Jung 1959: 6) en grotendeels die bewussyn transendeer. Hoewel simbole uiteindelik manifesteer deur middel van ideë wat deur die spieëling daarvan in die omgewing deur die

bewuste verstand bekom is, is hulle altyd gegrond in die onbewuste argetipe. Simbole is dus bemiddelaars tussen die onbewuste argetipe en die bewuste verstand. Eers in hierdie stadium betrek Jung die mite, en dan is die mite volgens hom die medewerker van die simbool. Hy stel die mite voor as 'n stroom waarin die simbole soos ysblokke dryf, dit wil sê as die verhaal waarin simbole na die begrip gevoer word.

As Etienne Leroux in navolging van Jung aanvoer dat die mite iets is wat beleef moet word, en dat die beleefbaarheid daarvan 'n mite as "lewend" kwalifiseer, sluit hy ooglopend by Jung se opvatting van die simbool aan. In 'n lesing (Leroux 1980: 11) konstateer hy dat " 'n lewende mite saamgestel is uit 'n patroon van simbole wat sedert die oertyd van die mens se bestaan geskep is, dat dit te voorskyn kom uit die diepste, rudimentêrste laag van die mens se psige, dat dit spontaan gebore word gedurende alle periodes van die menslike geskiedenis, dat dit ooreenstem met sekere prosesse in die menslike psige, dat selfs volgens die kosmologiese opvatting van die mite dit nie die buitenste wêreld van die heelal is wat beskryf word nie, maar die innerlike kosmos van die menslike psige".

In sy voorhou van bewyse van die mens se afhanklikheid van mites, soos in die geval van "die mite van Een Ryk, Een Volk, Een Führer" (ibid: 12), blyk dit dat hy eerder by Roland Barthes se ideologiese definisie van die mite aansluit as by die transendentale uitgangspunt wat hy hierbo voorhou.⁶⁶ Leroux se siening van die verband tussen mites en simbole is egter volledig Jungiaans, maar dan met die klem op die "lewendheid" van die mite of simbool. Hy verhelder Jung se definisies enigsins deur te onderskei tussen die teken en die simbool. Die teken se inhoud is vas – die woord "stoel" verwys na "iets wat reeds bestaan" (Leroux

⁶⁶ In sy bundel essays *Mythologies* (1993) ontgin Barthes die verskynsel dat dit wat mens as "natuurlik" aanvaar, eintlik 'n verbeelde werklikheid is wat geskep word om werklike magstrukture te verdoesel. Die ooreenkoms tussen Barthes se ideologiese inkleding van die begrip "mite" en die rituele of godsdienstige betekenis daarvan is dat albei as 't ware die wêreld en die mens se plek daarin skep. Volgens Barthes woon ons in 'n wêreld saamgestel uit tekens – tekens wat magstrukture in stand hou deurdat hulle as natuurlik aanvaar word en nie gesien word as kunsmatige konstruksies nie.

1980: 17) – maar die simbool verwys na iets wat verborge is, na iets wat nie gedefinieer kan word nie. Sodra die simbool teken word, sterf dit en verloor dit sy lewegewende krag. “Die mite het geen waarde as dit ’n verstandelike konkoksie is nie” (ibid: 19).

In sy verklaarde oortuiging dat dit steeds moontlik is om die mite te beleef, sluit Leroux ook aan by die modernistiese projek soos hierbo beskryf, maar deur sy voortdurende parodiëring van die mite onthulster hy soos Joyce ook hierdie projek. Die lewende mite, laat Leroux in sy romans blyk, is die mite wat voortdurend geontmitologiseer word en plek maak vir nuwe mites. Die dood van die mite is die verstokking daarvan in dogma, en die vitaliteit van die mite setel in die feit dat daar in taal steeds ’n gaping tussen uiting en betekenis bly, dat die betekenaar steeds onder die betekende uitskuif om op hierdie wyse die mite lewend te hou. As Leroux sê dat die skrywer iemand is wat op soek is na ’n lewende mite blyk dit dat hy daarmee bedoel dat die skrywer hom onder meer moet rig tot “iets wat met die rede nie bereik sal word nie”, op “magte wat uit die diep Onbewuste ontplof” voordat dit verlore gaan “in die vertakkings van die rasionele denke” (1980: 22). Leroux koppel sy opvatting van die rol van die skrywer aan wat Kerényi die “Begründer” noem, oftewel “iemand wat, deur in homself te keer, deurdring tot die bron” (ibid). En hierdie bron is dieselfde bron as die mite, naamlik die kollektiewe onbewuste waar “die goddelike in sy absolute nabyheid” (ibid: 23) ervaar kan word. Die taak van die skrywer som Leroux soos volg op: “In hierdie tye waar die simbole verswak, waar ons te midde van die proses van transformasie is, wagtende op die hergeboorte, lewer die skrywer miskien die grootste diens deur alle moontlike materiaal [uit die kollektiewe onbewuste] te voorskyn te bring” (ibid).

Vir Leroux lê die verband tussen die letterkunde en die mite ooglopend in die transendentale. Ook Paul Ricoeur kan tot hierdie transendentale tradisie geklassifiseer word op grond van sy opvatting dat die heilige ’n inherente deel van

taal is. Dit is die simbool wat taal 'n inherente heiligheid verleen, en wat heilig is aan die simbool, is daardie aspek daarvan wat altyd ondeurgrondelik duister is. Die simbool span as't ware tussen hemel en aarde, en hoewel die een pool daarvan in die onmeetlike inreik, word dit aan die anderkant gebind deur 'n nie-semanticiese, dinglike komponent, iets wat Ricoeur voorstel as sou dit huiwer op die grens tussen *bios* en *logos*. Hier lê die oorsprong van taal vir hom, in die dinglike en die aardse, die wyse waarop die simbool ge-aard word in die kosmos se vermoë om te beteken. Anders as byvoorbeeld Hazard Adams hieronder sien Ricoeur taal as sou dit ontstaan uit die wyse waarop die wêreld op die mens 'n indruk maak – die kosmos skep taal en nie andersom nie. Hoe naby Ricoeur daarmee aan 'n Jungiaanse opvatting van die simbool is, blyk uit Jung se medewerker G. Kerényi se stelling, aangehaal deur Etienne Leroux (1980: 18): “In the symbol the world itself is speaking.” Dáárin setel die numineusheid of heiligheid van die simbool, en volgens Ricoeur is die mite en ritueel nodig om hierdie inherente heiligheid te laat manifesteer. Die simbool word wel, altyd, deur taal bemiddel, maar self druk dit analoë betekenis uit wat spontaan gevorm word en onmiddellik en intuïtief beduidend is – dit word nie bedink of gerasionaliseer nie. Hoewel hy spesifiek die godsdienstige of rituele simbool in gedagte het, illustreer Rappaport in *Ritual and Religion in the Making of Humanity* (1999) hierdie ondeurgrondelikheid van die simbool deur te wys op hoe moeilik dit is om die betekenis en oorsprong van byvoorbeeld 'n oerritueel soos die besnydenis te verklaar, of om die simboliese waarde van insnydings op die penis (“subincision”), wat in sekere primitiewe gemeenskappe voorkom, te peil. “In subincision and similar events notions so abstract that words can barely grasp them are represented by material signs” (Rappaport 1999: 149).

Bogaande voorstelling van die simbool laat egter die vraag oor hoe die simbool dan enigsins gesnap kán word. Dit is dan ook met betrekking tot hierdie vraag dat Ricoeur die mite definieer as sou dit daardie verhaal wees waardeur die

ondeurgrondelikheid van die simbool bemiddel word. Die taal van die simbool kan nie na behore gesnap word nie tensy dit in die mite ingebed word. In die simbool word die immanensie van die heilige ervaar, en deur die mite probeer die mens die gaping bemiddel tussen die oneindige belofte van die simbool en die beperkte verwesenliking daarvan. Die mite het volgens Ricoeur 'n drieledige funksie. Ten eerste sluit dit alle mense in by een ideale geskiedenis. Ten tweede plaas dit die mens in 'n beweging wat 'n bepaalde oriëntering bewerkstellig, 'n bepaalde karakter vaslê. Ten derde is dit gerig op die bemiddeling van die diskrepansie tussen wat die mens veronderstel is om te wees en dit wat hy is, oftewel 'n bemiddeling van die verskil tussen die mens se ontologiese status en sy eksistensiële status.

Wat die mite dus byvoeg tot die simbool, is 'n intrige, 'n intrige wat kortweg gesien kan word as die mens se oriëntasie ten opsigte van 'n bestemming waarvan hy nou nog vervreemd is. Die mite ontstaan dus volgens Ricoeur as 'n rasionalisering van die kloof tussen betekenaar en transendentale betekenaar, 'n kloof wat juis deur die simbool merkbaar word. Die mite is 'n verhaal juis omdat daar geen logiese oorgang is tussen die mens se ontologiese status en eksistensiële of historiese status nie.

Dit is veral Eric Gould wat vanuit 'n mitologiese perspektief die letterkunde sien as sou dit die oorbrugging van hierdie kloof kan bewerkstellig. Maar die verband wat hy tussen die letterkunde en die mite tref, is dan heeltemal ontdaan van die transendentale of numineuse. Gould se konsep "mitisiteit" het nie 'n godsdienstige dimensie nie, veral as in ag geneem word dat hy 'n "mitiese denkwys" bloot sien as enige poging om die wêreld tot verdere betekenis te transformeer (Von Hendy 2002: 320). As Gould dus verklaar dat letterkunde streef na die status van die mite, bedoel hy daarmee dat die letterkunde 'n poging is om deur 'n interpretatiewe proses 'n sosiale kompromie te bewerkstellig, met

ander woorde 'n kompromie tussen die ontologiese en die historiese status van die mens.

Met laasgenoemde tese is Gould baie na aan Hazard Adams se siening dat die mite voortleef as die permanente fiksieproduserende aspek van die mens se denke (Adams 1983: 227). Heeltemal anders as Ricoeur se taalteorie hierbo spruit sy opvatting van die mite uit sy oortuiging dat taal die werklikheid skep en nie andersom nie, en dat enige filosofie van die literêre simboliek rekenskap moet gee van hierdie radikaal kreatiewe mag van taal. Die mite is dus vir hom niks anders nie as die skep van die wêreld. In sy vroegste stadium was die mite dan die skep van die omgewing in en deur die taal van die vroeë vertellers, net soos wat 'n goddelike wese skep, naamlik deur dinge te antropomorfiseer.

Maar uit die staanspoor is die mite volgens Adams in 'n ewige stryd met die antimite. Die antimite is, hoewel dit op 'n manier uit die mite ontwikkel het, dit wat tot die empiriese epistemologie en die normatiewe positivisme van die Westerse wetenskaplike wêreldsiening ontwikkel het, maar dit sluit ook enige dogmatiese ingesteldheid in, godsdienstig sowel as wetenskaplik. Die mite is die ewige herskepper van betekenis, en die antimite is die ewige omskakeling van taal (simbool) tot allegorie (parafrase), oftewel die ewige vaslegger van betekenis.

Beeld van hierdie stryd tussen mite en antimite kom voor in Opperman se "Scriba van die Carbonari" as die digter-klerk sy poësie en sy vak (wetenskap) soos volg naas mekaar stel en van mekaar onderskei – 'n duidelike onderskeid tref tussen die aardse en die goddelike:

*Laat ek dan waardig wees vir die bedryf
en vir my medemens en God eenkant
beurtelings notule en gedigte skryf.*

In Adams se veronderstelling is alle kultuuraktiwiteite vertikaal in 'n soort voedselketting georganiseer, met die suiwer wetenskappe heel bo en die skone

kunste en letterkunde op die basisvlak. Alles voed op die mite, en wat uit die basis opwel as antimite, moet weer terugstort, dikwels as 'n nuwe moontlikheid vir die mite, 'n sikliese proses wat ook in Opperman se "Spermutasie" in die wisselwerking tussen "woord" en "Woord" gedramatiseer word.

"The condition of pure myth," voer Adams aan, "would be the successful taking of everything into one's own imagination" (1983: 387). Dit is presies wat Opperman se digter-spreker in "Scriba van die Carbonari" te kenne gee deur sy "in volstrekte vereenselwiging". Maar dan sê hy dit spesifiek van die digter. Die digter verkeer dus in wat Adams 'n suiwer mitiese staat noem, en hierdie mitiese staat is volgens Adams die grondslag van alle kultuurprodukte. Ook in "Kroniek van Kristien" stel Opperman hierdie transformasie van alles tot beeld voor, ook die transformasie van die digter tot 'n volstrekte vereenselwiging. En eweneens doen hy dit deur aspekte te kontrasteer wat in Adams se terme as mite en antimite gesien kan word. Die jong meisie Kristien kom by die sendingstasie Diepkuil aan om sendingwerk te doen, maar as haar poging versper word, transformeer sy tot simbole, tot wildehond, tot eier, boom, waatlemoen en uiteindelik, in die heilige huwelik, tot volledige sintese tussen lyf en siel, hemel en aarde. Die dooie mite (dogma) word deur hierdie transformasie lewend, dit word lewend as alles simbool word. Die parodie self is 'n produktiewe spel tussen mitologisering en ontmitologisering. Die parodiëring van die mitologie is dus 'n dubbele aksentuering van die voortdurende wisselwerking tussen skepping en vernietiging waarop die letterkunde aangewese is.

2.2 OPPERMAN: LETTERKUNDE EN MOORD

Die parodie, het Hutcheon (1985) aangetoon, is per definisie 'n vorm van inter-kuns-diskoers, met ander woorde 'n gesprek tussen die betrokke kunsvorme (die

basis- en die geparodieerde vorm) oor die aard van die kuns, spesifiek die wesensaard van die basisvorm of die kunsvorm waarin daar geparodieer word. Hutcheon benadruk ook die self-refleksiewe funksie van die parodie. Die parodie is 'n herhaling of nabootsing met 'n soort dubbele stem: 'n stem met 'n kritiese afstand sowel as ontsag, 'n bevraagtekening sowel as 'n bevestiging of aanprysing van dit wat geparodieer word. As sodanig ondersoek die parodiese teks sy eie aard aan die hand van dit wat geparodieer word. Uit hierdie oogpunt beskou, is Opperman se parodie van die mitologie in onder meer "Spermutasie" 'n gesprek oor die aard van die poësie – van *sy* poësie – maar 'n gesprek aan die hand van die mitologie, en noodwendig dan ook oor die verhouding tussen die mite en die poësie soos wat dit hierbo uiteengesit is. Vanuit hierdie veronderstelling val dit dan op dat die digsiklus deur sy "Voorskrif" en "Naskrif" tussen twee pole gespan word, te wete "woord" en "Woord", en in hierdie vroeë stadium van die beskouing van die gedig word vermoed dat 'n wisselwerking tussen menslike woord (poësie) en goddelike Woord (mite) hier ter sprake is.⁶⁷

"Spermutasie" begin met 'n "Voorskrif" waarin die moontlikheid van 'n moord geïmpliseer word. Die "Voorskrif" lui:

*Lees dié woord
geduldig.
Is daar moord,
en iemand skuldig?*

Die siklus word beëindig met 'n "Naskrif" wat begin met die laaste twee reëls van bogaande strofe (wel sonder die komma) en dan die verdere opdrag dat die begin verken moet word en dat die Woord – met hoofletter! – beëindig word. Maak dus die goddelike woord toe en begin weer met die menslike teks. Die opdrag

⁶⁷ Sien ook Snyman (1987: 177) oor "Spermutasie": "Alles in verband met die mens en die menslike bestaan in hierdie teks is egter weer onderhewig aan die beeld en alles word hier metafoor vir die digkuns."

impliseer 'n nimmereindige siklus, 'n ewige ossillasie tussen menslike en goddelike skepping.

2.2.1 DOLOS: KREATIWITEIT ONDER VERDENKING

“Spermutasie” is die slotafdeling in *Dolase*, 'n bundel waarin die konnotasies van die woord “dolos” veral benut word om 'n verband tussen ondergang en die bonatuurlike te omlyn, tussen die apokalips en 'n goddelike insig, 'n insig wat in die bundel ook met kreatiwiteit in die breë in verband gebring word.⁶⁸ Die *Verklarende Afrikaanse Woordeboek* gee die volgende definisie vir die woord “dolos”: “Enkelbeentjie van 'n dier (*astragalus*) deur toordokters vir voorspelling gebruik en vroeër deur kinders om mee te speel.” Die ironiese spanning is ooglopend: As deel van die skelet – oorskot, geraamte – van 'n dier is dit 'n teken van die dood, maar dan is die dolos ook 'n speelding wat met jeugdigheid geassosieer word. Hierin is reeds sprake van twee pole, want as speelding word die dolos geassosieer met fantasie, met die skep van 'n verbeeldingswêreld (Steenberg 1971: 3). Die dolos, kan hieruit afgelei word, verbind dood en kreatiwiteit.

'n Verdere betekenisveld word geopen deur die volgende konnotasie in die *Woordeboek van die Afrikaanse Taal* (WAT): “Astragli en voorwerpies, bv. skilpaddopstukkies, toonnaels van tiers en leeus, puntjies van beeskloutjies en horings, stukkies gesnyde been, ivoor of porselein, klippies, pitte van wildevrugte, stukkies hout ens., soms met verskillende snypatrone versier, as waarsêmiddels of boodskappers van voorvadergode [deur dolosgooiers, toordokters] gebruik.” Die

⁶⁸ Sien Snyman (1987: 44): “Die deurlopende tematieke lyn van *Dolase* is die opkoms en ondergang van 'n beskawing. Anders gestel: dit bewoerd en verbeeld die sikliese grafiek van ontwikkeling en vernietiging, van groei en verwoesting, en van skoonheid en geweld.”

terrein van die toordokter of sjamaan word dus betrek, dit wil sê die een wat onder meer deur dolosse toegang verkry tot die onderwêreld of die doderyk. Volgens Eliade (1964) was (is) die sjamaan so magtig en so gevrees omdat hy die dood betree terwyl hy nog lewe. Byna orals ter wêreld behels die sjamaan se inlywing die simboliek van dood en verskeuring. Die sjamaan keer net gedeeltelik van hierdie indompeling in die doderyk terug en word ná inisiasie gesien as net gedeeltelik lewend – ’n buitestander met een voet in die ryk van geeste. Die sjamaan het die dood ervaar – ken die pad daarheen en terug – en die ekstatische ervarings van die sjamaan het in ’n groot mate bygedra tot die daarstel van die mitologie wat spesifiek op die dood betrekking het.

In bogaande betekenis is dolosse ook ’n manier waarop die gode met die mens praat, ’n betekenisnuanse wat in “Gedagtes by ’n sarkofaag”, die openingsgedig van *Dolosse*, geaktiveer word. Die slotstrofe lui:

*Tog, ek raak by die klein
Griekse geraamtetjie ontroer
en voel die gode maak
met dié opgrawing
deur dié klompie dolosse bekend;
Na ’n swangerskap van vyf-en-twintig eeue
kom jul beskawing
aan sy begin en end
uit die klipmoer
’n kind geskend.*

Die sarkofaag – die “klipmoer” – lewer die dolosse op in die vorm van die beendere van ’n geskende kind. Hierdie bene word dan metafoor van die geboorte van die beskawing, ’n geboorte wat terselfdertyd begin én einde is. In ooreenstemming met die gebruik van die woord “Avondlandelike” (Westerse) is die beskawing dus ook die land van die ondergaande son. Die beskawing dra in hom die kiem van ondergang, net soos die dolos ’n verband tussen lewe en dood impliseer. Nog tipiese dolosse in die bundel (albei in gelyknamige gedigte) is die

wensbeentjie, simbool van die saambestaan van (seksuele) begeerte en die verdeling daarvan; en die dennebol, simbool van sowel verwoesting as groei.

2.2.2 MET DIE VROU NA ONDER

Die samehang van vooruitgang en vernietiging wat skepping onderlê, kry in elke onderafdeling van “Spermutasie” ander nuanses.⁶⁹ Bloot op grond van die lees van die titels as verwysings is daar ’n bepaalde progressie en verdeling te bespeur. Breedweg is dit ’n verdeling tussen manlike en vroulike gode met tussenin, as skeiding, figure uit die Onderwêreld. Die gedigitels en inhoud verteenwoordig op hierdie wyse ’n kurwe – ’n parabool – wat na die draaipunt (Onderwêreld) daal en weer daaruit styg as ’n grafiek van die aaneenskakeling van vernietiging en (her)skepping.

Die dalende, vroulike lyn lyk soos volg: “Pirrhatjie”, “Uil en Pallas Athena” en “Pandora”. Benewens die feit dat hierdie drie gedigte inhoudelik ’n toename in onheil daarstel, verteenwoordig die titels die tipiese manifestasies van die Moedergodin, naamlik nimf, meisie en heks: Pirrhatjie (nimf), Athena (meisie) en Pandora (heks).

Met die volgende twee gedigitels word hierdie onheilspellende tendens tot sy uiterste gevoer en daal die digsiklus na die Onderwêreld. “Kerberos” verwys na die monsterhond wat die poorte van Hades bewaak, en “Erinues” na wraakgodinne van die Onderwêreld. Daarna neem die gedigsiklus titelgewys ’n opwaartse wending as die volgende twee titels na mensliewende (manlike) gode verwys, naamlik “Prometheus” en “Hermes”. Op die oog af blyk hierdie titels ’n bevestiging van ’n kulturele stereotipe te wees, naamlik die voorstelling van die

⁶⁹ Sien ook Snyman (1987) se bespreking.

vrou as ongetemde en gevaarlike natuur en die man as kultuur, die een wat die natuur tem. Ook kan hierin die gewraakte verbintenis van die vrou met die dood en ondergang gesien word. Dit is gemitologiseerde verbintenis in albei sinne van die woord, naamlik dat dit sy oorsprong het in die voorstellings van die antieke mitologieë, maar ook dat dit berus op onlangser kulturele voorstellings wat tot waarhede verstok het. Die titels is egter bloot die oppervlak, en die opdrag lui immers dat “geduldig” gelees moet word.

2.2.3 *DIE TITEL AS SLEUTEL*

Gedigtitels is ’n sleutel tot interpretasie, maar in hierdie geval is die ontsluiting allermins voor die hand liggend en verg dit inderdaad geduld.⁷⁰ Dit is ten eerste ’n ongewone samestelling: sper + mutasie. Na analogie van soortgelyke samestellings met die stam “sper”, byvoorbeeld sperstreep, sperboom en spervuur, kan die woord “spermutasie” paradoksaal gesien word as ’n mutasie (ontwikkeling) wat iets of iemand versper. Maar dan kan die titel ook gelees word as ’n gedeeltelike oormekaarskuif van “sperm” en “mutasie”, en as sodanig dui op ’n sperm of kiemsel wat getransformeer is tot iets buite sy aanvanklike aard. Die WAT-definisie vir “mutasie” is onder meer: “Spontane skielike en gew. opvallende verandering of veranderinge wat plaasvind by lewende organismes en wat meebring dat die mutant ’n bepaalde kenmerk of kenmerke vertoon wat nie i.d. ouer aanwesig is nie, en wat gew. oorerflik is.” Indien albei bogaande samestellings in ag geneem word, en ook die tema van die samehang van ontwikkeling en verval in die bundel, denoteer die titel (voorlopig) die volgende

⁷⁰ Grové (1974) het reeds laat blyk dat die ontleding van die titel tot etlike botsende interpretasies gelei het.

paradoks: 'n versperring wat veroorsaak word deur 'n mutasie van die menslike kiemsel, oftewel die kiemsel van die mensdom.

“ 'n Speursprokie vir die jongste godjies,” lui die subtitel. Wie die godjies is, is in hierdie stadium nie duidelik nie. Die gedig word wel hierdeur getipeer as 'n soort speurfantasie, maar dan 'n speursprokie is waarin die speurwerk nie *in* die verhaal plaasvind nie, maar *buite* die verhaal. Die leser, of dan die “jongste godjies”, moet dit oplos. Die “Voorskrif” lui immers: “Is daar moord, en iemand skuldig?” En die leidrade lê in “dié woord”, dit wil sê in hierdie gedig. Die leser is dus die speurder.

2.2.4 “PIRRHATJIE

Met die eerste van die mitologiese figure in die siklus is die leser ook by 'n soort kiemsel – die eerste leidraad, maar ook 'n oerbegin. Pirra (of Pirrha) is in die Griekse mitologie een van die oermoeders van die mens. Sy is 'n figuur in die Griekse weergawe van die Bybelse sondvloed (Graves 1975a: 138 – 139; Van Reeth 1994: 60) waarin Deukalion en sy vrou, Pirra, die enigste oorlewendes is nadat Zeus die mensdom met 'n reuse-oorstroming vernietig het. Herlewing geskied in hierdie mite soos volg: Die orakel van Themis het Deukalion opdrag gegee om “die beendere van hul moeder” agter hulle neer te gooi. Hy het egter gedink dat daarmee die “klippe van moederaarde” bedoel word, en toe hy en Pirra klippe oor hul skouer gooi, word sy klippe mans en haar klippe vroue.

Die titel betrek dus 'n sondvloed-mite, oftewel 'n verhaal van vernietiging en herlewing. Die verkleining in die titel “Pirrhatjie” stel hierdie godin egter minsaam voor, bes moontlik as kind aangesien die eerste afdeling van hierdie gedig 'n tipiese kindervers is waarin 'n kinderlike spreker haar bababoetie beskryf. Die godin word dus kind, en dus op 'n ekstreme manier “aarde toe gebring”. Die

titel suggereer deur sy mitologiese strekking die geboorte van die mensdom, en in die gedig self word 'n pasgebore kind aangetref. Voorlopig kan die gelykstelling kind = mens aanvaar word, en dan val dit op dat hierdie mens nie net besonder klein is nie, maar ook abnormaal: die boetie het vlerke van 'n pikkewyn. Die enigszins afwykende aard van hierdie mensekind word bevestig deurdat hy op watter in 'n skoendoos gehou word, as't ware soos wat 'n kind 'n troeteldier sal aanhou of 'n voël wat uit die nes geval het. In die slotreël kry die naïewe minzaamheid van die gedig iets dreigends by as die spreker sê: "eet ek hom sommer lag-lag op".

In Deel II vertel die kindspreker van haar pa, 'n pa wat wellevend verbande tref tussen haar telraam en die mens se ruimteverkenning. Maar in die kindertaal word projektiel en satelliet vervorm tot "jektepiel" en "tasletiet", en die mens se tegnologiese prestasies word so in banale seksuele terme beskryf. Die kinderperspektief dwing as't ware die verhewe terug na die banale, en menslike vooruitgang, of skepping, word in verband gebring met voortplanting. In die konteks van hierdie gedig word daar ook 'n verband veronderstel tussen die mens se hoogste prestasies en die misvormde babatjie in die skoemboks.

In die derde deel stap die kind en haar pa saam, en uit haar perspektief word dit 'n kosmiese wandeling – die maan en die wolke stap saam. Maar dan verskuif die fokus na die gelui van 'n fietsklokkie, dit wil sê terug na die alledaagse. Die alledaagse, die banale, dring die kosmiese wandeling binne. En dan is hierdie versteuring 'n gelui wat vir die kind soos die geflirts van die vlerke van 'n uiltjie klink. Hierdie assosiasie lei tot 'n volgende, naamlik met die spreker se boetie: die mensekind. Hy was 'n piepklein pikkewyn, nou 'n uiltjie. Ooglopend is hy 'n frats – 'n mutant – wat volgens die spreker as jokkie in die sirkus kan werk. Die fratsagtige mensekind kan dus as nar optree, iets wat in skreiende teenstelling is met die pa se maansom-mymerings en kosmiese wandelings.

2.2.5 “UIL EN PALLAS ATHENA

Volgens sommige weergawes is Athene uit die kop van Zeus gebore. As kind het sy haar speelmaat en ewebeeld, Pallas, per ongeluk om die lewe gebring en uit smart het sy die naam Pallas (“meisie” of “jeugdige”) by hare gevoeg (Graves 1975a: 44). Pallas Athena is, soos die Moedergodin, ’n drievoudige godin: as nimf die godin van erotiese liefde, as meisie die godin van oorlog en as heks die godin van wysheid. As laasgenoemde was sy die godin wat orakels geïnspireer het en oor die kunste geheers het (ibid: 99), en is sy vergesel deur die uil en kraai. Opmerklik is die uil benewens sy assosiasie met Athena, die simbool van dood, donkerte en wanhoop, maar ook van wysheid en profesie (De Vries 1984: 353-354). As wysheidsfiguur word Athena dus ook gekoppel aan onheil, en die byvoeging van “uil” tot die titel van hierdie gedig gee dan voorrang aan die gestalte van Athena as ’n wyse heks.

Hoewel die verband met “Pirrhatjie”, die kindspreker van die vorige gedig, aanvoelbaar is in die meisie-aard van Pallas Athena, is die toonaard van hierdie gedig verhewe, gebiedend en onpersoonlik. Ook is daar weer die uilbeeld, maar nou dreigender. Die opdrag van die eerste strofe kan gesien word as ’n uitbreiding van die “Voorskrif”, dit wil sê as ’n aanduiding vir die leser van waarheen die ondersoek moet lei en hoe dit gevoer moet word. Die leser moet soos argeoloë op ou ashope te werk gaan, dit wil sê soos wat gesoek word na die oorblyfsels van ’n beskawing. Dan moet spesifiek gesoek word na die uilballe, oftewel uitwerpsels wat eweneens vol reste van vroeëre lewe is. Maar waarom die uilbal?

In die volgende twee strofes word dit duidelik waarvan die uilbal afkomstig is. ’n Onheilspellende beeld word opgeroep van die mutasie wat ontstaan uit die vermenging van mens en uil, naamlik wesens wat met radaroë en

radiobreine die heelal verken en deurgrond. Hierdie uilmens wat van die nietigste insek tot sterre kan vernietig, maak egter in sy nes 'n monster groot en roep wanhopig na God⁷¹. Hierin is 'n sametrekking, soos wat die titel suggereer, tussen uil en goddelike wese. 'n Wese wat die heelal kan verken en sterre kan vernietig word gekoppel aan die simbool van die uil, aan wysheid én wanhoop.

2.2.6 "PANDORA

Pandora is eweneens 'n Eva-figuur, dit wil sê 'n oermoeder van die mens, maar dan stem haar rol in die Griekse weergawe van die skeppingsmite veral ooreen met die van Eva as ongeluksbringer (Graves 1975a: 35). Sy is die eerste vrou op aarde, en is deur Hefaistos uit grond en water geskep. Sy het by die gode al die gawes (kunsaanleg, bekoorlikheid, ens.) gekry, maar word uiteindelik die bringer van rampspoed deurdat sy, omdat haar man, Prometheus, vir die mensdom vuur van die gode gesteel het, deur Zeus met 'n kruik vol rampspoed na die aarde gestuur is.

Pandora word in hierdie gedig voorgestel as die vrou wat geboorte gee aan die uil, die monster, en wie se lewe gevolglik heeltemal tot stilstand kom. Sy wonder ten slotte of sy die monsterkind moet grootmaak of versmoor. Hierdie gedig is egter 'n parodie van Eugène N. Marais se "Die townenares", en as sodanig is dit ook 'n gesprek oor die poësie.

⁷¹ Grové (1974: 162) sien die uilmens se wanhoopsroep, "Verlos ons, God; verlos ons, God", as 'n vindingryke aanwending van die beskrywing in *Roberts' Birds of South Africa* van die naguil se roep: "Its shrill and quavering note is likened by some people to, Good Lord, deliver us."

Die townares

– Lied van die verbanne jong meid

(Eugène N. Marais)

Wat word van die meisie wat altyd alleen bly?
Sy wag nie meer vir die kom van die jagters nie;
sy maak nie meer die vuur van swart-doringhout nie.
Die wind waai verby haar ore;
sy hoor nie meer die danslied nie;
die stem van die storieverteller is dood.
G'neen roep haar van ver nie
om mooi woorde te praat
Sy hoor net die stem van die wind alleen,
en die wind treur altyd
om hy alleen is.

Pandora

(D.J. Opperman)

Wat maak die vrou wat 'n uil baar?
Sy wag nie meer vir die koms van haar man nie,
sy skakel nie meer die wit emaljestoof aan nie.
Die foon lui tevergeefs;
sy hoor nie meer die ander kinders nie;
saans is haar vervolghaas dood.
Niemand glimlag in die huis meer nie
om mooi woorde te praat
sy hoor net die stem van dié kind alleen ...
'Moet ek hom bring na my bors
of met watter versmoor?'

Die vraag is egter, soos met die mitologie, wat presies geparodieer word. “Die townares” is een van Marais se Boesman-gedigte, en saam met “Hart-van-die-dagbreek”, “Die dans van die reën” en “Die woestyn-lewerkie” verbeeld dit grepe uit die lewe van die Boesmans van sy tyd. “Die townares” is die lied wat deur die “verbanne jong meid” gesing word in “volstreckte vereenselwiging” – Opperman se uitdrukking word doelbewus gebruik – met die lot van die townares. Die gedig het oorspronklik sonder titel in die verhaal “Die reënbul” uit Marais se versameling *Dwaalstories* verskyn. Die verhaal gaan oor die townares Galepa wat as gevolg van haar toordery die wyk uit haar gemeenskap moet neem en saam met twee kleinkinders, Nampti en Valkvlerk, in afsondering gaan woon. Die gedig word in die verhaal aangebied as Nampti se uitdrukking van verlange na die geborgenheid van die gemeenskap.

Die gedig het 'n bepaalde status verkry deurdat dit die onderwerp was van die literator Merwe Scholtz se doktorsverhandeling, *Sistematiese verslag van 'n stilistiese analise – Eugène Marais: Die townares* (1950). Scholtz se studie was in die Suid-Afrikaanse lettere die baanbreker van die literêre stilistiek, oftewel, in navolging van die Nederlandse letterkundige W.G. Hellinga, 'n literatuurstudie gegrond op die taalkunde. Opperman se skeptisisme jeens hierdie benadering blyk onder meer uit sy hekelvers “Hellingaskoltis” uit die bundel *Kuns-mis* (1964).

Die uitvoerige taalkundige ontledings van die stilistiek word daarin voorgestel as 'n vergiftiging wat "papiës" (woorde) laat sterf voordat hulle tot "skoelappertjies [kan] ontpop" (Opperman 1987: 267).

Opperman parodieer bes moontlik in "Pandora" die stilistiek,⁷² maar soos reeds gemeld is die parodie dubbelstemmig – dit distansieer én hang aan. Opperman het hom dus ook laat oortuig dat "Die towenares" 'n belangrike gedig is. Wat betreffende laasgenoemde die deurslag kon gegee het, is juis die gedeelte van Scholtz se studie waarin die stilistiek uit die taalwêreld tree en die implikasies van die uiting – sake buite die uiting – betrek. Hierdie deurslaggewende implikasies is wat Scholtz (1950: 124) bestempel as " 'n bepaalde, konsekwente vormwil . . . één fluïdum [wat] as't ware alle onderdele van die geheel in gelyke mate deurtrek". Hy identifiseer hierdie stilistiese gemene deler of grondplan van die gedig as die primitiewe wêreldbeleving en -beskouing. Die leser moet dus steeds rekening hou met die mitologie, want hierdie primitiewe wêreldbeleving is niks anders nie as wat in §2.1 hierbo bestempel is as die denkmodus waaruit die mite sou ontstaan. In grondtrekke kom hierdie beskouing neer op 'n uiters vae begrensing tussen mens en wêreld, tussen wat binne die mens gebeur en wat buite hom gebeur, tussen ver en naby. Vir die primitiewe veronderstel samehang wesenseenheid (ibid: 135). Daarby is daar die neiging om alles te personifieer omdat die primitiewe mens hom deel voel van 'n lewende wêreld waarin hy geen bevoorregte plek het nie. Scholtz gaan betreffende laasgenoemde aspek onder meer die progressiewe "vermensliking" van die wind in Marais se gedig na, vanaf 'n konkretisering daarvan in reël 4 tot die volledige vermensliking daarvan in die laaste twee reëls. Ten slotte beskou Scholtz die ruimte-ordering in die gedig as 'n voorbeeld van die verskynsel dat daar uit 'n primitiewe perspektief nie ruimtelike

⁷² Grové (1974: 163) sinspeel daarop dat Opperman hier "bietjie spot" met die stilistiek "as 'n oordrewe wetenskaplike, kliniese en dus 'onvrugbare' bemoeëing met die poësie".

verbande getref word nie. Alles is voorgrond, en die meisie in die gedig word “telkens met één punt in die ruimte gekonfronteer” (ibid: 144).

Wat “Die towenares” dus verbeeld, en waarby Opperman ooglopend wil aansluit, is wat Opperman “volstreckte vereenselwiging” noem. “Pandora” stel ooglopend ’n ander wêreld daar, ’n moderne wêreld, maar dan veral ’n wêreld waaruit die mens vervreem is. Dit gaan dus nie soseer daaroor dat daar teenoor die wind in die Marais-gedig die foon staan nie; teenoor storievertellers die vervolghverhaal ensovoorts, maar om die opmerklike afwesigheid van die haas mistieke belewing van dinge en ruimte in die Opperman-gegewe. Al wat vir die spreker in die gedig lewe, ’n werklikheid is, is haar monsterkind.

Na analogie van die Marais-gedig, kan hierdie gedig gesien word as ’n lied met die titel “Pandora”, met ander woorde ’n lied wat gaan oor die vrou wat onheile oor die mensdom gebring het. Die onheile word vergestalt deur die monsterkind, die uilmens, en deur hierdie parodie word dit toegeskryf aan die verbreking van die mistieke band tussen mens en wêreld. In ’n sekere sin is “Pandora”, ook uit hoofde van die Eva-verwysing, ’n weeklag oor die vernietiging van die paradys. Die paradyslike staat van “volstreckte vereenselwiging” is deur die verwerping van kennis verbreek. Kulturering, die beskawingsproses, definieer die grens tussen mens en wêreld en sluit as’t ware die hekke van die paradys.

2.2.7 “KERBEROS

Met hierdie gedig word die siklus vanaf die vrou na die hel gevoer. Kerberos is die veelkoppige hond wat die ingang van die Onderwêreld (Hades) bewaak, en volgens De Vries (1984: 91) is hierdie monster die hel se replika van die Drie-eenheid en simbool van die verwording van die drie vitale drange, naamlik voortplanting, bewaring en spiritualisering.

Die gedig is weer eens in 'n verhewe toon, en die toonaard, tema, sowel as woordgebruik herinner aan Van Wyk Louw se "Ballade van die bose". Die gedig stel ook 'n vraag, en in die konteks van die ontwikkeling van die gedig tot dusver het die vraag betrekking op die ondersoek wat in die "Voorskrif" gelas is. Die leser is dus steeds in die domein van die "speursprokie", en het nou al 'n aanduiding van waarna gesoek word: die aard en oorsprong van die uilmens. Kan dit wees dat die monster deur die helhond vanuit die hel binnegelaat is? Volgens die mite kan niemand verby Kerberos teruggaan na die lewe nie. Maar in die laaste strofe word weer gesuggereer wat die leser nou reeds vermoed, naamlik dat die monster deur die mens self geskep is, oftewel dat "die hond deur die mens onthond" is. Deur die mens se toedoen het die helhond, die bewaker van die grens tussen bos en huis, tussen hemel en hel, mens geword. Die mens is dus die bose, of soos Van Wyk Louw dit stel: die bose is die mens "se ondergrond":

*Ek is jou wese
se ondergrond
en ek trap in jou spoor
soos 'n goeie hond.*

Die moontlikheid wat dus ten slotte in "Kerberos" gestel word, is dat die oerbrak uit die mens se ondergrond – uit die onbewuste – te voorskyn tree. Hierdie oerbrak van die onbewuste het dan ook iets in sy bek – hy het iets doodgemaak. Maar as die monster onbewustelik verskyn het, wat was die mens se aandeel daaraan? Uit die gedigte van die siklus wat "Kerberos" voorafgaan, blyk dit dat die mens se aandadigheid te make het met iets wat inherent is aan menslike skepping, met ruimteprestasies én met voortplanting. Die mens is skuldig omdat hy pleks van aardgebonde te wees, tussen hemel en aarde hang. Die mens se skeppingsdrang het hom as't ware van die aarde weggevuur, en daardeur het hy kontak verloor met sy eie aard.

2.2.8 "ERINUES

Met hierdie gedig is die siklus steeds in die Onderwêreld. Die Erinues is drie wraakgodinne, afskuwelike vroulike wesens of Furieë, bedek met slange as hare. Die Erinues agtervolg ernstige misdadigers sonder ophou en dryf hulle uiteindelik tot waansin. Hulle is gebore uit die aarde wat met die bloed van Uranus se gekastreerde genitalieë bevrug is, en is daarom chtoniese (aardse) demone wat vanuit die Onderwêreld na die aarde kom om die balans te herstel ná enige versteuring deur die oortreding van die wette van die samelewing (De Vries 1984: 167).

Die gedig is in 'n soort primitiewe Afrikaans, op die wyse waarop ongeskoolde sprekers van Bantoetale dikwels Afrikaans praat. Die spreker se verwysings kom ook uit die tradisionele Afrika-wêreld: tokkelos, sangoma, mtagati. In ooreenstemming met die rol van die Erinues is daar in die gedig sprake van wraak en beswering. Die spreker sien die monsterkind, "die kind met hare by die bors", as 'n tokkelos wat doodgemaak moet word. Die perspektief is uit die tradisionele Afrika-godsdienst, dus vanuit die mite, oftewel die wêreld van die meisie in "Die townenares". Volgens die sangoma sê die voorvadergeeste die tokkelos, die monsterkind, moet uit die land verjaag word, en volgens die mtagati sê die dolos die duivel moet uit die mens gedryf word. In hierdie gedig word die dolos, die sentrale simbool van die bundel, eksplisiet gebruik. Die dolos is soos hierbo aangedui, simbool van sowel verval as beskawing. Die uilbal is dus ook so 'n soort dolos-simbool, maar hier word die mensmutasie voorgestel as sou dit ontuis wees, 'n bedreiging wees, vir die mitiese sfeer, oftewel die basis van die poësie.

2.2.9 "PROMETHEUS"

Prometheus, wie se naam "voorgevoel" beteken, was die wysste van sy generasie gode en die skepper van die mens uit water en klei (Graves 1975a: 34, 144). As weldoener van die mens leer hy hulle baie van die kunste en dra tot die welvaart en beskawing by (Van Reeth 1994: 207). Hy het hom egter ook die toorn van Zeus op die hals gehaal deur vuur van die gode te steel en aan die mense te gee. As straf het Zeus, benewens wat hy deur Pandora bewerkstellig het, Prometheus in die Kaukasusberge aan 'n pilaar vasgeketting waar 'n aasvoël elke dag sy lewer kom uitskeur het. Snags het die lewer weer teruggegroeï sodat die marteling jaar in en jaar uit voortgeduur het.

Aan die woord in hierdie gedig, die eerste in die siklus met 'n vaste rymskema, is 'n ek-spreker as skepper, spesifiek as medeskepper van God. Die spreker is in gesprek met God en sien homself, of dan die mens, as herskepper of afronder van wat God begin het. In hierdie opsig waag die ek-spreker hom op goddelike vlak, en soos Prometheus wat vuur uit die goderyk gesteel het, het hy die "hemele ingeklim en teruggekeer met radium".

In die agste strofe verontskuldig die spreker hom ooglopend van 'n mislukking op grond van die feit dat God se "proewe" ook soms misluk, en as die slotstrofe die mislukking presiseer, word die situasie duidelik: bestraling met radium, die radioaktiewe grondstof van die atoombom, het mutasies (" 'n misgewas") tot gevolg. Die misgewas sien die spreker in sy hubris, sy minagting van die moraliteit (die eed van Hippokrates) egter as 'n ongeluk, 'n geringe prys wat betaal word in die proses om 'n "nuwe ras" te ontwikkel. Die ek-spreker is dus soos Prometheus 'n skepper van die mensdom, maar hierdie skepping dra swaar aan die ironie.

2.2.10 “HERMES

Die siklus kulmineer in ’n gedig onder die naam van die boodskapper van die gode en begeleier van siele na die Onderwêreld. Hermes is ook die Griekse god van reisigers en paaie, kooplui en handel; oftewel alles waarby behendigheid en listigheid te pas kom (Van Reeth 1994: 106). Ook is Hermes die uitvinder van die lier en fluit en skrif, en volgens De Vries (1984: 249) die vernaamste falliese god.⁷³ Hy is egter bowe-al ’n wind-god, en as sodanig ’n begeleier van siele na en van die Onderwêreld (Graves 1975a: 65). Hy is die listigste, sluuste én mensliewendste god van Olympus. Hy is ook bedrewe in waarsêery en die toorkuns, en word voorgestel as die uitvinder van die kuns om met “knuckle-bones” (dolosse) die toekoms te voorspel (ibid). Hermes is die boodskapper wat sorg vir kommunikasie tussen god en mens, en as die skepper van die lier en fluit is hy die vader van die digkuns.

Die gedig wat onder Hermes se naam verskyn, is egter in skille kontras met Hermes se rol as begunstiger van die mens. Die triomfantelike toon waarop die vorige gedig geëindig het, maak nou plek vir die elegiese. Die aardbol word banaal voorgestel as ’n aangebrande aluminiumkastrol, ’n uitgediende gebruiks-artikel. En waar is die mens? Dit is juis die vraag wat in die tweede strofe aan bod kom, maar dan in ’n herfrasing van die vraag wat die speursprokie regdeur die siklus op die voorgrond gehou het. Die vraag is egter nie meer na die monster nie, maar na die mens: “Waar is homo sapiens?”

Die implikasie dat die mens ook die monster is, word in die derde strofe bevestig, want die soektog word dan gelei na al die plekke en leidrade waaraan die monster vroeër uitgeken is, naamlik die nes en die uilbal. Die uilmens is nou “homo sapiens”, en die plek waar hy uitgebroei het, is die “sterbemorste nes”, dit

⁷³ Hermes is aanvanklik deur ’n klipstapel of deur ’n fallus voorgestel, en van laat in die sesde eeu v.C. meer algemeen deur ’n reghoekige pilaar met ’n menskop daarop, of deur ’n pilaar met ’n erekte fallus in die middel (Csapo 2005: 165).

wil sê die buitenste ruim waar die sterre soos voëlmis vlek. Soek dus die mens te midde van sy hoogste (tegnologiese) prestasies – tussen die sterre. Maar soek hom “les bes in die klein uilbal”.

Soos reeds in “Uil en Pallas Athena” aangedui, is die mens veral te kry in reste wat hy as monstermutasie agterlaat. Die mens is veral te vinde in sy eie reste, en die uilbal word so simbool van die mens. Maar dan simbool van die skeppende mens in die breë en die digter in besonder, want die simbool kry sy beslag in die gedig wat aangebied word onder die naam van die vader van die digkuns. Die uilbal word ’n Hermes-simbool en as sodanig ’n simbool wat mens en god verbind. As Hermes-simbool is dit ook ’n falliese simbool én dolos – laasgenoemde konnotasie word deur die bundelkonteks gesteun. Dit is uitwerpsel én fallus, simbool van vernietiging én nuwe lewe.

2.2.11 “NASKRIF

Met terugskoue kan die subtitel van die siklus geïnterpreteer word as sou dit in die breë gerig wees op die mens wat hom voortdurend op die terrein van die goddelike waag, maar diegene wat hul pas self as gode aangewys het, “die jongste godjies”, is spesifiek ook literêre godjies, dit wil sê diegene wat hul op literêre gebied aan hubris besondig. Die speurvraag wat in die gedig aan die orde gestel word, dit wil sê die vraag of daar ’n moord gepleeg is en of iemand skuldig is, blyk dus veral ’n literêr-teoretiese vraag te wees. Die opdrag in die “Voorskrif” lui: “Lees dié woord,” dit wil sê lees hierdie gedig en besluit dan. Dan blyk dit dat hierdie gedig vernaamlik die mitologie betrek, en nie bloot as verwysing nie, maar dit parodieer die mitologie, en wel in die mate wat die siklus oor bonatuurlike gebeure gaan, oor die wisselwerking tussen hemel en aarde en die beswering van die bose. Indien Hutcheon (1985) gevolg word, kondig ook die teenwoordigheid

van die parodie 'n kunsteoretiese gesprek aan. Die parodie van die mite word dan ook uitgebrei na die parodie van 'n gedigte van Eugène Marais en N.P. van Wyk Louw.

In die “Naskrif” word die presiese vraag van die “Voorskrif” herhaal, maar dan volg die volgende opdrag: “Verken in die begin / en end die Woord.” Opmerklik is die “woord” van die “Voorskrif” nou “Woord” met 'n hoofletter, dit wil sê Heilige Woord. In die frase herken mens die Bybelse Johannes 1:1: “In die begin was die Woord.” Die opdrag in die “Naskrif” kan dus gesien word as sou dit beteken dat die leser moet kyk na die vroegste tye toe daar niks anders as die mite (Woord) was nie – na die sperm, die kiemsel van die geskiedenis. En as die opdrag verder lui “en end die Woord” gee Johannes 1:14 een aanduiding van wat daarmee geïmpliseer word: Die Woord het mens geword. In die konteks van die gedig beteken dit dat die mens uit die Woord getree het. Kulturering of beskawing beteken dat die mens uit die mite tree en as't ware vanuit die hemel (of die Paradys) aarde toe kom. Maar beskawing impliseer ook weer 'n strewe weg van die aarde na die sterre, na die buitenste ruim, die domein van die gode. In hierdie paradoks is die mens vasgevang.

Die slotreëls van die gedig kan ook gesien word as opdrag om terug te keer na die begin van “Spermutasie” en dit van vooraf te verken, want in die proses het “woord” (dit wil sê gedig) “Woord” (mite) geword. In hierdie opsig impliseer die inraming van die siklus tussen die “Voorskrif” en “Naskrif” 'n ewige ossillasie tussen “woord” en “Woord”. Hierdie ossillasie is die “spermutasie”, dit wil sê die versperring wat inherent is aan menslike ontwikkeling of skepping, oftewel dat die voedingsbodem van die poësie soos Adams hierbo aangevoer het, die mite is, maar dat menslike ontwikkeling noodwendig vereis dat die mitiese sfeer verlaat word, dat mite vervang word deur die antimite. Die antimite is egter 'n soort dood, 'n verstokking, en die vitale mitisiteit van die mens berus daarop

dat die antimite weer na die oerbodem van die mite terugval van waar dit soos 'n ewige spuitfontein weer kan opbruis en terugval.

Op een vlak impliseer die gedig dus dat die mens in sy hubris sy aardgebondenheid versaak en op daardie wyse moord pleeg. Op literêr-teoretiese vlak is die implikasie ook dat 'n oorwetenskaplike benadering tot die letterkunde die letterkunde vermoor. Maar literêr-teoreties is die moord waarna die gedig verwys 'n noodwendigheid. Kreatiwiteit is afhanklik van hierdie moord – daarsonder kan herlewing nie plaasvind nie. Die mens word net mens as hy uit die mite tree, maar die mite is die voedingsbodem van die kuns. Die gedigsiklus verbeeld dus 'n voortdurende wisselwerking tussen die verhewe en die primitiewe, en soos hierbo aangetoon is die breë raamwerk daarvan 'n grafiek wat na die Onderwêreld daal en weer daaruit styg.

As geheel wys Opperman se “Spermutasie” dus daarop dat die dood 'n inherente deel is van die skeppingsproses, en dat die dood soos Freud en Darwin aan die mensdom tuisgebring het, 'n aardgebondenheid impliseer. Die ware moord word gepleeg deur diegene wat nie in 'n bepaalde verhouding met hierdie dood skep nie – wat deur sy skeppingsdaad die dood probeer verdring.

2.3 BORGES: DIE DOOD VAN DIE ANDER

Die verteller in Jorge Luis Borges se verhaal “The Approach to Al-Mu'tasim” bestempel die versoeking vir die kunstenaar om sy genialiteit ten toon te stel as die laagste van kuns se verlokkinge (Borges 1998: 86). Hy sê dit na aanleiding van 'n skrywer se poging om sy briljante roman tot 'n meer ooglopende goddelike allegorie te verwerk. In die proses om reëlreg op die goddelike af te stuur – dit is

die verlokking van kuns – het hy die kuns vermoor. Dit is ook een van die implikasies van Opperman se “Spermutasie”.

Die kompleksiteit rondom moord en letterkunde wat in “Spermutasie” aan bod kom, word deur hierdie verhaal van Borges aangeroei, maar dit word verder en selfs komplekser uitgebou in Borges se verhaal “Death and the Compass”⁷⁴. Daarby is Borges se verhaal, soos Opperman se gedig, ’n “speursprokie”, en as sodanig ook afgestem op die vraag: “Is daar moord?” Wat vir hierdie ondersoek relevant is, is steeds die literêr-teoretiese implikasies van hierdie vraag.

In die Borges-verhaal word die speurder Erik Lönnrot in (vermoedelik) Buenos Aires ontbied na ’n hotel waar ’n rabbi vermoor is. ’n Sin wat op die rabbi se tikmasjien getik is, naamlik *Die eerste letter van die Naam is geskryf*, laat Lönnrot die afleiding maak dat die moord ritueel of sektaries van aard is. Hy verdiep hom gevolglik in die rabbi se boeke om na leidrade te soek. Weldra blyk dit ook dat die moord die eerste van ’n aantal misdade was, ’n reeks wat met ’n baie spesifieke simmetrie in tyd en ruimte gespasieer is. Die misdade word telkens op die derde dag van opeenvolgende maande gepleeg op plekke wat uiteindelik blyk die punte van ’n gelyksydige driehoek te wees. Dit blyk ook dat die moorde bedoel is as ’n soort vergestaltung van die naam van God, want op elke misdaadtoneel word ’n sin gevind wat daarop dui dat met die bepaalde misdaad nog ’n letter van die “Naam” geskryf is. Met die eerste oogopslag lyk dit asof die raaisel in alle opsigte op die getal drie sal sluit, maar hierdie raaisel, bedink deur die aartsskurk Red Scharlach, setel in der waarheid in die Tetragrammaton⁷⁵, in die getal vier en nie in drie nie, in ’n rombus en nie ’n driehoek nie⁷⁶. Scharlach, wat lank reeds ’n

⁷⁴ Al die aanhalings daaruit, aangedui met bladsynommers tussen hakies, kom uit Borges (1998).

⁷⁵ Die Judaïstiese term vir die vier Hebreeuse letters, JHVH, wat gebruik word vir die naam van God, ’n naam wat dui op dit wat afsonderlik van alles is en ook alles oortref.

⁷⁶ Sien Irwin (1994) vir die omvang en verskeidenheid van verwisselings tussen die syfers drie en vier in Borges se werk.

wrok teen Lönnrot koester, ken Lönnrot so goed dat hy weet dat die polisieman uit al die sorgvuldig geplante leidrade sal aflei dat daar 'n vierde misdaad in die reeks sal wees, dat hy die vierde plek sal vind en op die bestemde tyd alleen daar sal opdaag. Scharlach wag Lönnrot op hierdie plek, 'n labirint van 'n huis vol “simmetrieë en obsessiewe verdubbelings”, in en skiet Lönnrot daar dood.

2.3.1 *DIE LABIRINT*

Die verhaal is kenmerkend van Borges gelaai met verwysings, en dit dra ook die Borges-stempel van die labirint. Die labirint is vir Borges die lewe, maar ook die dood. En telkens ook die kunswerk, spesifiek die boek. Die beroemdste labirint is die een van Daedalus uit die Griekse mitologie waarin die Minotaur, die mensvretende monster wat halfmens en halfbul was, aangehou is en later deur die held Theseus om die lewe gebring is. Ook in hierdie verhaal gaan iemand sy dood in 'n labirint tegemoet, en ook in hierdie geval is die labirint op 'n heel spesifieke manier gelyk aan die boek, die literêre kunswerk. Die speurvraag na hierdie dood is dus ook 'n literêr-teoretiese speurvraag.

Ten aanvang vermeld die verteller dat Lönnrot nie daarin kon slaag om die laaste misdaad te verhoed nie, maar dat hy dit ongetwyfeld voorsien het – “but he did, indisputably, foresee it” (p. 147). Hy het egter nie voorsien dat dit *hy* was wat sou sterf nie, dit blyk later in die verhaal, as die verteller vermeld dat hy onderweg na die laaste misdaadtoneel wonder wie die vierde slagoffer sal wees. Maar dan word ook gemeld dat hy wel uit die staanspoor geweet het dat Scharlach betrokke was. Hoe hy dit geweet het, word nie duidelik gemaak nie, en 'n mens vermoed dat 'n onheimlike kennis of voorgevoel betrokke is.

Nog iets waarop die verteller nie kommentaar lewer nie, is hoe Scharlach die polisieman se optrede so goed kon voorspel, hoe hy in staat was om te weet

waarop en hoe Lönnrot sou reageer. Toeval? Of is dit weer 'n geval van 'n haas onheimlike kennis waaroor Scharlach beskik, dat hy toegang het tot die voedingsbron van Lönnrot se impulse? Hierdie intieme verband tussen speurder en skurk is 'n aanduiding dat daar waarskynlik nog 'n raaisel agter die raaisel is.

2.3.2 DIE REGUIT LYN

'n Moontlike beginpunt vir die ontrafeling van die raaisel is 'n karaktertrek van Lönnrot waarop herhaaldelik gewys word. Ten aanvang leer die leser hom ken as sou hy roekeloos skerpsinnig wees – die eerste sin van die verhaal vermeld sy “reckless perspicacity”. *Perspicacity* is 'n argaïese uitdrukking (doelbewus so en daarom opmerklik⁷⁷), afgelei van die Latynse woord *perspicere*, om déúr iets te kyk. Lönnrot word verder gekarakteriseer as 'n man van die suiwere rede. Die mees nadruklike van hierdie karakteriserings is Lönnrot se siening van homself as 'n “reasoning machine”. Scharlach het ook daarop staatgemaak dat hy, “the *reasoning* Erik Lönnrot” (p. 156, so gekursiveer), die leidrade sou volg, en kort voor sy dood bely Lönnrot dat hy verstrik geraak het in 'n labirint wat 'n reguit lyn is, 'n labirint waarin volgens hom talle filosowe verdwaal. Die afleiding is dat hierdie lyn die lyn van lineêre denke is, van die rasionaliteit, van die suiwere rede.

'n Verdere verwysing na rasionalisme is die naam Baruch Spinoza waarmee die brief onderteken is wat na die derde misdaad aan die polisie gestuur

⁷⁷ Sien Borges (1998: 518) vir die vertaler Andrew Hurley se opmerkings oor Borges se kenmerkende gebruik van ongewone woorde, onder meer: “Another clear mark of Borges’ prose is its employment of certain words with, or for, their etymological value.” Alazraki (1988: 40) stel dit byvoorbeeld dat Borges se gebruik van die adjektief “unanimous” in die verhaal “The Circular Ruins” om die substantief “night” te beskryf eerder om die gebruik van die etimologiese komponente daarvan is, naamlik “unus” (een) + “animus” (bewussyn), as om die normatiewe betekenis daarvan. Dit word gedoen om 'n vooruitskaduwing te bied van wat in die laaste sin van die verhaal geopenbaar word, naamlik dat die een persoonasie deur die ander gedroom word, of dat hulle uit een bewussyn kom.

is, die brief met die stadskarta en die leidrade waarvolgens Lönnrot die plek van die vierde misdaad vasgestel het. Die brief kom natuurlik van Red Scharlach, maar met die naam Baruch Spinoza beklemtoon hy die denkwys waarop die hele skema berus, naamlik die rasionalisme. Spinoza was 'n Duits-Joodse filosoof, 'n navolger van Descartes, en verantwoordelik vir een van die omvattendste filosofiesisteme wat ooit saamgestel is. Dit is 'n sisteem, gebaseer op die suiwere rede, waardeur hy probeer het om die aard van die werklikheid vas te stel.⁷⁸

2.3.3 SPEUR EN PARODIE

Dit is teen die agtergrond van die voorstelling van homself as 'n "reasoning machine" dat Lönnrot se daaropvolgende vereenselwiging met C. Auguste Dupin, die Amerikaanse kortverhaalmeester Edgar Allen Poe se speurderheld in die verhale "The Murder in the Rue Morgue", "The Purloined Letter" en "The Mystery of Marie Roget", die leser as ironies kan opval. Dupin onderskei hom juis daarin dat hy die rede, die logika, deur intuïsie aanvul en dat sy speurtog telkens 'n spirituele dimensie verkry. Poe het hom voorgestel as "a poet who brings to commonplace reality the discriminating eye of the artist, but who weighs his evidence as a logician and is able to extrapolate from the raw materials of the *real* world the *ideal* solution" (aangehaal in Fishburn & Hughes 1990: 78). Kan dit wees dat Lönnrot Poe se verhale eenogig gelees het? Dat hy die logika daarin kon raaksien en hom daarmee vereenselwig het, maar nie die intuïsie nie?

⁷⁸ Sien Fishburn & Hughes (1990: 228) vir 'n uiteensetting van die kernelemente van Spinoza se filosofie, en veral die volgende opmerking: "Spinoza tries to achieve this intuition of God (or knowledge, or truth) through a logically deduced system of metaphysics in which arguments are advanced like geometrical theorems . . . this particular characteristic of Spinoza's method of exposition highlights the significance of the compass in 'Death and the Compass'."

Wat egter ook belangrik is, is dat 'n mens die Poe-verwysing as 'n vorm van parodie moet sien. Borges se verhaal kry daardeur 'n kunsteoretiese agterdoek – dit word 'n verhaal wat ook uitdruklik teen die agtergrond van die Poe-verhale en ander verhale gelees moet word as 'n verhaal óór verhale, 'n verhaal oor die letterkunde⁷⁹. Die leser kan hom dus met die lees van die teks ook afvra na die letterkundige implikasies van die teks. Borges parodieer die struktuur van die speurverhaal om op hierdie manier iets oor die aard van sy eie vertelling te sê. Jy lees dan ook Borges se verhaal as metafiksie wat die streng konvensionele struktuur van die speurverhaal ontgin, 'n model-struktuur wat steeds in Hutcheon (1985: 82) se terme “act as narrative clichés which signal to the reader the presence of textual auto-representation”, oftewel 'n teks wat sy eie struktuur aan die lig bring.

In die verhaal “The Approach to Al-Mu'tasim” sinspeel Borges op wat die onderliggende struktuur van sy speurverhaal kan wees. Die verteller in hierdie verhaal bespreek 'n speurroman wat in 1932 deur 'n Bombaaise prokureur geskryf is. Hierdie roman, *The Approach to Al-Mu'tasim*, toon volgens die verteller invloede van die beroemde gedig *Mantiq ut-Tair* (Vergadering van die voëls) deur die Persiese mistieke digter Farid Edin Attar, en moet gelees word as sou dit 'n allegorie wees van die reis van die siel: “Al-Mu'tasim is an emblem of God, and the detailed itineraries of the hero are somehow the progress of the soul in its ascent to mystic plenitude” (Borges 1998: 85). Die inhoud van Attar se gedig gee 'n verdere aanduiding van wat hierdie spirituele speurtog behels, want ook dit is 'n allegorie van die gevaarlike reis van die Soefi-mistikos se siel na sy oorsprong én uiteindelijke bestemming, naamlik vereniging met sowel as verdelging van die self in God. Die sewe valleie of oseane wat oorgesteek moet word in die soeke na

⁷⁹ Irwin (1994) bied 'n diepgaande ondersoek na die intertekstuele verbande tussen Borges en Poe se speurverhale.

God, is liefde, kennis, afsondering, vereniging, verbystering en uiteindelik verdelging (Fishburn & Hughes 1990: 182).

2.3.4 LETTERKUNDE EN DIE NAAM VAN GOD

Ten opsigte van die metafiksionele aard van “Death and the Compass” is dit ook beduidend dat Lönnrot afwyk van konvensionele polisiemetodes en eerder in die vermoorde rabbi se boeke na leidrade soek⁸⁰. “[He] suddenly turned bibliophile or Hebraist” (p. 149). Op grond van die rabbi se boeke – hoofsaaklik Kabbalistiese geskrifte, onder meer oor die Tetragrammaton – probeer Lönnrot die moord oplos soos wat ’n kabbalis die esoteriese geheime van Heilige Skrif sou ontleed. Sy speurtog word, soos in “The Approach to Al-Mu’tasim” voorgestel word, inderdaad ’n soeke na die naam van God, of soos ’n verslaggewer in ’n koerant daaroor berig: “Erik Lönnrot had taken up the study of the names of God in order to discover the name of the murderer” (p. 149). In die letterkunde word gesoek na God; op die moordtoneel na die moordenaar, en al is dit bloot by implikasie, loop hierdie twee soektogte hier ineen. Voorlopig lyk dit asof daar ’n verband geïmpliseer word tussen die skeppingsdaad (van God) en moord, en dat hierdie verband spesifiek op die letterkunde van toepassing gemaak word.

Die skurk Red Scharlach, wat jare reeds ’n wrok teen Lönnrot koester, lees in die koerant van die wyse waarop Lönnrot die saak probeer oplos. Hy gaan lees toe ook een van die boeke waarin Lönnrot hom verdiep, naamlik *A History of the Hasidim*⁸¹, en kom daaruit onder meer tot die gevolgtrekking dat Lönnrot sou

⁸⁰ Volgens Alazraki (1988: 15) kom die boeke wat in die verhaal genoem word uit Borges se eie biblioteek, en “A Vindication of the Kabbalah” is een van sy eie essays.

⁸¹ ’n Gewilde godsdienzbeweging wat in die 18de eeu onder Poolse Jode tot stand gekom het as ’n reaksie op rabbiniese en rituele formalisme. Die groep het die klem laat val op die vreugde van godsdienste en die ekstase wat gebed meebring, en geglo dat verlossing deur geloof eerder as godsdienstige kennis

glo dat die Hasidim die rabbi as 'n offerande gebruik het in hul soeke na die verborge naam van God. Hy besluit – raai – ook dat Lönnrot soos 'n kabbalis te werk sal gaan en sekere wiskundige waardes aan die datums en plekke sal koppel. Scharlach konstrueer toe die res van die misdaadreeks op grond van hoe hy veronderstel Lönnrot sal optree. En Lönnrot trap presies in die strik.

2.3.5 SOEKEND NA DIE ANDER

Volgens Fishburn & Hughes (1990: 144) kan die naam Erik Lönnrot enersyds in verband gebring word met Erik die Rooie, 'n 10de-eeuse Noorse ontdekkingsreisiger wie se avonture in die sogenaamde Erik-sages weergegee word. Andersyds verwys dit ook na Elias Lönnrot, een van die grondleggers van die hedendaagse Finse letterkunde wat onder meer die redakteur was van die Kaleva, 'n bundel Finse volksliedjies, legendes en raaisels. Die van “Lönnrot” is verder 'n samestelling van “Lönn”, die Sweedse woord vir “geheim”, en “rot”, die Duitse woord vir “rooi”. Veral van belang is die kleurverwysing in die naam waardeur Lönnrot gekoppel word aan sy aartsvyand, die skurk Red Scharlach (“Scharlach is die Duits vir skarlaken én skarlakenkoors). Die vermoede oor die intieme verband tussen die twee word hierdeur onderstreep, en die (vroee) aanduiding is dat hulle fasette van dieselfde persoon is, met die skurk se naam opmerklik 'n intensiewer (verdubbelde) rooi.

Die dubbelganger-motief kom meermale in Borges se verhale voor, of, soos in die verhaal “The Theologians”, die veronderstelling dat elke mens twee mense is: “. . . every man is two men, and that the real one is the other one, the

bewerkstellig word. Hul panteïstiese opvatting van God het onder meer tot uitdrukking gekom in die geloof dat alle voorwerpe die beeld van God weerspieël (Fishburn & Hughes 1990: 105).

one in heaven" (p. 205)⁸². Hierdie motief is net so terug te vind in Etienne Leroux se *Die derde oog*, waar Demosthenes H. de Goede en Boris Gudenov sulke dubbelgangers is. Trouens, 'n passasie in "The Theologians" waar die protagonis, Aurelian, sy antagonis, John of Pannonia, as sy dubbelganger herken, herinner sterk aan De Goede se uiteindelijke herkenning van Gudenov sowel as laasgenoemde se vuurdood: "The fiery gusts fell still; Aurelian saw for the first and the last time the face of the man he hated. It reminded him of someone, but he couldn't quite remember whom. Then, the flames swallowed him; he screamed and it was as though the fire itself were screaming" (Borges 1988: 207).

Borges open in sy verhaal "The Approach to Al-Mu'tasim" egter nog 'n perspektief op die ooreenkoms tussen Lönnrot en Scharlach, sowel as die struktuur van sy verhaal, as die verteller kommentaar lewer op veranderinge wat die skrywer sou aangebring het aan 'n latere uitgawe van sy speurroman. Die verteller het dit veral daarteen dat die skrywer die roman te ooglopend en eenduidig allegories gemaak het en dat dit gevolglik moeiliker net op verhaalvlak geniet kan word. Die gevolg van die allegoniserings is ook dat die soeke van die protagonis voorgestel word as sou dit wees na "a single, unitary God who molds Himself to the dissimilarities of humankind" (Borges 1998: 85). Hy sou eerder wou sien dat God ook voorgestel word as soekende na iemand, wat 'n ewige, sikliese soektog tot gevolg sou hê waarin soeker én god hul wesens in mekaar (probeer) vind. Vanuit hierdie perspektief is Scharlach net so soekend na Lönnrot as wat Lönnrot na die skurk soek.

⁸² Sien ook die verhale "The Shape of the Sword", "The Theme of the Traitor and Hero", "Three Versions of Judas", "The South", "The End", "Story of the Warrior and the Captive Maiden", "The Other Death" en "A Biography of Tadeo Isidoro Cruz (1829 – 1874)". Dat Lönnrot en Scharlach twee fasette van 'n eenheid is, het 'n insiggewende ekwivalent in Borges se verhaal "Ibn-Hakam al-Bokhari, Murdered in His Labyrinth" en wel in die digter Dunraven (intuisie) en die wiskundige Unwin (rede). Dit is ook 'n verhaal waarin na Poe se "Purloined Letter" verwys word. Nog 'n opvallende ooreenkoms is dat die labirint wat in hierdie verhaal 'n sentrale rol speel, rooi is.

2.3.6 ROOI KONINGS

Die aard van die soektog word verder gepresiseer deur kleursimboliek. Die kleur rooi verwys in verskeie Borges-verhale na die Red King in Lewis Carroll se *Through the Looking-glass* (sien Irwin 1994), en met inagneming van die feit dat Lönnrot se voornaam, Erik, afgelei is van die Oud-Noorse woord “Eirik”, wat “eerbare heerser” beteken, kan Lönnrot dus gesien word as so ’n tipiese “rooi koning”, wat soos die “rooi konings” in ander Borges-verhale (“The Garden of Forking Paths” en “Ibn-Hakam al-Bokhari, Murdered in His Labyrinth”) uiteindelik sterf, of dan soos Carroll se Red King geskaakmat⁸³ word. Die psigoanalitiese interpretasie van Carroll se Red King-toneel word daarmee betrek, oftewel die toneel waar Alice, wat voor haar spieël aan die slaap geraak het, in haar droom gekonfronteer word deur die Red King, wat op sy beurt in die tuin van die Looking-glass House van haar droom. Hier is Alice as’t ware in konfrontasie met haar onbewuste, die onbewuste wat deur droombeelde aan haar gestalte gee terwyl sy droom.

Rooi is egter ook die kleur van songode soos Dionusos en as sodanig verteenwoordigend van ongeïnhibeerde drifte, of, volgens Jung, ’n vurige oorgawe of opgawe van die self as gevolg van hewige emosie. In die algemeen is dit die kleur van (bandelose, selfs wederstrewige) passie. Dit is ook die kleur van die duiwel (De Vries 1984: 382). Borges se verwysings na Poe kan egter ook betrek word om die kleur rooi met die dood te verbind. In Poe se verhaal “The Masque of the Red Death” is die dood ’n man genaamd “Red Death”, en binne ’n halfuur ná aanraking, verlaat die lewe sy slagoffers en verkleur hul gesig tot ’n skrikwekkende skarlaken.

⁸³ Die etimologie van die woord is volgens Irwin (1994) die Persiese woorde *shāh* (koning) + *mat* (hy is dood).

2.3.7 DIE VERBORGE PUT

In Borges se verhaal kry die identiteitsvorming wat met die kleur rooi verbind word egter ook baie spesifieke skakerings waarvan die nuanses ook deur verdere verwysings nagespeur kan word. In die eerste sin word verwys na die reeks “bloody deeds” wat sou kulmineer in die “Villa Triste-le-Roy, amid the perpetual fragrance of the eucalyptus”. Daar is nog twee *eucalyptus*-verwysings in die verhaal: Toe Lönnrot by die finale bestemming uitkom “. . . he saw the rectangular belvedere of Villa Triste-le-Roy, which stood almost as high as the black eucalyptus trees that surrounded it”, en enkele paragrawe verder: “Lönnrot made his way forward through the eucalyptus trees, treading upon confused generations of stiff red leaves”. Waarop dui hierdie verwysing waarvan die belang deur herhaling aangestip word? Die etimologie van die woord bied weer ’n sleutel: Volgens die *Webster’s New Twentieth Century Dictionary* kom die woord uit die Latyn en is dit saamgestel uit die Griekse woorde *eu* (put) en *kalyptein* (om te bedek of te verberg). Letterlik beteken die woord “eucalyptus” dus “verborgte put”. Die labirintagtige huis vol spieëleffekte en verdubbelings, vol beelde van figure uit die klassieke mitologie, word deur hierdie verwysing ook ’n verborge waterbron. Al hierdie fasette kenmerk die huis as simbool van die onbewuste, die domein van argetipes en die ryk waarin taal die psige à la Lacan in ’n oneindige ketting van spieëleffekte vestig en voortdurend versteur. Die huis is die oerbodem waaruit alles ontstaan het, die primordiale chaos wat die skepping voorafgaan. De Vries (1984: 496) bied onder meer die volgende simboliese betekenis vir ’n put, veral as dit saam met bome gebruik word: “... with trees it symbolizes the divine marriage (vulva and phallus): the trees of life shading the sacred waters”. In hierdie laaste opsig stel die huis by die put met bome dus die vereniging van die bewuste en onbewuste aspekte van die psige voor.

2.3.8 DIE HUIS IN DIE SUIDE

In die verhaal "The South", oorspronklik uit dieselfde bundel as "Death and the Compass", naamlik *Artifices* (1944), word ook verwys na hierdie huis in die suide van Buenos Aires. Hier word dit voorgestel as "a large country house in the South" wat die protagonis, ene Dahlmann, onthou as "the image of the eucalyptus trees and the long pink-colored house that had once been scarlet" (p. 174). Van die suide word in hierdie verhaal gesê dat dit "an older and more stable world" is (p. 176) en dat die protagonis se reis daarheen ook 'n reis na die verlede was – "traveling not only into the South but into the past" (p. 177). Dahlmann se reis na die suide is egter ook die reis na sy dood. Hy kies uiteindelik om aan die mesgeveg deel te neem, maar eers nadat 'n mes na hom toe geslinger word deur 'n ou man wat by die kroegtoonbank lê en slaap het, 'n man wat hy aangesien het vir "a symbol of the South" (p. 179), dit wil sê 'n simbool van die kollektiewe onbewuste.

Indien 'n mens teruglees – terugspeur – na die raaisel agter die raaisel, blyk hier dus 'n nuwe skemering agter die speurverhaal: Lönnrot gaan sy einde tegemoet, maar dit is 'n einde wat simbolies verbind word met 'n beweging na die onbewuste, met die ontwikkeling van 'n self-bewussyn en die bereiking van 'n goddelike eenheid wat andersins nie moontlik is nie. Dit is 'n einde wat 'n begin impliseer. In die woord "eucalyptus" hoor 'n mens ook die woord "apocalypse", en hoewel die tref van hierdie verband effens vergesog kan voorkom, is die ooreenkoms meer frappant in die stam van die woord, die Griekse woord *apokaluptein*, wat "oopmaak" of "openbaar" beteken. Die apokalips, die einde, is dan in hierdie sin 'n begin, 'n openbaring, 'n blootlegging van nuwe moontlikhede.

Hierdie paradoks word verder belig as gekyk word na die kiemsel van Scharlach se plan, naamlik die labirintagtige Villa Triste-le-Roy – letterlik die huis

van die hartseer koning – wat verlate suid van die stad tussen bloekombome staan. Dit is hier waar Scharlach as’t ware die dood leer ken het, want nadat hy in ’n klopjag deur Lönnrot se manne gewond is, het hy vir nege dae en nege nagte hier in ’n koorsbeswyming gelê voordat hy uiteindelik tot die besef gekom het dat alle paaie hierheen lei. Die Villa Triste-le-Roy stel hy ook gelyk aan die tronk waar sy broer lê en kreppeer het – “the rectangular prison where my brother lay dying” – en die gevolgtrekking is dat hierdie huis die dood is. Dit is ook die plek waar Lönnrot se lot verseël word; die huis is paradoksaal die begin én die einde.

2.3.9 VAN DRIE NA VIER

Hierdie reis het vir Lönnrot in die noorde begin, in die Hôtel du Nord, en in die suide geëindig. Die raaisel het met die getal drie geopen en op vier gesluit. Volgens De Vries (1984) word noord onder meer verbind met Yahweh en suid met Satan, ’n simboliek wat veelseggend uitgebrei word indien in ag geneem word, soos wat Irwin (1994) aantoon, dat Borges goed bekend was met Jung se *Psychology and Alchemy*. Volgens Jung het die kiemsel van eenheid wat in die chaos verskuil lê in die Christelike alchemie ’n driediedige aard, maar breër gesien, is dit eerder ’n viereenheid, die eenheid van die elemente grond, vuur, water en lug. Viereenheid dui op heelheid en drie-eenheid moet volgens Jung (1968: 224) gesien word as ’n defektiewe viereenheid of dan ’n stap onderweg na heelheid. Drie is ’n relatiewe (gebrekkige) heelheid omdat dit normaalweg staan vir óf ’n geestelike totaliteit wat ’n produk van die denke is, óf ’n chtoniese een, soos die driediedige aard van die gode van die Onderwêreld (ibid). Verder voer Jung aan dat drie en vier die primêre teenstelling tussen manlik en vroulik verteenwoordig, “but whereas fourness is a symbol of wholeness, threeness is not (Jung 1969: 234). Die fluktuering tussen drie en vier dui op ’n huiwering tussen geestelik en

fisiek. Vier dui op die vroulike, moederlike en fisieke; drie op die manlike, vaderlike en geestelike. Maar dan het Jung ook afgelei dat die Christelike heilige Drie-eenheid 'n "weerspannige" vierde element kort, naamlik die duiwel. Die metafisiese Drie-eenheid plus die fisieke wêreld wat deur Satan vergestalt word, verteenwoordig die afsonderlike dele van 'n oorspronklike viereenheid.

Die paradoks word komplekser, want Lönnrot se speurtog wat hom van noord na suid, van drie na vier lei – sy soeke na die naam van God – blyk nou 'n vereniging met die vroulike, die fisieke en les bes met Satan te wees, iets wat onderskryf word deur die feit dat hy sy dood tegemoetgaan. Maar dit is 'n vereniging wat ook, soos hierbo aangetoon, heelheid en wasdom bring.

2.3.10 *DIE DROOMDOOD*

Die ooreenkomste tussen "Death and the Compass" en "The South" suggereer dat eersgenoemde soos laasgenoemde iewers virk om naas die realistiese verloop 'n ander nie-reële gegewe daar te stel.⁸⁴ In "The South" kan Dahlmann se reis na die suide ook gesien word as 'n koorsdroom terwyl hy weens bloedvergiftiging op die randjie van die dood gehuiwer het. Só gelees is sy dood in 'n mesgeveg 'n opwelling vanuit die kollektiewe onbewuste, 'n reis na die verlede, maar in Freudiaanse terme ook die vergestaltung van 'n begeerte, die begeerte na die ideale dood. Toe die geveg onafwendbaar lyk, en Dahlmann terugdink aan sy nag van lyding in die sanatorium, daal die volgende vredige gewaarwording: "He sensed that had he been able to choose or dream his death that night, this is the death he would have dreamed or chosen" (Borges 1988: 179).

⁸⁴ Sien Alazraki (1988) se interpretasie van "The South" as tiperend van die struktuur van Borges se verhale. Alazraki belig ook Borges se voorstelling van die mesdood as 'n Argentynse argetipe, oftewel die simbolisering van heldhaftigheid as die hoogste waarde.

Die mate waarin Lönnrot en Scharlach ineenvloei, is reeds vasgestel, en van die implikasiemoontlikhede daarvan is hierbo aangetoon. Die ooreenkomste van hierdie verhaal met “The South” open verdere moontlikhede – die “compass” wys in hierdie sin na “the south”. In die ontknoping van “Death and the Compass”, waar Scharlach die besonderhede van sy lokval aan Lönnrot uitlê, vertel hy dat die hele intrige sy oorsprong gehad het toe hy vir nege dae tussen lewe en dood in die huis tussen die bloekombome gelê en yl het – in dieselfde huis as die van Dahlmann in “The South”. Die implikasie is dat die verhaal van Lönnrot se dood net soos dié van Dahlmann ’n droom is, Scharlach se droom van sy eie dood. Dat Scharlach die werklike protagonis kan wees, word ook geïmpliseer deurdat hy met ’n dubbele lading rooi gemerk word.

Op een vlak is “Death and the Compass” ’n suiwer moordverhaal, volkome genietbaar om die fyn karakterisering en die briljante inkleding van die raaisel. Maar deur sy eksplisiete besonderhede impliseer die verhaal ook ander betekenisse, net soos die drie eksplisiete misdade heenwys na die vierde, implisiete een. Onder die moordraaisel verhuul, net sigbaar deur die naspeur van die netwerk van verwysings en simboliek, is daar aanduidings dat die verhaal self ’n onbewuste het waaruit dit voortvloei, net soos ’n droom wat uit die dromer kom, maar ook daardie dromer saamstel of aanvul.

2.3.11 TERUG NA DIE LABIRINT

Borges se kenmerkende labirint-motief kom ook in talle van sy kortverhale voor, onder meer in “The Garden of Forking Paths”, “Ibn-Hakam al-Bokhari, Murdered in His Labyrinth” en “The Two Kings and the Two Labyrinths”. Die Griekse etimologie (*laburinthos*) van die woord verwys na die oer-labirint uit die mitologie, naamlik die Labirint waarna hierbo verwys is en wat die legendariese

koning Minos van Kreta laat bou het om die monsterkind van sy vrou, die Minotaur, gevange te hou. In “Murdered in His Labyrinth” word spesifiek na die Labirint van Kreta verwys as die wiskundige Unwin in sy ontrafeling van die raaiselagtige verhaal van die moord in die karmosyn labirint die volgende opmerk: “I thought about the Cretan labyrinth. The labyrinth at whose center was a man with the head of a bull.”

Volgens De Vries (1984: 288) simboliseer die labirint in die eerste instansie die aarde, maar dan spesifiek ook die val van die gees na die raaiselagtige wêreld van verskynsels waaruit verlossing net bewerkstellig kan word deur die vind van die mistieke sentrum. Maar in ’n mitologiese sin is die labirint die dood met in die sentrum die Minotaur (die duiwel) uit wie se kloue die mens net kan ontsnap deur die bemiddeling van Theseus-Christus.

By Borges is dit egter, soos in die geval van Lönnrot, telkens die held wat in die labirint sterf en nie die monster nie, of word die rol van held en monster as verwisselbaar voorgestel. In “Murdered in His Labyrinth” sterf die dapper koning in die labirint sodat sy lafhartige adjudant sy identiteit kan aanneem. Die individuasie van die adjudant word in die slotsin van die verhaal soos volg deur die digter Dunraven opgesom: “He was a wanderer who, before becoming no one in death, would recall once having been a king, or having pretended to be a king.”

In sowel “Death and the Compass” as “The Garden of Forking Paths” is die een wat sterf, hy wat hom toewy aan die lees en noukeurige ontsyfering van die teks – die ideale leser, sou ’n mens kon sê. In laasgenoemde verhaal word die labirint eksplisiet gelyk gestel aan die teks: “. . . it occurred to no one that book and labyrinth were one and the same”. Die speurder, die een wat na die labirint gelok word, is dus ook die leser. Lönnrot verdiep hom immers in boeke ten einde die moord op te los. Die speurder-leser-voorstelling kry ook ’n weerklank in Umberto Eco se parodiëring van Borges in sy roman *The Name of the Rose*. In dié

roman is daar 'n monnik met die naam Jorge of Borgos wat aan die spits staan van die aanslag teen die komiese. Dit is ongetwyfeld 'n verwysing na Borges, spesifiek na sy literêre speurverhale, soos bevestig word deur tekstuele verwysings en aanhalings uit Arthur Conan Doyle se *The Hound of the Baskervilles*. Eco se protagonis, William of Baskerville, kan 'n mens op hierdie wyse koppel aan Conan Doyle se speurder, Sherlock Holmes, en in die konteks van die romangegewe – die Middeleeuse en hedendaagse semiotiek – kan jy dan die werk van die speurder in verband bring met teksinterpretasie. Soos Hutcheon (1985: 12) dit stel, word daardeur geïmpliseer dat speurwerk en teksinterpretasie albei konstruktief en in der waarheid meer kreatief as waarheidsgetrou is.

2.3.12 DIE DOOD VAN DIE SPEURDER

Wat word deur die dood van die speurder in Borges se verhaal geïmpliseer? Opmerklik is die dood in die labirint – in die teks – ook 'n ontmoeting met die dubbelganger. Die speurder – die leser! – ontmoet sy dubbelganger en sterf sy ou self af. In hierdie opsigte is dit 'n einde wat noodwendig die moontlikheid vir 'n nuwe begin open, dit is die ewige proses waarin die soeker die gesoekte word en omgekeerd. Maar die verhaal stel ook spesifieke voorwaardes – die reis is immers 'n gevaarlike reis. In “Death and the Compass” is die een wat sterf die rasionele een, en die ware soeker is die dromer, die een wat in die labirint lê en yl. Die indompeling in die teks-labirint beteken dat die rasionele afgelê word, dat die manlike, rasionele driedeligheid aangevul word deur 'n vierde element, naamlik vroulikheid, die fisieke en die bose. In Soefi-terme is die einde van die literêre speurtog volledige verdelging en vereenselwiging met die Ander.

2.4 LEROUX: DOOD EN HERLEWING VAN DIE MITE

In Etienne Leroux se sesde roman, *Die derde oog*, die laaste in die Welgevonden-trilogie (ook uitgegee as *Die Silberstein-trilogie*), voer die speurder Demosthenes H. de Goede, wat in *Een vir Azazel* korter tye met die reus Adam Kadmon gemaak het, sy laaste opdrag uit. *Die derde oog* is dus 'n voortsetting van Leroux se parodie van die speurverhaal, maar net soos in *Azazel* kom daar weinig "tot die lig" in die ontrafeling van die intrige. Indien daar, soos in die tipiese speurverhaal, sprake is van 'n moord of 'n skuldige, is dit 'n veronderstelling wat Leroux ooglopend parodieer, veral die verwagting dat alles netjies moet sluit met 'n tralievenster wat uiteindelik goed en kwaad skei.

Kenmerkend van Leroux se romans is sy werkwyse in *Die derde oog* ongetwyfeld Jungiaans, dit wil sê gerig op 'n inkleding van C.G. Jung se teorie omtrent die ontwikkeling van die psige. Die eksplisiete gebruik van Jungiaanse terminologie bevestig dit: die onderskeid tussen die bewuste en onbewuste aspekte van die psige (p. 20), die voorstelling van 'n persona as 'n masker van die ego (p. 23), die verwysings na argetipes (pp. 93, 121), alles ooglopend ooreenkomstig Leroux se verklaarde skrywersmanifes (Leroux 1980) waarin hy die roman eerder as die vergestaltung van 'n "lewende mite" sien as die uitbouing van 'n verhaal. *Die derde oog* is dan ook allermens 'n tradisionele roman. Die kaleidoskopiese struktuur daarvan, die uitsaaiing van verwysings en motiewe en die wyse waarop personasies eerder as persoonlikheidsfasette as volledige karakters ontwikkel word, is bes moontlik eerder gerig op die heraktivering of lewend hou van die argetipes wat alle verhale onderlê as op die skep van 'n koherente verhaalwêreld. Leroux se roman is dan ook volledig in ooreenstemming met Jung se uitgangspunt dat die vitaliteit van mites en hul

oersimbole – die argetipes – setel in die onverklaarbaarheid en irrasionaliteit daarvan. “The most we can do,” sê Jung oor die lewend hou van die mite, “is to *dream the myth onwards* and give it a modern dress” (Jung 1969: 160). Indien die mite tot eenvoudige verduidelikings of reëls gereduseer word, sterf dit. Op hierdie noodlottige reduksie sinspeel Leroux ook in sy roman as die Brigadier die volgende waarskuwing rig: “Daar is selfs diegene wat verwag dat kaptein Demosthenes de Goede in sy soektog vir ons ’n duidelike beeld moet gee van die tycoon . . .” (p. 124). In dieselfde asem verwys hy na van sy personeellede wat “verwag dat daar struktuur en samehangendheid moet wees . . .” (p. 125). Hierdie waarskuwing geld vir enigeen wat samehangendheid, struktuur of sluiting op De Goede se speurtog wil afdwing. Dit geld ook vir die leser. Die verhaal van Demosthenes H. de Goede se laaste taak, sy speurtog na die tycoon Boris Gudenov en sy gevolglike hellevaart in die shopping centre Oita, kan dus net oppervlakkig beskou as verhaal gesien word en die roman moet ooglopend anders geïnterpreteer word.

Die frase wat die Brigadier, die opdraggewer, in die roman gebruik vir die opspoor van die skurk, is dat hy “tot die lig” gebring moet word, ’n frase met spesifieke psigologiese implikasies. Maar hoe kom die leser “tot die lig”? Is die speurder se soektog, sy hellevaart, ook ’n leesmodel? Kan die roman werklik as ’n lewende mite funksioneer? Een implikasie van hierdie vraag is die mate waarin Leroux se simboliek ’n bemiddeling is tussen die kenbare en die onkenbare. Dit is onder meer wat die leser se speurtog aan die lig moet bring, en die voor die hand liggende begin hiervan is die waarneembare, die oppervlak, of die mate waarin ’n samehangende oppervlak gekonstrueer kan word.

2.4.1 IRONIE EN PARADIGMA

Benewens die implikasies van Leroux se mitiese werkwyse moet die leser ook tred hou met Leroux as die meester van ironie.⁸⁵ Johl (1984) se verhandeling oor die ironie in Leroux se romans is onder meer 'n reaksie teen Leroux-kritiek wat “bly vassteek het in tema-oopdekking en die uitwysing van verwysingsvelde . . . soos die mitologiese, psigologiese, religieuse, Kabbalistiese, alchemistiese, Gnostiese, e.d. dimensies” (1984:11). So 'n benadering kom volgens hom nie uit by “die essensiële Leroux” nie omdat dit enersyds “betekenis van die werk na buite die werk self verlê” en andersyds nie rekenskap gee van “Leroux se taal- en struktureringsvermoë” (ibid: 12) nie. Hy probeer dan veral rekening gee van die ironie in Leroux se werk op grond van die teenwoordigheid van (objektiewe) talige merkers in die teks self. Bloot op grond van die beskouing van ironiseringstegnieke kom hy soos F.I.J. van Rensburg⁸⁶ tot die gevolgtrekking dat *Die derde oog* afsteek by *Een vir Azazel*, en dat eersgenoemde se “verweefdheid van motiewe en stramene” met betrekking tot ironie nie “digtheid van die verwysingsveld” lewer nie (ibid: 164).

Die winste wat Johl se benadering lewer, is ooglopend beperk, want dit is hoofsaaklik afhanklik van (sigbare) talige merkers en negeer tot 'n groot mate die beroep tot interpretasie wat ironie tot die leser rig. Hutcheon (1985: 52) stel dit onomwonde: Om ironie te kan interpreteer, moet die leser ook buite die teks beweeg, want die merkers is nie net in die sintaktiese situasie te vinde nie, maar ook in die pragmatiese, dit wil sê in die gekontekstualiseerde produksie én resepsie van die teks (ibid: 55). Ironie (en parodie) maak staat op die leser se linguistieke vaardigheid. Die leser moet dus nie net kan snap wat daar *staan* nie,

⁸⁵ Sien byvoorbeeld Johl (1984) vir toeligting en motivering van hierdie tipering, oftewel die aard en omvang van Leroux se gebruik van ironie.

⁸⁶ Sien ook Malan (1982) vir soortgelyke negatiewe oordele.

maar ook wat deur die spesifieke taaluiting *geïmpliseer* word. Hutcheon laat haar soos volg uit oor wat die grondslag is vir die interpretasie van literêre implikasies: “The generic or rhetorical competence of the reader presupposes a knowledge of rhetorical and literary norms that constitute the canon, the institutionalized heritage of language and literature” (ibid: 94). En dan voorts: “Parody, like irony, can therefore be said to require a certain institutionalized set of values – both aesthetic (generic) and social (ideological) – in order to be understood, or even to exist. The interpretative or hermeneutic situation is one based upon accepted norms, even if those norms only exist to be transgressed” (ibid: 95).

Die interpretasie van Leroux se ironie vereis dus dat rekenskap gegee moet kan word van die aard en bestek van implikasies in sy werk. Die ironie lê dikwels in die spanning tussen die taaluiting en sy implikasies. In hierdie opsig is dit dus onontbeerlik dat rekenskap gegee word van wat deur al die verwysings en die presiese strukturering daarvan *geïmpliseer* word. Eers dan kan die ironie na behore herken en *geïnterpreteer* word.

Leroux is ook in 'n groot mate 'n simbolis en sy werk moet as sodanig benader word. Nie net kom van sy simbole uit byvoorbeeld die Kabbalisme nie, maar ook sy werkwyse toon, soos die van Borges, Kabbalistiese trekke. Op die verbande tussen Leroux en Borges word hieronder uitgewei, maar voorlopig kan die volgende opmerking deur Borges oor die betekenis wat hy aan die Kabbalisme geheg het, ook in ag geneem word in 'n leesstrategie vir Leroux: “But I also find a very interesting idea in the Kabbalah . . . It is the idea that the whole world is merely a system of symbols, that the whole world, including the stars, stood for God's secret writing. That idea is to be found in the Kabbalah, and I think that that may be my chief attraction to it” (Borges aangehaal in Alazraki 1988: 7).

Leroux ironiseer egter onmiddellik weer die opvatting dat sy werk 'n “stelsel van simbole” is en as sodanig 'n afskaduwing van die goddelike. Sy ironie

word veral voltrek in die burleske, oftewel die banalisering van alles wat verhewe is. Die verhewe uitsprake en rondstrooi van esoteriese verwysings deur die Brigadier is die vernaamste vergestaltung van die burleske, want op verhaalvlak is dit niks anders – niks meer – as komiese breedsprakigheid nie. Voordat die volle bestek van die literêre diskoers nie vasgestel is nie, dit wil sê, voordat nie vasgestel is hoedat die literêre teken ook op ander vlakke beteken nie, ontstaan daar nie 'n gevoel vir die trefwydte van die ironie nie. Maar ook dan bly daar die spanning tussen die banale en die verhewe, en daarin setel die wese van Leroux se ironie sowel as sy simbool. Sodra dit lyk asof die simbool binne 'n bepaalde paradigma vasgepen word, wikkel die ironie dit los uit die leser se greep. En so bly die simbool lewend.

2.4.2 SAMEHANG

In die lig van bogaande is die volgende weergawe van die verhaal van Leroux se roman hoogstens 'n poging tot samehang, en as sodanig die konteks waarin sy mitiese struktuur gestalte kry.

In *Die derde oog* word Demosthenes H. de Goede, wat sedert sy vernietiging van die reus in *Een vir Azazel* sy spraakgebrek oorwin het en tot kaptein bevorder is, die taak opgelê om die tycoon Boris Gudenov op te spoor en “tot die lig te bring”. De Goede se opdraggewer is brigadier Ornassis E., hoof van die D-diens, 'n staatsdiensagtige organisasie wat in die konteks van die speurverhaal herinner aan die geheime diens. Intussen is De Goede ook met Hope, die nimfomaan in *Azazel*, getroud en saam met hul vier aangenome seuns voer hulle 'n saai voorstedelike bestaan. De Goede is die toonbeeld van onverstoorbare deugdelikheid en daadkragtigheid, en Hope kwalik vergenoeg – of bevrug – deur haar man se aansienlike fisieke vermoëns.

Voor 'n verwelkomingsgeselligheid waar De Goede die besonderhede van sy opdrag sal verneem, besoek hy en Hope die Stigting Welgevonden, sý om haar seksuele onvergenoegdheid teenoor haar ma, Madam Ritchie, te bekla (weliswaar op 'n bedekte wyse) en hy om die waarsegster mev. Dreyer te besoek. Sy kry by haar ma 'n seksopwekmiddel en hy kry van die waarsegster die versekering dat hy “spoedig van sy swaar verlos sal wees”. Hy ontmoet ook 'n man wat min of meer sy ewebeeld is.

Op die geselligheid van die D-diens laat Hope haar die brigadier se verleidings welgeval, en afgesien van die naïewe De Goede neem al die aanwesiges deel aan 'n ritueel met sterk seksuele ondertone.

Waarom Gudenov gesoek word, is nie presies duidelik nie, maar dit blyk dat hy hom skuldig gemaak het aan “misdade van die gees”. Ook blyk dit dat die hoofkantoor van hierdie immigrant uit Oos-Europa, sy paleis, 'n “shopping centre” genaamd “Oita” is, 'n plek wat bestempel word as 'n “modelstad binne 'n gebou” waarin 'n mens volledig kan leef sonder om ooit die gebou te verlaat.

Met die aanvang van De Goede se taak, sy laaste ná die roemryke afhandeling van elf opdragte, is Gudenov pas terug van 'n Afrika-stad genaamd Lydia waar hy vyftien maande lank tot sy smaad en vernedering die guns probeer wen het van die beeldskone en skatryk vrou Omphalia. Hy keer egter terug met aan sy sy die jong, mooi en skerpsinnige meisie Iole, dogter van die sakeman Eurytus. Gudenov het Eurytus, sy voormalige begunstiger, vernietig, maar het hom tog oor sy dogter ontferm. Iole moet nou as't ware Gudenov se bed deel met sy vrou, Katy.

Onderweg na die shopping centre moet De Goede sy weg baan deur 'n voorstedelike doolhof van strate. Hy verdwaal, maar kry dan by 'n eindstert die wenk om 'n bus na die shopping centre iewers in Kaapstad te neem. Hier loop hy weer die eindstert – die “gewyde eindstert” – en sý vriendin Minie raak, en die twee tieners lei De Goede deur die chaos van die shopping centre.

Oita blyk ook die sentrum te wees van die kultus van die seksgodin Bee-Bee-Doo, en De Goede se tog deur die shopping centre is 'n blootstelling aan al die uitspattige fasette van hierdie kultus. In sy woonstel iewers in Oita is ook Gudenov is besig om Iole van Bee-Bee-Doo te vertel, terwyl Katy haar lot teenoor 'n groep vriendinne bekla. Intussen kry die Brigadier verslae oor De Goede se vordering, verslae wat op die oog af na wartaal lyk, en hierdie “kodes” word op 'n eweneens verwarrende wyse deur die Brigadier en sy personeel ontsyfer.

In die shopping centre dreig die vreemde manifestasies van die Bee-Bee-Doo-kultus tesame met die proliferasie van die “massakultuur” om De Goede te oorweldig, en hy raak handgemeen met 'n “modegek” in 'n papegaai-mondering wat uittartend reageer as De Goede hom oor Gudenov uitvra. De Goede dwing die modegek met 'n soort liefdesklem tot oorgawe, maar dan tree 'n man en 'n beeldskone, donker meisie, wat hy nie as Gudenov en Iole herken nie, tussenbeide.

Ontredder volg De Goede die eendstert en Minie verder deur die sentrum se sale, met 'n kudde meisies, eens die aanhangers van die modegek, wat agter hom aandrentel. Sy navrae na Gudenov lewer egter net onsinnighede. Terwyl hulle dieper en dieper in die sentrum afsak, neem De Goede se frustrasie toe en groei aan tot 'n magtelose woede.

Intussen vertrek Hope en haar vier seuns ook na Oita se goue koepels. By haar het sy die sterkste seksuele prikkelfstof wat mens kan kry. Sy bereik Gudenov veel makliker as haar man en tref hom aan waar hy Iole inlig oor die wel en wee van Bee-Bee-Doo. Sy oorhandig aan hom die buis met die liefdesdoepa. Gudenov ontvang dit gelate en reël dat sy chauffeur 'n entjie met haar en die kinders gaan ry. Toe skink hy vir hom én Iole van die doepa en druk haar teen hom aan. Later word Iole alleen en bloedbevlek wakker.

Katy besluit, onder aansporing van haar vriendinne en in 'n wanhopige poging om haar man te behou, om die bebloede japon van hul vriend Neuman Nessos aan Gudenov te stuur. Tien jaar gelede het Gudenov vir Nessos gedurende 'n safari per ongeluk doodgeskiet, en sy het die japon gehou om Gudenov se jaloesie jeens Nessos lewend te hou en so sy aandag te behou. Die japon word egter nou sonder vlekke gestuur – dit moet 'n uitnodiging tot 'n nuwe begin eerder as 'n verwyf wees.

Boris ontvang die japon van sy seun, Hyllos, pas ná 'n liefdesessie met Iole. Hy is nou in sy glaskamer, sy heiligdom, en omring deur sewe kerse. Terwyl hy aan sy verlede dink, voel hoe demoniese magte van hom besit neem, en uiteindelik tog berusting vind in gedagtes aan Iole, raak die mou van sy japon aan die brand, “aangesteek deur die sewe wit kerse van sy amper vergete verlede”.

Iewers in die shopping centre beland De Goede, sy tiener-begeleiers en die bondel aanbiddende meisies in 'n stoet wat gevorm is ná die selfmoord van 'n dief wat hulle vroeër teëgekom het. Ook hierdie stoet word deel van die kultus wat die dood van Bee-Bee-Doo gedenk. De Goede en sy gevolg aanskou 'n witgeklede mannetjie wat tee in 'n koperskotteltjie brou, 'n ritueel ter ere van Bee-Bee-Doo, maar om kommersiële redes dokter die mannetjie die tee met liefdesdoepa voordat hy dit aan tieners verkoop. De Goede se verwarring en swaarmoedigheid neem toe en dit is asof Gudenov se alomteenwoordigheid van hom besit neem. Toe hy die voltrekking van 'n huwelik tussen twee idiote gadeslaan, raak alles vir hom te veel en geweld neem van hom besit. Eers takel hy die eendstert en Minie en toe veg hy teen die hele sentrum. Toe hy met bebloede vuiste uitstorm, herken hy die silwer Rolls-Royce van sy ewebeeld.

De Goede besef skielik dat die hond wat hy moet vernietig, iemand soos hyself is – dit is sy ewebeeld. Hy spring in 'n motor en sit die Rolls agterna. Op Chapmanspiek stamp hy die Rolls by 'n krans af en dit tuimel tot in die see. Toe

hy agterkom dat hy so sy eie vrou en seuns om die lewe gebring het, stort hy heeltemal in duie.

Die D-diens ontvang die nou weer stotterende De Goede simpatiek en kondig aan dat hy die res van sy dae in die Stigting Welgevonden kan slyt.

Intussen verbrand Gudenov in sy glaskamer totdat daar niks van hom oorbly nie. Katy en haar vriendinne is te laat om dit te verhoed, en Iole kom tot die insig dat dit haar rol was om haar minnaar in staat te stel om te sterf. En ná dit alles sit brigadier Ormassis E., omring deur sy jongmanne van die D-diens, op die boonste verdieping van die Oita shopping centre en mediteer. Nog mense sluit hulle by hom aan, tieners, beamptes van die sentrum, klante en familie van die tycoon. Die brigadier spreek hulle toe en bring hulde aan Boris Gudenov en aan De Goede. Hy wys op die rol van Bee-Bee-Doo en Hope, en sonder dan die eendstert uit as “die een wat die ware insig tuisgebring het”. Hy wys daarop dat De Goede nou versoen is met ’n “sekulêre waarheid” en dat hy “hierdie wêreld aanvaar en in die progressiewe Welgevonden opgaan in ’n nuwe wêreld”. Hy maak ook ’n onderskeid tussen mense soos hy (die Brigadier self), mense wat die lig gesien het en ’n begrip het vir “nuwe simbole wat deur die werklikheid, die eksistensie, ’n nuwe waarde kry”, en andersyds mense soos Boris Gudenov wat in sy sterwensnood geklou het aan “die primitiewe betekenis wat ’n hele bespotting is van sy verligte bolwerk, die shopping centre”.

’n Gees van vernuwing vat pos. Almal drink “op die dood van tradisie en oerbelewenis”. Die brigadier slaan die uitbundigheid tevrede gade.

2.4.3 *STRUKTUUR: VERVLEGTING VAN VERWYSINGS*

In ’n erkenning op die kolofonbladsy bied Leroux die verhaal aan as sou dit “saamgeflans” wees “uit twee werke van Euripides en Sophokles”, die eerste

aanduidings van die verwysingsveld wat die skrywer betrek om die romangegewe in 'n bepaalde stramien te pas. Daar is egter meer verwysings na ander tekste, ander dissiplines, wat óf verheldering kan bring, óf die leser soos in die sprokie dieper in die woud van vertwyfeling kan inlei. Die frappantste verwysings is dié na die Kabbalisme, die Gnostisisme en die Alchemie, op die oog af spesifiek na die Jungiaanse interpretasie van die simboliek uit hierdie dissiplines. Dante se *La Divina Commedia* is 'n belangrike verwysingsveld, so ook die Eleusiniese Misteries van die antieke Grieke en die Griekse mitologie in die breë, maar dan waaier hierdie verwysings ook uit na ander mitologieë om sodoende 'n simboliese veld eie aan Leroux te vestig.

Die identifisering van die verwysings is reeds die aanvang tot interpretasie, maar uiteindelik sal aangetoon word dat al die verwysingsvelde soos skywe voor mekaar en oor mekaar draai en inskuif. Iewers kom daar dalk iets soos 'n kern tot stand, 'n area van maksimum oorvleueling, maar dan is Leroux se definisie van die lewende simbool juis dat die betekenis daarvan nooit uitgeput kan raak nie.

Die soeke na 'n vaste kern van betekenis word ook verydel deur Leroux se volgehoue ironie. Die eerste aanduiding van 'n ironiese ingesteldheid is reeds te vinde in bogenoemde verontskuldiging op die kolofonbladsy. Die woord “saamgeflans” is in doelbewuste opposisie met die uitvoerige en noukeurige gebruik van verwysings, en veral die wyse waarop die verskillende verwysingsvelde oorvleuel om 'n strukturele gelaagdheid te bewerkstellig. Die boek is egter in wese 'n ironisering van die motto op die bladsy ná die kolofon, 'n weergawe van die slotgebeure in die roman: “Almal drink die heildronk gretig. Hulle drink die dood van tradisie en oerbelewenis. Daar is groot pret en groot vryheid en uitbundigheid sonder perke.” Die ironie word in die roman veral herken aan die spanning tussen mistieke “oerbelewenis” en 'n eietydse

sekularisasie, en in die plasing van klassieke mites in 'n eietydse, enigsins banale situasie.

2.4.3.1 Herakles

Soos in *Een vir Azazel* word die speurder-protagonis in *Die derde oog* gekoppel aan Herakles, die groot heldefiguur uit die Griekse mitologie, en verwysings in hierdie roman betrek dan ook, soos hierbo aangetoon, twee Griekse skrywers se Herakles-dramas, naamlik Euripides se *Herakles* en Sophokles se *Trachiniai*, oftewel *Vroue van Trachis*. Die Herakles-verwysings kom egter nie net uit hierdie twee dramas nie – Leroux het beslis ook ander bronne betrek.

Herakles (of Hercules) was bes moontlik die beroemdste Griekse halfgod en 'n seun van Zeus en Alkmene. Deur die toedoen van Hera word hy waansinnig en bring sy vrou, Megare, en hul kinders om die lewe. As straf kry Herakles van die orakel van Delphi opdrag om in diens van koning Euristeus van Micene twaalf take uit te voer. Indien hy daarin slaag, sal hy onsterflikheid verwerf en by die gode opgeneem word. Sy twaalfde en laaste taak is om die helhond Kerberos in die onderwêreld te gaan haal. Met die uitvoer van hierdie taak is hy na die onderwêreld begelei deur Hermes en Athene. Uiteindelik kom Herakles vrywillig aan sy einde – hy kies die dood op die brandstapel op die berg Oita in Suidoos-Thessalië. Toe die hout egter begin brand, word hy na die berg Olympus gevoer waar hy Hebe as bruid kry.

In Euripides se weergawe van die Herakles-mite het die tiran Lycus pas die troon van Thebes ingepalm deur onder andere Herakles se vrou Megare se pa en broers om die lewe te bring. Om te voorkom dat Herakles se seuns eendag teen hom in opstand sal kom, wil hy hulle ook laat vermoor. Die seuns se enigste

hoop op oorlewing is dat hul pa betyds van Hades sal terugkeer, maar Megare het reeds moed opgegee en klee haar seuns in doodsklede.

Herakles daag egter betyds op, bring Lycos om die lewe en 'n koor besing die oorwinning van die goeie oor die bose. Toe verskyn daar twee skrikaanjaende verskynsels, Iris en Lyssa (waansin), wat deur die godin Hera gestuur is om Herakles op die kruin van sy sukses neer te vel. In 'n vlag van waansin maak Herakles sy vrou en drie seuns dood.

In die laaste gedeelte van die drama kom Theseus op Herakles af waar hy aan 'n pilaar geketting is met die lyke van sy gesin om hom gestrooi. Herakles sien nie meer kans vir die lewe nie, maar Theseus bemoedig hom met die woorde dat dit net gewone mense is wat die dood as oplossing sien. Ware moed, sê Theseus, is om alles wat die gode jou oplê onverskrokke te verduur.

Sophokles fokus in sy drama op Herakles se vrou Deianira, wat die drama met die volgende woorde begin: "Jy kan niks oor 'n man se lewe sê voordat hy nie dood is nie; eers dan kan jy sê of dit goed of sleg was." Nadat Herakles teen die stad van koning Eurytus opgeruk het, wag Deianira angstig op 'n tyding van haar man. Met sy vertrek het hy aan haar 'n tablet oorhandig waarop 'n profesie van die eikeboom-orakel by Dodona geskryf was, naamlik dat hy ná hierdie taak óf sal sterf, óf die res van sy lewe in vrede sal leef. Deianira stuur uiteindelik haar seun Hyllos om te gaan uitvind wat van sy pa geword het .

Nuus oor haar man bereik Deianira saam met 'n groep vroue, die eggenotes en dogters van die verslane mans van Eurytus se ryk. Onder hulle is die beeldskone Iole, en uiteindelik vind Deianira uit dat Iole nie bloot 'n krygsgevangene is nie, maar dat die oorlog juis om haar gegaan het, dat Herakles Eurytus se stad vernietig het om Iole van hom te steel. Herakles het haar vooruitgestuur om in sy huis te woon – nie as slaaf nie, maar as minnares.

Haar man se losbandigheid is egter nie 'n verrassing vir Deianira nie, en sy blameer nóg Iole, nóg haar man, en sien albei as slagoffers van 'n passie so

sterk dat selfs die gode dit nie sou kon weerstaan nie. Sy besluit tog om te veg vir haar man, en span 'n towermiddel in wat die sentaur Nessos aan haar gegee het pas voordat hy deur Herakles om die lewe gebring is. Sy stuur aan haar man 'n kledingstuk wat in hierdie middel gedoop is, oortuig dat dit sy hart sal verower. Sy is egter salig onbewus daarvan dat dit juis Nessos se wraak was, dat hy haar so gebruik het om Herakles om die lewe te bring. Die towermiddel was eintlik 'n gifstof wat Herakles soveel pyn verskaf het dat hy homself op 'n brandstapel om die lewe gebring het.

Regstreekse verwysings na die Herakles-mite en die twee Griekse dramas in *Die derde oog*⁸⁷ is Boris Gudenov se “shopping centre” wat “Oita” genoem word (p. 19). De Goede en sy ewebeeld (later blyk dit Gudenov te wees) besoek die waarsegster mev. Dreyer by die Stigting Welgevonden, en daar word by herhaling verwys na die eikeboom en die duiwe by haar cottage (p. 27). De Goede sien die duiwe ook as sou dit dié wees van Thebe, Ammon en Dodona (p. 28) wat “ná soveel eeue” in die eike van Welgevonden geland het. Daardeur word mev. Dreyer verbind aan die eikeboom-orakel van die Sophokles-drama, ook op grond van die feit dat sy aan Gudenov 'n profesie lewer wat ooreenstem met dit wat die orakel in die drama aan Herakles lewer, naamlik dat hy óf sal sterf, óf die res van sy lewe in rus en klamte sal deurbring (p. 29).

Gudenov se verblyf in Lydia, waar hy die vrou Omphalia “gedien” het (p. 47), verwys na Herakles se slawediens aan koningin Omphalia van Lydia, hoewel die vyftien maande wat hy tot haar beskikking was, ook in verband gebring kan word met die vyftien maande wat Herakles se veldtog teen koning Eurytus geduur het (Graves 1975b: 199). Die profesie van die eikeboom-orakel was ook op hierdie veldtog van toepassing.

Die Oechalia Publishing Company waaroor Gudenov beheer gekry het ná sy afrekening met Ernest Eurytus (p. 48) verbind Gudenov ook aan Herakles,

⁸⁷ Die verwysings na hierdie roman, Leroux (1966), is voortaan net met 'n bladsynommer tussen hakies.

want volgens die Griekse mite was Eurytus, die pa van Iole, die seun van Melanius, koning van Oechalia. Die romanfiguur Iphitus, Ernest se seun, is ook 'n figuur uit die mite, naamlik Eurytus se seun wat deur Herakles vermoor is (Graves 1975b: 158).

Gudenov se vrou, Katy, se seun is in die roman Hyllos, 'n regstreekse verwysing na die Herakles-mite, en hierdeur word Katy dus gekoppel aan Herakles se vrou Deianira. Katy se vriendinne (p. 98-101) tree op soos die koor in die *Trachiniai* as hulle Katy vertroos tydens Gudenov se afwesigheid en sy owerspel met Iole. Ook die vriendinne se verwysing na ene Jack Gordon se belangstelling in Katy kom ooreen met die koor se verwysing na die verskeidenheid mans wat om Deianira se hand meegeding het.

Uiteindelik sterf Gudenov dan ook 'n vlammedood in Oita, nadat hy die japon van die gestorwe Neuman Nessos van sy vrou, Katy, ontvang het, in die breë in ooreenstemming met die Herakles-mite.

Demosthenes H. de Goede word eweneens op vele wyses met Herakles verbind. In die Diens kry hy die kodenaam "H-12", 'n bondige "kode" vir Herakles se twaalf take. Daarby word De Goede se twaalfde en laaste taak, die soektog na Boris Gudenov en die basiese gegewe van die roman, bestempel as 'n soektog na 'n hond: "As hy maar net die hond kan kry, die swart wolf" (p. 148). Sy vorige take stem ook ooreen met die van die mitiese figuur, weliswaar in eg Suid-Afrikaanse en enigsins banale terme weergegee: Die Lesbiese Gifmoordenaars van Calvinia, die Swyn van Dysselsdorp, die Slang van Muldersvlei, die Afperser van Arcadia, die Bokkie van Kammaland, die Leeu van die Noorde, die Bul van Benoni, die Hoere van Humansdorp . . ." (p. 15). Vergelyk hiermee van die Herakles-take in die volgorde wat hy dit moes verrig: die dood van die Nemeïese leeu en toe die waterslang Hydra, die vang van die Arkadiese takbokkooi en daarna ook die Erumantiese wildevark, die verjaging van die Stimfaliese voëls, die reiniging van die stalle van Augias, die opspoor van die

bul van Kreta, die doodmaak van Diomedes, koning van Trasië . . . en ten slotte moes hy die helhond Kerberos in die onderwêreld gaan haal. Die “E.” van De Goede se opdraggewer, brigadier Ormassis E., kan dan verwys na Euristeus in wie se diens Herakles sy twaalf take uitgevoer het. De Goede se manlike begeleier, die gewyde eendstert, word in ooreenstemming met die Herakles-mite “die Hermes van die shopping centre” genoem (p. 90), en net so word sy vroulike begeleier, Minie, in die roman bekend gestel onder die hoofstuktitel “Pallas Athena” (p. 81). Soos in die Euripides-drama bring De Goede ook sy eie vrou en kinders om die lewe.

Deur verwysings is sowel Demosthenes H. de Goede as Boris Gudenov aan Herakles gekoppel, ’n koppeling wat onder meer geïnterpreteer kan word volgens die Jungiaanse toepassing van die heros-mite. Joseph L. Henderson sit die universele patroon van die mite van die held, oftewel die heros, volgens hom die mees algemene en bekendste mite ter wêreld, soos volg uiteen (Jung 1964: 110): ’n Mirakelagtige dog beskeie geboorte, vroeë tekens van bomenslike krag, sy triomfantelike stryd teen bese magte, sy vatbaarheid vir die sonde van oormoed (hubris) en sy ondergang as gevolg van verraad of ’n heroïese opoffering wat tot sy dood lei. Daar is ook die teenwoordigheid van sterk leermeesters wat die heros se aanvanklike swakheid uitbalanseer, en die laaste fase van die mite is die sogenaamde tweelingfase waarin die bedreiging van die heros se geluk en veiligheid van homself kom.

Jung sien die mite as ’n uitbeelding van individuele sowel as kollektiewe identiteitsvorming, en die essensiële funksie van die heros-mite is die ontwikkeling van die individu se ego-bewussyn – ’n bewustheid van sy sterk én swak punte – sodat hy of sy toegerus kan word vir die lewenstaak. Die heros-verhaal is ’n uitbeelding van volwassewording, en die heros se dood is simbolies van die bereiking van volwassenheid (Jung 1964: 112).

Wat veral van hierdie interpretasie van die heros-mite vir *Die derde oog* van belang is, is dat die koppeling van sowel De Goede as Gudenov aan die Herakles-figuur – De Goede letterlik “die goeie” en Gudenov ’n vervorming van “good enough”⁸⁸ – geplaas kan word in die tweelingfase van die heros-mite. Die tweeling is verskillende fasette van dieselfde persoon, twee kante van die menslike aard, soos mak en wild, introvert en ekstrovert, of soos dit in die De Goede-Gudenov-verdeling tot uiting kom: fisiek en spiritueel.

2.4.3.2 Jung

Die Jungiaanse psigiese proses van die ontwikkeling van ’n identiteit, die sogenaamde individuasiëproses, behels ’n mediëring tussen onder meer bogaande uiteenlopende fasette. Dit gaan veral om ’n mediëring tussen en balansering van die rasonale bewuste en irrasionele onbewuste aspekte van die psige. Wat eersgenoemde aspek betref, is veral die kollektiewe onbewuste deurslaggewend, oftewel daardie deel van die psige wat alle mense gemeen het en bestaan uit ’n oorgeërfde geneigdheid tot bepaalde voorstellings, die soort voorstellings, of argetipes, wat universeel in mites en drome voorkom. Kortweg behels individuasië ’n wisselwerking tussen wat Jung die ego en die self noem, waar die ego die resultaat is van alle bewuste aktiwiteite van die psige, en die self sowel die hele psige as die organiserende sentrum daarvan waar die argetipes hul oorsprong het.

Individuasië gaan dus oor die samestelling van die self deur die integrasie van die bewuste en die onbewuste, ’n proses wat op verskillende wyses deur die argetipes gemedieer word. As ’n bewuswordingsproses is dit ’n ontwikkeling

⁸⁸ Gudenov word ook een maal “Goodman” genoem (p. 108) deur een van die ses kandidate van die winkelwerknemersvakbond wat De Goede en sy begeleiers in ’n saal van die shopping centre aantref.

vanuit 'n staat van volledige onbewustheid tot 'n staat waarin die individu bewus kan wees van die dinamiese wisselwerking tussen die bewuste en onbewuste. Die ego ontwikkel uit die baaierd van die onbewuste en psigiese heelheid word bepaal deur die mate waartoe die ego ontvanklik is vir argetipes soos die skadu, die anima en die animus.

Hoewel heelheid die hoogste waarde in Jung se psigoanalise het, word die operatiewe basis daarvan vergestalt deur die argetipe wat hy die sisigie ("syzygy") of die argetipe van die goddelike paar noem. Die sisigie simboliseer die konsep van die dinamiese vereniging van teenoorgesteldes soos byvoorbeeld die sintese van bewuste en onbewuste soos hierbo uiteengesit, maar baie meer spesifiek dui dit op die vereniging van manlike en vroulike waardes in die psige waaruit die goddelike kind as't ware gebore word as 'n simbool van eenheid. In *Die derde oog* word die sisigie by uitnemendheid verteenwoordig deur die "gewyde eendstert". Hy beliggaam die vereniging van teenstrydighede, soos in sy benaming uitgebeeld, en in die roman tree hy in verskeie opsigte op as 'n rigtinggewer en korrekatief op talle van die ongeïntegreerde opposisies in die boek, soos die skeiding tussen De Goede en Gudenov as aspekte van dieselfde persona.

2.4.3.3 Die Alchemie, Gnostisisme en Kabbalisme

Leroux span verwysings na die Alchemie, Gnostisisme en Kabbalisme ooglopend in navolging van Jung in, hoewel dit selde in enige maklik herkenbare Jungiaanse konteks geskied. Dit word algemeen aanvaar dat die alchemiste se gedoemde metaal-eksperimente ondergeskik was aan 'n spirituele proefneming gerig op die suiwering en transformering van die mens tot 'n staat waar 'n vereniging met God bewerkstellig kan word, en dat die kwasi-chemiese simboliek van die Alchemie hoofsaaklik betrekking het op hierdie psigiese transformasie.

Jung was oortuig dat die Alchemie se simboliek sielkundige waarde het, net soos wat hy oortuig was van die sielkundige strekking van die gnostici se ontwikkeling van 'n geheime kennis waarmee ingelyfdes die werklikheid sou kon beïnvloed. Die gnostiese Christene het immers goddelike openbaring probeer bewerkstellig deur 'n proses van spirituele selfontdekking en het, soos die vroeë gnostikus Valentinus in homself na drome en visioene gesoek het, selfondersoek gedoen om hul *gnosis* (kennis van God) te verdiep (Pagels 1988: 62). Kenneth Rexroth sluit sy essay oor die Gnostisisme, aanvanklik gepubliseer as 'n voorwoord tot 'n uitgawe van G.R.S. Mead se seminale *Fragments of a Faith Forgotten: The Gnostics*, af met die volgende samevatting van die gnostiese beweging: "What the Gnostics projected onto the screen of their profound ignorance as a picture of the universe was in reality a picture of their own minds. Its mythology is a symbolic portrayal, almost a deliberate one, of the forces which operate in the structuring and evolution of the human personality. It is, more than almost any other religious system, because it is of all others, the most invented, the most 'made up', an institutionalized panorama of what Jung has called the Collective Unconscious" (Rexroth 1961: 142).

Dit geld byna net so vir die Kabbalisme, 'n esoteriese en mistieke, of okulte, Joodse godsdienstige beweging wat 'n noue verwantskap met die Gnostisisme vertoon. Net soos die Gnostisisme het die Kabbalisme 'n aantal magiese praktyke, manipulasies van die alfabet en die teks van die Pentateug, towerspreuke en -rituele, wat enersyds gesien kan word as simboliese uitdrukkings van die ware betekenis van die Judaïsme en andersyds, deur die skep en oplos van misterieë, insig bied in die mens as 'n verenigde en verenigende wese (Rexroth 1961: 42). Wat ten opsigte van *Die derde oog* ook insiggewend is, is Rexroth se opmerking dat die vernaamste kabbalistiese sakrament die seksdaad is, "carefully organized and sustained as the most mystical trance" (ibid: 43). Die huweliksbed is dan ook die setel van wat in die

Kabbalisme bekend staan as die Shekinah, oftewel die teenwoordigheid van God.

Meer tiperend van die breë kabbalistiese praktyk is Jorge Luis Borges⁸⁹ se samevatting daarvan in sy artikel “The Kabbalah” (Borges 1988: 54-64). Ten eerste meld hy sy vermoede dat die klassieke tekste van die kabbala nie soseer stellings of argumente aanbied nie as suggestie en inspirasie. En dan veral opmerklik ten opsigte van Leroux: “They chose myths or metaphors over reasoning” (ibid: 54). Dan wys hy op die sentrale rol van die simboliek in die Kabbalisme, oftewel ’n doelbewuste poging om waarhede nie abstrak weer te gee nie, maar eerder deur simbole en metafore daarop te laat sinspeel. Steeds lyk dit asof dit aspekte is wat net so op Leroux (en Borges self!) van toepassing is, maar dan kom Borges uit by ’n kabbalistiese praktyk wat veral insiggewend is as *Die derde oog* se uiters digte verwewing van verwysings en simboliek daarin gespieël word: Die kabbala veronderstel dat die Bybel, spesifiek die Pentateug, ’n goddelike teks is, en as dit goddelik is, is daar niks toevalligs daarin nie, nie eens die aantal of die vorm van die letters nie (ibid: 56). En hoe lees jy so ’n teks? “They [the Kabbalists] studied each single verse, its initial letter, its number of letters, the fact that some numbers were duplicated, and so forth . . . everything can and must be studied” (ibid). Vergelyk daarmee ook Pagels (1988: 64) se beskrywing van die Christelike gnostici se beskouing van die Heilige Skrif: “These Gnostics took each line of the Scriptures as an enigma, a riddle pointing to deeper meaning. Read this way, the text became a shimmering surface of symbols, inviting the spiritually adventurous to explore its hidden depths, to draw upon their own inner experience – what artists call the creative imagination – to interpret the story.”

⁸⁹ Die gebruik van Borges se beskouing van die Kabbalisme is nie so willekeurig soos wat dit mag voorkom nie – Leroux betrek hom self by *Die derde oog*: “Hulle het eenkeer vir Borges gevra wat die dood is, sê die Brigadier. ‘En Borges het gesê: ‘Die dood is ’n stad’” (p. 126).

Leroux verwys in *Die derde oog* onder meer na die gnostiese Sophia-mite. Sophia kan gesien word as die gnostiese interpretasie van die Heilige Gees as moeder (Jung 1969: 64). Sophia of Akamoth is egter by uitnemendheid die vroulike vergestaltung van wysheid, die hoogste vroulike beginsel, die ekwivalent van nog 'n gnostiese vroulike beginsel, naamlik die Barbelo, die Groot Moeder van die lewe en die teenhanger van die Onbekende Vader. Soms word sy ook gesien as verwant aan die Semitiese weergawe van die Moedergodin, Ishtar of Astarte. Die Barbelo sien Jung as 'n gnostiese simbool van heelheid, "God in four" (Jung 1968: 195)⁹⁰, 'n uitdrukking van die ideale psigiese heelheid (bewus + onbewus; manlik + vroulik) van die mens, of soos dit in *Die derde oog* uitgedruk word: "Die vader-moeder van alle hoër bewussyn" (p. 85).

Jung (1967: 334) wys ook op 'n ander aspek van Sophia wat tot uiting kom in 'n gnostiese skeppingsmite waarvolgens "Sophia-Achamoth" in die plek van die primordiale man as lokaas in die buitenste duisternis gewerp is, en uit haar lyding en smarte in die duisternis is die ganse wêreld geskep. Sophia tree dan op in die gedaante van die *Prouneikos*, die wellustige, 'n eens maagdelike godin wat deur haar val van oorspronklike suiwerheid die oorsprong van hierdie sondige stoflike wêreld geword het. Jung (1968: 196-197) brei hierop uit as sou Sophia in haar Prouneikos-gedaante ooreenstem met die opvatting dat Barbelo deur die seksdaad hervul kon word met die *pneuma* (gees) waaraan die wêreld 'n tekort het.

Daar is ook ander weergawes van die mite waarvolgens 'n gevalle vrou vir die skepping verantwoordelik is. Volgens die gnostikus Simon Magus, die Bybelse Samaritaan, is dit Helena wat na die "laer gebiede" neergedaal het om die sondige wêreld te skep. Helena was vir tien jaar 'n prostituut in Tyre, 'n Efesiese tempelprostituut in diens van die Moedergodin Ishtar, maar sy word

⁹⁰ Sien ook § 2.3.9 hierbo oor Borges se gebruik van die alchemistiese oorgang tussen drie en vier, maar opmerklik (en ironies) is daar geen regstreekse teken van die vroulike in Borges se verhaal nie.

toe Simon Magus se *ennoia*, of begrip, en sy volgelinge het haar aanbid as Athena, die godin van wysheid.

Jung (1967: 335) se sielkundige interpretasie van hierdie mite is dat dit kenmerkend is van die anima van 'n man wat homself absoluut met sy rede en spiritualiteit vereenselwig en die gevaar loop om verwyder te raak van sy anima en die kompenserende kragte van die onbewuste.

“Ons meisies toets hulle soos die Gnostiese vroue en maak hulle ook in die proses immuun teen elke versoeking van buite,” sê Brigadier Ornassis E. van die seksueel uitlokkende meisies in die D-diens (p. 35) in 'n opsetlike verdraaiing van die gnostiese interpretasie van die rol van die gevallene vrou. Hy weerspreek hom in 'n sekere opsig as hy verder van die meisies sê: “Daar is niks wat die Archons se wêreld bied wat hierdie meisies nie beter kan doen nie.” Die begrip “Archons” kom uit die gnostiese Manicheaanse mite en verwys na “kinders van die duisternis” wat die gesteelde lig gedra het. Hierdie lig kon deur seksuele verleiding van hulle bekom word, 'n duidelike implikasie van die rol wat die meisies vertolk.

Mani, die stigter van die Manicheïsme en in Jungiaanse terme 'n skadufiguur, het in teenstelling met Augustinus se (dit wil sê die Christelike) opvatting *privatio boni*, oftewel dat die kwaad net 'n afwesigheid van die goeie is, aangevoer dat boosheid net so werklik soos die goeie is en dat daar dus twee gelykwaardige goddelike wesens is, naamlik 'n goeie en 'n bose. Op 'n paradoksale manier kan die lig net gesien word as die duisternis – die skadu – by die self geïntegreer word.

Die aanvang van die stryd tussen De Goede en Gudenov word aangekondig in 'n hoofstuk waarin Gudenov die eerste keer vir Iole in sy kamer ontvang. Sy verskyn in 'n turkooisblou japon en hy in 'n baadjie van blou fluweel – blou is die kleur van die rede – en hy is erg bewus van die bedenkinge oor sy viriliteit wat hy moes verduur ná sy verblyf in Lydia. Die liefdespel kry ooglopend

die wind van voor, en die stryd het dus betrekking op meer as De Goede se uitdelgingstaak.

Hul minnespel word dan bestempel as 'n "blootlegging", en wat blootgelê word, blyk dan te wees dat hulle eintlik maar net 'n weerlose seun en ewe weerlose meisie is, bewus dat "iets belangriks hopeloos verlore gegaan" het en vervul met "die kinderlike begeerte dat niks liggaamlik moet plaasvind nie" (p. 62). Indien die stryd die psigologiese wording, die individuasie, van De Goede-Gudenov impliseer, kan seksualiteit ook hier gesien word as 'n psigiese transformasie – as 'n stryd dus – waarin die bewuste gehoor moet gee aan die oproep van die onbewuste, waarin die paartjie in blou die rooi telefoon van lyflikheid moet hoor lui (ibid).

Waar die Brigadier deur die seksueel uitlokkende Hope gekonfronteer word (p. 79), verbind die verteller eweneens die minnespel met die stryd van die held: "Die heldestryd word dikwels onsigbaar gevoer op ongewone plekke; net soos op die slagveld, verdien dit ook liederesangers – die vakmanne van illusies, die gevleuelde leuenaars van alle tye."

Vervul Iole, en bes moontlik ook Hope, dieselfde rol as Bee-Bee-Doo? Laasgenoemde word bestempel as die "Filia Mystica", 'n term wat Jung (1970: 136) gebruik vir die rol wat Helen, die hoer van Tyre, vir Simon Magus gespeel het, en dan spesifiek in haar rol as dienaars van Ishtar. In hierdie geval verwys dit nie na die psigologiese vereniging van die manlike bewuste en die vroulike onbewuste nie, maar na die verhouding tussen die ingewyde en sy vroulike muse. Die term beteken letterlik "vroulike mistiek" en die hoofstuktitel "Die reëls van die spel – en vroulike mistiek" hou ook daarmee verband. Bee-Bee-Doo word ook bestempel as "die Akhamôth wat in leegheid en donkerte soos 'n warrelwind spiraal in 'n soektog na die lig wat sy gesien en verloor het. Sy was die gevalle Sophia wat die Pleroma [hemel] nie kon bereik nie; sy was die Heilige Gees van die Aarde wat sonder tussenkoms nie verder as die Horos

[grens of drumpel van die hemel] kon gaan nie” (p. 88). En ook: “In daardie geval kan mens Bee-Bee-Doo as ’n Barbelô sien. Is sy ’n Prounikos? Is dit haar taak om deur wellus die Archons te beroof van die lig van die geestelike saad?” (p. 92).

Dante se *La Divina Commedia* en die Gnostisisme word gekombineer as die Brigadier soos volg voortborduur oor Hope: “As Beatrys, in die woorde van die groot digter, Sophia word . . . dan kan Hope vir ons Selene of Helena word – die Lig, die produk van inspirasie en ewige gedagtes . . . die hergebore vrou van Tyre . . . die skepper van engele en aartsengele . . . die moeder van wysheid . . .” (p. 93). Dante het met sy digtersvriend Virgilius sy beminde Beatrys in die hel gaan soek.

Die Brigadier verduidelik die verband tussen Gudenov en Bee-Bee-Doo, die “rol wat hulle teenoor mekaar moes speel”, soos volg: “die Prounikos en die siek koning; die slet en die onvermoënde man” (p. 124).

Hope word uit die staanspoor as nimfomaan voorgestel (p. 11) en as sy haar seksuele onvergenoegdheid teenoor haar ma bekla, kry sy van Madame Ritchie ’n seksopwekker (“Yohimbin”) wat haar met ’n nuwe doelgerigtheid vervul. Hope sien haarself onderweg na die paleis van Gudenov as “die uitverkore vat wat die Archon sal onthef van die lig; sy het van die hoër heelal in hierdie banale wêreld gekom, die vroulike gees van diep en vér” (p. 127). Sy sien haarself dus hier in die rol van Prouneikos of Helena wat neerdaal sodat die materiële wêreld geskep kan word, en ook in alchemistiese terme as die “uitverkore vat”, dit wil sê die houer waarin die magiese transformasie plaasvind. In hierdie geval is die transformasie dan die verbinding van gees en liggaam.

Hope se missie word aangebied onder die hoofstuktitel “Die Zonah”, die Judaïstiese term vir ’n vrou wat ongemagtigde seks gehad het, maar meer spesifiek dui die woord op ’n tempelprostituut. Hierdie kabbalistiese

verwysingsveld word uitgebrei waar Hope en haar vier kinders Gudenov en Iole se liefdesessie onderbreek (p. 131). Gudenov sien Hope dan as “ ’n q’désjáh in wit” (’n vroulike tempelprostituut); as “Asjtorath” (ook Ashtoreth, die Semitiese godin van liefde en oorlog, dikwels uitgebeeld met ’n gehoringde helm, en die ekwivalent van die Moedergodin Astarte of Ishtar). Hope se verskyning laat die “vreespatrone van sy [Joodse] jeug herleef” en dit laat hom ook aan Azazel en die “demonvrou Lilith” dink. Gudenov sien dan ook die sterrekonstellasie “Sjemhazai” raak (’n verwysing na ’n Kabbalistiese skeppingsmite waarvolgens Shemhazai die leier was van ’n groep gevalle engele) en dan sien hy Hope weer as ’n “zonah” (seksueel losbandige vrou). Hope se voorstelling as “Wikingvrou” en “Wikingmoeder” (p. 25, 67) en die verwysing na haar “Wikinghare” (p. 132) roep die Wikings se strydlustigheid en hul kenmerkende gehoringde helms voor die oog en kan gekoppel word aan die gewelddadige aspek van die Moedergodin.

2.4.3.4 Die Moedergodin

Al die verwysings hierbo koppel Hope aan die kultus van die Moedergodin, ’n mitiese figuur wat sowel ’n liefdesgodin as die godin van oorlog en bloedvergieting was. In die antieke wêreld is sy onder verskillende name vereer, as die Wes-Semitiese Astarte, die Frigiërs se Kubele, Egiptiese Isis, Babiloniese Ishtar en die Romeinse Venus. Die Sumeriese ekwivalent Inanna is op tipiese wyse uitgebeeld as ’n prostituut-ster wat deur die hemelruim trek op soek na ’n minnaar. Inanna is, soos dikwels die geval is met haar eweknieë, deur tempelprostitute aanbid. Seksuele uitspattighede was deel van die Moedergodin se kultus, en sy is ook vereer deur gekasteerde, transvestiet-priesters soos

byvoorbeeld in die Kubele-Artis-kultus⁹¹, waar die priesters hulself gekastreer het in nabootsing van Godin Kubele se seun Artis wat homself onder 'n denneboom ontman het. Die Moedergodin-kultus sentreer rondom die argetipiese verbintenis tussen die Aardmoeder en haar jong minnaar of seun. Die minnaar/seun sterf en herrys in diens van die vrugbaarheidsbeginsel, 'n verskynsel wat volgens James Frazer se *The Golden Bough* (1996(1922)) 'n universele patroon is en wesenlik 'n antropomorfisering is van die vegetatiewe siklusse van opbloeï en verval.

Oorblyfsels van hierdie oeroue vrugbaarheidskultus is ook terug te vind in die kabbalistiese veronderstelling dat seks die grondslag van die alle bestaan is en dat die frustrasie, versaking of wangebruik daarvan die bron van alle kwaad is. In die Kabbalisme is dit nie net die geval dat die struktuur en wording van die heelal weerspieël word in die verhouding tussen twee spesifieke individue nie, maar ook dat daar 'n wedersydse beïnvloeding is tussen die kosmos en die mikrokosmos van die liefde.

In *Die derde oog* is die “verwyfde mannetjies” van die D-diens (pp. 14, 15, 21) tipiese gekastreerde priesters. Ook De Goede word met sy toelating tot die Diens van sy “geliefde Beretta” (p. 22) ontnem en dus simbolies gekastreer, en die Brigadier draai sy rug op die uitlokkende Hope vir 'n “inwydingsorgie” met die manne van die Diens (p. 44). As die afgeleefde Hope later in sy slaapkamer is, begin hy “om 'n onverklaarbare rede verlang na die lenige jongmans van die D-diens” (p. 75). Daarteenoor is die losie van die D-diens 'n silindriese projektiel, “'n fallus na die hemel” (p. 33) tussen die wildsbokkies van die park. In die Eleusiniese Misteries was die fallus een van die geheime objekte wat vertoon is, maar die fallus is ook sentraal in primitiewe vrugbaarheidsrituele, ook in die kultus van die Moedergodin. In die Diens word Hope geboei deur onder meer die gedagte aan “seks as 'n soort religie” (p. 36), eweneens 'n verwysing na die

⁹¹ Die mite van Kubele en Artis vorm saam met die Eleusiniese Misteries die stamien van Leroux se tweede roman, *Hilaria* (1957)

kultus van die Moedergodin, maar ook na die rituele waarde wat seks in onder meer die Kabbalisme het as die basis van die ganse skepping en die setel van die teenwoordigheid van God. Hope vereenselwig haar volledig met die rol wat die meisies van die Diens aan haar toegeëien het (p. 36) en gee haar diensbaar oor aan die verleidinge deur die Brigadier en verlei hom later self deur sy drankie te dokter (p. 43).

In die shopping centre, wat nie alleen Gudenov se paleis is nie, maar by uitstek die sentrum van die kultus van Bee-Bee-Doo, die sekskoningin, is al die “ampsdraers” mans wat op een of ander wyse as “gekastreerde priesters” gekenmerk kan word. Ten eerste is daar die kort mannetjie in ’n wit jas, “Die Man Wat Weet” (p. 86), die hoofpriester van Bee-Bee-Doo wat almal bekendstel aan die koningin, haar veelbewoë geskiedenis en al haar gedaantes. Maar hy is “klein, gering en lelik” (p. 87) en as hy sy laaste rite voltooi het deur aan tieners gedokterde tee te verkoop, vertrek hy na “die gat in die stad waar geringe mannetjies met geringe takies hulle tuiste vind” (p. 147).

Dan het die vroeggestorwe Walliese skrywer Dylan Thomas ook ’n prominente plek in die kultus. Daar is selfs ’n Dylan Thomas-kamer in die sentrum waarin Bee-Bee-Doo na haar dood in staatsie gelê het, “onder ’n portret van die digter wat aan smaad van die brein gesterf het” (p. 89). Thomas, wat homself letterlik doodgedrink het, se dood word hier toegeskryf aan ’n versaking van die rede, ’n aspek wat dikwels, ook in hierdie roman, aan manlikheid gekoppel word en gekontrasteer word met vroulike gevoel.

De Goede kom in die shopping centre ook ’n “deftige ou heer met ’n snuifgrys pak” (p. 105) teë wat weldra ’n belangstelling in gay-prikkeltydskrifte en sado-masochisme toon. Dan is daar ook die “sprankelende modegek met ’n afwykende, geaffekteerde vrouestemmetjie” (p. 110) wat oënskynlik ook ’n belangrike rituele funksie vervul in die ondergrondse kultus van die koningin.

Van Bee-Bee-Doo word ook gesê dat sy soos 'n "maanteef" gesterf het (p. 144), en uit die perspektief van die mannetjie in wit, haar "priester", is sy 'n "maangodin" wat met die songod verenig, en uit die donkerte van hul vereniging, uit die dood van die songod, verrys nuwe lewe, die nuwe dag. Die Moedergodin is met die maan geassosieer, onder meer op grond van die maan se siklusse van wegkwyning en herlewing, maar sy is ook die wrede ma wat haar seun, die songod of die heros, verslind.

Ook die kleursimboliek in *Die derde oog* sluit aan by dié van die Moedergodin. Bee-Bee-Doo is ná haar dood in wit geklee en op 'n appelgroen ottoman uitgelê, en haar kis was groen "om oksidasie en verrotting voor te stel" (p. 89). Vroeër het Gudenov reeds vir Iole vertel van Bee-Bee-Doo se groen kamers en groen gordyne, en van haar verleidings én dood in haar appelgroen bed (pp. 96, 97).

Groen is die kleur van die aarde en vegetasie en dit simboliseer die vrugbaarheid van Moederaarde, maar dan ook die kleur van dood en verrotting (De Vries 1984: 227). Die appel is simbool van die aarde en die bolvorm daarvan simboliseer totaliteit. Die appel word ook verbind met Venus (Bee-Bee-Doo word bestempel as die "tragiese Venus", p. 117, 119), en Dylan Thomas het die appel voorgestel as Eva se vrug en as sodanig gelyk aan die vroulike geslagsorgaan (De Vries 1994: 18).

Leroux voer al hierdie gestaltes in *Die derde oog* terug na Lilith, wat volgens 'n kabbalistiese mite die eerste vrou van Adam was, maar anders as Eva saam met Adam geskape is en nie uit een van sy ribbe nie. Sy is egter as gevolg van haar rebelseheid en seksuele vrypostigheid uit die Paradys verban en het in 'n grot naby die Rooi See gaan skuil waar sy menige demoniese volk asook rampe voortbring het. Sy word dikwels uitgebeeld as 'n donker en tog stralende heks van die nag, met 'n ruie bos swart hare, 'n melkwit gelaat en oë wat vonk as die maan skyn. In Hebreeuse folklore is sy die opperste succubus, oftewel 'n vroulike

demoon wat slapende mans met erotiese drome pla en die lewenskrag uit hulle suig. Sy steel ook babas en drink hul bloed om so met hul lewenskrag vervul te word.

De Goede sien sy vrou, Hope, as sou sy haar soos “die slet van Babilon” verf, ’n verwysing na die Bybelse “hoer van Babilon”, wat nog ’n manifestasie van die Lilith-figuur is. Uit die staanspoor word ook Iole voorgestel as ’n soort Lilith. As jong meisie was sy ’n aktivis, ’n oorlogsgodin, met “wit lippe, donker oë en lang hare wat om haar skouers hang” (p. 52).

As Katy uit wanhoop aan haar man, Gudenov, Hemingway se kortverhaal *The Short Life of Francis Macomber*⁹² gee, word talle van die motiewe in die roman betekenisvol aangesny. Hemingway se verhaal gaan oor ’n driehoeksverhouding – twee mans en ’n vrou – waarin die mans, net soos De Goede en Gudenov, as twee aspekte van dieselfde persona gesien kan word. Dit is dan ook ’n individuasierhaal, in Jungiaanse terme ’n heros-mite waarin ’n aspek van die held moet sterf om heelheid te verwesenlik.

Die verhaal gaan oor ’n ryk dog wankelmoedige man en sy vrou wat in Afrika deur ’n siniese en vreeslose jagter op safari geneem word. Albei mans, die doener sowel as die weifelaar, is in der waarheid in diens van die vrou, en as die weifelaar uiteindelik deur sy vrou doodgeskiet word, is dit reeds deur die kragdadige man, die jagter, in die vooruitsig gestel waar hy só oor die vrou gedink het: “They are, he thought, the hardest in the world; the hardest, the cruellest, the most predatory and the most attractive and their men have softened or gone to pieces nervously as they have hardened” (Hemingway 1998: 9). En ook: “She’s damn cruel but they’re all cruel. They govern, of course, and to govern one has to be cruel sometimes. Still, I’ve seen enough of their damn terrorism” (ibid: 10).

⁹² Leroux het die woord “happy” uit die titel van die Hemingway-verhaal gelaat. Na regte is die titel *The Short Happy Life of Francis Macomber*.

Katy is volkome toegewyd aan Gudenov; dit blyk uit haar latere vergewensgesindheid – “Sy sal hom straf met onselfsugtige liefde” (p. 61) – maar ook uit haar tekstuele verbintenis met Herakles se vrou Deianira. Mens kan dus aflei dat sy Gudenov met die Hemingway-verhaal teen Iole wou waarsku, maar met die verwysing na die verhaal betrek Leroux ook ’n hedendaagse kulturele voorstelling van die vrou wat ’n noue verwantskap met die Moedergodin het, naamlik die *femme fatale*, oftewel die dodelike mooi vrou. Grondliggend hieraan is die koppeling, vernameklik in die manlike fantasie, van vroulikheid met die dood. Die vrou is natuur, Moeder Natuur, en as sodanig die gewer en onderhouer van lewe, maar sy is ook die wildernis, die oorsaak van rampe en plaë. Daarteenoor is kultuur manlik, en die aspek wat die natuur moet tem. Sprekend van die voorstelling van die vrou in terme van die voedende en vernietigende aspekte van die natuur is die twee argetipiese moeders in die Westerse kultuur, naamlik Eva en Maria. Eva word verbind met verleiding, boosheid en vernietiging; Maria is die versorgende en helende moeder, die verlossing van vleeslikheid, sonde en skuld⁹³. Hoewel hulle teenoorgesteldes van mekaar is, is albei oerbronne van die Westerse kultuur, albei oervoorstellings van die vrou. In die gnostiese terme wat Leroux gebruik, word die vrou immer voorgestel as die wyse Sophia én die gevalle Helena; die Barbelo én die Prouneikos.

Teenoor Iole bely Gudenov dat Bee-Bee-Doo presies so ’n skepping van die manlike fantasie kan wees: “Bee-Bee-Doo is niks. Ek het haar beeld oorgeneem en ingespan,” sê hy (p. 129). Hy bestempel haar dan as ’n karakter uit ’n vrouetydskrif, ’n beeld van tienerfantasieë, die onderwerp van menige popliedjie. Deel van hierdie fantasie is egter ook ’n koppeling van die vrou met die dood, en pas tevore het Gudenov vir Iole vertel van Bee-Bee-Doo se doodsoe begeerte en hoe sy hom byna saam met haar meegesleur het na die dood (p.

⁹³ Jung (1969: 82) hou Maria ook voor as voorbeeld van die dubbele aard van die moeder-argetipe: Sy is nie net Jesus se ma nie, maar volgens sommige Middeleeuse allegorieë ook sy kruis.

128). In sy sterwensoomblikke sien Gudenov Iole as rondheid en vogtigheid, dit wil sê as 'n heilsame heelheid, maar dan 'n heelheid wat ongetwyfeld ook die dood is: "Iole [is] meteens die onverklaarbare stilte, die rondheid, die vogtigheid, die stil, wit maan, die goue oë, die soet geur van heiligheid . . ." (p. 139). Gudenov sterf ook in die vorm van 'n kruis "met sy arms na weerskante toe uitgestrek" (p. 176). Hieronder word die simboliek verder ontleed, maar die kruis as simbool is ook verwant aan die Moedergodin. De Vries (1984: 119) noem dat daar talryke voorbeelde is, ook in die Germaanse letterkunde, van helde wat ritueel aan 'n boom opgehang word en met 'n spies deurboor word om sodoende onsterflikheid te verkry.

Leroux verbeeld in *Die derde oog* egter ook 'n vroue-fantasie, maar dit is nouliks 'n korrektief op die manlike fantasie van die dodelike vrou, want daarin word mans eweneens "ontman". In die hoofstuk "Die reëls van die spel – en vroulike mistiek" stort Katy haar hart teenoor haar vriendinne uit, en uit die vertellersperspektief word hierdie verwisseling van belydenis en vertroosting voorgedra as 'n "slinkse spel" waarin besorgdheid oor 'n ander se leed bloot die dekmantel is vir gespreksgenote se eie begeertes en/of fantasieë. Die "spel" verloop in stadia: Eers is daar Katy se "selfkastyding", haar gedweë aanvaarding van die wyse waarop Gudenov haar verwaarloos en minag. Dan bedink die vriendinne 'n teëvoeter vir Gudenov en stel hom voor as ene Jack Gordon, iemand wat ooglopend aan die hele vriendekring bekend is, maar hier die draer word van almal se heimlike begeertes en dus bloot 'n produk van die fantasie. Hy word 'n "onsigbare iemand", 'n "*saamgestelde beeld* van die een wat jeug onmoontlik verenig met rypheid . . . die een wat hulle folter met Azazel se yskoue fallus . . . die een voor wie hulle mollige, onbeholpe, welvarende mans lagwekkende *ennuys* word" (p. 101, kursivering F. Smith).

Die fantasie van die vroue word uitdruklik voorgestel as 'n smagting na iets onmoontliks, naamlik die vereniging van twee uiterstes. In die pragraaf hierbo

aangehaal, word die uiterstes gespesifiseer as “jeug” en “rypheid”, en verder op die bladsy word die vroue se “verlange” voorgestel as sou dit wees “om die warm sproeieën in hulle te voel sonder die belewenis van vrugbaarheid”, dit wil sê om die storting van saad te beleef sonder om bevrug te word. “Azazel se yskoue fallus” word dus verkies bo die “warm sproeieën” van hul mans.

Leroux vervleg in hierdie passasies ’n Hebreeuse mite oor die val van engele, oftewel die Seuns van God, as gevolg van hul begeerte na die Dogters van die Mens⁹⁴. Volgens een weergawe van die mite was Azazel een van die gevalle engele wat met sy koms na die aarde ornamente en kosmetiek uitgevind het wat vroue in staat sou stel om mans te verlei (sien Graves & Patai 1963: 100). Die verwysing na die “onsigbare incubus” sluit ook hierby aan, want die incubus is volgens vroeë Christelike opvattinge ’n engel wat weens sy begeerte na vroue tot ’n val gekom het (De Vries 1984: 269). Maar in hierdie passasie van *Die derde oog* stel die groep vroue “sulke onmoontlike denkbeeldige eise dat selfs die oerskepper van ornamente en kosmetiek sy toevlug tot die kunsmatige instrument moet neem” (p. 101). Wat dus hier ter sprake is, is die enigsins bizarre fantasie dat selfs Azazel nie die vroue se seksuele fantasieë kan bevredig nie en hy hom, vermoedelik in hul fantasieë, tot kunsmatige bevrediging moet wend. Die “kunsmatige instrument” wat die “oerskepper van ornamente en kosmetiek” (dus Azazel) daarvoor gebruik, is dan stellig die “yskoue fallus” waarna vroeër verwys is.

Die volgende hoofstuk, “Die ou formule”, bestaan uit niks meer nie as die weergawe van ’n antieke spreuk waarmee die duiwel opgeroep of besweer kon word, en die spesifieke “formule” kom uit die Europese heksekultus, oftewel die tradisie van duiwelaanbidding. Andro Man was ’n 16de-eeuse heks van Aberdeen, en sy “formule” word feitlik net so aangehaal deur Murray (1970: 17).

⁹⁴ Die veel bondiger Bybelse weergawe hiervan is Genesis 6: 1-4.

2.4.3.5 Die Misteries van Eleusis

Nog 'n verwysingsveld in *Die derde oog* is die Misteries van Eleusis, die vernaamste Griekse misteries of godsdienstige inisiasierituele waarin die ingelyfdes toegang verkry het tot goddelike geheime. Waar die Misterie aanvanklik 'n vrugbaarheidsritueel nou verweef met die verbouing van graan was, het dit in die 6de eeu 'n eskatologiese karakter gekry, veral gerig op die meisiegodin Kore, en dan spesifiek in haar gedaante as Persephone, koningin van die onderwêreld (Christiane Sourvinou-Inwood in Cosmopoulos 2003: 25). Die misterieë het dus mettertyd die antieke Grieke se pogings geword om op 'n spirituele manier hul sterflikheid te verwerk.

Volgens Calasso (1993: 243) was die wending na die eskatologie wat die misteries ondergaan het 'n gevolg van 'n kentering by die antieke Grieke van 'n voorrang wat aan mag verleen is tot 'n siening dat volmaaktheid die hoogste waarde is. Anders as mag wat onder meer gerig is op 'n onbepaalde uitbreiding van middele en besittings, het die strewe na volmaaktheid noodwendig 'n grens, en dit is die skrikwekkendheid van hierdie grens wat die Grieke gelaat het met die fundamentele siddering wat alle rituele onderlê: "The point of perfection is the moment that closes the circle, that brings death. Only in the experience of Eleusis did this huge obstacle appear to melt away. That was why the Greeks respected Eleusis more than anything else" (ibid: 245).

Calasso maak dit daarom duidelik dat Eleusis nie maar net nog 'n agrariese ritueel was nie, maar dat dit gegaan het oor die (onmoontlike) saambestaan van volmaaktheid en die dood. Dit was daarom nie soseer 'n ritueel vir landbouers wat goeie ooste wou verseker nie, maar vir diegene wat gesmag het na volmaaktheid en gekwyn het as gevolg van hierdie smagting, "and it was meant to heal their sickness" (ibid). En die genesing het volgens Calasso daarin

gelê dat Eleusis die enigste plek was waar 'n volmaaktheid ervaar kon word wat nie noodwendig die dood geïmpliseer het nie: "There, and only there, could one find a perfection that did not die" (ibid).

Sentraal aan hierdie misterie was 'n heilige drama waarin die mite van Demeter en Kore/Persephone deur priesters opgevoer is. Die mite lui dat die graangodin Demeter se dogter, Kore, deur Hades na die onderwêreld weggevoer is, waar hy haar Persephone genoem het. Terwyl Demeter hartseer na haar gesoek het, het die plantegroei gekwyn en die oeste misluk, totdat Zeus ingegryp het om die mensdom van uitwissing te red. Deur sy bemiddeling is ooreengekom dat Persephone vir vier maande van die jaar by Hades sou bly en die res van die tyd as Kore by haar ma sou deurbring.

In *Die derde oog* word die verwysings na die Eleusiniese Misteries aangekondig deur die heildronk wat die Brigadier "op die geliefde Maagd" instel, en wat dan deur sy volgelinge begroet word met "Die Korél Die Korél" (p. 41). Op Hope se vraag "wie die Koré is", antwoord die Brigadier dat dit "die legendariese maagd is". Later is Hope ook "op die punt om haarself as offer aan te bied, onwetend getrou aan die rol van die Koré . . ." (p. 43). Op grond hiervan kan meer verholde verwysings geïdentifiseer word, soos dat daar by Demosthenes H. de Goede en sy vrou, Hope, se huis kruisement groei (p. 13), 'n verwysing na die kruisementgegeurde garsdrankie wat Demeter aangebied is in haar soektog na Kore (Graves 1975a: 90). 'n Rituele garsdrankie wat met kruisement gegeur was, die *kykeon*, was ook deel van die Eleusis-ritueel.

Met die verwelkomingsgeselligheid vir De Goede word "gebraaide diere van die baarmoeder", oftewel "speenvarke met glasige oë" (p. 40) voorgesit, en die verorbering daarvan word voorgestel as 'n "soort simboliese verkragting". Eersgenoemde is 'n verwysing na die offergawes waarmee Demeter vereer is (Graves 1975a: 94) en laasgenoemde na die verkragting van Kore deur Hades. Dit val dan ook op dat De Goede van vertrek tot vertrek gelei word na brigadier

Ornassis E. se “sanctum” (p. 14) en dat die Brigadier met ’n priester vergelyk word – “soos ’n priester” soek hy na “verstaanbare gelykenisse” (p. 20). Die Brigadier kan dus, soos L.S. Venter aanvoer (Malan 1982: 184), verbind word met Eumolpus, die stigterpriester van die Eleusiniese Misterie, en die “E.” van sy naam staan dan vir sowel Euriteus as Eumolpus, ’n verdubbeling wat ’n produktiewe meerduidigheid aan die rol van die Brigadier verleen, enersyds as Euriteus, die daadkragtige opdraggewer, en andersyds as die lydende priester in diens van die Moedergodin.

Die D-diens kan dan soos onder andere Van Coller en Venter dit doen (in Malan 1982), gesien word as die Demeter-diens, maar in die mate wat die Eleusiniese Misteries ’n reaksie op sterflikheid was, het dit nie soseer om Demeter gegaan nie, maar om Persephone as koningin van die doderyk, en hierdie aksent word ook in die romangegewe gevind: Die D-diens se gebou word aanvanklik deur die dood beset – “die dood is in die gebou,” sê die Brigadier (p. 36) – en later, nadat Hope die jongmanne van die D-diens se drankies met “cantharides” gedokter het en die Brigadier “tot onuithoubare wulpsheid aangevuur” is, word die gebou as’t ware deur seksuele energie tot lewe gewek: “Daar is lewe in die gebou,” verklaar die verteller (p. 94). Die slotparagraaf van die roman begin dan ook met die frase “Die dood is nie meer in die gebou nie . . .” (p. 171) en daarmee verloor Eleusis, soos hieronder aangetoon sal word, sy funksie – “tradisie en oerbelewenis” het nie meer ’n rol nie.

In Leroux se weergawe van die Misterie stel Hope haar “as Koré” beskikbaar as offer aan die Brigadier en sy probeer hom aktief verlei deur sy drankie te dokter (p. 43). Sy moet egter verslae toesien hoe die Brigadier en die manne van die Diens mekaar omarm en hulle onttrek en agter geslote deure ’n “inwydingsorgie” voltrek.

2.4.3.6 Dante

In Dante se *La Divina Commedia* (Die goddelike komedie) kan die skrywer se hellevaart ook gelees word as die uitbeelding van die verkenning van die self, oftewel die proses van bewussynvorming wat in Jungiaanse terme soos volg uitgedruk kan word: Voordat die hemel (die self) bereik kan word, moet die hel (die onbewuste) verken word. Dit is 'n uiters gevaarlike taak wat aangepak word as 'n soeke na 'n wyse vrou (Beatrice) en waarin die soeker begelei moet wees deur 'n ingewyde (Vergilius).

De Goede se “afdaal” na die shopping centre is 'n hellevaart wat eindig in sy algehele ontreddeering en uiteindelik ook die tragedie waarin hy sy vrou en kinders om die lewe bring. Onderweg na die shopping centre word hy voorgekeer deur 'n “meisie met die maanhare van 'n wolf” (p. 66), net soos Dante gekonfronteer word deur 'n wolf, simbool van seksuele drifte. Soos Dante en sy begeleier, Vergilius, draai De Goede ook voortdurend links (p. 67) in die “matematiese doolhof” van straatjies wat die shopping centre omgewe. De Goede ry in 'n bus met ene A.C. Theron as kondukteur (p. 69), en met bietjie verbeelding kan in hierdie naam 'n verwysing na Dante se vaart oor die Acheron-rivier gesien word. Ook in die Griekse mitologie is die Acheron, die rivier sonder vreugde, een van die riviere van Hades, en die kondukteur se naam kan ook 'n verwysing wees na die veerman Charon, wat mense teen 'n betaling – “sewe-en-'n-half sent” moet De Goede betaal (p. 69) – oor die rivier Styx na die doderyk roei. Die hoofstuktitel “Limbus” (p. 79) verwys na Dante se benaming van die eerste sirkel van die hel, naamlik “Limbo”. Dit is 'n grensgebied van die hel waar ongedoopte kinders en voor-Christelike goeie mense vertoef.

Hope word deur die Brigadier verbind met “Beatrys” (pp. 92, 93), en terselfdertyd aan die gnostiese “prostituut-moeder-van-alles”, aan “Dositheus se Helena” en aan Sophia. Die Gnostiese opvatting van skepping wat bewerkstellig

word deurdat die skepper deur 'n vrou na die aarde, “die laer gebiede”, gelok word, word so gekoppel aan Dante se hellevaart agter Beatrice aan.

2.4.3.7 Seks en psigiese transformasie

Soos hierbo genoem is seks in die Kabbalisme die vernaamste ritueel en die setel van goddelike teenwoordigheid. Ook in die Gnostisisme dra seks 'n aansienlike kreatiewe en spirituele lading, enersyds as die wyse waarop die aarde se gebrek aan *pneuma* aangevul kan word, en andersyds as die wyse waarop die aardse uit die hemelse ontstaan het. In die Alchemie is daar ook die opvatting dat seks en/of die huwelik die versoening van teenpole verteenwoordig. Die alchemistiese strekking val byvoorbeeld op waar Iole haar “volkome diensbaar gestel” het aan Gudenov, en wel “as die houer waarin die heilige transformasie moet plaasvind” (p. 134).

Hope vervul haar rol uit die staanspoor met 'n seksopwekker wat sy van haar ma gekry het. Hiermee is sy eksplisiet in die rol van die katalisator van psigiese transformasie.

Seksualiteit verskyn in die mitologie as 'n vrugbaarheidsgod of -godin, voer Jung (1974: 42) aan, as 'n vurige, sensuele vroulike demon, as die duiwel self met Dionisiese bokpote en obsene gebare, of 'n skrikaanjaende slang wat sy slagoffers dooddruk. Seksualiteit behels die ego se kontak met die onbewuste, en vir die onvolwasse ego beteken dit kontak met die dood. Volgens Jung het die taboe op bloedskanie 'n sielkundige basis, naamlik as 'n beskermingsmeganisme wat moet voorkom dat die onvolwasse ego terugval na die onbewuste waaruit dit ontstaan het, dit wil sê as 'n taboe teen regressie terug na die moederloog.

Die seksuele spanning tussen Hope en die Brigadier word bestempel as 'n "heldestryd" (p. 79), 'n tipering wat onder meer beskou kan word teen die agtergrond van die Jungiaanse siening van seksualiteit as 'n psigiese transformasie. Net daarna word van Boris Gudenov gesê: "Hy kan sy reddende ondergang alleen deur 'n vrou verkry" (p. 80). Dit is 'n opmerking wat aansluit by die motief van skepping wat deur 'n vrou-bemiddelde val, en in terme van psigiese transformasie sluit dit ook aan by die opvatting dat seksualiteit 'n vereniging van (manlike) gees en (vroulike) lyf impliseer. Indien die balans na die gees oorkantel, beteken dit 'n psigiese kastrasie; 'n oormatige lyflikheid impliseer die dood. Van Gudenov word byvoorbeeld gesê: "[Hy] is impotent met die impotensie van die suiwer rede . . ." (ibid).

Betekenisvol in hierdie opsig is die ouman-jongvrou-motief. Die eerste verwysing hierna kom voor in die hoofstuk getiteld " 'n Waarskuwing van die Mezeritzer" (p. 81), waarin Gudenov hom, waar hy saam met Iole is, lesse uit die verlede herinner. Die eerste les kom ooglopend uit sy Joodse verlede ('n "Metzeritzer" is 'n rabbi) en dit is 'n waarskuwing: "As jy 'n jongvrou sien in die arms van 'n ou man, dan is daar moord" (ibid). Daarna word genoem dat Sir Henry (sir Henry Mandrake, 'n figuur uit *Sewe dae by die Silbersteins*) geglo het jy kan jou versterk en verjong deur jong vroue. Dit word gevolg deur die volgende opmerking: "Maar Gudenov se Mamma het in die sjiteld werklike tranen gehuil as sy die kers Sabbataande aansteek."

Enersyds word Gudenov, hier met 'n jongvrou in sy arms, se dood hierdeur in die vooruitsig gestel (ook Sir Henry sterf in *Silbersteins*), maar andersyds is dit 'n dood wat sielkundig gesproke dui op "reddende ondergang". Die verbinding seksualiteit-dood het in hierdie geval moontlik nog 'n positiewe betekenis.

In die volgende ouman-jongvrou-passasie is Gudenov steeds saam met Iole, en hy vertel haar van Bee-Bee-Doo en haar onweerstaanbare vermoë om

mans seksueel te prikkel. Hy herinner hom Bee-Bee-Doo se groen kamer met groen gordyne en haar appelgroen bed . . . maar dan word sowel Bee-Bee-Doo se verbeelde en Iole se fisieke teenwoordigheid verplaas deur 'n skrikbeeld: Gudenov sien nou 'n "Myrrah in mirtegroen met oë vol liefde vir iemand oor jou skouer" en hy kry die gevoel dat daar 'n ou man is wat agter hom wag. (p. 96). In die Griekse mitologie was Myrrah die dogter van die koning van Ciprus, Ginyras, en sy vrou, Cenchreis. Cenchreis het haar Aphrodite se toorn op die hals gehaal en die godin het Myrrah op haar pa verlief gemaak, en gevolglik het Myrrah haar pa in sy slaap verlei. Toe Ginyras agterkom dat hy sowel die pa en oupa van Myrrah se ongebore kind is, het hy haar met 'n swaard uit sy paleis gejaag. Aphrodite het haar egter in 'n mirreboom (dit is stellig waar Leroux se "mirtegroen" vandaan kom) verander en toe Ginyras se swaard die boom middeldeur kloof, het Adonis daaruit gespring. Alles het gebeur terwyl Cenchreis besig was om deel te neem aan die Eleusiniese Misterie.

Maar wat gebeur as Gudenov oorweldig word deur die visioen van "Myrrah in mirtegroen"? Die titel van die hoofstuk waarin hierdie passasie voorkom, "Geprojekteerde vereenselwiging" (p. 95), is 'n leidraad. Jung (1969: 60) definieer projeksie as 'n onbewuste, outomatiese proses waarby 'n inhoud waarvan die subjek nie bewus is nie oorgedra word op 'n objek sodat dit lyk asof dit 'n eienskap van die objek is. Die man projekteer byvoorbeeld sy anima op die vrou tot wie hy aangetrokke is. Die verteller vermeld dus met verwysing na Gudenov en Iole se soeke na hul verlore helftes in mekaar dat "heteroseksuele liefde gebaseer is op 'n projeksie . . . dat die vrou word soos die man, dat die teenoorgesteldes versoen word, dat die bewuste met die onbewuste verenig" (pp. 96-97). Maar vir 'n wyle is hierdie harmonieuse projeksie van Gudenov versteur deur 'n ander premonisie, naamlik die van die bloedskendige Myrrah.

Op bl. 133 kry Gudenov weer hierdie ouman-jongvrou-visioen sonder dat dit uitdruklik as 'n skrikbeeld beskryf word. Hierdie keer word dit voorgestel

as sou dit “Salome in die skaduwee van Elia” wees. Die vreemde verbintenis tussen Salome en Elia kom uit ’n droom van Jung wat hy in sy memoir *Memories, Dreams, Reflections* (1961) opgeteken het. Hierin verklaar hy dit as tipies van die ouman-jongvrou-verhoudings wat algemeen in die mitologie voorkom, verhoudings waarvan die verbintenis tussen Simon Magus en Helena ’n voorbeeld is (Jung 1961: 206). Die feit dat Salome in Jung se droom blind is en dat daar saam met haar en Elia ’n swart slang verskyn, kenmerk die droom volgens Jung as ’n heros-mite. Hy interpreteer Salome as ’n anima-figuur – blind omdat sy nie kan interpreteer nie. Elia is die wyse ou man en verteenwoordig die intellek en kennis. Salome verteenwoordig die erotiek.

Met De Goede se tog in die shopping centre is daar weer ’n verwysing na die Myrrah-mite en uit sy perspektief kry dit ’n effens ander allure. ’n Mooi meisie wat hy teëkom, sien hy as “die dogter van Cenchreis [dus as Myrrah] wat ’n travestie van die liefde maak terwyl haar moeder op ’n heilige tog is” (p. 154). Hier kry ons weer ’n aanduiding van die bloedskande-taboe as ’n beletsel om die onvolwasse ego teen die eise van die onbewuste te beskerm. Soos Gudenov vroeër is De Goede (nog) nie in staat om hom aan die donker, kreatiewe magte van die onbewuste te onderwerp nie.

2.4.3.8 Die dood

De Goede se avontuur in die shopping centre word op die spits gedryf in die voorlaaste afdeling, “Die swart wolf”. Die eerste hoofstuk van hierdie afdeling is getiteld “Lupus Niger – putrefactio, mortifacio, separatio & furens”, ’n Latynse frase waarvan die gedeelte voor die aandagstreep “swart wolf” beteken en die tweede ’n fase van die alchemistiese proses aandui, oftewel die chemiese transformasie van die vier elemente (grond, water, vuur en lug) en die vier

eienskappe (warm, koud, droog en klam) in vier stadia. Die stadia word aangedui, gekoppel aan vier kleure, en word genoem verswaring, verwitting, vergeling en verrooiing (Jung 1953: 228-232)⁹⁵. Deur die spesifieke kombinasie in die titel word die swart wolf verbind met die fase in die alchemistiese proses waarin die produk van vereniging moet sterf, moet terugkeer na die oorspronklike chaos of swartheid, voordat dit na 'n nuwe staat opgewek kan word.

De Goede se laaste fase in die shopping centre word ingelui deur 'n begrafnisstoet. 'n Dief wat hulle voorheen teëgekom het nadat hy 'n botteltjie Signature Men's Cologne probeer steel het (p. 120), het selfmoord gepleeg. Herhaaldelik word verwys na die geur van Onyx Cologne wat die dief omgewe. Ooglopend word Onyx, of "oniks", as 'n verwysing ingespan, en dan is dit in terme van die Jungiaanse konsep van die versoening van teenpole opmerklik dat die halfedelgesteente oniks 'n soort agaat is met afwisselende bandjies swart en wit, iets wat die naasmekaarbestaan van teenoorgesteldes in gedagte roep. Die naam "oniks" is verder afgelei van die Grieks vir nael of klou en die steen word geassosieer met die sterreteken Leeu. As dit met 'n vlam verhit word, stel dit 'n kenmerkende reuk vry. Die reuk merk dus die gestorwe dief as 'n leeu, en met die vorige afdeling getiteld "Die leeu" in gedagte word (manlike) woede en geweld daardeur geïmpliseer. Maar as die dief se begrafnis by die Bee-Bee-Doo-kultus

⁹⁵ Jung (1953: 228-232) gee verder die volgende uiteensetting van die alchemistiese proses. Hy wys daarop dat daar baie variante bestaan het, en Leroux se weergawe is straks 'n variant of 'n aanpassing om die slotfase as 'n verbranding of verhitting voor te stel. Jung merk op dat die geel fase later verval het en dat daar dus net drie stadia gebly het. Die *nigredo* of swartheid is die oorspronklike staat wat óf uit die staanspoor teenwoordig is as 'n eienskap van die *prima materia*, die chaos, óf bewerkstellig word deur skeiding (*solution, separatio, divisio, putrefactio*) van die elemente. Indien aanvaar word dat die elemente reeds geskei is, word 'n vereniging van teenoorgesteldes uitgevoer na analogie van die vereniging van manlik en vroulik (genoem *coniugium, matrimonium, coniunctio, coitus*). Dit word gevolg deur die dood van die produk van die vereniging (*mortificatio, calcinatio, putrefactio*) en die proses gaan dus weer terug na 'n swartheid. Hiervandaan lei die wasproses (*ablutio, baptisma*) óf na verwitting (*albedo*), óf na die siel (*anima*), wat na die "dood" vrygestel is en met die liggaam herenig word sodat dit herrys, óf die baie kleure (*omnes colores*) lei tot die een kleur, wit, wat alle kleure bevat. Hierdie stadium is die verwesenliking van die eerste doelwit, naamlik die *albedo*. Dit is die silwer of maantoestand wat verhef moet word tot die sontoestand, die *albedo* moet nog die *rubedo* (rooi) word. Dit word bewerkstellig deur die vuur tot sy maksimum te stook. Dan verenig die wit en rooi in die "chymical wedding" tot die koning en koningin.

geïntegreer word, word dit ook die geur van heiligheid: “. . . die geur van heiligheid slaan op teen die doodsmasker van Bee-Bee-Doo, honderd maal vergroot bokant die uitgang waardeur die stoet verdwyn” (p. 143). Die leeu – manlikheid – het in die diens van die Groot Moeder gesterf.

Maar daar is ook ’n aantal ander verwysings wat die dief se begrafnis betekenisvol maak. Die Kallmankoor wat die liedjie Ben Gunn sing, lyk na niks meer as ’n brokkie Leroux-humor nie, maar dan word groter gewig aan die verwysing gegee as die gewyde eendstert ná die begrafnis die Ben Gunn-deuntjie op sy kitaar bly tokkel. Die Gunther Kallmankoor is bekend om sy sentimentele musiek, maar in hierdie konteks kan dit ook verwys na die Kallman-sindroom, ’n breindisfunksie wat tot vertraagde puberteit en ’n verlies van reukvermoë lei. Ben Gunn is ’n karakter in die Skotse skrywer Robert Louis Stevenson se *Treasure Island*, ’n halfwaansinnige bedelaar wat die protagonis, Jim Hawkins, wys waar die skat op die eiland versteek is.

Versperde psigiese vorming? ’n Swaksinnige wat die weg na die verborge skat aandui? Uit die newels begin bekende patrone opdoem. Hierdie patrone word geaksentueer deurdat vier vroue, elk met ’n ander kleur haardos, in die begrafnisstoet saamsing aan Ben Gunn. Dat die getal vroue verwys na die vierledigheid van die alchemistiese proses word bevestig deur hul haarkleur: blond, donker, kastaiingbruin en rooi, min of meer die vier kleure van die vier fases waarvolgens die alchemiste hul magiese transformasie wou bewerkstellig. Die dief se dood hang dus aan feitlik al die drade van die roman se verwysingsraamwerk, en as sodanig kry dit ’n psigologiese betekeniswaarde. Dit word ’n aanduiding van die weg na psigiese heelheid – in die Alchemie is vier die getal van heelheid – en die dood is simbool van volwassenheid, die voorwaarde vir herlewing. Die dief se dood dui dus as’t ware die weg vir De Goede/Gudenov aan, en ten opsigte van hul psigiese reis is die dood inderdaad heilig – in die heros se spirituele soektog is die dood die verborge skat.

Hierdie dood word verder gespesifiseer as De Goede en sy gevolg kort na die begrafnis van die dief afkom op die “mannetjie in wit” wat sielig besig is met ’n ritueel. Onder ’n groot foto van die graf van Bee-Bee-Doo brou hy tee in ’n koperskotteltjie. Hy word voorgestel as ’n “klein alchemis” wat “deel geword het van die drama van dood en lyding, en wat tevergeefs wag op die hergeboorte” (p. 146). Hy vestig sy hoop op De Goede as die een wat die hergeboorte kan bewerkstellig, hy wil hê die Kaptein moet ’n songod wees wat deur sy maangodin ingesluk word “om ná die wedersydse dood weer sterk en helder op die horison te verskyn met die belofte van heerlike, verruklike lewe” (ibid). Maar De Goede is nog nie daartoe in staat nie – hy is en bly steeds deel van die chaos, in alchemistiese terme dus deel van die swartheid. Hierdie dood, die dood sonder herlewing, is die “swart wolf” waarna die hoofstuktitel verwys. Dit is die heerskappy van die ongetemde natuur, van primitiewe drifte, van die onbewuste. Uit die mannetjie in wit se perspektief is die gevolg van hierdie dood “die triomf van die hond, die swart wolf. Daar was geen bevrugting nie” (ibid).

Daarna word De Goede oorval deur ’n oneindige weemoed, deur “onuithoudbare droefenis” (p. 148) en die gewaarwording dat iets in hom doodgegaan het. Maar ironies genoeg gaan dit ook gepaard met die opflikkering van die besef dat hy die swart wolf moet vind. “As hy maar net die hond kan kry, die swart wolf!” (ibid). Uit die intrige weet die leser dat hy hiermee na Gudenov verwys, maar uit die voorafgaande blyk dit dat die swart wolf ook die onbewuste is. De Goede spreek dus daarmee onbewustelik die begeerte uit dat hy op soek is na ’n aspek van homself, dat hy as’t ware bewus wil word van sy eie staat van onbewustheid, sy versinktheid in die chaos.

De Goede bly egter blind vir die ware aard van sy strewe, daarvan getuig sy reaksie op die “huwelik van idiote”. Hy reageer met uiterste afkeer en uiteindelik geweld, maar in hierdie huwelik word juis dit voltrek waardeur die mannetjie in wit herlewing wou bewerkstellig. Die huwelikspaar is idiote, dus

buite die rede en as sodanig volmaak onskuldig. Hulle is dan ook uiterstes – die vrou ongelooflik lelik en die man uiters aantreklik. Hulle word ook voorgestel as ’n heks en ’n songod, en met inagneming van die feit dat die heks een van die manifestasies van die Moedergodin is, het ons hier die oerverbintenis waar die man sterf en herrys in sy vereniging met die godin. In hierdie verbintenis, die vereniging van uiterstes, lê die hoop op herlewing.

De Goede is egter steeds “in die greep van ’n mag wat sy ego oormeester het” (p. 154) en die huwelik ontstel hom so dat hy links en regs begin slaan. Leroux se beskrywing van De Goede se toestand is Jungiaans, en die frase hierbo aangehaal, is die ekwivalent van wat elders van die Brigadier gesê word, naamlik dat hy “in die greep van sy argetipe is” (p. 93), oftewel dat hy hom oormatig met ’n bepaalde argetipe vereenselwig en gevolglik ’n “inflasie” van die ego openbaar. Gedurende sy bevlieving sien De Goede ’n mooi meisie as die “dogter van Cenchreis” (p. 154) aan, dit wil sê as Myrrah, en hy rand haar ook aan. Soos in §2.4.3.7 hierbo aangevoer, is sy reaksie bes moontlik ook ’n gevolg van die bloedskande-taboe wat die onvolwasse ego beskerm teen ’n terugsinking na die onbewuste.

De Goede verlaat die shopping centre met bebloede vuiste, en eers dan “gaan daar ’n lig vir hom op” (ibid) as hy die man in die silwergrys Rolls-Royce herken. “Die hond [waarna hy soek] is iemand soos hy self” (ibid). Gudenov is hyself; die hond, die donkerte is ’n aspek van homself. Maar hy verkeer steeds in ’n “toestand van grootheidswaan” (p. 155), die lig is ’n vergissing en hy bring sy vrou en kinders om die lewe deur die silwergrys motor by ’n krans af te stamp. Tipies van die gevolg van inflasie, van die oormatige selfvertroue wat dit tot gevolg het, is die versinking in minderwaardigheid. De Goede verval weer in die gestotter wat hom in *Een van Azazel* gekenmerk het, en terug by die D-diens besin die Brigadier oor die afloop van sy twaalfde en laaste taak. Volgens die mite volg die verheerlikende dood op die laaste taak van die heros (Herakles), maar in ’n

dramatiese ommeswaai stel die Brigadier die werklikheid, dit wil sê die aanvaarding van 'n onheroïese lewenslot, bo die voltrekking van die mite. “Daar is 'n verandering van beleid,” kondig hy aan. “Tradisionele beelde moet vernietig word. Die Diens moet gemoderniseer word” (p. 159). Heeltemal strydig met die mite is die Brigadier se gevolgtrekking: “Ek dink die Kaptein het die moed om die lewe bo die verlossing van die dood te verkies” (p. 160). De Goede se vroeëre vertwyfeling in die shopping centre word in hierdie opmerking van die Brigadier geëggo, en die onderskeid tussen ingelyfdes (by die mities-rituele “onderwêreld van die roman) en buitelanders word bevestig. Toe het die verteller De Goede in 'n hoogs ironiese passasie soos volg gefokaliseer: “Hy begin aan homself twyfel; hy begin twyfel aan die aard van die heroïese wat nog altyd vir hom duidelik was; hy moet hom versoen met 'n begrip wat die omgekeerde van sy denke is, dat volwaardigheid nie meer bestaan in 'n grootse offer vir 'n grootse saak nie, maar 'n deemoedige aanvaarding van geringe dinge, want alles is gering en niks meer groot nie” (pp. 116-117).

Is die Brigadier bewus van die ironie wat in sy gevolgtrekking volgehou word? Die ironie lê in die spanning tussen die intrige – die werklikheid van die teks – en die mities-psigologiese onderbou daarvan. Ten opsigte van die intrige is dit heeltemal geloofwaardig dat die besluit om die lewe te aanvaar die heroïese daad is, maar ten opsigte van die mite, is die dood die heros se hoogste strewe.

De Goede word teruggevoer na die Stigting Welgevonden waar hy die reus Adam Kadmon Silberstein oorwin het en so “die laaste spoor van oerverskynsels vernietig het” (ibid). Hy het dus die laaste spoor van die mite uitgewis. En in hierdie staat, buite die mite, is hy gelukkig, maar dan sluit die verteller die hoofstuk af deur te meld dat De Goede se geluksalige verlating van die mite hom ook buite die “vloek van lyding, liefde, leed en *skepping*” plaas (ibid, kursivering F. Smith). Die implikasie is dat skepping berus op die volvoering van

die mitiese patroon – skepping berus op een of ander wyse op die dood van die heros.

Die siening van die dood en ondergang as voorwaarde vir skepping of herlewing word in die laaste afdeling van die roman, “Die derde oog”, verder gevoer as Iole, steeds bloeiend ná haar gewelddadige liefdespel met Gudenov, sy sterwenskrete hoor en dan besef “dat in ondergang ook oorwinning is” (p. 164). Sy beleef die voldoening dat sy haar “onsigbare minnaar” (Gudenov) in staat gestel het om te sterf en “voel die bevrediging van weerontkieming na swakheid en onvermoë” (p. 165).

Iole se perspektief word aangebied in ’n hoofstuk getiteld “Die linkeroog”, en daarna volg die sterwende Boris Gudenov se perspektief in “Die regteroog”. In sy sterwensoomblike maak hy, anders as De Goede, kontak met die mite, en sy dood word as’t ware mities – “alles word onpersoonlik en iets spreek deur hom” (p. 166). Dan sien hy die religieuse simbole en elemente van rituele van sy verlede en word verbind met Hermes Trismegistos, die alchemistiese skrywer van mites, die vader van die Hermetisme. En terwyl sy seun, Hyllos, toekyk, sterf hy brandend “in ’n kruis met sy arms na weerskante toe uitgestrek” (p. 167). Hy sterf as ’n brandende kruis, die simbool van lewe én dood, van ondergang én skepping, die vereniging van uiterstes en die integrering tot ’n heelheid (De Vries 1984: 119).

Die laaste afdeling, “Die derde oog”, het drie hoofstukke, soos hierbo genoem: Eers “Die linkeroog”, wat die perspektief van Iole bied, dan “Die regteroog”, die perspektief van Gudenov, en ten slotte, waar “die derde oog” verwag word, is die hoofstuk getiteld “Die oë van die Brigadier”. Van Boris Gudenov is vroeër in die roman (p. 59) vermeld dat “sy oor-grootvader ’n Maggid was”, oftewel ’n swerwende prediker en verteller van stories, en ook dat hy “geseënd [was] met die gawe van die derde oog”. In die slot maak Gudenov weer kontak met sy verlede nadat sy hele loopbaan tot dusver ’n reaksie teen sy

verlede was. “As ’n eerste geslag in ’n nuwe land is so ’n kind dikwels in verset teen sy agtergrond: die armoede, die ritueel wat hom aan sy armoede herinner . . .” (p. 60). Maar in sy sterwensoomblike word hy as’t ware weer die oerritueel, en in die konteks van die slotafdeling van die roman bestaan die verwagting dat die gawe van die derde oog verwesenlik word en wel deur die sintese van die oë van Gudenov en Iole, oftewel al die rolle wat hulle in die roman as teenpole vervul.

Maar wat is die derde oog? Die term is veral in die Hindoeïsme bekend en dan word dit ook die oog van Shiva genoem. Die een met die derde oog is in staat om na binne te kyk, om in terme van die Jungiaanse konseptualisering van hierdie roman vanuit ’n staat van bewustheid die onbewuste te betrag en in die donkerte die lig te sien. In *Een vir Azazel* was dit “die oog van die luiperd waardeur die swaksinnige idioot en heiliges en digters en skrywers kyk . . . wat die poorte oopsluit en jou waarnemings groot en intens maak, wat jou innerlik vrymaak” (Leroux 1964: 33).

Maar dan eindig die afdeling en die roman nie by die derde oog nie, maar met die oë van die Brigadier. Iets is nie pluis nie . . . Of verskaf die Brigadier wel hier die binneblik, die onuitspreklike in-sig? Hy maak immers gewag van ’n “nuwe waarheid”.

De Goede rus en Gudenov is dood. Ooglopend is dit nie ’n ongewenste toedrag van sake nie, want die opdraggewer het almal genooi vir ’n viering van die “tot die lig bring” van ’n “nuwe waarheid”. Die eerste aanduiding van wat hierdie waarheid sou kon wees, verskaf die Brigadier as hy die feestelikhede op die boonste verdieping van Oita begin met ’n aanhaling uit “nuwe verse van die groot digter” (p. 167), kennelik N.P. van Wyk Louw se *Nuwe Verse* (1954). Die gedig waaruit die Brigadier aanhaal, is die laaste, titellose gedig uit ’n reeks waarin die spreker hom telkens afwend van die goddelike en hom rig op die aardse. Maar in hierdie laaste gedig is daar opnuut spanning tussen die gode van die nag en die helder denke van die dag, tussen die sigbare en die onsigbare. Die Brigadier se

aanhaling eindig egter met die reël: “Maar ek tuur af in die smal skag van hierdie sonlig . . .”, en die implikasie is dat hy hom skaar by die helder denke van die dag en hom soos Louw se spreker nie tot “vroom” denke wend nie, dit wil sê hom afwend van ’n bemoeienis met die nag en die gode. Dit word ook bevestig as die Brigadier hom in sy toespraak uitspreek teen enige “vulgêre oorblyfsel van die primitiewe”, teen die “ritueel en misterie”. Hy verlustig hom in die “besef dat God dood is” (p. 170), sien die “heroïese tradisie” as ’n misleiding en klink ten slotte ’n heildronk op die dood van “tradisie en oerbelewenis” (p. 171).

Die oë van die Brigadier is dus alles behalwe die derde oog. Dit is wel die blik wat aftuur “in die smal skag van hierdie sonlig” pleks van na die innerlike donkerte, na die onbewuste waar die oersimbole bly lewe en die gode hang “soos geelvrugte aan die boom”. Voortaan sal die Diens op “suiwer menslike grondslag” bedryf word, met ander woorde alles sal ontdaan wees van die numineuse, die wêreld sal volledig sekulêr wees met “seks as seks, liefde as liefde, waarheid as waarheid soos elkeen dit op daardie oomblik sien” (p. 171).

Die slotsom is dan ook: “Die dood is nie meer in die gebou nie . . .” (p. 171). Die diens fasiliteer dus nie meer ’n wisselwerking tussen mens en die dood nie. Die Brigadier is nie die priester Eumolpus nie en die D-diens nie meer die Demeter-diens nie, dus nie (meer) die plek waar die mens die dood in die gesig kan staar nie. Eleusis is gesluit. In ’n nuwe, sekulêre bestel moet die mens oorleef sonder die mite, sonder maniere om die onuitspreeklike donkerte te benader. Sonder die derde oog. Dit is hierdie orde wat Leroux in die roman ironiseer, en die roman sluit dan ook op suiwer ironie: Al word die nuwe waarheid met ’n gefuif en selftevreidenheid gevier, moet hierdie waarheid aanvaarbaar gemaak word deur “. . . orrelmusiek uit *onsigbare* bronne” (ibid, kursivering F. Smith). Die bevryding van die mite en die ritueel word gevier, maar die dood van die tradisionele ritueel, noodsaak reeds nuwe “onsigbaarhede”, dit wil sê die geboorte

van 'n nuwe ritueel. Agter die sigbare, die nuwe rasionele orde, laat nuwe onsigbaarhede reeds hul teenwoordigheid blyk.

Met die strukturerings van *Die derde oog* ondermyn Leroux doelbewus enige vaste orde of betekenis, veral ten opsigte van die wyse waarop hy verwysings uit die oerbronne van die letterkunde inspan. Hy gebruik die verwysings allermins as legkaartstukke wat uiteindelik netjies bymekaar inpas om 'n koherente beeld te vorm. Sy verwysingsvelde draai eerder om en oor mekaar om waar daar oorvleuelings plaasvind, momenteel iets herkenbaars te laat flikker. Hy hou die mite lewend deur die gedeeltelik onkenbaarheid van die simbool so in stand te hou. In die slot van *Die derde oog* onthul Leroux veral die Brigadier se voorstelling van homself as 'n Demiurg, oftewel die skepper wat die oorspronklike chaos tot kosmos omskep het. "Durf ek erken . . . dat ek met die opgeblasenheid van die Demiurge myself as metgesel gesien het?" sê die Brigadier in sy slottoespraak (p. 169). En dan word vermeld: "Slegs enkele jongmense van sy Diens lag oor die glip dat die Brigadier in hierdie stadium na 'n begrip soos die Demiurge verwys" (ibid).

Leroux plaas die kwessie van skepping hierdeur in 'n fel ironiese lig, en laat die Brigadier se hol oorwinning terugkaats oor die boek se ganse verwysingsnetwerk. Die ironie word dan voltrek in die wyse waarop die gronde vir sy triomfantlike gevolgtrekkings met die implikasies van die verwysings kontrasteer. Die Brigadier se triomf word daardeur ontmasker as juis dit wat skepping nie kan wees nie, en dat skepping eerder berus op De Goede se "reddende ondergang". Leroux se speurder bring dus dieselfde leidrade aan die lig as wat Borges s'n doen, maar dan met spesifieke verwysings na die verband tussen letterkunde en mite. Die letterkunde moet die plek bly waar die mens die dood in die gesig kan staar, dit wil sê waar die mens in aanraking kan kom en hom kan oorgee aan die onbepaalbare. In Borges se verhaal word die leser ook spesifiek betrek by die dood wat die teks inhou. Borges se speurder gaan sy dood

tegemeet; Leroux s'n beleef 'n hellevaart. En albei se ondergang het implikasies vir Opperman se speurder, die een wat moes vasstel of daar moord gepleeg is. Opperman se opdrag is aan die leser gerig. Die leser is dus ook een van die kwynende speurders, en al drie hierdie tekste plaas ook die leser in die spanningsveld tussen lewe en dood. Om werklik die teks te be-leef beteken dat ook die leser 'n soort dood tegemoet moet gaan, impliseer 'n oorgawe aan presies dit wat nie rasideel bevat kan word nie. Met hierdie tekstuele verkenning van die bestek van die literêre ontginning van die dood, is die weg ook gebaan vir die teoretiese beskouing daarvan.

H o o f s t u k 3

DROOMDOOD

Die diskoers oor letterkunde en die dood het hoofsaaklik twee teoretiese vertakkinge: die een psigoanalities en die ander literêr-filosofies. Deur die titel “droomdood” word die psigoanalise in hierdie hoofstuk aan bod gestel, en daardeur word spesifiek gesinspeel op die paradoksale siening in die psigoanalise van die dood as ’n lewensbepalende fantasie, en die gewig wat aan die dood verleen word in teorieë oor die strukturerings van die psige. Die mees ooglopende aansluitingspunt is die Freudiaanse konsep “doodsdrif”, en dit is ook die fokus van hierdie hoofstuk. Die literêre konsekwensies van Freud se teorie is egter nie so ooglopend nie, hoewel van die implikasies daarvan deurskemer in Lacan se herinterpretasie daarvan en sy herdefiniëring van die doodsdrif in terme van die werking van die taaltekens in die psige. Aansienlike ruimte word hier aan die relevante teorieë van Freud en Lacan afgestaan, nie net terwille van die kontekstualisering van hierdie hoofstuk se spesifieke fokus nie, maar omdat die kwessies wat hul aanroer, regdeur hierdie studie opduik. Die hoofstuk se spesifieke fokus is egter literêr-teoreties deurdat aan die hand van twee sentrale tekste in die Westerse kanon aangesluit word by die psigoanalitiese diskoers oor dood en die letterkunde.

Thomas Mann se *Der Tod in Venedig* en Joseph Conrad se *Heart of Darkness* is albei bekend om ander redes as sou dit literêr-teoretiese besinnings oor skryfwerk en spesifiek oor die verband tussen die skryfkuns en die dood wees. In albei novelles word daar egter ooglopend ’n “libidinale diskoers” gevoer, en wel aan die hand van die komplekse psigiese (ver)wording van die onderskeie

protagoniste. In hierdie opsig is dit 'n diskoers wat eksplisiet wentel om die dood en verval, maar dan gaan dit ook per slot van sake oor 'n kontak met die dood wat voorgestel word as 'n voorwaarde vir die lewe van die skryfkuns. In albei novelles is daar ook sprake van 'n meer primêre psigiese strewe wat algaande en as deel van 'n bepaalde artistieke bewuswording onder 'n gevestigde identiteit uitskuif. By Mann is die oppervlak 'n chauvinistiese kunsopvatting, en by Conrad 'n eng manlike solidariteit. Dit is ten opsigte van hierdie spanning tussen versluiering en openbaring dat Freud en Lacan se onderskeie definisies van sublimering 'n nuttige interpretatiewe raamwerk bied. Veral Lacan se tese dat ook sublimering in diens staan van die doodsdrijf help om sowel Mann as Conrad se tekste te lees binne 'n diskoers oor letterkunde se simbiotiese verband met die dood, verval en die psige se donkerste strominge.

3.1 MANN: DIE VERLOKKING VAN DIE STAAR

Thomas Mann se novelle *Der Tod in Venedig* (*Die dood in Venesië*) het in 1913 verskyn en die resepsie daarvan, onder meer dié van sy biograaf Heilbut (1997), laat dit blyk dat dit in hoofsaak 'n ontginning, besonder gewaagd vir sy tyd, van homoërotiese begeerte is. Dit is egter grootliks 'n novelle waarin daar, soos wat die titel suggereer, weinig meer as doodgaan gebeur.⁹⁶ Die mate waarin die homoërotiek kultureel met die dood verbind word, word onder andere deur Dollimore (1998) ondersoek, onder meer met verwysing na *Die dood in Venesië*, maar in hierdie beskouing is die homoërotiek bysaak en word gefokus op die

⁹⁶ Sien §4.3 vir Karel Schoeman se verwysing na hierdie tipering van Mann se novelle, en Schoeman se toepassing daarvan op sy 'n *Ander land*.

novelle as 'n kunsteoretiese besinning oor die dood, oftewel op die dood as 'n artistieke beginsel.

Kortweg is die novelle die verhaal van 'n ouerige Duitse skrywer wat in Venesië gaan vakansie hou en daar verlief raak op 'n beeldskone 14-jarige Poolse seun. Hy gee hom oor aan die sinlike betowering – alles streng op 'n afstand – slaan nie ag op 'n cholera-epidemie wat in die stad uitbreek nie en beswyk dan ten slotte in die ban van Eros, asof dit die mooi seun self is wat hom na die dood toe wink.

Die novelle impliseer ten eerste 'n verband tussen skoonheid en die dood. Dit is egter ook 'n besinning oor die aard van kunstenaarskap waarin die verband tussen kuns en die dood heel pertinent aan bod kom. Bepaalde voorafskaduwings stel die skrywerfiguur, Gustav Aschenbach, voor as sou sy vaart na Venesië onder die impuls van 'n onbewuste hunkering na die dood geskied. Sy reis is as't ware van die hoë, koue pieke van sy spesifieke kunsbeskouing na 'n primordiale, soel laagte.

3.1.1 FREUD EN SUBLIMERING

Beskouings van Mann se novelle wat fokus op die seksualiteit van die skrywerfiguur, sien die aard van sy kunstenaarskap dikwels as 'n vorm van Freudiaanse sublimering, en sy Venesiese avontuur as 'n loslating van die versperde libido⁹⁷. In sy *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (*Three essays on the theory of sexuality*), wat in 1905 die eerste keer gepubliseer is, maar mettertyd uitgebrei is

⁹⁷ Sien onder meer Dollimore (1998: 279) en Heilbut (1995: 246-267).

totdat dit in 1924 in sy finale vorm verskyn het, behandel Freud sublimering in 'n hoofstuk oor die rol wat kyk ("looking") in seksuele prikkeling speel. Hy voer dan aan dat seksuele nuuskierigheid (oor wat onder 'n ander se klere aangaan) na kuns herlei kan word – gesublimeer word – as die fokus daarvan van die genitalieë verskuif word na die hele lyf. Dit is volgens Freud gebruiklik dat die meeste normale mense 'n rukkie aandag gee aan die seksuele rol van kyk, want dit bied hulle die moontlikheid om 'n gedeelte van hul libido op hoër kunssinnige doelwitte te rig. Die genot wat kyk verskaf (skopofilie), kan egter wel 'n perversie word as dit uitsluitlik op die genitalieë gerig is; as dit hoofsaaklik met walging gepaard gaan; as die genot van kyk, plaas van bloot 'n voorbereidende seksuele funksie, die seksuele einddoel word (Freud 1989: 251).

Freud se formulering bied 'n nuttige perspektief op die aard van Aschenbach se erotiek – dit is suiwer visueel van aard en dus wat Freud skopofilie sou noem. Maar Freud bied ook 'n blik op Aschenbach se kuns as 'n vorm van sublimering. Oor die rol van sublimering in "kulturele prestasies" laat Freud hom soos volg uit: "Historians of civilization appear to be at one in assuming that powerful components are required for every kind of cultural achievement by this diversion of sexual instinctual forces from sexual aims and their direction to new ones – a process which deserves the name of 'sublimation'" (Freud 1989: 261-262). In kort kom sublimering dus volgens Freud neer op die onseksualisering van die libido deur die skep van artistieke of tegnologiese (wetenskaplike) objekte en kennis.

Aschenbach se kuns – en sy sukses – was gegrond op ysere wilsinspanning, op "redelike oordeel en die selftug" (Mann 1961: 10)⁹⁸ sy "ordende krag" en sy ideaal van 'n "lydende, skeppende deug" (p. 16). Daarvoor geniet hy erkenning, ook amptelike erkenning: Reeds in die openingsin word genoem dat hy op sy vyftigste verjaardag "Von Aschenbach" geword het, dit wil

⁹⁸ Die verwysings hierna voortaan slegs met 'n bladsynommer tussen hakies.

sê tot ridder geslaan is. Met 'n enigszins ironiese swier word ook genoem dat “sy talent geskape [is] om tegelyk die geloof van die algemene publiek en die bewonderende, veeleisende belangstelling van die kieskeuriges te wek” (p. 15). Die “formule vir sy lewe en sy roem, die sleutel tot sy werk”, is dat “byna alles wat groot is, bestaan met 'n ‘ondanks’ ” (p. 18). Heilbut (1995: 247) gee hierdie motto soos volg weer: “All great achievements are acts of defiance”. In hierdie vorm, wat volgens Heilbut sy oorsprong het in 'n essay wat Mann oor alkohol geskryf het, is die motto 'n uitdrukking van sublimering: Kuns geskied ondanks – “in defiance of” – die seksuele drif.

3.1.2 VISUELE VERSTARRINGS

Freud se waarneming was dat sublimering, soos in Aschenbach se geval, iets is wat altyd eties, kultureel en sosiaal hoog aangeslaan word. Later word hierheen teruggekeer, want die intrige stuur die leser eers weer weg van sublimering. Die intrige gee sy eerste treë juis in die rigting van 'n oënskynlike ommekeer van Aschenbach se gesublimeerde lewensstrewe. As hy besluit om met vakansie te gaan, geskied dit op die ingewing van 'n visioen wat reëlreg indruis teen sy verhewe askese, sy “starre, koue, hartstogtelike diens” (p. 11). Hy verlustig hom in die dekadente beeld van 'n ongerepte woesteny: “Daar is 'n landskap. 'n Digte mis bedek die tropiese vleigrond. Dis klam, welig en reusagtig, 'n soort oerwilderis van eilande, moerasse en driewe vol slyk” (p. 9). Die beskrywing van hierdie geil, chaotiese primordiale wêreld eindig dan met die volgende sin: “Tussen die knoetsige pypstamme van die bamboesruigte blits die oë van 'n gehurkte tier” (ibid).

Ten slotte blyk hierdie visioen presies ooreen te stem met die voorstelling van die warm moerasse van die Ganges-delta waarvan die dodelike Indiese cholera na Venesië oorgewaaï het: “Met sy duiwelse asem het dit opgestyg uit daardie weelderig onbruikbare oerwêreld en eilandwildernis wat deur die mensdom vermy word, daar waar tiere in die digte bamboesruigte gehurk sit” (p. 110).

Hierdie oerwêreld is dus ook die dood, en Aschenbach se visioen kan gesien word as ’n onbewuste hunkering na die dood. Hierdie visioen word ook baie spesifiek gekoppel aan die visuele. Dit word voorafgegaan deur ’n kort stelling wat soos ’n klip val in die stil poel van Mann se lang, dralende sinne: “Hy sien” (p. 9).

Aschenbach se verhouding met die seun Tadzio is soos opgemerk, ’n volledig visuele verhouding en nooit beweeg dit na ’n fisieke vervulling daarvan nie. Benewens bogaande visioen word sy visuele verrukking aan Tadzio gehul in etlike ander waarnemings wat op grond van Aschenbach se reaksie as visuele verstarrings beskryf kan word. Aan die vooraand van sy vertrek uit München val ’n man hom op: “Hy is middelmatig lank, maer, baardloos, met ’n opvallende wipneus. Die man is van die rooihaar-tipe met daardie melkagtige vel vol somersproete” (p. 7). Die uitvoerige beskrywing van hierdie man “in gelerige sportdrag”, wat Aschenbach as “astrant”, “ongetem” en later ook vyandig opval, eindig met die enigszins onheilspellende voorstelling van sy mond: “. . . sy lippe is te kort. Hulle is heeltemal weggetrek van sy tande af sodat die tande lank en wit tot teenaan die tandvleis blootgestel is” (p. 8).

Tog is dit juis die waarneming van hierdie man wat aanleiding gee tot Aschenbach se primordiale visioen, en die verteller sinspeel op ’n sielkundige verband: “Dalk is daar ’n liggaamlike of sielkundige invloed op die spel,” merk die verteller op (p. 8) en vertel dan dat Aschenbach “met verrassing bewus [word]

van 'n sonderlinge gevoel, asof sy innerlike na iets reik – 'n soort swewende onrus, 'n jeugdige, dorstige verlange na die verre" (ibid).

Op die boot na Venesië word Aschenbach se aandag weer deur 'n man in 'n heldergeel somerpak en rooi das vasgevang, en hierdie keer is sy weersin aan die figuur intens. Sy afsku het veral te make met sy gewaarwording dat dit 'n ou man is wat hom jonk voordoen – dit word gestel dat hy "met 'n soort ontsteltenis besef dat die jong man vals is" (p. 29). Weer word op die man se gebit gefokus, weliswaar 'n vals gebit wat van sy kaak op sy onderlip val as die man besope en vulgêr afskeid neem. In hierdie stadium is dit vir Aschenbach egter reeds asof hy in 'n "droomagtige vervreemding" verkeer, en hy het die gevoel gekry "dat hy begin dryf" (p. 30).

Die volgende visuele verstarring is aan die gondelier wat Aschenbach van die boot na die Venesiese hotel roei, 'n vaart wat Aschenbach aan die dood herinner, en derhalwe kry die leser voor oë 'n beeld uit die Griekse mitologie: die veerman Charon en die laaste vaart oor die Styx. Aschenbach sien die gondel se kleur as "die eienaardige swart wat net by doodkiste pas" (p. 35) en die vaart in die gondel herinner hom aan "draagbare en duistere optogte en aan die laaste stille reis" (p. 36). Maar opmerklik is die gondelier "van onaangename, selfs brutale voorkoms" (p. 37) met 'n "blonde, krullerige snor", "rooierige wenkbroue" en 'n "kort wipneusie". Die ooreenkoms met die vorige gestaltes word bevestig as hy 'n paar keer van inspanning sy lippe terugtrek en ook sy wit tande ontbloom (ibid).

Die laaste van hierdie figure is deel van 'n groep straatsangers wat, nadat die moontlikheid van 'n epidemie in die stad reeds rugbaar geword het, in die hotel se voortuin optree. Die hoof van die geselskap is 'n "ghitaarspeler en 'n soort bariton-buffo", "n uitstekende mimikus en bedeel met merkwaardige energie" (p. 101). Sy gesig is maer en uitgeteer en 'n klos rooi hare hang onder sy hoedrand uit. Net soos die valse ou man op die boot vind Aschenbach hom

onbeskof en opdringerig, en aan sy gebare is “iets dubbelsinnig en vaag aanstootliks” (p. 103). Die ooreenkoms met die vorige figure is opmerklik, spesifiek in die volgende beskrywings: “Sy bleek, baardlose gesig met die wipneus maak dit baie moeilik om sy ouderdom te raai”, en later ontbloom hy met ’n glimlag sy sterk tande (p. 104). Maar wat Aschenbach veral van die man opval, is die “verdagte atmosfeer” wat hy met hom saamdra, en elke keer as hy naby Aschenbach kom, “waai daar uit die man se klere, van sy liggaam af, ’n reukwalm van karbol wat bo na die terras opstyg” (ibid).

Die sentrum van Mann se Duitse skrywerkarakter se visuele fassinasie is egter die seun Tadzio. Teenoor die afsku wat bogenoemde figure by hom wek, val die seun hom met die eerste oogopslag op as “volmaak mooi” (p. 44). Hy het ’n bleek gesig met “heuninggeel hare”, ’n reguit neus, en sy fisieke skoonheid, sy uitdrukking, sy houding laat glo Aschenbach dat “hy nóg in die natuur, nóg in die beeldende kuns iets van soortgelyke volmaaktheid teëgekom het” (ibid).

3.1.3 LACAN EN DIE STAAR

Soos hierbo aangedui word Aschenbach se betowering ingebed in ’n reeks onheilspellende visuele verstarrings, en die reeks word aangekondig deur en Aschenbach se reis begin met die sin: “Hy sien.” ’n Besondere gewig word dus gelê op wat Aschenbach sien, op sy staar, en soos Mann se verteller impliseer, is daar meer as blote sig ter sprake – “Dalk is daar ’n liggaamlike of ’n sielkundige invloed op die spel” (p. 8).

Die gebruik van die term “staar” hierbo is doelbewus, want daarmee word van Mann, via Freud, gespring na Jacques Lacan se uitvoerige

psigoanalitiese teorie omtrent die staar (*the gaze*) as die bemiddelaar tussen mens en wêreld. “In our relation to things, in so far as this relation is constituted by the way of vision, and ordered in the figures of representation, something slips, passes, is transmitted, from stage to stage, and is always to some degree eluded in it – that is what we call the gaze” (Lacan 1977: 73). Die vraag wat hiermee aan bod gestel word, is: Wat sien Aschenbach en wat sien hy nie? Wat word deur die staar oorgedra, en wat glip weg uit die visuele spanningsveld? En op watter manier word Aschenbach gekenmerk deur hierdie (onbewuste) visuele vermyding?”

Lacan maak ’n onderskeid tussen die oog en die staar, oftewel tussen die fisieke vermoë om te sien en die visuele interaksie tussen die ego (die “ek”) en sy omgewing. Sig – om te sien – is ’n bewustelike handeling, terwyl die staar vanuit die onbewuste, en in Lacaniaanse terme dus ten minste gedeeltelik van buite die subjek kom. Lacan praat van die “pre-existence of a gaze” (1977: 72), oftewel dat die staar bestaan voordat die oog sien en dat sig dus as’t ware deur die staar gekondisioneer word. Dit is presies wat Ellie Ragland te kenne gee as sy sê “the eye that looks is not the same as the gaze that judges” (Goodwin & Bronfen 1993: 81), met ander woorde dat die staar nie sy betekenis kry in ’n psigo-biologiese proses nie, maar dat dit vooraf gekondisioneer word deur ’n sosiale interaksie. In hierdie opsig is die staar dus ontliggaam, en Lacan hou voortdurend in sy werk die opvatting voor dat die staar nie soseer vanuit die subjek kom nie, maar dat dit eerder die omgewing is wat na die subjek terugstaar. Hierdie staar, hierdie voorafbestaande terugstaar van die wêreld na die subjek, is ’n begeerde objek in sigself, en wel die objek van dit wat Lacan die skopiese drif noem, ’n drif wat die subjek bepaal deurdat dit hom in ’n spesifieke tyd en plek, en in begeerte vestig. Die staar is egter ’n objek wat onmoontlik volledig omvat kan word en wat

⁹⁹ Sien ook die volgende opmerking van Mann se biograaf Anthony Heilbut (1995: 250): “When Aschenbach wordlessly contemplates Tadzio, his action is the apotheosis of the gaze, of Mann’s obsession with seeing and being seen.”

dus as objek van begeerte nooit volledig bevredig nie. Die staar is dus nóg die kykhandeling, nóg dit waarna gekyk word, maar die wisselwerking, die dialektiek tussen subjek en objek, wat die subjek bepaal as 'n begerende wese.

3.1.1 Die Imaginêre

Die staar berus op 'n primêre vergissing (*méconnaissance*), wat Lacan toeskryf aan die kind se vroegste ontwikkelingsfase, die sogenaamde spieëlfase waarin die kind hom met 'n liggaamsbeeld, dié van sy ma of oppasser, vereenselwig. Hierin setel die primêre vergissing, want die kind se vroegste vereenselwiging is met 'n beeld van heelheid en totaliteit wat heeltemal teenstrydig is met die ervaring van homself as motories onstabiel en gefragmenteerd. So kom die aspek van die psige tot stand wat Lacan die Imaginêre noem, oftewel die psigiese komponent wat voortdurend deur beelde (waargeneem óf gefantaseer) gerig word. Dit is in hierdie opsig dat visuele fiksasies ook as simptoom geïnterpreteer kan word.

Die wyse waarop waargeneem word, lê aan die hart van Lacaniaanse psigoanalise. Die eerste objekte wat 'n kind waarneem, word as primêre simbole verinnerlik (geïntrojekteer). As hierdie simbole egter taal word, dit wil sê verbaal weergegee word, word dit as't ware *weggegee*. Iets moet verdwyn voordat dit deur taal weergegee (teruggegee!) kan word, en die kind kom tot die gevolgtrekking dat die simbool nie stabiel is nie, nie 'n vaste plek het nie. Lacan het die psigiese spoor van simbole en beelde deur die linguistiek van Ferdinand de Saussure en Roman Jakobson en die strukturele antropologie van Claude Lévi-Strauss gevolg, en daarvolgens laat die beeld of simbool altyd 'n leë plek agter – verlies, of die afwesigheid van dit wat be-teken word, is in der waarheid die voorwaarde vir betekenis. Soos in Freud se *fort-da*-spel¹⁰⁰ leer die kind dat 'n spoeletjie of 'n ma se

¹⁰⁰ Sien §3.1.5 hieronder.

gesig, of die moederbors net “hier” kan wees in verhouding tot die “weg” wees daarvan.

In die Lacaniaanse teorie is alle mentale aktiwiteite georganiseer rondom 'n leemte of gat wat die primordiale geïntrojekteerde voorstellings destabiliseer. Dat die subjek sosiaal bepaal word, dit wil sê in verhouding tot 'n ander, het 'n fundamentele vervreemding van die subjek van homself tot gevolg. Identiteitsvorming is dus volgens Lacan paradoksaal 'n vervreemding van die self. Die Lacaniaanse psige kom tot stand deur objekte (beelde) en begeerte, oftewel die vloeï van psigiese energie. Die eenheid of heelheid van die beeld – Lacan gebruik die woord “imago” – is altyd onvoldoende om begeerte volledig te verwesenlik. Daar is altyd 'n res, iets wat oorbly, agtergelaat word, en daarin lê die vervreemding van die subjek van homself. Die imago word gebruik vir die mees primitiewe vorm van psigiese identiteit, maar ten koste van 'n gedeelte van die organisme se psigiese energie. Die imago kan net 'n gedeelte van die organisme se vitale energie “verteenwoordig”. Lacan definieer begeerte – en bestaan – daarom in terme van 'n fundamentele gemis: “Desire is a relation of being to lack. This lack is the lack of being properly speaking. It isn't the lack of this or that, but lack of being whereby the being exists” (Lacan 1988: 222-3). Begeerte is ook altyd die ander se begeerte – wat die mens eintlik wil hê is dat hy/sy die vervulling van die ander se begeerte is. Daarom is 'n subjek se begeerte nooit volledig syne nie omdat dit vas verbind is aan diegene – die ander – wat begeerte bepaal.

3.1.2 Die Simboliese

Om tot 'n volledige begrip van Lacan se teorie omtrent die psigiese belang van die staar te kom, moet sy volgende psigiese komponent ook in oënskouw geneem word. Naas die Imaginêre, en in dinamiese opposisie tot die houvass wat die

Imaginêre op die subjek het, definieer hy die Simboliese orde. Om aan sy fundamentele verskeurdheid te ontsnap moet die subjek die alteriteit – die andersheid – van die ander aanvaar, oftewel die feit aanvaar dat sy begeerte na die ander nooit volledig bevredig sal word nie. Toetrede tot die Simboliese orde gaan aan die hand van die bemeestering van taal, en taal bemiddel die aanvaarding van hierdie situasie. Deur linguistiese bemiddeling word die imaginêre persepsies georganiseer en word struktuur daaraan verleen. Lacan se Simboliese orde is 'n komplekse stelsel van betekende elemente (betekenaars) waarvan die betekenis bepaal word deur die verhouding daarvan tot die ander elemente in die stelsel – 'n omvattende struktuur waarin betekenis vrylik tussen verbandhoudende elemente roteer sonder om noodwendig na 'n spesifieke objek of betekende te verwys.

Die toetrede tot taal word bemiddel deur die kind se introjeksie van die vader se fallus as betekenaar (dus nie as penis gesien nie, maar as die kultureel bevoorregte betekenaar wat seksuele onderskeid bepaal). Die fallus is in die eerste instansie 'n betekenaar vir seksuele onderskeid, maar dit anker ook die werklikheid vir die kind omdat dit die vermoë om iets te benoem verteenwoordig, en daarom die Imaginêre orde se begeerte tot eenwording met die ma verplaas. Die introjeksie van die pa se verbod op die incestueuse verhouding met die ma stel die kind in staat om van die narsissisme van die spieëlfase te beweeg na sosiale verhoudings; van primêre identifikasie met die ma of die spieëlbeeld tot 'n sekondêre identifikasie met die pa. Die pa se wet – sy “nee” – sny die kind los van die primêre objek van begeerte (die beeld van die ma) en in hierdie opsig is die introjeksie van die falliese betekenaar 'n kastrasie. Deur die aanvaarding van hierdie wet, die wet van linguisties bemiddelde konvensie, word die kind se begeerte weg van die primêre fassinatie gedwing na iets wat altyd verlore sal wees. Begeerte ontstaan juis omdat daar in die vorming van die ego iets verlore gaan, 'n primordiale gaping ontstaan, en die funksie van die Simboliese is om hierdie begeerte 'n naam te gee of struktuur daaraan te verleen.

Begeerte kan tot 'n sekere mate herwin word deur die mag van taal. Die verskyning van begeerte in die betekenende ketting van taal skep die moontlikheid vir *jouissance* (genot)¹⁰¹, dit skep die moontlikheid om psigiese energie (begeerte) wat in die Imaginêre uitgesluit word of oortollig is te herwin, en dit is wat *jouissance* eintlik is, naamlik 'n ekstase wat veroorsaak word deur die moontlikhede wat die betekenaar skep.

Maar ook *jouissance* laat 'n surplus van psigiese energie, energie wat nie gekoppel kan word nie en steeds 'n aanduiding is van die voortdurende teenwoordigheid van verlies en verdelings in die psige. Lacan noem hierdie onbevatlikheid of surplus in *jouissance* die *objet petit a*, of soos Ragland dit stel, “the more-than-pleasure in ‘enjoyment’ (*jouissance*) that points to some meaning beyond sense data or visible objects” (Goodwin & Bronfen 1993: 82).

3.1.3 Die Reële

Uit bogaande blyk dit dat daar altyd iets is wat waarneming ontsnap, 'n aspek van die waargenome objek wat buite die buitelyne lê, net agter bewuste voorstellings daarvan. Hierdie iets wat nie omvat kan word nie, is 'n aspek van die psige wat Lacan die Reële noem, oftewel dit wat die ander twee registers kortkom, dit wat nog moet kom, die radikaal uitgeslote, dit wat gans onbevatlik is, die harde kern wat hom nie laat simboliseer nie. Hierdie konsep het baie min te make met die algemene werklikheid, en is eerder nie- of surreël, 'n innerlike of psigiese werklikheid (Žižek 1992: 130). “The real is sheer, wholly undifferentiated and

¹⁰¹ Die Franse woord *jouissance* word gewoonlik vertaal as “genot”, maar *jouissance* dui op 'n geseksualiseerde, oortredende genieting wat altyd op die grens lê van wat verwag kan word of van wat as behoorlik geag word.

unsymbolized force or impact” (Boothby 1991: 19). Die Reële is kortweg die onmoontlike, dit wat buite simbolisering val, en die ervaring van die Reële lê daarom aan die hart van trauma – nie net trauma wat van buite die individu kom nie, maar ook trauma as iets verborge in die mees geheime binneste van die mens. Die Reële hou ook verband met die skaars waarneembare roerings van organiese behoeftes, die onbewusthede van die lyf. Neurotiese simptome het met die traumatiese aard van die Reële te make, oftewel met spesifieke reaksies op wat Lacan die *objet petit a* (objek klein a) noem.

3.1.4 LACAN SE *OBJET PETIT A* EN ASCHENBACH SE STAAR

Die *objet petit a*, oftewel die onagterhaalbare betekenis agter of rondom waarneming, is in der waarheid dit wat begeerte rig. Dit is ’n sublieme objek, of in Freudiaanse terme, ’n objek wat onbewustelik deur die subjek “gesublimeer” is tot dit wat vir hom die *jouissance* verteenwoordig waarvan hy met die toetrede tot die Simboliese afgesny of gekastreer is. As sodanig is dit die objek én oorsaak van die subjek se begeerte, daardie onbevatlikheid, wat die impuls is vir al die subjek se liefdesverhoudings. Lacan (1977: 86) gebruik die vervormde kopbeen in Holbein se *Die ambassadeurs* as voorbeeld van die staar as *objet petit a*. Dit kan net gesien word deur iemand wat vanuit ’n bepaalde hoek, dit wil sê skeef, daarna kyk, en illustreer die feit dat die subjek se bevooroordeelde perspektief – sy begeerte – bepaal wat hy kan sien. Die subjek staan dus nie buite of verhewe bo die werklikheid wat hy waarneem nie, maar is deel daarvan en word as’t ware ook deur hierdie werklikheid gevorm.

As ’n swaartepunt van begeerte is die *objet petit a* ook ’n sentrum waarom die simptome van neurose saamkoek. Vir Lacan is simptome metafore vir verlore betekenis of betekenis wat nie in ’n simbool geassimileer is nie. Simptome word

as somatiesse tekens sigbaar, maar die simptome kan ook 'n herhaling van bepaalde gedrag wees wat nie tot die subjekt se heil strek nie. Die staar word byvoorbeeld simptomaties as dit ontstaar in die voyeurisme van die afloerder. Wat probeer die voyeur sien? Hy probeer die objekt, diene wat hy afloer, as 'n afwesigheid sien (Lacan 1977: 182). Wat hy probeer sien, en ook regkry om te sien, is niks meer as 'n skadu agter 'n gordyn nie. En daardie skadu is dit wat hy wil sien, dit waaroor hy fantasieer. Hy kan byvoorbeeld 'n harige stoeier afloer en dan in sy fantasie die begeerlikste meisie sien. "What he is looking for is not, as one says, the phallus – but precisely its absence, hence the pre-eminence of certain forms as objects of his search" (ibid).

In *Die dood in Venesië* is Aschenbach se staar so 'n simptome, en wel 'n simptome wat nie net in sy voyeuristiese verknogtheid aan Tadzio merkbaar is nie, maar in sy herhaalde visuele fiksasies. Hierdie fiksasies strek vanaf die figuur in die Münchense tremhalte, tot die primordiale visioen en sy droom, die ghitaarspeler met die kربولreuk, en eindig met Tadzio wat vir hom wink na " 'n onmeetlike uitspansel van belofte" (p. 129). Die simptome manifesteer enersyds in sy herhaalde en oormatige afkeer van sekere figure wat bepaalde ooreenkomste toon, en andersyds sy passievolle visuele verknogtheid aan 'n beeldskone seun. Hierdie "simptome" word opmerklik voorafgegaan deur die visioen wat sy reis na Venesië geïnspireer het. Die visioen van 'n primordiale wêreld is paradoksaal vir Aschenbach die begin van sy reis en ook 'n voorafskaduwing van sy dood, 'n dubbelsinnigheid kenmerkend van die onbewuste inhoud wat sy strewe onderlê.

Met die eerste oogopslag is al die figure wat by Aschenbach vrees inboesem, doodsfigure, dit wil sê, figure wat op een of ander wyse aan die dood herinner. Die mees ooglopende voorbeeld is die gondelier as 'n Charon-figuur. Daar is egter aspekte van Aschenbach se fiksasie wat minder voor die hand liggend is, soos byvoorbeeld die skerp fokus op tande: die lang, skitterwit en dreigende gebit van die doodsfigure, en daarenteen Tadzio se swak gebit.

Laasgenoemde word soos volg deur Aschenbach gesien: "Hulle is nie voltallig nie en is gélerig, sonder die glans van gesondheid, en van 'n eienaardige broedsigtigheid soos by iemand met bleeksug" (p. 58).

Die simboliek hiervan bied interessante moontlikhede. Ten eerste wys De Vries (1984: 470) op tande as versterking van of skans vir die innerlike stoflike mens, soos wat die oë die versterking is vir die spirituele innerlike mens. Dan simboliseer tande ook seksuele energie, en die verlies aan tande kastrasie-angs. Die een vervul Aschenbach met afsku, die ander met vertedering, albei emosies wat in Lacaniaanse terme as *jouissance* bestempel word. Maar *jouissance* word veroorsaak deur dit wat nie deur die formele simboliek omvat word nie, wat volledige absorpsie tot betekenis weerstaan. In Aschenbach se dubbelsinnige fiksie op tande, in die angswekkende uitwerking van die fascinasie sowel as die onweerstaanbare verlokking daarvan, kry jy dus ook 'n soort *fort-da*-spel met afwesigheid en teenwoordigheid (van tande, van seksuele energie) wat deur 'n fundamentele gemis en 'n drang tot herhaling onderlê word. Hierdie gemis, die *objet petit a*, is die objek van Aschenbach se staar. Die staar, sê Lacan, is simbolies van dit wat ons op die horison sien, dit wat ons ervaring in 'n bepaalde rigting stuur. En vervat in hierdie rigtinggewende staar is die leemte wat kastrasie-angs onderlê (Lacan 1977: 73).

Aschenbach is in sy verskeurdheid tussen aangetrokkenheid tot en afskujeens sekere objekte die vergestaltung van wat Lacan die gesplete subjek noem, oftewel die subjek soos gedefinieer deur sy fundamentele fantasie. Hierdie fantasmitiese strukturering van die subjek rondom die verlies wat gely word met kastrasie druk Lacan uit met die formule $\$ \langle \rangle a$. In die formule staan die gesplete ("barred") subjek in 'n verhouding van aangetrokkenheid én afsku tot die gefantaseerde verlore objek, oftewel die *objet petit a*. Die subjek posisioneer hom of haar teenoor hierdie *objet petit a* deur 'n fantasie te bewimpel oor hoe hierdie objek in die simboliese orde in stand gehou word en net deur 'n reeks

metonimiese tekens of gedeeltelike objekte kenbaar word, soos byvoorbeeld die tande, die rooi hare, die baardlose gesig, wat geniet kan word as kompensasië vir die primordiale verlies van die moederlike objek.

Daar is hierbo reeds aanduidings gegee dat Aschenbach se staar, en die wyse waarop dit hom as 'n gesplete, verskeurde subjek kenmerk, in 'n sekere mate gerig word deur die dood. En dit is wat Lacan se siening van die staar ook aan die lig bring, naamlik dat die staar noodwendig manifesteer teen die donker agterdoek van die dood. Die doodsdrijf is vir Lacan 'n sleutelkonsep, en sy psigoanalise is dan ook gebaseer op 'n herlesing van die ontwikkeling van Freud se denke tot die kulminering daarvan in die doodsdrijf. Die doodsdrijf is eksplisiet in Mann se teks teenwoordig, maar 'n Lacaniaanse lesing van *Die dood in Venesië* dwing ook die leser se blik terug na Freud se definisie daarvan.

3.1.5 FREUD EN DIE DOODSDRIEF

Freud se *Jenseits des Lustprinzips* (*Beyond the Pleasure Principle*) waarin sy teorie oor die “doodsdrijf” (*Todestrieb*) uiteengesit is, het sewe jaar na *Die dood in Venesië* verskyn, en soos Heilbut (1995: 247) aanvoer, reageer Mann in sy uitbeelding van die doodsdrijf in hierdie novelle eerder op Schopenhauer en Nietzsche (en reken met Wagner af) as op die psigoanalise. Met sy helder en aangrypende dramatisering van hierdie destruktiewe impuls was Mann dus Freud se voorganger.

Met die verskyning van *Jenseits des Lustprinzips* in 1920 het Freud dit duidelik gemaak dat dit 'n huiwerige verkenning is, allermins 'n empiriese wetenskap, en dat hy self nie weet of hy dit onomwonde kan aanvaar nie. Die drijf wat hy hierin definieer, bestempel hy selfs as “mities”. Dit is ook 'n werk waarop die allesvernietigende slagting van die Eerste Wêreldoorlog ooglopend sy

merk gelaat het, en bes moontlik ook die dood van sy dogter Sophie in Januarie 1920¹⁰².

Freud se uitgangspunt in hierdie werk is die algemene aanvaarding dat mentale prosesse gereguleer word deur wat hy die genotsbeginsel noem, dit wil sê dat in enige gegewe proses onaangename spanning verlig word deur die produksie van genot. Psigiese opwindingsvlakke word dus bestendig deurdat pyn deur genot uitgebalanseer word. Pyn het verhoogde opwinding en genot 'n verlaging daarvan tot gevolg, en die mens se psigiese apparaat is daarop ingestel om die opwindingsvlak so laag moontlik hou. Die genotsbeginsel is dus in der waarheid 'n strewe na stabiliteit.

Maar hierdie genotsbeginsel moet ook in toom gehou word omdat 'n algehele oorgawe daaraan die organisme se lewe in gevaar kan stel. Hierdie kontrole noem Freud die realiteitsbeginsel. Dit is egter 'n kontrole wat die indruk laat dat genot uiteindelik gesmaak sal word, wat 'n aanvaarding van die uitstel van bevrediging bewerkstellig, en 'n mens tydelik pyn laat verduur in die geloof dat genot uiteindelik gesmaak sál word.

Freud het egter twee waarnemings gemaak wat hom van 'n ander psigiese proses bewus gemaak het, iets anderkant (hoër as) die genotsbeginsel. Ten eerste het hy opgemerk dat die drome van getraumatiseerde pasiënte hulle voortdurend terugneem na hul trauma, dat hul drome as't ware 'n fiksasie met die trauma openbaar.

Die tweede waarneming was die sogenaamde *fort-da*-spel van sy agtien maande oue kleinseun. Freud het gesien dat die kind genot daaruit put om van sy speelgoed weg te gooi. Sy bevrediging het hy uitgedruk deur "o-o-o-o" te sê, en volgens die kind se ma – ook volgens Freud – het hierdie uitdrukking "gaan weg", oftewel *fort*, beteken. Die kind het dus op hierdie wyse afwesigheid en/of

¹⁰² Sien Peter Gay (Freud 1989: 594) se opmerking oor die uitwerking van Sophie se dood op Freud. Hy verwys ook na die bevestiging hiervan deur Freud se biograaf Fritz Wittels.

wegwees tot spel gemaak. Freud het dieselfde interpretasie geheg aan die kind se spel met 'n houtspoel. Die kind het die spoel voortdurend oor die kant van sy bed gegooi en dit dan teruggetrek aan die tou wat daaraan gebind was. As die spoel oor die kant van die bed verdwyn, het hy weer sy "o-o-o-o" laat hoor, en as hy dit terugtrek, het hy met vreugde "da" (daar) gesê. Dit was vir Freud duidelik dat die kind groter genot uit die terugbring van die spoel geput het as uit die weggooi daarvan.

Freud het die spel geïnterpreteer as die voorspel tot die bevrediging van 'n drif. Die kind se "groot kulturele prestasie" was dat hy 'n instinkmatige bevrediging kon opgee deurdat hy sy ma speel-speel kon laat "weggaan". "He compensated himself for this, as it were, by himself staging the disappearance and return of the objects within his reach" (Freud 1989: 600).

Die vertrek van die ma kon onmoontlik vir die kind aangenaam gewees het, en die herhaling of heropvoering daarvan deur die spel strook beslis nie met die genotsbeginsel nie. Dan het dit ook geblyk dat die kind meer dikwels net die eerste deel van die spel gespeel het, naamlik die voorstelling van die weggaan. Die kind het dus hierdie ervaring herhaal, ondanks die onaangenaamheid daarvan.

Freud se gevolgtrekking was dat die weggooi van die spoel die bevrediging van 'n wraakbegeerte kan wees. Hierdie wraakbegeerte word in die werklike lewe onderdruk, maar word deur die spel simbolies gerig teen die ma omdat sy weggaan. Die kind wil daarmee sê: Ja, jy kan maar gaan, ek wil jou in elk geval nie hê nie, ek stuur jou self weg. Ook hieruit volg dit dus volgens Freud dat daar selfs onder die bepalinge van die genotsbeginsel maniere is waarop 'n mens onaangename ervarings die objek van herinnerings en psigiese preokkupasie kan maak, en dat daar psigiese neigings is wat primitiewer as die genotsbeginsel is en onafhanklik daarvan (ibid: 601).

Nog 'n waarneming uit die psigoanalitiese praktyk, wat volgens Freud bogaande bevestig, is die neiging van pasiënte om eerder 'n verdringde ervaring te

herhaal as wat hulle dit onthou en as behorende tot die verlede weergee of vertel. Hiermee kom Freud by die herhalings-kompulsie uit, en hy noem voorbeelde van hoe mense oënskynlik passief in hul verhoudings keer op keer dieselfde onaangename paadjie bewandel. Sy gevolgtrekking: “There really does exist in the mind a compulsion to repeat that which overrides the pleasure principle. Now too we shall be inclined to relate to this compulsion the dreams which occur in traumatic neuroses and the impulse which leads children to play” (ibid: 605).

Die drome van pasiënte met traumatiese neurose wat hulle terugneem na die trauma, getuig volgens Freud van ’n bepaalde psigiese meganisme wat in werking tree voordat die genotsbeginsel begin geld. Hierdie drome is pogings om beheer oor stimuli te kry deur afwagting te skep, om op hierdie wyse dit wat deur die traumatiese neurose geskep is te ontkragtig. Daar is dus ’n meganisme in die psige wat, hoewel dit nie strydig met die genotsbeginsel is nie, onafhanklik daarvan is, en oënskynlik van ’n vroeër oorsprong is as die strewe om genot te smaak en pyn te voorkom. Traumatiese drome gehoorsaam die herhalingskompulsie, oftewel die onbewuste begeerte om dit op te roep wat vergeet en verdring is. Hierdie neiging is egter nie strydig met die genotsbeginsel nie, want dit blyk dat die herhaling op sigself ’n bron van genot is.

Hierdie gevolgtrekking lei Freud tot sy definisie van ’n psigiese instink of drif¹⁰³, naamlik as die neiging van enige lewende organisme om terug te keer tot ’n vorige toestand wat onder eksterne druk verlaat is. Hy noem dit “a kind of organic elasticity . . . the expression of the inertia inherent in organic life” (ibid: 612). Dit is ’n formulering wat reëlreg afstuur op dié van die doodsdrijf, en Freud se bekende samevatting van laasgenoemde (ibid: 613) kom op die volgende neer:

¹⁰³ Die Duitse “Trieb” word in Engels dikwels as “instinct” eerder as “drive” vertaal, soos in Peter Gay se keur uit die Standard Edition of Freud’s Psychological Writings (Freud 1989). Lacan se vertaler Alan Sheridan gee die volgende toeligting (Lacan 1977: 279): Lacan handhaaf Freud se onderskeid tussen (die Duitse) “Trieb” en “Instink”, in Engels onderskeidelik “pulsion” en “instinct”, waar eersgenoemde geheel en al psigies is en laasgenoemde biologiese konnotasies het. Lacan wys daarop dat Freud se Engelse vertalers hierdie onderskeid verontagsaam deur albei terme as “instinct” te vertaal.

Die doel van alle lewe is die dood. Die ongeanimeerde was daar voor die geanimeerde; voor beweging was daar stilstand. En dit is tot hierdie stilstand waarna alle lewe terugneig.

Maar hoe rym dit met die veronderstelling dat instinkte juis daar is om lewe in stand te hou? Freud se verklaring is dat lewensinstinkte, volgens hom mindere instinkte, daar is om te verseker dat elke organisme sy eie pad na die dood volg. Elke organisme sterf op 'n unieke wyse en weerstaan met al sy energie faktore wat hom 'n kortpad na sy lewensdoel wil laat loop. Dit is presies hierdie gedrag wat 'n suiwer instink of drif van intelligente bewustelike strewe onderskei. Die lewe is dus nie die behoefte aan verandering en vooruitgang nie, maar die wil om die self te bewaar. As die dood dan die doel van alle lewe is, is alle lewende wesens se organiese ontwikkelings bloot ompaaie na die dood, en die sogenaamde konserwatiewe lewensinstinkte is bloot die organisme se poging om sy eie manier van sterf te verdedig, sy spesifieke pad na die dood te verseker. Enige verandering word teweeg gebring deur eksterne faktore soos 'n verandering in die omgewing, en vooruitgang is in der waarheid 'n gevolg van 'n versteuring en afwyking waarby die lewe aanpas sodat die organisme sy konserwatiewe doelwit op hierdie nuwe vlak kan nastreef.

Die enigste instinkte wat volgens Freud nie terugneig na 'n vorige staat nie, is die seksuele drif, en daarom noem hy dit die ware lewensdrif. Dit is 'n drif wat die dood van die organisme probeer verhoed deurdat dit aktief teen die ander instinkte inwerk. Die oorsprong daarvan lê in een sel wat 'n ander opsoek en versmelt tot iets anders, pleks van 'n neiging terug na die oorspronklike enkelingskap. Later in *Beyond the Pleasure Principle* keer Freud hierheen terug om rekenskap te gee van 'n verskynsel wat tog getuig dat daar in die seksuele instink ook iets kan wees wat met die dood verband hou. Eers gee hy aandag aan sadisme as 'n oorblyfsel van die infantiele ego se poging om die objek baas te raak, en dan behandel hy masochisme as 'n voorbeeld van die seksuele drif wat

ook 'n doodsdrijf kan wees. Masochisme sien Freud as sadisme wat omgekeer is tot aggressie jeens die subjek se eie ego. Masochisme is dan die terugkeer – 'n regressie – na 'n vroeër fase van die instink se geskiedenis en as sodanig is masochisme eintlik 'n drijf wat sadisme voorafgaan.

'n Verdere komplikasie wat aan bod kom, is hoe die mens se strewe na volmaaktheid, sy perfeksjonisme, met konserwatiewe lewensinstinkte rym. Wat hierin 'n rol speel, is dit wat in Freudiaanse terme die mens van enige ander lewende organisme onderskei, naamlik verdringing. Dit is wat die mens en die dier onderskei – verdringing van primêre instinkte maak van die mens 'n neurotiese dier. Die primêre instink by die mens is na stilte en rus, na herhaling en die dood, maar dit word verdring om plek te maak vir die dinamiese genotsbeginsel. Freud sê daarom dat die strewe na die beste, daardie instink wat die mens tot sy huidige vlak van intellektuele uitnemendheid gebring het, juis die resultaat van die verdringing van hierdie instink is. Die verdringde drijf – enige verdringde drijf – hou egter nooit op om te strewe na sy volledige vervulling nie, en hierdie gepoogde vervulling sal dan die herhaling van 'n primêre ervaring van bevrediging wees. Die voortdurende dryfkrag na volmaaktheid, die momentum daarvan, spruit uit die feit dat die bevrediging wat vereis word, altyd groter is as die bevrediging wat gekry word – daar is niks wat die voortdurende spanning verlig nie. Die herhalingskompulsie hou egter daardie herinnering aan 'n aanvanklike bevrediging lewend, en die drang na iets nuuts, die strewe na vooruitgang, is in der waarheid 'n drang na herhaling, 'n drang om die verlede deel van die toekoms te maak. En dit is op grond van hierdie meganisme dat die strewe na iets nuuts dikwels niks anders is nie as die drang om te herhaal, “and the unconscious aim of the quest for novelty is repetition” (Brown 1968: 88).

Om te sterf raak al hoe moeiliker omdat die bereiking daarvan steeds kompleks word en met groter ompaaie lei, is Ricoeur (1977: 290) se interpretasie van ontwikkeling aan die hand van Freud se doodsdrijf. Die strewe

na volmaaktheid of die instink daarvoor moet gesien word as 'n gevolg van die noodwendige aanpassing (by eksterne faktore), en as al die paaie terug na die vorige toestand deur verdringing (verdringing uit die bewussyn) geblokkeer is, bly daar net 'n vlug vorentoe oor, die pad van intellektuele prestasies en etiese sublimering. Die punt is dat niks hiervan 'n "instink vir volmaaktheid" as sodanig vereis nie, die enigste instink wat in hierdie opsig geld, is die lewe se konserwatiewe neigings. Of soos Alvarez (1971: 98) dit stel: "The death instinct is a moving bass against which all the restless intricacies of desire are patterned."

Verdringing van die herhalingskompulsie is dus die voorwaarde vir menslike vooruitgang. Daarsonder verstil strewe tot stasis. "But if repression were overcome and man could enjoy the life proper to his species," skryf Norman O. Brown (1968: 88), "the regressive fixation to the past would dissolve; the restless quests for novelty would be reabsorbed into the desire for pleasurable repetition; the desire to Become would be reabsorbed into the desire to Be."

Ná *Beyond the Pleasure Principle* verskuif Freud die fokus van sy teorie van die neiging om te herhaal na die neiging om te vernietig; van 'n biologiese invloede na kulturele uitdrukkingsmodusse. Hierdie verskuiwing word in *Das Unbehagen in der Kultur* (*Civilization and its Discontents*, 1930) volvoer, en die "ekonomie" van hierdie kulturele doodsdrijf kom nou vir hom neer op 'n stryd tussen Eros en die dood. Die beskawingsproses word aangevuur deur Eros; afsonderlike individue word deur Eros saamgesmee tot 'n gemeenskap, gebind deur libidinale bande. Ricoeur (1977: 291) wys op die implikasies van Freud se onderskeid tussen die seksuele drif (die libido) en Eros. Waar die libido 'n innerlike krag is, sê Freud, is dit wat teen die dood stry, naamlik Eros, nie iets innerliks nie, want die begeerte na 'n ander word regstreeks geïmpliseer in die toetrede van Eros. "It is always with another that the living substance fights against death, against its own death, whereas when it acts separately it pursues death through the circuitous paths of adaptation to the natural and cultural

environment.” Die stryd teen die doodsdrijf is dus nie een of ander geneigdheid wat in elke lewende wese ingeplant is nie, dit is iets wat net in verhouding met die ander tot stand kom. “In the living substance *by itself* he finds only death” (ibid).

Maar daarmee verskyn daar ook ’n paradoks, naamlik dat die beskawingsproses wat deur Eros aangevuur word, tot ’n onvergenoegdheid of onbehae lei. Grondliggend aan die mens se ongelukkigheid in ’n beskawing, is die irrasionaliteit van ’n instink wat buite die eenvoudige erotiek lê. Mense is nie saggeaarde wesens wat daarvan hou om liefgehê te word nie. Die mens se instinkmatige geneigdheid is aggressie, en sy naaste is dus by uitstek iemand wat sy aggressie kan bevredig. Per slot van sake is dít vir Freud die doodsdrijf, hierdie primordiale aggressie van die mens teenoor sy medemens. Die beskawingsproses is dus ’n aanhoudende stryd tussen Eros en die dood, alle lewe bestaan uit hierdie stryd, en die evolusie van die beskawing kan eenvoudig beskryf word as die stryd om die oorlewing van die menslike spesie.¹⁰⁴

3.1.6 LACAN SE HERINTERPRETASIE VAN DIE DOODSDRIF

Wat Lacan omtrent Freud aangryp het, en volgens hom die essensie van sy psigoanalise is, is dat Freud ’n vraag na die betekenis van die lewe gevra het en tot die slotsom gekom het dat die lewe net een betekenis het, naamlik dat begeerte

¹⁰⁴ Freud het in sy latere werk nog verder wegbeweeg van ’n definisie van die doodsdrijf gebaseer op individuele psigologie na ’n kultuurgebaseerde definisie. Daarin word skuldgevoelens gesien as die instrument wat ’n kultuur gebruik, nie langer teen ’n libido nie, maar teen aggressie in die algemeen. Skuldgevoelens, oftewel die geneigdheid tot geweld teen die self, word dan gesien as ’n meganisme om geweld teen ander af te weer. Uiteindelik is daar dus ’n algehele ommekeer in Freud se aanvanklike beskouing van die verhouding tussen lewe en dood. Deur die individuele aan bande te lê plaas kultuur dood in diens van die liefde en nie andersom nie. Uiteindelik sien Freud lewensinstinkte as sou dit eintlik gewikkel wees in ’n stryd met die dood en nie soos voorheen die draer van die dood te wees nie. “And now culture comes upon the scene as the great enterprise of making life prevail against death: its supreme weapon is to employ internalized violence against externalized violence; its supreme ruse is to make death work against death” (Ricoeur 1977: 309).

deur die dood gedra word (Lacan 1977: 277). Lacan voer Freud egter tot radikale uiterstes, tot konsekwensies wat hy nie in sy lewe kon voorsien nie.¹⁰⁵

Vir Lacan is die doodsdrijf gekoppel aan taal (die betekenaar) en kan dit net beskou word teen die agtergrond van wat hy die Simboliese orde noem (sien §3.1.2 hierbo), hoewel dit eintlik manifesteer as 'n spanning tussen die Imaginêre en die Simboliese. In die eerste instansie kan die vervreemdende effek van die Imaginêre gesien word as die setel van die doodsdrijf. In die speelfase is die kind motories ongekoördineer, letterlik 'n liggaam in stukke, en die vervreemding tree in as die kind hom vereenselwig met die lyf van sy ma of oppasser as 'n *Gestalt* van sy eie lyf, 'n ideale eenheid. Hierdie eenheid is in skrilte kontras met sy eie ongekoördineerdheid, en hierdie diskrepansie is die bron van die doodsdrijf. Uit 'n Lacaniaanse gesigspunt setel die doodsdrijf dus in die eerste instansie in die spanning tussen die kind se ervaring van sy lyf en die prosesse van die Imaginêre, tussen die “real of the body and the imaginary of its mental schema” (Boothby 1991: 67).

Die Simboliese en die Imaginêre is uit die staanspoor in dinamiese konflik. Soos hierbo aangedui, word begeerte in die Imaginêre vervreem, want die stabiele *Urbild* van die imaginêre ego veroorsaak 'n vertraging of 'n ontkoppeling tussen die subjek en sy libido. In die vorming van die ego gaan daar dus iets verlore en ontstaan daar 'n “biologiese gaping”. Dit is juis uit hierdie primordiale gaping dat begeerte ontstaan, en die funksie van die Simboliese is om hierdie begeerte 'n naam te gee. Begeerte word dus gestruktureer deur die subjek se toetrede tot taal.

¹⁰⁵ Sien Dean (1992: 48) vir 'n weergawe van die ontwikkeling van Lacan se denke nadat hy tussen 1933 en 1939 Kojève se klasse oor Hegel se filosofie aan die Ecole des Hautes Etudes in Parys bygewoon het. Lacan se oorspronklikheid berus juis op die manier waarop hy Kojèviaanse terme gebruik het om Freudiaanse konsepte te hersien.

3.1.6.1 Die dood en die betekenaar

Na aanleiding van Freud en die topologie wat hy in sy teorie omtrent die Oedipus-kompleks ontwikkel het, sien Lacan kastrasie ook as iets wat aanleiding tot 'n angsgevoel gee en die kastrasiekompleks as 'n meganisme wat begeerte beheer. In ooreenstemming met Freud sien Lacan kastrasie as 'n bedreiging van die integriteit van die ego hoewel hy dit anders interpreteer. Die struktuur van die primitiewe ego is gebaseer op 'n illusie van eenheid en heelheid wat die subjek laat glo dat hy volledig beheer oor homself kan kry, maar in die infantiele stadium gly die subjek voortdurend terug na die chaos waaruit sy ego probeer ontsnap. Te midde van hierdie fluktuering tussen chaos en die illusie van heelheid ontstaan daar 'n opwelling van libidinale energie wat die primitiewe ego nog nie kan hanteer nie, of waarvoor die infantiele ego nie 'n adekwate simbolisering en ontsnapklep het nie, en dit is die oorsaak van kastrasie-angs. Dit lei tot verskeuringsfantasieë by die kind, oftewel 'n geneigdheid, selfs 'n begeerte van die kind om hom die vernietiging van die liggaam te verbeel. Waarom? Omdat die imaginêre vorm van die ego die subjek vervreem van die ontvouing van sy eie begeerte.

Die vraag is egter waarom en hoe die penis oftewel die verwydering daarvan, dit wil sê kastrasie, ter sprake kom. Vir die seun is die penis die setel van plesier sowel as 'n uitdrukking van beheer oor sy eie liggaamsfunksies – hy kan byvoorbeeld daarmee sy urinestroom rig. Maar belangriker vir albei geslagte is hoe die sentrale elemente van die Oedipale situasie deur die penis verteenwoordig word. Die Lacaniaanse Oedipus-kompleks word voltrek as die kind taal betree, en eenvoudig gestel, behels dit 'n verskuiwing van die eenheid van die Imaginêre na kompleksiteit, van identiteit in en deur die *Gestalt* na 'n stelsel van verskille wat gekenmerk word deur die afwisseling van teenwoordigheid en afwesigheid. Die Oedipuskompleks is dus vir Lacan die oorgang van die Imaginêre na die

Simboliese. “In and through castration, the speaking subject comes into being by becoming *subject*, by being *subjected*, to language” (ibid: 152).

Sentraal in hierdie oorgang is die fallus as vaderlike metafoor – nie letterlik die pa nie, maar die vaderlike funksie van die simboliese wet van taal waarin die fallus as betekenaar ’n bevoorregte status het. Die penis verkry dus bloot simboliese waarde. Dit laat egter steeds die vraag waarom spesifiek die penis hiervoor bevoorreg word? Lacan se antwoord is dat dit anatomies weerloos is en daarom die moontlikheid simboliseer van die verbreking van die liggaam se imaginêre heelheid – dit herinner aan die moontlikheid dat dit van die liggaam weggeruk kan word. Dit toon dus die kenmerke van *différance*, van die spel van teenwoordigheid én afwesigheid in die struktuur van die linguistiese betekenaar. Freud het al aangetoon dat die kind se opvatting van die penis onder meer neerkom op die gewaarwording dat die man dit het en die vrou dit nie het nie, dit wil sê op die aanduiding van verskil.

Kastrasie moet egter veral verstaan word in terme van die simboliese funksie van die penis – as fallus dus. Lacan voer aan (anders as Freud) dat die ander nie as objek begeer word nie, maar dat die ander se begeerte eerder die objek is. Dit gaan dus in wese nie daaroor of die ma daar is om aan die kind se begeertes te voldoen nie, maar oor die posisie van die kind in verhouding tot die begeerte van die moeder. Die narsissisme van die pre-Oedipale periode wentel om die kind se begeerte om die uitverkore objek van die moeder se begeerte te wees, dit wil sê, om homself voor te stel as dit wat die ma wil hê. “If the desire of the mother is the phallus, the child wishes to be the phallus in order to satisfy that desire” (ibid: 148).

As ’n meganisme om begeerte te kontroleer behels kastrasie dus dat die betrokke vrede maak met wat hy nie is nie, met wat hy nie het nie en met wat hy nie kan wees nie. Met die gewaarwording dat die ma se begeerte weg van hom na die pa verskuif, verloor die kind sy bevoorregte posisie as die begin en einde

van sy ma se begeerte, en kastrasie beteken die erkenning dat iets belangriks onherroeplik verlore is. Kastrasie staan daarom in 'n essensiële verband met begeerte omdat die subjek juis daardeur gekonfronteer word deur die onvervulbaarheid van sy begeerte. Die aanvaarding van kastrasie beteken die opgawe van die narsissistiese droom van absolute selfgenoegsaamheid, en dat die subjek hom onderwerp aan 'n oorspronklike verlorenheid. Kastrasie is die omverwerping van die aanvanklike imaginêre organisasie, en is dus die verbreking van narsissisme.

Die verband tussen die doodsdrif en die kastrasiekompleks lê vir Lacan in die rede waarom die subjek narsissisme agterlaat, in die rede waarom narsissisme die subjek onbehaag laat. Narsissisme bevredig die subjek nie, juis omdat die doodsdrif daarin werksaam is. Die kragte wat losgelaat word deur die totstandkoming van die imaginêre struktuur van die narsissistiese ego – die surplus van die Reële – laat hulself geld teen die beperkings van daardie organisasie. Dit lyk dus asof die kastrasiekompleks, volgens Lacan, die vroegste en mees bevoorregte fantasmagoriese uitdrukking van die doodsdrif is, dat begeerte uit die staanspoor 'n verwantskap met vrees het: “In the crisis of castration, desire and death are intimately intertwined. For Lacan, the destiny of desire in the human being is inextricably bound up with the most profound experiences of fear” (ibid: 151).

Die doodsdrif is dus op twee vlakke aktief, naamlik die Imaginêre en die Simboliese, en in elke geval is dit gerig op die vernietiging van die valse eenheid van die imaginêre ego. Die gevoel van verskeurdheid van die Imaginêre word in die Simboliese voltrek deur die simbolies bemiddelde transformering van identiteit, en in hierdie opsig kan die oorgang van die subjek van die Imaginêre vlak na die Simboliese gesien word as 'n sublimering van die doodsdrif.

3.1.6.2 Lacan oor die *fort-da*-spel

Lacan se herinterpretasie van die *fort-da*-spel geskied teen die agtergrond van Freud se teorie dat die mens se strewe na die nuwe onderlê word deur die herhalingskompulsie. Lacan voer ook aan dat die voortdurende soeke na iets nuuts die ware geheim van die spel openbaar, naamlik dat die mees radikale verskeidenheid juis deur herhaling daargestel word (Lacan 1977a: 61). Die kind se heel vroegste aandrang is op bestendigheid, dat dinge altyd dieselfde moet bly, en dit is 'n verwagting waaraan die betekenaar nooit heeltemal kan voldoen nie. Vir Lacan is Freud se interpretasie dat die kind deur die spel vir sy ma se afwesigheid probeer vergoed deur homself verantwoordelik daarvoor te maak, van sekondêre belang. Wat wel van belang is, is dat die spel die kind se antwoord is op die ma se afwesigheid, die leernte wat sy laat. Die houtspoel is daarom vir die kind 'n deel van hom wat van hom weggegooi kan word terwyl dit steeds met die tou aan hom verbind bly – “it is a small part of the subject that detaches itself from him while still remaining his, still retained” (ibid: 62). Die spel is 'n simbolisering van die herhaling van 'n leernte, en nie die uitdrukking van 'n behoefte na die terugkeer van die ma nie. Deur die spel maak die kind hom los van sy afhanklikheid van die teenwoordigheid van die ma deur sy begeerte oor te dra na die spel van die betekenaar (die houtspoel en tou) waarmee die verhouding tussen teenwoordigheid en afwesigheid uitgespeel word. As 'n herhaling is die spel 'n poging tot bestendiging, maar dan op 'n paradoksale wyse juis 'n herhaling van afwisseling of onbestendigheid – die *fort-da* is 'n afwisseling tussen “hier” en “weg”. Die spel is eintlik gemik op dit wat wesenlik nie daar is in die verteenwoordiging nie, naamlik die leernte wat die verteenwoordiging laat.

3.1.7 FREUD, LACAN EN ASCHENBACH SE DROOM

Bogaande ompad deur Freud en Lacan se teoretiserings oor die doodsdrijf en die verbandhoudende definisie van subjekvorming in terme van verskeurdheid, leemte en verlies, bring die bespreking terug na Mann se *Die dood in Venesië*. Hiermee is ook 'n aanduiding gegee van die konteks waarbinne Aschenbach se visuele fiksasies beskou kan word. Die konteks is egter nie net die donker strominge van Aschenbach se binnewêreld nie – daar is ook 'n eksterne bedreiging in die vorm van 'n cholera-epidemie wat die stad oorval. Te midde van hierdie dubbele bedreiging tree nog 'n “simptoom” van Aschenbach na vore, naamlik 'n droom. Hiermee open die psigiese landskap verder, en kan die spoor psigoanalities gevolg word na die konsekwensies van Mann se kunsteoretiese plasing van die doodsdrijf.

Die Venesiese cholera-epidemie word vir 'n geruime tyd, ooglopend om ekonomiese oorwegings, verswyg. Ook Aschenbach verkeer in 'n ontkenning daarvan. Toe dit egter nie meer langer moontlik is om die krisis te versluier nie, oorweeg Aschenbach dit wel om Tazio se ma te waarsku om die stad te verlaat. Daarmee ontstaan by hom ook 'n gedagte aan die moontlikheid dat hý sal moet terugkeer na sy vorige bestaan, terugkeer na wie hy was voordat hy met vakansie vertrek het. Maar die gedagte aan 'n terugkeer na “besinning, nugterheid, arbeid en meesterskap” (p. 114) wek by hom 'n intense weersin en hy klamp hom vas – weliswaar met 'n skuldgevoel – aan die “hoop op 'n afgryslieke soetheid” en chaos eerder as aan kuns en deug. Hierdie versugting na chaos en verval word gevolg deur 'n vreemde droom die nag waarin hy bewus raak van die teenwoordigheid van 'n wese wat aan hom openbaar word as “Die vreemde god” (p. 116). Dit is 'n angsaanjaende nagmerrie waarin 'n wilde skare van primitiewe wesens in 'n kakofoniese gedans en gekerm verskyn. Dit is 'n chaotiese, wellustige en uitlokkende dans waardeur hy hóm ook uiteindelik uitgelok voel, waardeur hy

voel dat hy aangepor word om deel te neem aan die buitensporighede en skaamteloos saam met die woestelinge wag op die fees en die bring van die “hoogste offer” (p. 117). Die droom voer hom tot die uiterstes van dekadente wellus, van dood en verrotting en algehele verval, en hy raak gedompel in “die bytende stank van bokke, die sweet van hygende liggame, die verrotting van staande water en daarby nog ’n ander bekende reuk, die reuk van wonde en rondsluipende siekte” (ibid). Ondanks die weersin en vrees wat dit by hom wek, voel hy hoedat sy “siel begeer om hom aan te sluit by die koordans van die god” (ibid).

Die droom word ’n Dionisiese orgie van wellus, verspilling, bloedvergieting en ’n algehele opgawe van die self, en die dromer ervaar hoe hy deel word van die menigte, hoe die vreemde god ook sý god word (p. 118):

Ja, hy word met hulle één wanneer hulle
verskeurend en moorddadig op die diere toesak,
stukke warm dampende vleis afskeur en verorber,
en op die vertrapte mosbodem grenslose
vermenging pleeg as offer aan die god. En sy siel
proe die ontug en die raserny van ondergang.

Aschenbach interpreteer die droom as ’n beeld van sy siel, as ’n vergestaltung van sy diepste hunkeringe, ’n hunkering na dekadente verval, chaos en die dood, en ’n strewe wat oënskynlik sy hele lewe tot dusver weerspreek. “Dis ’n teëstelling van sy lewe – ’n diep, geestelike teëstelling wat alle ordelikheid verwerp” (p. 115).

Aschenbach se interpretasie van sy droom is volledig Freudiaans. Volgens Freud lê die betekenis van ’n droom veral daarin dat dit die vervulling van ’n wens is. Aschenbach se droom is dus ’n uitdrukking van dit wat onderliggend aan sy reis na Venesië was, naamlik ’n wegkeer van sy gestrenge bestaan en ’n

dekadente oorgawe aan die dood. So eenvoudig is dit natuurlik nie, want drome is vir Freud ook 'n baie spesifieke taal waarmee die onbewuste met die subjek in gesprek tree, 'n taal waarin die werklike boodskap versluier word en elke element 'n knooppunt vir verskillende betekenis kan wees, elke element kan geïnterpreteer word as 'n bepaalde emosie, angstevoel of hoop.

Om vas te stel hoe Lacan voortbou op Freud se droomanalise, is dit in die eerste instansie nodig om rekenskap te gee van sy konsep van die onbewuste. In hierdie opsig is daar twee veel aangehaalde stellings, naamlik dat die onbewuste soos taal gestruktureer is, en dat die onbewuste die diskoers van die Ander is. Vir Freud is die onbewuste die stoorplek van onuitgesproke (verdringde) wense, en drome is een van die maniere waarop die onbewuste hierdie wense rugbaar maak. Drome kommunikeer egter volgens Freud altyd op 'n versluierde wyse, so asof dit net op hierdie manier verby interne sensore sal kan kom. Vir Lacan hou die onbewuste verband met sy voorstelling van die totstandkoming van die subjek in en deur taal. Die onbewuste is dus volgens hom nie net soos taal gestruktureer nie, maar word deur taal gestruktureer. Met die subjek se toetreding tot taal word hy/sy onderwerp aan die wet van die betekenaar, oftewel aan die wyse waarop betekenis tot stand kom in 'n ketting van betekenaars en nie op grond van die verhouding tussen betekenaar en betekende nie. Betekenis kom tot stand in 'n ketting van assosiasies waar iets slegs betekenis verkry met verwysing na iets wat dit voorafgaan. Taal het daardeur 'n soort skadu-karakter, juis omdat betekenis retroaktief vasgepen word met verwysing na 'n betekenaar wat in die proses verdwyn. Dit is egter 'n proses wat nie bewustelik geskied nie, en vir die pratende subjek kom dit voor asof betekenis natuurlik en uit hulself ontstaan. Maar in die gebruik van taal is daar altyd 'n gaping, 'n vlietende sekonde tussen die klank, beeld of woord in die geheue en die verwoording daarvan, en hierdie gaping is die ruimte vir die onbewuste as die plek waar taal 'n aanduiding gee van iets onbepaalbaars, iets wat reeds verdwyn het, maar aan die oorsprong van betekenis

lê. In hierdie opsig is die onbewuste vir Lacan net soos vir Freud die stoorplek van begeerte, want vir Lacan is die onbewuste dan iets wat dui op 'n gemis inherent aan alle taalhandelinge.

As Lacan egter sê dat die onbewuste die diskoers van die Ander is, gee hy daarmee te kenne dat die onbewuste 'n konstruksie is wat van die buitewêreld oorgeneem is as die reëls wat betekening in die simboliese orde bepaal. In daardie opsig is die onbewuste ook 'n vreemde én vervreemdende konstruksie. Droombeelde, as produkte van die onbewuste, is dus ook deel van die diskoers van die Ander waar betekening en simbolisering geskied volgens sekere reëls, konvensies en hiërargieë. In die diskoers van die Ander raak die subjek bewus van 'n gemis, van dit waaroor hy nie beskik nie, en so word begeerte geaktiveer.

Wat ook in bogaande van belang is, is dat die onthou van 'n droom en die weergee daarvan in woorde reeds 'n verwerking daarvan is en dus reeds 'n stap in die interpretasieproses is – dit is 'n ver-taling daarvan en daarom noodwendig 'n gefiksionaliseerde of verwringde weergawe daarvan. In reaksie op Freud se opvatting dat drome die vervulling van 'n wens is, voer Lacan dan aan dat as iemand iets wens, hy dit doen omdat hy dit nie het nie. Om iets te wens is daarom presies om te sê daardie ding is afwesig in jou werklikheid. Verder voer Lacan aan dat slaap 'n manier is om 'n droom te verleng, maar dan nie om 'n bepaalde genieting langer te laat aanhou nie, maar om vas te klou aan 'n staat tussen bewustheid en onbewustheid om so 'n onaangenaamheid wat jy sal ervaar as jy wakker is uit te stel. Soos vir Freud is drome vir Lacan versluisde betekenis, en in hierdie half-onbewuste staat van die droom ontken die dromer die werklikheid van 'n toekomstige onaangenaamheid – 'n tekort – deur hierdie tekort te versluier. “Is not the dream essentially, one might say, an act of homage to the missed reality – the reality that can no longer produce itself except by repeating itself endlessly, in some never attained awakening?” (Lacan 1977a: 58). Die droom is dus 'n versluisde bekendmaking van iets wat die dromer in sy

werklikheid nie kan hê nie. Daar is as't ware 'n afspraak wat gemis is. Soos hierbo aangedui, is al manier waarop tot die droom en die begeerte wat dit verteenwoordig, toegang verkry kan word die vertel daarvan. Begeerte kan net "sigbaar" word in taal (spraak), en tot 'n groot mate is begeerte vir Lacan interpretasie. Interpretasie is dan 'n skerm waaragter die Reële van die subjek voortdurend vervaag en verbrokkel tot 'n enigma of angs.

Die Lacaniaanse subjek is nie 'n soliede geheel nie, maar eerder saamgestel uit brokstukke van die Reële. Dit is 'n subjek wat voortdurend probeer om hom weer saam te stel voor die oë van ander. Dit is 'n hersamestelling wat geskied aan die hand van die vraag "Wat wil jy hê?" (Ragland in Goodwin & Bronfen 1993: 95). Dit is dus ooglopend waarom ook Lacan aanvoer dat dit nie die lewe is wat die subjek bepaal nie, maar die dood. Drome het die potensiaal om juis hierdie gruwel aan die lig te bring, en daarom gebeur dit dat dromers wakker word met die gewaarwording dat hulle liefs nie wil kennis neem van wat in die droom geopenbaar word nie. "The images, words, sounds, and movements of life lend a safety to consciousness that denies any fundamental link between being, desiring, and dying" (ibid).

3.1.7.1 Van die doodsdrijf na die skryfdrang

Aschenbach se droom is tiperend van die Lacaniaanse subjek soos hierbo geskilder – bandeloos begerend en ook verskeurd. Die droom is 'n gruwel waarvan die hoogs gekultiveerde skrywer liefs nie wil kennis neem nie, al openbaar dit iets waaraan hy in sy werklikheid 'n tekort het. Aschenbach is egter nie 'n pasiënt nie en die leser nie 'n analis nie. Sy droom is fiktief en niks meer as 'n motief in Mann se verhaal nie. Die Lacaniaanse teorie bied egter 'n leesstrategie, 'n agterdoek waarteen Aschenbach se verhaal as 'n skrywersdroom gelees kan word. Tot by die droom het die leser Aschenbach se fiksasies gevolg,

en in die proses het daar iets merkbaar geword van wat dit is wat Aschenbach se strewe rig, hoe onvaspenbaar daardie *objet petit a* ook al mag wees.

Maar volgens Lacan is die *objet petit a* ook die organiseringsbeginsel van kuns. Dat kuns rondom hierdie onvaspenbare leemte georganiseer word, is volgens Lacan 'n wesenskenmerk daarvan. Mann se verhaal kan dus ook gelees word as 'n omskrywing van hierdie organiseringsbeginsel, trouens, dit is eksplisiet ook 'n besinning oor die verband tussen skryf en die doodsdrijf.

Die intrige berus grootliks op 'n ondermyning van Aschenbach se aanvanklike opvatting omtrent “die diepste aard en wese van die literêre talent” (p. 12), naamlik dié van 'n deugdelike askese en 'n “afkeer van alle sedelike twyfel” (p. 22), die “hoë plig, die heilig nugtere diens” (p. 71). Dit is 'n opvatting wat ontbloot word as nie net 'n verdringing van die betrokke skrywer se werklike begeerte nie, maar 'n opvatting wat wars is van 'n wesenlike artistieke beginsel. Aschenbach se ware begeerte word merkbaar deur dit wat sy oog vang, onverklaarbare fiksasies wat hom as't ware lei van sy waan van skrywerlike afslowing tot die vlietende moment waarin hy hom werklik verwesenlik voel as skrywer – skrywend in die teenwoordigheid van die pragtige jong seun. Dit is 'n situasie gelaai met begeerte, maar dan heel spesifiek begeerte wat geaktiveer én lewend gehou word deur die onmoontlikheid daarvan. Enersyds is dit verbode begeerte, die begeerte van 'n ou man na 'n jong seun, andersyds is dit gedoemde begeerte, omdat die kind se swak gebit die teken is van siekte, leemte en die dood.

Die kunsteoretiese strekking van die verhaal word ook onderstreep deur die gesprekke wat Mann deur middel van tekstuele verwysings en parodie met ander skrywers aangaan. Volgens Dollimore (1998: 287) is aspekte van Aschenbach op die lewe van die Duitse digter August von Platen (1796 – 1835) gebaseer. Hy het na Italië gevlug om aan 'n cholera-epidemie te ontsnap, maar is later in elk geval aan die siekte dood. Hy het sewentien sonnette geskryf oor Venesië, 'n stad wat hom aangetrek maar ook ontstem het. Dollimore haal ook

uit een van Mann se essays aan waarin hy oor Von Platen se dood skryf as iets waartoe hy (Von Platen) uit die staanspoor aangetrokke was: "... he died at Syracuse of a vague typhus attack which was nothing but a pretext for the death to which obviously he was devoted from the first" (ibid). Volgens Heilbut (1995: 43) het geen ander digter so veel vir Mann beteken as Von Platen nie, en dan blyk dit dat hierdie digter se onderskeidende kenmerk juis die wyse was waarop hy skoonheid met die dood vergelyk het. Daar is byvoorbeeld 'n ooglopende verband tussen Aschenbach se visuele verlokking en die volgende reëls uit Von Platen se gedig "Tristan" (soos vertaal deur Heilbut): "He who ever gazed upon beauty / Has already succumbed to death" (ibid).

Met Aschenbach se aankoms in Venesië herinner hy hom Von Platen, "die swaarmoedig besielde digter" (p. 32), se beskrywing van die stad, die koepels en kloktorings van sy drome, en herhaal hy dele van "daardie ritmiese gesang wat gegroei het uit sy destydse eerbied, geluk en smart" (ibid), ooglopend 'n verwysing na Von Platen se Venesiese sonnette (Heilbut 1995: 253). Hierdie verwysing na Von Platen, gevolg deur die morbiede gondelvaart, is dan die inleiding tot die kunsteoretiese besinning oor die verband tussen skoonheid en die dood. Dit is ook opmerklik dat Aschenbach se heel eerste waarneming van die seun Tadzio as 'n estetiese waardering verwoord word. Hy word gesien as 'n Griekse beeldhouwerk van volmaakte skoonheid (p. 44). Tadzio bly ook vir Aschenbach grootliks niks meer as 'n beeld nie, die sublieme objek wat die sentrum van 'n nuwe estetika sal word. As sodanig word sy kuns sublimering in die Lacaniaanse sin van die woord, en die objek word verhef tot die *objet petit a*.

Aanvanklik geskied Aschenbach se estetiese waardering van Tadzio ten minste gedeeltelik binne die raamwerk van sy aanvanklike estetika en sien hy die volmaakte jeugdige liggaam as 'n vergestaltung van uiterste estetiese dissipline: "Watter tug, watter noukeurigheid van gedagte word nie uitgedruk in hierdie uitgestrekte, jeugdig volmaakte liggaam nie" (p. 75). Dit is hierdie "reine wilskrag"

wat hy in verband bring met dit wat die kunstenaar doen, met sy eie werk as skrywer as hy “uit die marmormassa van taal die slanke vorm bevry wat hy in sy gees sien” (p. 75).

Aschenbach praat met groot selfversekering oor die vermoë van die kunstenaar om taal en beeld presies op mekaar te laat pas, maar die subjek, spesifiek hier die skrywende subjek, kom presies in die gaping tussen beeld en woord te lande, in daardie leemte wat nooit volledig be-teken kan word nie. Dit is hierdie gewaande sekerheid van Aschenbach wat stelselmatig ondermyn word, sy samestelling in die diskoers van die Ander waaroor hy weinig beheer het.

Aschenbach klou egter eers vas aan die illusie van die volmaakte beeld, van die suiwer, heel vorm wat op 'n haas wiskundige wyse 'n geheelbeeld skep. In 'n poging om hierdie illusie vol te hou, skep die skrywer sy eie mite, en dan juis deur 'n gesprek met Plato aan te gaan. Aschenbach beroep hom op die gegewe van Plato se *Phaidros*, naamlik die ou wysgeer Socrates in gesprek met die jonge Phaidros – “ 'n oue en 'n jonge, die een lelik, die ander mooi, die wyse en die lieflike” (p. 77). Plato se idealisme, sy opvatting dat net die idee van skoonheid die ware objek van begeerte kan wees, kry in die *Phaidros* (Plato 1998) tog 'n bykomende dimensie deurdat Plato hierin 'n liefdesdissipline verkondig wat wel ruimte laat vir 'n lewenslange verbintenis met 'n enkele geliefde, hoewel hier 'n erotiek ter sprake is wat grens aan 'n algehele opgawe van die self. Daardeur kom Plato tot op die drumpel van 'n erkenning van die seksdrang, maar dan net as die krag wat alle strewes na hoër doelwitte aanvuur terwyl dit sy essensie as 'n sinlike drif behou. Die liefde (*erôs*) is 'n “goddelike waansin” wat aan die siel van die minnaar die vlerke gee om die hoogste aspirasies te bereik. Plato bly egter van mening dat seksualiteit iets is wat nie gedoog moet word nie en uiteindelik oorwin moet word. Die eintlike doelwit

van *erôs* is en bly vir Plato ware skoonheid, oftewel die Platoniese Idee van skoonheid.

Aschenbach se weergawe daarvan is min of meer getrou aan Plato, of minstens totdat hy Socrates, ooglopend in 'n vereenselwiging met die wysgeer as hofmaker, die volgende woorde in die mond lê: “dat die minnaar nader aan die goddelike is as die beminde, want God is in hom, nie in die ander nie” (p. 78). Aschenbach probeer homself verontskuldig deur sy begeerte oor te dra aan Socrates. Dit is ook 'n belydenis, want hy erken dat “hierdie teerste, miskien mees ironiese gedagte wat ooit gedink is, spruit uit die listigheid en heimlike wellus van verlange” (ibid).

Aschenbach se gesprek met (of deur) Plato volg Mann dan op met 'n parafrase van 'n opvatting van Von Platen: “Die skrywer vind sy geluk in die gedagte wat heeltemal in die gevoel vloei, die gevoel wat heeltemal in die gedagte vervloei” (p. 78).¹⁰⁶ Dit is die voorspel tot 'n nuwe skryfmodus wat Aschenbach betree. Hy vind nou sy hoogste geluk nie meer in die moeisame afdwing van vorm op die woord nie, maar in 'n werkywer wat 'n uitvloeisel is van die erotiek. À la Plato is sy erotiese begeerte nie gerig op fisieke vervulling nie, maar op die hoogste kulturele prestasie. “En hy verlang om in Tadzio se nabyheid te werk, om die gestalte van die seun as model in sy geskrifte te gebruik, om sy styl die lyne van daardie goddelike liggaam te laat volg en om sy skoonheid in die sfeer van die gees te dra ...” (p. 79).

Aschenbach se vervoering plaas hom in 'n haas mitiese beswyming en hy ervaar die wêreld soos die vroegste mense as nuut en onmiddellik – hy is midde-in die eerste dinge en alles in en om hom wys die gode in aksie. Mann laat ook die mitologie meepraat in hierdie gesprek oor die wesensaard van die kuns, en dan praat die mitologie wel as die vroegste mens se reaksie op die oorweldigende, onverklaarbare ervaring. Die skrywer raak egter ook van twee

¹⁰⁶ Sien hieroor Heilbut (1995: 255).

frustrasies bewus. Ten eerste raak die verhouding wat net op die visuele gebaseer is vir hom 'n probleem en hy verlang na 'n meer substansiële kontak. Ten tweede word ook sy voorstelling van 'n vrye en volledige vloei tussen woord en indruk in die teenwoordigheid van Tadzio se skoonheid gefrustreer, en hy ondervind “met pyn dat die woord die sinlike skoonheid bloot kan prys, maar nooit kan weergee nie” (p. 87). Die skrywer raak dus bewus daarvan dat die woord die indruk nooit volledig kan omvat nie, en sy gewaande heelheid word versteur. Maar midde-in hierdie frustrasies kom 'n nog meer fundamentele versteuring: Tadzio glimlag vir Aschenbach. Hy beantwoord die skrywer se begeerte, en Aschenbach is totaal oorweldig. In absolute verrukking prewel hy dan die geyske minneverklaring: “Ek het jou lief!” (p. 89). Mann laat Aschenbach die seun se glimlag sien as die van Narcissus (“Narkissos”) wat in vervoering oor sy eie weerkaatste beeld buig. Hierdie kontak tussen skrywer en seun word daardeur ook as 'n spieëling voorgestel. Die subjek kom tot stand in die staar van die ander, en word gevorm deur hierdie begeerte maar onvaspenbare objek.

Aschenbach se fassinering met die seun word daarna tot obsessionele uiterstes gevoer. Terwyl die eerste tekens van die cholera-epidemie in die stad merkbaar word, agtervolg hy die seun orals waar hy gaan. In 'n kerk word hy tot sy konsternasie byna gedwing om met die seun kontak te maak, maar weldra word hierdie onthutsing verplaas deur die verskyning van nog 'n wellustige rooikop: die uittartende straatmusikant met die karbolreuk. Daarna volg Aschenbach se apokaliptiese droom waarin hy homself en die diepste roeringe van sy siel herken. Terwyl feitlik alle vakansiegangers die stad verlaat, bly Aschenbach die gevaar trotseer. Hy bly omdat die seun bly. “En vir hom, wat deur die skone seun aangegryp is, voel dit asof die vlug van die dood alle bewegende lewe in die omgewing sal verwyder totdat hy alleen met die jongeling op die eiland oorbly” (p. 119).

Die skrywer laat hom dan ook deur sy haarkapper kosmeties verjong totdat hy in die spieël die beeld van 'n jong man aanskou. Lank vergete is die afsku wat die valse ou man op die boot by hom gewek het, en onbewustelik word hy presies so 'n figuur. Aschenbach word een van die doodsfigure wat die objekte van sy visuele fassinaties was. Die skrywer wat eens geen simpatie met die afgrond geduld het nie, weet nou dat 'n onkeerbare en natuurlike neiging tot die afgrond by hom ingebore is. Weer verbeel Aschenbach hom 'n gesprek met Phaidros, maar hierdie keer is dit hy self wat met die jongeling praat, en dus ook met Plato. Hy verwoord Plato se wantroue jeens die kunste, maar dan weer as 'n soort belydenis oor homself. Hy buig die Platoniese gesprek as't ware in op homself met die dubbelsinnige implikasie dat Eros nie net tot die hoogste artistieke prestasie lei nie, maar noodwendig ook tot die afgrond. Hy bely die dwaling van sy eertydse estetika, dat sy waardigheid, sy "eerbare stand", die "meesterskap van sy styl" berus het op leuens. Insig in die ware aard van kunstenaarskap bring die wete dat daar geen waardigheid en geen strengheid daaraan is nie. Dit is 'n insig wat meegevoel het met die afgrond. "Dit is die afgrond" (p. 126).

Dit is met hierdie wete dat Aschenbach se laaste ontmoeting met die mooi seun plaasvind. Ooglopend het die epidemie sy tol geëis, en as die skrywer die hotel verlaat om na die strand te gaan, voel hy siek. Dit blyk dan ook dat Tadzio en sy gesin op vertrek staan. Hy gaan dus strand toe om van hom afskeid te neem. Op 'n strandstoel hou hy die seun dop, en dit is asof die seun 'n toneeltjie vir hom opvoer.

Die finale argument in Mann se gesprek oor die wese van skrywerskap, is die novelle se slottoneel: Die sterwende skrywer in die aangesig van die skoonheid. Daarin lê die paradoks van kuns, in die begeerte wat net lewend gehou word deur die onmoontlikheid van die bevrediging daarvan. Die skoonheid wink na die einder, na die "onmeetlike uitspansel van belofte" (p. 129), maar

daardie uitspansel is ook die dood. Bevrediging van die begeerte is die dood. Die skrywer bestaan in daardie onmoontlike spanningsveld tussen verset en oorgawe.

3.1.8 LACAN: AGTER DIE SUBLIEME OBJEK

Die Freudiaanse definisie van sublimering, naamlik as die kanalisering van die libido weg van die seksuele na die artistieke, soos in die geval van Aschenbach in *Die dood in Venesië*, laat die ruimte vir 'n breë spektrum toepassings daarvan. Lacan (1992: 107) se standpunt hieroor is dat daar slegs behoorlik van sublimering in kuns rekenskap gegee kan word met inagneming van die feit dat alle artistieke produksie histories gesitueer is, dit wil sê dat elke artistieke werk 'n produk van sy tyd is. In die mate wat sublimering dan gerig is op sosiale erkenning, op die erkenning deur 'n bepaalde kultuurgroep, gaan die kwessie van sublimering vir Lacan veral oor wat dit is wat hierdie groep so fassinerend vind aan die produkte van sublimering. Waarom lei sublimering tot bepaalde vorme (wat erkenning geniet)? Hy sluit hiermee aan by Freud se opmerking dat enigiets wat 'n kunstenaar as 'n sublimering doen, vir die kunstenaar ná die tyd glorie, eer en selfs geld besorg, dit wil sê daardie fantasie-bevredigings bring wat oorspronklik verdring of gesublimeer is. Op 'n manier keer sublimering dus terug na die oorspronklike drif.

Die kwessie van sublimering is hierbo ten opsigte van Mann se *Die dood in Venesië* aangeroe, maar sonder om rekenskap te gee van die paradoks wat inherent is aan sublimering – Aschenbach se Venesiese avontuur was immers 'n wegkeer van sublimering. Sublimering se verband met die teenoorgestelde daarvan, oftewel die verband tussen sublimering en die doodsdrif, word nou verder ondersoek, die keer egter aan die hand van Lacan en Joseph Conrad. Die sprong van *Die dood in Venesië* na *Heart of Darkness* is egter nie lukraak nie, want

die argument wat met Aschenbach se skopofilie begin is, word volgehou. Die argument bly gerig op 'n interpretasie van verskuilde psigiese verknogthede aan die dood, maar dan spesifiek hoe hierdie verknogthede tereg kom in 'n kunsteoretiese diskoers.

Lacan se uiteensetting van sublimering geskied in terme van sy interpretasie van die Freudiaanse onderskeid tussen die objek en *das Ding* (die ding), of tussen die objek en wat hy (Lacan) later *objet petit a* noem. Sy “algemene formule” vir sublimering is dat dit die objek verhef tot die waardigheid van die Ding (ibid: 112). Die objek word dus verhef vanaf iets wat bewustelik kenbaar kan wees tot iets wat wesenlik onbevatlik is.

Lacan se spesifieke fokus in sy bespreking van sublimering is die hoofse liefde wat van die 11de tot 13de eeue in Europa hoogty gevier het, en hy behandel dit as 'n paradigma van sublimering (ibid: 128) in die betekenis soos hierbo uiteengesit, naamlik as 'n kunsvorm wat teen die gees van die tyd 'n byna universele aanhang verkry het deurdát 'n objek, die Vrou, verhef is tot verteenwoordiger van die Ding. Lacan (ibid) hou in sy behandeling van sublimering vol met die Freudiaanse term “die Ding”, maar dit kan net sowel *objet petit a* genoem word, en vir die doeleindes van hierdie bespreking word by die Lacaniaanse term gehou. Soos hierbo geblyk het, is die *objet petit a* fundamenteel versluier, en die subjek kan hoogstens daarom draai of naby dit verbyskuur om enigsins 'n indruk daarvan te kry. Dit is ook daarom dat dit altyd deur iets anders vir die subjek voorgestel word, en vir die hoofse digters was hierdie ander objek wat verhef is tot verteenwoordiger van die *objet petit a* die vrou, of dan nou in hoofse terme die Dame.

Die wesenskenmerk van *objet petit a* is, soos hierbo reeds aangedui, 'n leemte – leegheid – en daarom is leegheid ook bepalend in sublimering. Alle kuns, sê Lacan (1992: 130), word gekenmerk deur die wyse waarop dit rondom hierdie leegheid georganiseer word, en die wyse waarop hierdie organisering plaasvind,

onderskei dit van die wetenskap of die godsdiens. En hoewel ook laasgenoemde twee dissiplines op bepaalde wyses rondom leegheid georganiseer word, is dit net in die kunste dat hierdie leemte die bestaansmodus is. In die wetenskappe, sê Lacan, word gestrewe na 'n *volledige* simbolisering of vasstelling van die Reële, en enigiets wat ongesimboliseer bly, word bloot gesien as 'n leemte in kennis oor die bepaalde onderwerp. Daarteenoor probeer godsdienste hierdie leegheid vul of verplaas na 'n radikaal transendente ander. Kuns is egter volgens Lacan per definisie die verwesenliking van hierdie leemte in en deur die poging om dit voor te stel. Gillespie (2006: 176) stel dit soos volg: Kuns maak die onmoontlikheid van die Reële moontlik in en deur bepaalde voorstellings ('n resultaat van die paradoks dat die Reële nie voorgestel kan word nie). Kuns staan dus in 'n unieke verhouding tot die Reële, en wel in die mate wat die Reële nóg heeltemal uitgesluit word uit die praktyk (soos in godsdiens), nóg volledig by kennis ingesluit word (soos in die wetenskap).

Lacan belig hierdie organisasie rondom leegheid deur te verwys na die gebruik in kuns en argitektuur van anamorfose, oftewel die tegniek om iets opsetlik verwronge te skep sodat dit net uit 'n bepaalde perspektief sigbaar raak.¹⁰⁷ Wat vir Lacan belangrik is, is dat kunstenaars daardeur iets te voorskyn laat tree op presies daardie plek waar jy die kluts kwyt raak – “where one has lost one’s bearings or, strictly speaking, nowhere” (ibid: 136). Die anamorfiese vorm bevestig vir hom die feit dat wat ons in die illusie soek, juis daardie iets is waarin die illusie sigself transendeer, sigself vernietig, deur te demonstreer dat dit net daar as betekenaar is (en daarom ewig vasgevang in die spel van afwisselende afwesigheid en teenwoordigheid). Die kunstenaar is dus (noodwendig) in die domein van taal, van die betekenaar, en in taal is daar niks anders as die betekenaar nie. Lacan wil aantoon hoe sublimering verband hou met die taligheid van kuns, dit wil sê met die verhouding van die betekenaar tot enigiets intuïtiefs,

¹⁰⁷ Sien ook §3.1.4 hierbo oor Holbein se gebruik van anamorfose in *Die ambassadeurs*.

of die intuïsie 'n materiële referent het of nie. Verder wil hy ondersoek of sublimering, veral die feit dat dit feitlik gewaarborg is van 'n sosiale aanhang, te make het daarmee dat iets soos 'n poëtiese funksie as 'n struktuur binne “sosiale konsensus” kan bestaan, want dit is presies hierdie sosiale konsensus – 'n morele kode – wat rondom die verskynsel van die hoofse liefde ontstaan het.

In hoofsaak het die hoofse liefde gegaan om die hoogs geformaliseerde poësie van die sanger en digters van die tyd, 'n kuns wat hierdie liefdesdigters 'n besonder hoë status verleen het. Te midde van seksuele promiskuiteit – “we see it develop at a period of uninhibited fucking” (ibid: 136) – was die belangrikste kenmerk daarvan dat dit verband gehou het met roubeklag, selfs tot die dood toe. Die vertrekpunt van die hoofse liefde was dat dit ongelukkige, vergeefse liefde besing het, en dat die Dame wat besing is, die wonderlikste eienskappe toebedeel is te midde van 'n tydperk waarin vroue erg verdruk is¹⁰⁸. Die hoofse liefde het gedy in 'n tydperk waarin daar geen ruimte was vir die vrou se eie vryheid nie, en dit is besing en geformaliseer deur digters wat dikwels 'n besonder hoë status geniet het. Volgens Lacan was die feit van die saak dat daar geen konkrete ekwivalent was vir die idealistiese voorstellings van die hoofse digters nie, en tog het hul kuns 'n blywende invloed gehad op die sentimente van die tyd, en dit is 'n invloed wat steeds voortduur.

Lacan verduidelik die struktuur van hierdie vorm van sublimering in die eerste instansie op grond van die feit dat die objek ter sprake, die vrou, betrek is op grond van haar ontoeganklikheid. Hoewel die digters hoë status bekom het, was baie van hulle oorspronklik diensknegte, en baie van die vroue wat besing is, was reeds met iemand anders getroud. “It is impossible to serenade one's Lady in her poetic role in the absence of the given that she is surrounded and isolated by a barrier” (ibid: 149). Die vroulike objek is dan ook onpersoonlik voorgestel met

¹⁰⁸ Staten (1995: 83) sien hierdie voorstelling as 'n stereotipering. Volgens hom gaan 'n aansienlike deel van die hoofse poësie ook oor die verkryging van vreugde en die bereiking van geluk. Hy behandel egter ook die hoofse poësie as 'n “poëties-erotiese projek”, al verskil hy van sommige van Lacan se voorstellings.

onder meer die gevolg dat dit voorgekom het asof al die digters dieselfde persoon besing, en dat dit gelyk het asof die verskillende dames van die verskillende troebadoere versmelt het tot 'n generiese objek van begeerte (Staten 1995: 84). Die vroulike objek is dus van alle werklikheid ontnem, en dit is wat die digters in staat gestel het om haar in allegorie te gebruik. Sy is tot 'n simboliese funksie getransformeer, en dit is, volgens Lacan, die doelwit van sublimering. Wat die mens wil hê, wat hy nie anders kan as om te wil hê nie, is om van iets werkliks ontnem te word (Lacan 1992: 150).

Lacan se gevolgtrekking is dat die hoofse poësie sekere onvergenoegdhede van hul kultuur in die plek van *objet petit a* geplaas het. Dit het gebeur in 'n tydvak waarin daar 'n groot afstand was tussen strawwe lewensomstandighede en sekere fundamentele behoeftes, en deur 'n vorm van sublimering baie spesifiek aan kuns, het die hoofse poësie 'n objek geskep of voorgehou wat eintlik onmenslik was en deur hierdie onmenslikheid skrikwekkend geword het. Sublimering is dus eintlik die skep van estetiese objekte wat die leemte kan vergestalt wat taal se simboliserings laat. Sublimering in die ware sin van die woord gebeur egter net as die skep van objekte nie op 'n reduksie neerkom nie, dit wil sê as dit nie werklik ding word nie maar *objet petit a* bly.

Lacan se formule vir sublimering, naamlik dat die objek verhef word tot die Ding, is ook 'n doodformule, want in die plek van die objek kom 'n leemte. Slavoj Žižek (1992: 8) koppel Lacan se sublimering regstreeks aan die dood omdat hierdie objek buite die simboliese orde beland en hy of sy dus “sterf” as lid van 'n simboliese gemeenskap. Die bestaan daarvan “is no longer determined by a place in the symbolic network, it materializes the pure Nothingness of the hole, the void in the Other (the symbolic order), the void designated, in Lacan, by the German word *das Ding*, the Thing, the pure substance of enjoyment resisting

symbolization. The Lacanian definition of the sublime object is precisely ‘an object elevated to the dignity of the thing’”.

3.2 CONRAD: VERTELLING EN DUISTERNIS

Joseph Conrad se novelle *Heart of Darkness* word in die algemeen gesien as ’n ontbloting van die ontmenslikende strewes wat kolonialisme onderlê. Dit is Conrad se werk wel, maar dit bied tegelykertyd ’n breër en heel spesifieke perspektief op iets wesenliks aan alle kulturerings. Kolonisering word wel daarby ingesluit, maar die fokus verskerp tot ’n siening van iets grondliggends aan die skep van kultuurprodukte, aan artistieke skepping in die breë, maar in die mate waarin dit gaan oor die aard van vertelling is die letterkunde hier in die sentrum.

Kortweg is die novelle die verhaal van Charlie Marlow wat aan ’n paar vriende op ’n boot vertel van sy Afrika-avontuur. Hy vertel hoedat hy in diens van ’n Frans-Belgiese maatskappy met ’n stoomboot in ’n Afrikarivier opgevaar het om ’n befaamde ivoorhandelaar, ene Kurtz, op te spoor en in veiligheid te bring. Kurtz word wel opgespoor, maar sterf kort daarna, en Marlow se vertelling eindig waar hy Kurtz se nalatenskap, ’n foto en ’n paar briewe, aan sy verloofde besorg.

In die eerste instansie is *Heart of Darkness* ’n vooropstelling van ’n bepaalde verteltegniek. Nie net gaan dit oor die wyse waarop verskillende vertellers optree nie, maar vertelling word as ’n bepaalde letterkundige tegniek vooropgestel deur die manier waarop vertellers sigbaar word en dan weer verdwyn. Op diëgetiese vlak is Marlow aan die woord, maar sy vertelling is ingebed in dié van ’n primêre verteller, wat Marlow in der waarheid heeltyd aanhaal, maar in die proses heeltemal verdwyn. Net aan die begin en einde, en met enkele onderbrekings, laat hy sy teenwoordigheid merk, nie net as verteller

nie, maar ook as een van die mans wat Marlow se vertelling aangehoor het. Hierdie anonieme, ekstradiëgetiese verteller is dus die primêre verteller wat die verhaal as't ware oorvertel. Maar dan sê hierdie verteller van Marlow presies wat van hom geld en dit is dat hy niks meer as 'n stem is nie. "For a long time already he, sitting apart, had been no more to us than a voice" (Conrad 1987(1902): 63).¹⁰⁹ Marlow word voorgestel as 'n stem sonder 'n liggaam, 'n stem wat onafhanklik van 'n spesifieke bewussyn vertel. Marlow se verhaal word voorgestel as iets wat sonder menslike bemiddeling gebeur: "... this narrative that seemed to shape itself without human lips in the heavy night-air of the river" (ibid). En dan is dit opmerklik dat Marlow vir Kurtz ook in die eerste instansie as niks meer as 'n stem sien nie. "The man presented himself as a voice" (p. 88). Van al Kurtz se befaamde talente was dit vir Marlow sy vermoë om te praat – "the gift of expression" (ibid) – wat die grootste waarde gehad het en wat hom nader en nader aan Kurtz gelok het. Maar dit is ook 'n stem waarvan die oorsprong nie vasgestel kon word nie, wat vir Marlow "the deceitful flow from the heart of an impenetrable darkness" (ibid) is. In die slottoneel hoor Marlow ook hoe Kurtz se verloofde, sy "Intended", vanuit die donker vertel, en dan is die implikasie, bevestig deur 'n groot aantal vorige toespelings, dat die donkerte die dood is. Van haar stem sê Marlow: "... the whisper of a voice speaking from beyond the threshold of an eternal darkness" (p. 124).

Die vertelling kom dus tot stand deur 'n teleskopering van stemme, dié van die anonieme primêre verteller, Marlow en Kurtz en die Intended. Almal klink uit die donkerte op en as hulle wel as 'n gestalte verskyn, verdwyn hulle weer tot niks meer as 'n stem nie. Die stem sonder liggaam, die ontliggaamde stem, word dan in hierdie vertelling hoorbaar asof dit vanuit 'n onpeilbare duisternis kom, asof dit uit die "heart of darkness" kom en weer daarin verdwyn, asof dit heen en weer beweeg oor die drumpel tussen lewe en dood.

¹⁰⁹ Die verwysings hierna voortaan net met 'n bladsynommer tussen hakies.

Hierdie konfrontasie met die donkerte is in die eerste plek die subjektiewe beleving van Marlow. Sy vertelling gaan in 'n groot mate oor dit wat hy nie kan sien nie, wat vir hom onpeilbaar bly. Dit is vir sy aanhoorders op die boot, en vir sy lesers, nie onmiddellik duidelik wat hy vir hulle in die donkerte probeer uitwys nie. Waarvan vertel hy? Waarom vertel hy? Soos met Aschenbach in *Die dood in Venesië* is die vraag “Wat sien Marlow?” in Lacaniaanse terme bepalend. Wat rig sy begeerte? Dit vereis egter dat juis nie soseer gekyk moet word na wat Marlow uitwys nie, maar wat hy verberg – wat hy nie vertel nie, of nie kán vertel nie. En in die mate wat hierdie vertelling oor identiteit gaan, is dit opmerklik dat Marlow se vertelling grootliks ook gestalte kry in 'n diskoers oor manlikheid.

3.2.1 “THE BOND OF THE SEA”: MANLIKE KAMERADERIE

Marlow het sy reis na Afrika in die eerste instansie aangepak omdat hy, 'n ervare seeman, ná 'n lang rustyd verveeld was. Sy bestemming is egter bepaal deur iets wat ook 'n baie spesifieke Lacaniaanse betekenis het, naamlik oop plekke – in sy vertelling praat hy spesifiek van “blank spaces”. Die eksplorasiedrang wat hy van kleins af gehad het, verwoord hy as 'n hunkering na die “blank spaces” op 'n landkaart (p. 38). Hoewel hy daarmee verwys na onbekende, ongekaarte plekke, is die Lacaniaanse konsep van die noodwendige leemte wat alle betekening onderlê en begeerte rig, nie vergesog nie, veral nie ten opsigte van die wyse waarop hierdie leemtes in die novelle “gevul” word nie. Marlow het byvoorbeeld bewus geword van die aantrekkingskrag van 'n enkele oop plek of leemte wat sy begeerte bepaal het, en dit was die een groot oop spasie wat daar nog op die landkaart was, “the biggest, the most blank, so to speak” (p. 39). Die implikasie is duidelik Afrika. Die groot leemte.

Hierdie begeerte het egter uit die staanspoor vir hom 'n konnotasie met gevaar gehad, soos gesimboliseer deur die rivier wat deur die hart van hierdie oop plek gekronkel het. Hierdie magtige rivier het hy gesien as 'n slang wat die vasteland in gekronkel het, en dit was asof juis dit sy fassinatie gerig het: die dodelike slang. "It fascinated me as a snake would a bird – a silly little bird" (p. 39). En dit is op grond van hierdie dodelike fassinerende dat Marlow aangeklop het by 'n Frans-Belgiese handelsmaatskappy, in die verhaal net bekend as "The Company". Die inherente onheil van sy fassinerende word nog eksplisiet as hy in 'n kantoor van The Company weer die rivier op 'n kaart sien: "Dead in the centre. And the river was there – fascinating – deadly – like a snake" (p. 41)

Marlow se vertelling is 'n weergawe van wat onder die impuls van hierdie donker allure afgeloop het. Dit is 'n verhaal wat eindig met 'n leuen, 'n leuen wat 'n besondere gewig kry deur die premie wat die verteller (Marlow) op die waarheid plaas. Vroeg in sy vertelling berei Marlow sy luisteraars subtiel voor op die eise wat sy vertelling aan hul goedgelowigheid sal stel deur eers te verwys na iemand wat te koop geloop het met die gedagte dat daar mense op Mars is. Indien enige aanhoorder sy ongeloof laat blyk het, vertel Marlow, wou hierdie man gewoonlik handgemeen raak. Vir Kurtz sou hy nie baklei nie, sê Marlow, maar hy het wel tot 'n ander uiterste gegaan: "I went for him near enough to a lie" (p. 62). Marlow onderstreep die implikasies van hierdie uitlating van hom deur sy houding teenoor leuens soos volg te verwoord:

You know I hate, detest, and can't bear a lie, not because I am straighter than the rest of us, but simply because it appalls me. There is a taint of death, a flavour of mortality in lies – which is exactly what I hate and detest in the world – what

I want to forget. It makes me miserable and sick,
like biting something rotten would do (p. 62).

Marlow sê dit welwetend waarop sy vertelling afstuur. Nie net dra die waarheid vir hom morele gewig nie, maar later sal dit ook blyk dat die waarheid vir hom 'n spesifiek manlike strewe is. Waarheid, blyk uit bogaande, merk nie net die grens tussen lewe en dood nie, maar dit bepaal ook die onderskeid tussen die wêreld van mans en die van vroue. Dit is spesifiek hierdie grense wat in die gedrang kom as Marlow in die slot teenoor 'n vrou – Kurtz se Intended – 'n leuen vertel.

Halfpad deur die vertelling is daar van hierdie leuen nog 'n vooruitskowing, want dan onderbreek Marlow sy vertelling, of word dit onderbreek deur 'n gedagte aan “the girl”. Hierdie toetrede van die meisie, onverwags en uit Marlow se reaksie ongehoord, ontlok by Marlow die volgende opmerking: “I laid the ghost of his gifts at last with a lie” (p. 89). Hierdie stelling word effektief in die vertelling vooropgestel deurdat Marlow sy hele Afrika-ervaring in hierdie passasie – 'n sleutelpassasie in die novelle – as 'n kakofonie van stemme voorstel, en dan 'n vrouestem as't ware hierdie geroesemoes tot stilstand laat ruk. Die stelling word deur die stiltes te midde van die kakofonie vooropgestel. Marlow self verstil vir 'n lang tyd en dan volg die frase waarin hy dit stel dat hy die spook van Kurtz se gawes met 'n leuen besweer het. Wat presies beteken dit? Wat is die implikasie daarvan dat die vrou hier as't ware Marlow se vertelling tot stilstand ruk, en dat Marlow ook impliseer dat Kurtz se woorde – sy gawes – later deur 'n leuen aan haar besweer is?

Die toetrede van die vrou, kennelik Kurtz se “Intended”, in Marlow se gedagtegang veroorsaak een van die paar emosionele opwellings in Marlow se hoofsaaklik beheerste vertelling. Dit laat hom dan ook ná die stilte onthuts uitbars: “Girl! What? Did I mention a girl? Oh, she is out of it – completely. They – the women I mean – are out of it – should be out of it. We must help them to

stay in that beautiful world of their own, lest ours gets worse” (p. 89). Die toetrede van vroue, voer Marlow aan, sal mans se wêreld erger maak, en vyf keer herhaal hy dat hierdie spesifieke meisie, en ook vroue in die algemeen, daaruit moet wegbly – “be out of it”.

Dit is onder meer hierdie streng onderskeid tussen mans en vroue wat die slotgegewe sy gewig gee, veral die opvatting dat hul toetrede tot ’n mannewêreld as ’n bedreiging gesien word. “We must help them to stay in that beautiful world of their own, lest ours gets worse,” sê Marlow (ibid). Hierdie opmerking van hom word deels onderlê deur ’n kode wat hy en sy groepie manlike aanhoorders gemeen het, ’n verstandhouding waarop hul kameraderie gevestig is. Henry Staten (1995: 143) noem hierdie verstandhouding “work-centered masculine intimacy”, en die primêre verteller, wat ook een van Marlow se aanhoorders is, noem dit “the bond of the sea” (p. 33).

Benewens die anonieme primêre verteller en Marlow bestaan hierdie groepie kamerade uit “the Director of Companies, the Lawyer, and the Accountant”. Laasgenoemde drie is tipiese verteenwoordigers van die Westerse patriargie, die vernaamste ratte in die masjinerie van die kapitalisme in die breë, maar in die konteks van hierdie novelle, spesifiek die kolonialisme. En wat hulle saambind, die “bond of the sea”, blyk uit die vertelling by uitstek ’n spesifieke opvatting omtrent manlikheid te wees.

Oor die Teems, die rivier waarop die skip lê waarop Marlow se vertelling aangehoor word, sê die primêre verteller byvoorbeeld: “It had known and served all the men of whom the nation is proud, from Sir Francis Drake to Sir John Franklin, knights all, titled and untitled – the great knights-errant of the sea” (p. 34). Marlow se verhaal word dan ook vertel teen die agtergrond van die volgende beskrywing van hierdie trotse draers van kultuur: “They all had gone out on that stream, bearing the sword, and often the torch, messengers of the might within the land, bearers of a spark from the sacred fire. What greatness had not floated

on the ebb of that river into the mystery of an unknown earth! . . . The dreams of men, the seed of commonwealths, the germs of empires.” (p. 35) Dit sê die verteller ooglopend as voorbereiding op Marlow se verhaal, want Marlow begin sy vertelling met ’n beskrywing van wat hy sien as ’n tipiese toneel in die beskawingsproses, en kondig so sy verhaal aan as sou dit wesenlike verbande hê met ’n proses van kulturering. Hy dramatiseer onder meer die eerste aankoms van die Romeine op wat later as die Britse Eilande bekend sou staan, deur hierdie pioniers voor te stel as mense wat weerloos was voor die verlokings wat die wildernis in sy geheimsinnigheid inhou, weerloos voor die fassinerende van die absoluut onverstaanbare en van die gruwel. Wat hulle groepie vriende egter teen daardie soort verlokings beskerm, sê Marlow, en ’n mens aanvaar hy sluit alle “great knights-errant of the sea” daarby in, is effektiwiteit. “What saves us is efficiency – the devotion to efficiency” (p. 37).

Dit is die aanvang van wat Marlow algaande sal ontwikkel, hoewel dikwels bloot by implikasie en later al hoe dubbelsinniger, as sy model van manlikheid. Sy opvatting van manlikheid kom onder meer tot uiting in die grondslag van die alliansies wat hy aangaan. Hy vind byvoorbeeld onmiddellik aanklank tot die Sweedse skeepskaptein wat hom van die riviermond na die Maatskappy se eerste stasie vervoer, en die “bond of the sea” kom tussen hulle tot stand op grond van die feit dat die kaptein Marlow as ’n seevaarder aansien – “knowing me for a seaman” (p. 47). By die eerste stasie ontlok Die Maatskappy se hoofboekhouer ook Marlow se bewondering. In skerp kontras met die neerdrukkende ellende van die sterwende swart mense wat hy teëkom, bestempel Marlow die boekhouer as “amazing” en ’n “miracle”, en as hy sê “I respected the fellow” (p. 51) is dit veral omdat die boekhouer te midde van die “great demoralization of the land” ’n goed versorgde voorkoms in stand hou, “and he was devoted to his books, which were in apple-pie order” (p. 51). Daarteenoor is een van die redes vir Marlow se lae dunk van die algemene bestuurder van die

Maatskappy se Central Station juis sy gebrek aan effektiwiteit en organiseringsvermoë: "He had no genius for organizing, for initiative, or for order even" (p. 56).

Sy ingesteldheid jeens werk onderskei Marlow van die meeste Westerse amptenare wat hy in Afrika teëkom. In teenstelling met hierdie amptenare, mense wat by hom die uiterste weersin wek met hul ydele, koelbloedige meerderwaardigheid en hul ruggraatlose roofsug, sien hy werk as die enigste manier om 'n greep op die lewe te behou. "I went to work the next day . . . In that way only it seemed to me I could keep my hold on the redeeming facts of life" (p. 57). Later kwalifiseer hy sy ingesteldheid teenoor werk soos volg: "I don't like work – no man does – but I like what is in the work – the chance to find yourself. Your own reality – for yourself, not for others – what no other man can ever know" (p. 65).

Waarom Marlow aanvanklik maande lank werk, is om die gesinkte stoomboot waarmee hulle later rivierop sou vaar, weer vlot te kry. Om die gat in die boot se romp te heel het hy klinknaels nodig. "Rivets. To get on with the work – to stop the hole" (p. 64). Hierdie opmerking, blyk dit algaande, is nie net op die boot van toepassing nie – werk moes ook die leemte in Marlow vul, dit is 'n sublimering van sy werklike begeerte. Maar intussen is hierdie werkgesentreerde manlikheid, waarvoor die klinknael (en aanvanklik die slang) 'n falliese simbool kan wees, ook die spil waarom Marlow en die ketelmaker se verstandhouding draai, 'n onderlinge begrip wat die ketelmaker spontaan en uitbundig op die woord "rivets" laat reageer:

I slapped him on the back and shouted, "We shall have rivets!" He scrambled to his feet exclaiming, "No! Rivets!" as though he couldn't believe his ears. Then in a low voice, "You ... eh?" I don't

know why we behaved like lunatics. I put my finger to the side of my nose and nodded mysteriously. "Good for you!" he cried, snapped his fingers above his head, lifting one foot. I tried a jig. We capered on the iron deck (p. 66).

By die eerste verlate woonplek wat Marlow en sy entourage met hul vaart stroomop aantref, kry hulle 'n boek, *An Inquiry into some Points of Seamanship*. Marlow hanteer die antieke boek met die grootste versigtigheid. Sy gebruik van die woord "tenderness" om sy hantering van die boek te beskryf spreek egter van 'n dieper, intiemer gevoel as blote versigtigheid: "With the greatest possible tenderness, lest it should dissolve in my hands" (p. 76). En as seemanskap die saambindende faktor van Marlow se mannewêreld blyk te wees, word die rede vir die ontroering wat hierdie boek by hom wek, ook enigsins duideliker as hy dit sien as sprekend van "a singleness of intention, an honest concern for the right way of going to work" (ibid). Te midde van die onbegryplikheid en onwerklikheid van die oerwoudervaring is die boek vir hom iets "unmistakably real". En as dit vir hom lyk asof daar plek-plek in die boek aantekeninge in geheimskrif gemaak is, sien hy dit as "an extravagant mystery", en in die lig van Marlow se uitdruklike en geïmpliseerde sentimente kan die boek dus gesien word as die vergestaltung van 'n soort geheime kode wat Marlow se mannewêreld onderlê.

Die leser het, soos hierbo aangetoon, reeds aanduidings van wat die kern van hierdie kode behels, naamlik effektiwiteit, ordelikheid en werk. Dit is die waardes wat Marlow en sy luisteraars gemeen het, en waarop hy in sy vertelling aanspraak maak. Weldra is daar egter tekens dat hierdie gemeenskaplikheid en "singleness of intention" versteur word. Enkele kere gee Marlow aanduidings dat van sy luisteraars op sy vertelling reageer, en hierdie reaksies getuig hoofsaaklik van versteurings in hul gedeelde opvattinge oor manlikheid. Die eerste van hierdie

versteurings kom toe Marlow sy aanhoorders van die primitiewe Afrikane se menslikheid probeer oortuig. Jy moet eintlik mans genoeg wees, sê Marlow, om in hul rou, primitiewe gebare, die “terrible frankness” van hul krete nie net iets mensliks te sien nie, maar ook ’n fundamentele waarheid omtrent menswees – “truth stripped of its cloak of time” (p. 74). Marlow se liggeraakte reaksie op ’n luisteraar se verontwaardiging getuig daarvan dat hy bewus moes wees dat hy en sy kultuurvriende se wêreld nie meer honderd persent oorvleuel nie. Maar dit getuig ook daarvan dat Marlow se opmerking bewustelik ’n beskuldiging was, en as hy een van sy kamerade hoor snork, oorreageer hy:

“Who’s that grunting? You wonder I didn’t go ashore for a howl and a dance? Well, no – I didn’t. Fine sentiments, you say? Fine sentiments, be hanged! I had no time” (ibid).

Dit is die eerste aanduiding van ’n afstand tussen Marlow en sy groep seemanne, ’n aanduiding dat Marlow op grond van sy simpatie jeens die primitiewe nie meer heeltemal binne “the bond of the sea” beweeg nie. Maar hy weet ook waarop sy vertelling afstuur en berei sy kamerade hiermee voor op verdere verskuiwings in veronderstellings omtrent die identiteit van die groep sowel as die individu. Sy verhaal is wesenlik een van ’n groeiende affiniteit vir en vereenselwiging met Kurtz. In een of ander stadium van sy avontuur het die fokus vanaf werk na Kurtz verskuif, en van sy gevaarlike slakkegang op die rivier sê hy byvoorbeeld: “For me it crawled towards Kurtz – exclusively” (p. 73). Dit is ’n uitspraak wat die aanhoorders – en die leser – aanvanklik interpreteer as niks meer as die stel van ’n praktiese doelwit nie, sy opdrag was immers om die handelaar na veiligheid te bring, maar algaande verkry hierdie sending ’n al groter subjektiewe lading en word dit duidelik dat bogaande uitlating van Marlow eerder ’n verklaring van ’n

psigiese strewe is. In hierdie opsig is dit ook betekenisvol dat Marlow feitlik in dieselfde asem as die verklaring omtrent die doelwit van sy sending – Kurtz – sê: “We penetrated deeper and deeper into the heart of darkness” (ibid).

Hierdie verskuiwing, die beweging na Kurtz toe, sien Marlow kennelik as iets strydigs met die verstandhouding tussen hom en sy aanhoorders, daarvan getuig sy retoriek. Hy is bewus van hul ongeloof, verontwaardiging en selfs spot en reageer baie gevoelig daarop. Hierbo is verwys na sy reaksie op een van sy aanhoorders se snork van verontwaardiging. Die volgende toetrede van die kant van die aanhoorders kom nadat Marlow vertel het van hoe ontsteld hy was toe hy hoor van die moontlikheid dat Kurtz reeds dood kan wees. Uit pure wanhoop het hy sy skoene in die rivier gegooi, en sy gevoelens verwoord hy soos volg: “I couldn’t have felt more of a lonely desolation somehow, had I been robbed of a belief or had missed my destiny in life” (p. 88). Uit Marlow se vertelling lei die leser af dat een van die aanhoorders dit te dik vir ’n daalder gevind het en sy ongeloof met ’n sug te kenne gegee het. Marlow reageer weer uiters fyngevoelig: “Why do you sigh in this beastly way, somebody?” En as die betrokke luisteraar sê hy dink Marlow se optrede is absurd, reageer Marlow met uiterste verontwaardiging: “Absurd? Well, absurd. Good Lord! mustn’t a man ever – Here, give me some tobacco” (ibid).

Marlow reken sy aanhoorders se afwysing van sy optrede en sentimente hou verband met hul onvermoë om hulle te verplaas uit hul beskaafde wêreld na die situasie waarin hy hom bevind het. En as die voorafgaande konfrontasie oor die menslikheid van die primitiewe in gedagte gehou word, kom sy onthutsing weer met die implisiete beskuldiging dat sy luisteraars nie *mans* genoeg is om hul gemaksones te verlaat nie:

Here you all are, each moored with two good
addresses, like a hulk with two anchors, a butcher

round one corner, a policeman round another,
excellent appetites, and temperature normal – you
hear – normal from year’s end to year’s end. And
you say, Absurd! (p. 89).

Die volgende konfrontasie tussen Marlow en sy luisteraars gebeur nadat Marlow, op ’n vraag van een van die luisteraars, ’n kleurrike en geïnspireerde beskrywing gee van die omvang van die skat aan ivoor wat Kurtz versamel het, ’n beskrywing wat uitloop op ’n verwysing na Kurtz se besitlike manier van praat, hoe hy gepraat het asof “everything belonged to him” (p. 90). Maar as Marlow begin praat oor die werklike enigma wat Kurtz was, antisipeer hy sy luisteraars se totale onbegrip. En wat presies hy ooglopend antisipeer, is dat sy luisteraars nie sal kan verstaan nie dat Kurtz steeds ’n draer van manlikheid is al beweeg hy ver buite die grense van hul groep se konvensies. Die eintlike raaisel omtrent Kurtz gaan volgens hom nie oor sy toe-eienings nie, maar oor wie of wat van hóm besit geneem het: “The thing was to know what he belonged to, how many powers of darkness claimed him for their own” (ibid). En as hy boonop toevoeg dat Kurtz letterlik ’n troon tussen die duiwels van daardie land bestyg het, voel hy aan dat hy die grense van sy luisteraars se begrip heeltemal oorskry het. “You can’t understand. How could you?” konstateer hy, en die rede vir sy antisipering van onbegrip kom weer neer op hul posisie binne die beskawing, binne ’n gemeenskap. Hoe kan julle verstaan, blyk hy te sê,

with solid pavement under your feet, surrounded
by kind neighbours ready to cheer you or to fall
on you, stepping delicately between the butcher
and the policeman, in the holy terror of scandal
and gallows and lunatic asylums – how can you

imagine what particular region of the first ages a
man's untrammelled feet may take him into by
the way of solitude – utter solitude without a
policeman – by the way of silence – utter silence,
where no warning voice of a kind neighbour can
be heard whispering of public opinion? (p. 90)

Marlow se retoriek is hier beslis 'n poging om begrip vir Kurtz se uitspattighede te wek, maar in die proses onderstreep hy (onbewustelik) die afstand wat tussen hom en sy luisteraars ontstaan het. Die implisiete vraag wat Marlow in sy betoog opper, gaan oor wat met die individu gebeur as die groep (die gemeenskap, kultuur) heeltemal afwesig is¹¹⁰. Waar hy aanvanklik aangevoer het dat die effektiwiteit van hul mannewêreld hulle teen hierdie soort uitgelewerdheid sal beskerm, sê hy nou dat die enigste redding lê in 'n aangebore krag en die vermoë om (op grond van hierdie krag) aan die groep se waardes getrou te bly: “When they [community, culture] are gone you must fall back on your own strength, upon your capacity for faithfulness” (ibid). Sonder die groep, sonder die beskermingsmaatreëls van die gemeenskap, blyk Marlow nou te sê, is die mens gedoem om blootgestel te wees aan wat hierdie aarde jou laat sien, hoor en ruik, en net jou innerlike krag bepaal of jy daardeur besmet sal raak of nie, of jy in jou onderhandelings met die duiwel steeds jou siel kan behou; of jy in staat sal wees om die gemors waaraan jy blootgestel word te begrawe. “And there, don't you see? Your strength comes in, the faith in your ability for the digging of unostentatious holes to bury the stuff in – your power of devotion, not to yourself, but to an obscure, backbreaking business” (p. 91). Ooglopend word “the bond of the sea” hierdeur tot sy uiterste beproef.

¹¹⁰ Henry Staten (1995: 144) sien hierdie vraag as “the limit-question of the problematic of group affiliation”, en sien dit eerder as 'n poging van Marlow om steeds 'n ruimte vir Kurtz in die mannewêreld (die groep) te probeer beding as om nuwe grense en dus 'n skeiding van die groep te bewerkstellig.

3.2.2 “STRONG, LUSTY, RED-EYED DEVILS”: BESMETTE MANLIKHEID

Wat reeds implisiet in Marlow se retoriek aanwesig is, is dat manlikheid nie soseer verband hou met die vermoë om staande te bly te midde van besmetting nie, maar dat dit juis deur hierdie besmetting bepaal word. Maar eers probeer hy Kurtz voorhou as 'n draer van die beskawing, en dan wel in die konvensionele sin van die woord. As uitnemende produk van die Westerse beskawing – “All Europe contributed to the making of Kurtz” (p. 91) – is Kurtz deur die International Society for the Suppression of Savage Customs gevra om 'n verslag op te stel, 'n handleiding waarvolgens hierdie vereniging voortaan die kulturering van primitiewe gemeenskappe sou aanpak. Die verslag was volgens Marlow 'n voortreflike stuk skryfwerk. “This was the unbounded power of eloquence – of words – of burning noble words” (p. 92).

Die ironie hiervan kan die leser nou reeds met 'n stok aanvoel, 'n ironie wat in 'n groot mate berus op die wyse waarop dit wat Marlow probeer verdring, al hoe sigbaarder raak. In Marlow se vertelling kom 'n ander, weerstrewige stroming tot stand, 'n opvatting omtrent manlikheid wat sy overte pogings om die verstandhouding in die mannegroep te probeer handhaaf, “the bonds of the sea”, algaande ondermyn. In Afrika maak Marlow uit die staanspoor kennis met 'n soort manlikheid wat stelselmatig sekerhede versteur en een van die redes word dat die verstandhouding met sy luisteraars wankel. Sy vertelling is 'n fyn beheerste – 'n versigtige – uitbeelding van sy kruipgang na Kurtz toe, nie soseer die fisieke tog nie, maar die stelselmatige ontwikkeling van 'n psigiese aanhanklikheid. Hy weet hy toets daarmee die grense van sy aanhoorders se verdraagsaamheid, maar hy is ook versigtig, omdat hy deur sy vertelling per definisie uitbeweeg uit 'n empiriese werklikheid, en wegbeweeg uit 'n werklikheid en waarheid waartoe

werk toegang verleen. Marlow, vir wie die waarheid van allergrootste belang is, verwoord die problematiek van hierdie vertelling soos volg:

Do you see the story? Do you see anything? It seems to me I am trying to tell you a dream – making a vain attempt, because no relation of a dream can convey the dream-sensation, that commingling of absurdity, surprise, and bewilderment in a tremor of struggling revolt, that notion of being captured by the incredible which is of the very essence of dreams . . . (p. 63).

In 'n sekere sin vertel Marlow 'n droom; gee hy 'n weergawe van 'n fantasie waaroor hy geen bewustelike beheer het nie. Sy vertelling ondermyn dan ook die grense wat hy in stand probeer hou, veral die grense van die verstandhouding tussen hom en sy (manlike) luisteraars.

Hierdie ondermyning geskied aanvanklik deur terloopse opmerkings. Sy eerste kennismaking met Afrikane is met 'n groep geboeide arbeiders en hul “makgemaakte” oppasser, volgens hom ware mans wat aangevuur word deur 'n belustigde rooioog-duiwel: “. . . these were strong, lusty, red-eyed devils, that swayed and drone men – men I tell you” (p. 49). Dit is 'n terloopse opmerking waarvan die implikasies eers later blyk. In die onmiddellike konteks dien dit eerder om 'n kontras te bewerkstellig met die ander soort duiwel waarmee hy in Afrika kennis maak, naamlik “a flabby, pretending, weak-eyed devil of a rapacious and pitiless folly” (ibid). Waar laasgenoemde demoon tui shoort, word duidelik as Marlow van die Central Station se verwaarlosing sê: “The flabby devil was running that show” (p. 54). Maar dan kom die passasie waarin Marlow sy luisteraars probeer oortuig van die primitiewe Afrikane se menslikheid, en dat jy

mans genoeg moet wees om hierdie rou, instinktiewe menswees as essensieel te sien, gestroop van uiterlikhede sodat daar net 'n vaste geloof en die waarheid bly. En as Marlow voel hy ontlok met hierdie stellings van hom sy luisteraars se argwaan, verset hy hom daarteen: "I have a voice, too, and for good or evil mine is the speech that cannot be silenced" (p. 74). Hy gee hier 'n aanduiding van die essensie van sy vertelling, daardie aspek wat nie stilgemaak sal word nie, naamlik sy ontbloting van 'n menslike essensie, 'n essensie wat bes moontlik verskil van sy luisteraargroep se opvattinge daaroor.

Dit is dan ook opmerklik dat die oerwoud in Marlow se vertelling 'n al hoe dringender en misterieuse teenwoordigheid kry. Dit ontvou in "its mystery, its greatness, the amazing reality of its concealed life" (p. 61). Die verskrikking van die oerwoud verbind Marlow veral aanvanklik voortdurend met die dood. Dit is vir hom "the grove of death" (p. 53 en 64) en hy praat van "the lurking death . . . hidden evil . . . the profound darkness of its heart" (p. 70). Maar dit is ook 'n primordiale wêreld – "going up that river was like travelling back to the earliest beginnings of the world, when vegetation rioted on the earth and the big trees were king" (p. 71). Benewens die skrikwekkende assosiasies met die dood wat dit vir Marlow inhou, het dit ook 'n vreemde allure, 'n onpeilbare, lokkende geheim.

All this was great, expectant, mute . . . I wondered whether the stillness on the face of the immensity looking at us two were meant as an appeal or as a menace. What were we who had strayed in here? Could we handle that dumb thing, or would it handle us? I felt how big, how confoundedly big, was that thing that couldn't talk, and perhaps was deaf as well (p. 62).

Die reis na Kurtz word voortdurend ook voorgestel as 'n reis na die donkerte. "We penetrated deeper and deeper into the heart of darkness" (p. 73), en hierdie binnedringing bereik sy limiet as Kurtz en die wildernis versmelt sodat daar net een allesoorheersende werklikheid is, naamlik "the heart of darkness".

In bogenoemde sleutelpassasie, net nadat die vrou Marlow se vertelling binnegetree het, stel Marlow vir Kurtz voor as 'n soort pratende lyk. Kurtz se wildernisbestaan en al die onverklaarbare uitspattighede daarvan word op hierdie wyse as niks minder nie as die dood voorgelê. Marlow praat byvoorbeeld van Kurtz se opgegraafde liggaam ("disinterred body"), en as hy na Kurtz se kaal kop verwys, laat hy blyk dat hy daarvoor verbaas was omdat hy gehoor het dat hare ná die dood 'n ruk bly groei – "they say the hair goes on growing sometimes . . ." (p. 89). Kurtz word dus deur Marlow as reeds dood voorgestel – 'n pratende lyk – maar sy indrukwekkende kaal kop sien hy ook as 'n teken dat hy volledig deur die wildernis opgeneem en ingeneem is.

Hierdie voorstelling geskied as 'n reaksie op die toetrede van die vrou, Kurtz se Intended, in Marlow se gedagtes. Dit is 'n heeltemal verbouereerde reaksie, wat enersyds begin met sy stelling dat hy die spook van Kurtz se gawes met 'n leuen besweer het, en andersyds sy herhaalde aandrang dat die vrou – alle vroue! – uit hierdie wêreld moet wegbly. Soos hierbo aangevoer, maak Marlow hier 'n onderskeid tussen die wêreld van vroue en die van mans, oftewel 'n wêreld wat hy "ours" noem. Maar watter wêreld val in hierdie stadium onder die noemer "ours"? Om dit na te speur moet eers weer terugbeweeg word in die vertelling, want die onderskeid wat Marlow maak tussen die wêreld van mans en dié van vroue het in sy vertelling 'n voorloper gehad, en wel in sy vroeëre reaksie op sy tante se opmerkings oor die waarde van sy diens in die Maatskappy: "It's queer how out of touch with truth women are," het hy toe gesê (p. 44). "They live in a world of their own, and there has never been anything like it, and never can be. It

is too beautiful altogether, and if they were to set it up it would go to pieces before the sunset" (p. 44).

Nou raak dit duideliker wat Marlow daarmee bedoel het, want van sy hooggestemde reaksie dat vroue in hul eie wêreld moet bly, spring sy fokus nou na die wêreld van Kurtz, en spesifiek na die voorstelling van Kurtz as 'n opgegraafde lyk. Hierdie drumpelbestaan van Kurtz word dan in verband gebring met sy volledige assimilasië met die oerwoud. Dit word voorgestel as 'n totale opgawe van die self, maar dan 'n opgawe met besliste seksuele konnotasies – 'n seksuele verrukking wat terselfdertyd die dood is. Die erotiese strekking van die beskrywing van Kurtz se oorgawe aan die oerwoud kan kwalik misgekyk word: "It had taken him, loved him, embraced him, got into his veins, consumed his flesh, and sealed his soul to its own by the inconceivable ceremonies of some devilish initiation" (p. 89).

Dit kan met hierdie soort gevaarlike, destabiliserende seksualiteit in gedagte wees dat Marlow se siening van deugdelike manlikheid mettertyd aan selfbeheersing, "restraint", gekoppel word. Hy het byvoorbeeld die hoogste bewondering vir die selfbeheersing van die kannibale wat deel is van sy bemanning. Van die dissipline wat hulle in hul stryd teen honger aan die dag lê, sê hy: "It takes a man all his inborn strength to fight hunger properly" (p. 81). Die aangebore krag waaroor (ware) mans beskik, kry nou 'n naam: selfbeheersing. Marlow is ook vas oortuig dat mans daarsonder gedoem is. Daarvan getuig die lotgevalle van mans wat selfbeheersing oorboord gegooi het, soos die rivierboot se stuurman en Kurtz: albei sterf. Nadat die stuurman noodlottig deur 'n assegaai getref is, is Marlow se opmerking: "Poor fool! If he had only that shutter alone. He had no restraint, no restraint – just like Kurtz – a tree swayed by the wind" (p. 93). En met die aanskoue van die gedroogde menskoppe by Kurtz se woonplek sê Marlow: "They [these heads] only showed that Mr Kurtz lacked restraint in the gratification of his various lust . . ." (p. 103). Uiteindelik verwoord Marlow van sy

gevolgtrekkings oor Kurtz ook met 'n verwysing na selfbeheersing: "I saw the inconceivable mystery of a soul that knew no restraint, no faith, and no fear, yet struggling blindly with itself" (p. 113).

Selfbeheersing is 'n eienskap waarvan Marlow bewus raak met sy reis die donkerte in, maar dan ontbloot word as net nog 'n retoriese strategie. Aanvanklik maak hy met groot stelligheid gewag van die grens tussen 'n mannewêreld en vrouewêreld, en hy laat blyk dat sy identiteit in 'n groot mate berus op 'n onderskeid tussen dié mans met 'n bepaalde werketiek en diegene wat draers is van "a flabby, pretending, weak-eyed devil of a rapacious and pitiless folly" (p. 49). Selfbeheersing is ooglopend ook die merker van so 'n grens, maar dit word geopper as dit reeds blyk dat Marlow 'n ambivalensie jeens hierdie grense openbaar. Aanvanklik lyk dit asof hy selfbeheersing voorhou as 'n omlyning van manlikheid en dat dit as sodanig vir hom 'n vaste baken van identiteit is, maar as 'n verlies aan selfbeheersing direk met die dood in verband gebring word en terselfdertyd die mees beduidende merker van seksualiteit word, vervaag alle sekerhede, ook die sekerhede oor die begrensing van Marlow se identiteit.

Selfbeheersing is ooglopend vir Marlow die laaste desperate verset teen die sterkste sleurkrag waaraan hy in Afrika onderwerp word, naamlik die sleurkrag van die donker geheim van die oerwoud en van Kurtz. Selfbeheersing is in 'n sekere sin ook 'n verset teen die impuls om die donker geheim regstreeks te konfronteer, om soos die stuurman die luik van die stuurkajuit oop te maak om letterlik deur die dood in die gesig gestaar te word. Ook Kurtz staar in sy sterwensoomblike deur hierdie luik die duisternis in en uiter dan sy sterwenswoorde: "The horror! The horror!" (p. 117). Maar hierdie sterwenskreteet word deur Marlow voorgestel as die resultaat van 'n oomblik van volledige kennis, "that supreme moment of complete knowledge" (p. 116). En hierdie absolute kennis is dan ook 'n resultaat én die einde van 'n dialoog met die onpeilbare donkerte van die oerwoud.

Met Kurtz se dood het Marlow al 'n gevoel gehad vir wat die aard van hierdie dialoog is, en wel deur die manier waarop die oerwoud, wat aanvanklik soos die graf geswyg het, toe al met hom begin “terugpraat” het. Maar hoe moet hierdie volmaakte kennis wat net as 'n gruwel uitgedruk kan word, verstaan word? Is dit dieselfde dilemma wat die antieke Grieke met Eleusis moes konfronteer, naamlik dat volmaaktheid noodwendig die dood beteken?¹¹¹ Dit is ook die naam wat Stanley Cavell in sy *The Claim of Reason* gee vir daardie ervaring as 'n mens sy limiet nader of oorskry: die gruwel, *the horror*. As die mens sy eie perke nader, nader hy 'n staat van ontaarding, van nie-menslikheid of monsteraagtigheid. “Horror is the title I am giving to the perception of the precariousness of human identity, to the perception that it may be lost or invaded, that we may be, or may become, something other than we are, or take ourselves for” (aangehaal in Bruns 1997: 291).¹¹²

3.2.3 OP DIE SPOOR VAN DIE GRUWEL

Dit blyk uiteindelik dat Marlow se interpretasie van Kurtz se gruwelike stervensinsig wel 'n verband met bogenoemde opgawe van 'n identiteit het. Sy interpretasie het egter baie spesifieke en uiters subjektiewe aksente. Dit is ook 'n interpretasie wat stelselmatig in die vertelling ontvou en veral geaksentueer word in die slot waar Marlow met al die spoke wat sy gemoed bevolk, Kurtz se verloofde besoek. Hierdie spesifieke spoor met sy ooglopend fantasmagoriese

¹¹¹ Sien §2.4.3.5.

¹¹² Om te gru, het Levinas aangevoer, is die standaard-reaksie op die *il y a*, oftewel daardie aspek van die Syn wat nie deur die begrip van die wetende subjek gereduseer kan word nie. Sien §4.5.4 Die *il y a* ontlok nie vrees nie, ook nie verskrikking of terreur nie, want daarvan kan die subjek terugdeins of vlug, maar in die gruwel word die subjek vasgevang deur fassinering, deur die hoogste vorm van fassinering, naamlik ekstase. En in hierdie soort fassinering word die subjek tot suiwer passiwiteit gereduseer.

merke kan in die vertelling gevolg word vanaf 'n soort aksiesentrum in Marlow se vertelling, naamlik die toneel waarin die boot uit die oerwoud aangeval word. Hierin word die kreet van die aanvallers as 'n sleutelmotief in die novelle aangekondig – 'n kreet van smart wat Marlow deur sy verlangsaamde vertel daarvan en die telkense terugkeer daarna deur die verhaal laat eggo.

Die eerste aanduiding van die aanval was 'n kreet wat uit die digte mis opgeklink het, 'n kreet wat vir Marlow geklink het asof dit die mis self was wat geskreeu het. Dit is egter 'n kreet wat opmerklik as “mournful” bestempel word (p. 78). Daarna vertel Marlow uitgebreid oor die selfbeheersing van die kannibale, en dan keer hy terug na die kreet. Weer fokus Marlow se vertelling op die aard van die krete, en spesifiek op hoe droewig dit geklink het. “They had given me an irresistible impression of sorrow” (p. 83). Dit was vir hom asof die aanskoue van die stoomboot hulle met onbeheerste smart vervul het, dat hulle daardeur in kontak gekom het met “a great human passion let loose” (ibid). Dit laat Marlow tot die gevolgtrekking kom dat die aanval eerder 'n beskermingsmeganisme was as 'n daad van aggressie.

Net nadat die stuurman deur die assegaai getref is, beskryf Marlow nogmaals die krete wat uit die woud opklink: “. . . and then from the depths of the woods went out such a tremulous and prolonged wail of mournful fear and utter despair as may be imagined to follow the flight of the last hope from the earth” (p. 87). Dan volg 'n passasie waarin Marlow homself oorgee aan onbeheerste smart. By die gedagte dat Kurtz reeds dood kan wees en dat hy daarom nooit blootgestel sal word aan Kurtz se “gift of expression” (p. 88) nie, smyt Marlow albei sy skoene oorboord. Sy optrede, sy oorgawe aan onbeheerste smart en totale verlies aan selfbeheersing, verwoord hy soos volg: “. . . and my sorrow had a startling extravagance of emotion, even such as I had noticed in the howling sorrow of these savages in the bush” (ibid).

Bogaande beskrywing ontlok die sug van ongeloof van een van die luisteraars, en dan volg Marlow se gekrenkte reaksie. Hy kan dit nie glo dat sy luisteraars sy reaksie absurd vind nie – ses keer herhaal hy die woord “absurd” in sy tirade. Maar dan is dit asof hy stoom verloor en besef dat hy gevaar loop om die simpatie van sy aanhoorders te verloor. Hy begin relativeer, begin paa. “My dear boys,” begin hy in ’n radikale verandering van toonaard en verduidelik dat hy ontstem was en dat hy glad nie trots is op wat hy gedoen het nie. Marlow se ietwat holle relativering probeer die feit verberg dat die grense van identiteit beslis verskuif het. Daar kan nie meer tussen hom en sy luisteraars eenstemmigheid wees oor wat “our world” is nie. Hoewel hy geen aanduiding gee dat die wêreld wat hy nou as “ours” bestempel, toegankliker vir vroue is nie, beskryf hy met kwalik bedekte bewondering Kurtz se erotiese oorgawe aan die woud en die dood. Marlow se uitsprake oor manlikheid raak al hoe dubbelsinniger, en die klem wat hy op selfbeheersing lê, onderskryf eerder die feit dat hy self bitter naby aan ’n fundamentele verlies aan selfbeheersing gekom het, dat hy algaande nader en nader beweeg het aan ’n volledige vereenselwiging met Kurtz en dus met die gruwel.

Die vraag wat Marlow by implikasie aan sy luisteraars stel, is of die essensie van manlikheid nie juis “the devil of violence, greed and hot desire” (Staten 1995: 152) is nie. Dit is ’n essensie, gee hy toe, wat mans moet kan beheer, maar wat in sekere omstandighede manlike selfbeheersing kan oorweldig. En die punt wat hy wil maak, is dat hierdie dekadente oorgawe juis die outentieke manlike beginsel is – die oorgawe geskied “out of an authentically masculine impulse” (ibid).

Maar steeds bly daar die kwessie van die vrou. Marlow vereenselwig hom met ’n gewelddadige, destabiliserende model van manlikheid waarin die luste onbeteueld botvier, maar sy eie vertelling word nêrens anders meer gedestabiliseer as deur die toetrede van die vrou nie. In die lig hiervan, en gegewe

sy afkeer van vroue en die waarde wat hy aan 'n werkgesentreerde, manlike kameraderie verleen het, is sy uiteindelijke besoek ná Kurtz se dood aan presies hierdie vrou 'n tergende misterie – by uitstek die “oop plek” van die vertelling. Wat hy wel in hierdie verband laat blyk, is dat Kurtz se gawes, dit wil sê sy gawe van die woord, by hom gespook het, en dat hy dit op hierdie wyse wou besweer. Dit is egter 'n aanspraak wat die raaisel laat verdiep eerder as om verklarings te bied. Die werklike betekenis van Marlow se vertelling moet straks nagespeur word in dit wat hy probeer versluier, of dit wat hy self nie kán sien nie.

Iets van hierdie versluiering kom aan die lig in die aanloop tot die slot. Kurtz is dood en Marlow is terug van sy Afrika-avontuur. Tussen die besittings wat Kurtz nagelaat het, sien hy 'n foto van Kurtz se Intended, en hy besluit toe om hierdie foto en 'n pak briewe van Kurtz aan haar te gaan oorhandig. Dit blyk dat sy besluit onder meer beïnvloed is deur sekere afleidings oor haar wat hy op grond van haar foto gemaak het. Sy is nie net mooi nie, maar hy stel hom ook voor dat haar gelaatstrekke getuig van “a delicate shade of truthfulness” en dat dit lyk asof sy bereid is om te luister “without mental reservation, without suspicion, without a thought for herself” (p. 121). Hierdie fantasie-beeld het egter vroeër in die vertelling reeds opgeduik toe hy haar voorgestel het as “a soul as translucently pure as a cliff of crystal” (p. 118).

Marlow laat sy luisteraars (en sy lesers) saam met hom wonder oor waarom hy die Intended besoek. Is dit nuuskierigheid? Moontlik, ja, maar daar is ook ander redes, soos dat hy met die besoek aan haar alle herinnerings (spoke) wou besweer. Maar uiteindelik gee hy tog ook toe: “I had no clear perception of what it was I really wanted” (p. 121). Die leser moet afleidings maak, onder meer uit Marlow se weergawe van die visioen van Kurtz wat as't ware saam met hom die Intended se huis betree. En hier is die Kurtz-visioen opmerklik dié van 'n allesverslindende monster (p. 121):

I had a vision of him on the stretcher, opening his mouth voraciously, as if to devour all the earth with all its mankind. He lived then before me; he lived as much as he ever lived – a shadow insatiable of splendid appearances, of frightful realities; a shadow darker than the shadow of the night, and draped nobly in the folds of a gorgeous eloquence.

Terwyl Marlow die huis van die Intended nader, onthou hy Kurtz dus in sy grootse, oorweldigende dekadensie, “the colossal scale of his vile desires, the meanness, the torment, the tempestuous anguish of his soul” (ibid). Met sy aankoms in haar huis word hierdie beeld verplaas deur ’n reeks waarnemings waarin swart en wit elemente ooglopend gekontrasteer word – die monumentale wit van die kaggel met die donker glans van die klavier wat vir Marlow lyk soos ’n somber en gepoleerde sarkofaag; die Intended se pikswart gewaad met haar “pale head, floating towards me in the dusk” (p. 122). Marlow kom diep onder die indruk van die Intended se smart en haar kapasiteit vir getrouheid, geloof en lyding. Die subjektiwiteit en haas hallusinatoriese aard van sy belewing word dan tot die spits gedryf as dit vir hom is asof die vrou en Kurtz saam voor hom verskyn, asof hy Kurtz se dood en haar smart daar en dan in dieselfde oomblik saam beleef. Hy beleef dit terwyl hy ook intenser onder die indruk kom van die kontras tussen swart en wit: om hulle word die kamer al hoe donkerder terwyl hy al hoe intenser bewus word van haar stralende wit gelaat, “illuminated by the unextinguishable light of belief and love” (p. 123).

In die donker begin sy dan vertel, net soos wat Marlow se vertelling in die donker op die skip se dek begin het. Sy praat oor Kurtz en sy wonderlike gawes, “she talked as thirsty men drink” (ibid). En haar stem word vir Marlow deel van

die misterieuse beleving van die omgewing, van die onpeilbare duisternis, dit word vir hom “the whisper of a voice speaking from beyond the threshold of an eternal darkness” (p. 124).

Dit blyk egter ook dat die vrou ’n gans ander indruk van Kurtz gehad het as dit waarmee Marlow na haar huis gekom het, veral as sy die opmerking maak dat sy lofwaardige voorbeeld steeds onthou sal word. “And his example . . . Men looked up to him – the goodness shone in every act” (p. 125).

En toe Marlow bevestig dat hy tot die einde saam met hom was, dat hy ook Kurtz se laaste woorde gehoor het, neem ’n beklemming van hom besit. Sy vra hom om die woorde te herhaal, omdat sy dit nodig het om te kan voortleef. Hy besef dat hy om die dood toe nie Kurtz se sterwenswoorde aan haar sal kan herhaal nie, en hy vertel die leuen waarvan hy vroeër gesê het dat dit Kurtz se spook besweer het. Aan haar herhaal hy dus nie Kurtz se “The horror! The horror!” nie, maar vertel haar dat Kurtz met sy laaste asem haar naam gesê het.

Die gevolg is nog een van die verhaal se enigmatiese gille, en ’n gil wat dus al die ander gille in die verhaal eggo. Dis ’n gil wat terselfdertyd ekstasies en verskriklik is. Dit getuig van sowel “inconceivable triumph” as van “unspeakable pain”.

Die vraag ontstaan dan waarom Marlow hom verplig gevoel het om ’n leuen te vertel? Waarom sou die waarheid so verskriklik wees? Sy verklaring is dat die waarheid dit net te donker sou maak. “It would have been too dark – too dark altogether . . .” (p.126), en bes moontlik bedoel hy daarmee dat die waarheid alle vitale energie sou smoor.

Marlow se reaksie bring egter weer die vraag oor die presiese strekking van Kurtz se sterwenswoorde te berde. Die wyse waarop dit hier in die konfrontasie met die vrou geaksentueer word, laat die vermoede ontstaan dat Kurtz se woorde en veral Marlow se interpretasie daarvan ook libidinaal gelade is. Die indruk word versterk deur Kurtz se voorlaaste opmerking en die wyse

waarop Marlow hom daarmee vereenselwig. Die betrokke opmerking het Kurtz op die boot gemaak nadat hy Marlow gevra het om een van sy kajuit se luuke toe te maak omdat hy dit nie meer kon verduur om na die oerwoud te kyk nie. Hy beleef dan 'n emosionele opwelling en sy uitbarsting word soos volg weergegee: “ ‘Oh, but I wil wring your heart yet!’ he cried at the invisible wilderness” (p. 115). Hy het daarmee bedoel dat hy die wildernis, die swygende, onpeilbare duisternis, letterlik hartseer wil aandoen, oor hom wil laat rou.¹¹³

Kort daarna uiter Kurtz sy laaste woorde en sterf. Daarna draai ook Marlow by die dood om, oënskynlik as gevolg van 'n koorsaanval, en ná sy herstel, is hy nog meer beïndruk met Kurtz. Dan waag hy weer 'n interpretasie van Kurtz se sterwenswoorde, en hy maak dit ook duidelik dat dit 'n hoogs persoonlike interpretasie is. Hy verduidelik wat Kurtz se sterwenswoorde *vir hom* beteken het, en dit is dat Kurtz in sy sterwenstryd wel tot 'n gevolgtrekking kon kom, tot 'n fundamentele opsomming van 'n omvattende waarheid omtrent die menslike bestaan. Dit het hy reggekry terwyl hy wat Marlow is van sy stryd met die dood niks oorgehou het nie en niks kon sê nie. Dit is daarom, sê Marlow, dat Kurtz 'n merkwaardige man was, dat hy iets oor die dood kon sê. “I affirm that Kurtz was a remarkable man. He had something to say. He said it” (p. 118). En dan blyk dit dat hierdie waarheid omtrent die mens waartoe Kurtz deurgedring het, die openbaring is dat elke mens se lewe onderlê word deur die gruwel. Omdat Marlow self tot op daardie drumpel, die randjie van die dood gekom het, verstaan hy Kurtz se laaste blik in die donker woud in. “[His stare] was wide

¹¹³ Staten (1995: 154) voer aan dat die eerste aangetekende gebruik van die uitdrukking “wring your heart” in Shakespeare se *Hamlet* is, en sy toepassing daarvan op Kurtz se woorde is verhelderend. Hamlet gebruik die uitdrukking teenoor Gertrude as hy haar daaraan herinner dat sy nie behoorlik oor haar gestorwe man gerou het nie:

Leave wringing of your hands. Peace, sit you down,

And let me wring your heart, for so I shall

If it be made of penetrable stuff . . .

(Hamlet, 3.4.34-46)

enough to penetrate all the hearts that beat in the darkness. He had summed up – he had judged. ‘The horror!’” (ibid).

Marlow gee egter net sy eie interpretasie van Kurtz se woorde. Hy heg dus ’n subjektiewe betekenis daaraan wat grootliks te make het met sy fantasie oor Kurtz. Dit is dan ook hierdie fantasie-inhoud wat hy daaraan heg wat uiteindelik ook daartoe bydra dat hy Kurtz se Intended gaan besoek. Hy sien Kurtz se slotsom as ’n morele oorwinning, ’n afrekening met die menslike kondisie, maar dan ’n afrekening waarvoor hy betaal het met sy soort uitspattige en selfvernietigende lewe. “Better his cry – much better. It was an affirmation, a moral victory paid for by innumerable defeats, by abominable terrors, by abominable satisfactions” (p. 118).

Dit is op grond van hierdie oorwinning dat Marlow getrou wil bly aan Kurtz, en hy impliseer dan dat dit uit hierdie lojaliteit is dat hy die besoek aan die Intended bring. Maar lojaliteit sou noodwendig impliseer dat hy die Intended sou moes konfronteer met Kurtz se “abominable terrors” en “abominable satisfactions”. Juis hierdie donker vergrype in aanraking bring met iemand – ’n vrou! – wat hy sien as “a soul as translucently pure as a cliff of crystal” (ibid).

Haar gil teen die einde eggo die gil wat in hierdie stadium reeds as ’n sleutelmotief in die novelle geïdentifiseer is, en voer al die gille in die verhaal tot ’n klimaks. In haar gil weerklink die droewige gille van die Afrikane wat die boot aangeval het, maar ook die deurpriemende gil wat Marlow gehoor het toe hy Kurtz die eerste keer gesien het en hulle probeer het om hom uit die oerwoud weg te neem. Laasgenoemde gil kom waarskynlik van die Afrika-koningin wat ooglopend Kurtz se minnares was, en uit Marlow se perspektief sekerlik een van die “abominable satisfactions” waaraan Kurtz hom skuldig gemaak het. Hierdie gil van die koningin word soos volg beskryf: “Instantly, in the emptiness of the landscape, a cry arose whose shrillness pierced the still air like a sharp arrow flying straight into the very heart of the land” (p. 103). Kort daarna verskyn sy, “a

wild and gorgeous apparition of a woman" (p. 105). Marlow beskryf haar triomfantlike glorie, hoedat dit voorgekom het asof sy die fokuspunt, die hart, word van die vrugbare en misterieuse oerwoud, "as though it [the woods] had been looking at the image of its own tenebrous and passionate soul" (p. 106). Haar gesig het getuig van "wild sorrow" en "dumb pain", en nadat sy hulle 'n ruk in stilte aangestaar het, het sy haar arms in die lug gegooi en weer in die absolute, ondeurdringbare stilte verdwyn. Haar gil, haar hartseer, kom dus uit Marlow se perspektief voor asof dit die oerwoud self is wat so sy smart verwoord.

In teenstelling daarmee het Marlow die oerwoud nog net as 'n ondeurdringbare en swygsame misterie ervaar. In teenstelling met die see waartoe hy aanklank gevind het, waarmee hy vertrouwd was – "The voice of the surf . . . like the speech of a brother" (p. 46) – praat hy nou onder meer van ". . . the mournful stillness of the grove . . ." (p. 49); "the still treetops of the grove of death" (p. 53) en "an empty stream, a great silence, an impenetrable forest" (p. 71). Maar dit was vir Marlow asof die oerwoud Kurtz reggekry het om hierdie ondeurdringbaarheid van die woud op te hef. Hy kon die oerwoud wel laat reageer, en hierdie reaksie was opmerklik smart en rou. Die eerste krete van smart wat hy van die aanvallers hoor, klink vir Marlow asof dit die mis self is wat uitroep: ". . . it seemed as though the mist itself had screamed" (p. 78). Daarna sê Marlow van hierdie gille "the bush began to howl" (p. 86), en toe ". . . from the depths of the woods went out such a tremulous and prolonged wail of mournful fear and utter despair as may be imagined to follow the flight of the last hope from the earth" (p. 87).

Dit is in die lig hiervan dat Marlow die laaste versugting van Kurtz interpreteer: "Oh, but I will wring your heart yet!" (p. 115). Kurtz het dit volgens Marlow wel reggekry. Hy kon nie net 'n vrou nie, maar by implikasie ook die hele natuur oor hom laat rou. Dít is dan ook die wesenlike insig waartoe Kurtz in sy

sterwensoomblike kom, naamlik dat die mens aangevuur word deur daardie gruwelike instink om iemand – om alles! -- pyn aan te doen.

3.2.4 UITEINDELIK DIE LEEGTE

Ten slotte is dit dan waarheen Marlow uit lojaliteit aan Kurtz terugkeer, naamlik die oertoneel waarin hy die vrou, die volmaakte skoonheid, pyn wil aandoen. Ondanks alle aanduidings wat dit weerspreek, is dit sy strewe: Hy wil die skoonheid in kontak bring met die gruwel. Ten slotte blyk dít in werklikheid die leë plek te wees wat aan tot sy reis aanleiding gegee het. Dit is ook die eienskap van Kurtz waarmee hy hom besonder identifiseer – 'n leemte. Oor die gedroogde menskoppe by Kurtz se woonplek sê hy byvoorbeeld: “They only showed that Mr Kurtz lacked restraint in the gratification of his various lusts, that there was something wanting in him” (p. 102). Volgens Marlow is dit juis die besef van hierdie leemte in Kurtz wat in sy sterwensoomblike op hom neergedaal het, en ook wat die presiese aard hiervan was. Die aard daarvan is, in Marlow se weergawe, deur die wildernis self aan hom geopenbaar, en die wildernis kon met hom praat juis omdat hy hierdie leemte in hom gehad het. “It echoed loudly within him because he was hollow at the core . . .” (ibid).

Dat Marlow presies dieselfde leemte in hom gehad het, is wat hy aan sy luisteraars wil meedeel sonder om hul simpatie te verloor. Daarom doen hy dit met 'n bepaalde retoriek en uiteindelik bloot by implikasie. Die suggestiewe krag van die vertelling berus daarom in 'n groot mate op wat dit probeer verskuil eerder as wat dit uitspel. In die slot kry Marlow dit byvoorbeeld nie reg om die waarheid te vertel nie – dit benadruk hy – maar soos reeds aangetoon, bly hy in gebreke om sy motief te deurgrond.

Dit is egter Marlow se versluierings en die raaiselagtigheid daarvan wat die leser uitdaag om dieper te delf, die sluier as't ware te lig. En heeltemal na verwagting, is daar agter die sluier 'n vrou. Die vrou, Kurtz se aanstaande, bly egter anoniem, sy staan net bekend as "the Intended". Henry Staten (1995: 156) wys ook daarop dat dit baie onwaarskynlik is dat 'n hoëklasvrou gedurende 'n formele onderhoud in 'n Victoriaanse sitkamer so 'n enigmatiese, dubbelsinnige gil sou gee. Daarom voer hy aan dat die vrou eerder allegories as waarheidsgetrou gesien moet word, en hy soek verklarings daarvoor in die "libidinale diskoers" in die novelle wat hy plaas teen 'n agtergrond van die konvensies van pornografie.

Daar is egter ook 'n ander moontlikheid om die rol van die vrou te interpreteer, en wel dit wat 'n Lacaniaanse lesing bied. Enersyds kan die vrou gesien word as deel van 'n sublimeringsproses wat aan die hart lê van Marlow se vertelling, trouens van al die vertellings in hierdie novelle waarin ontliggaamde vertellers vanuit die duisternis praat. Maar dit is dan ook vertellings wat altyd terugkeer na sy oer-oorsprong buite die simboliese. Die naam "the Intended" herinner byvoorbeeld aan die slotfrase van Lacan se "Seminar on 'The Purloined Letter'", naamlik "... a letter always arrives at its destination" (Lacan 1972: 117). Toegepas op Conrad se novelle kan hierdie frase weergegee word as: "The letter always arrives at its intended place". En die letter – Lacan benut die polisemie van die Engelse woord vir "brief" om ook 'n letter aan te dui – bereik sy bestemming as Kurtz nie meer daar is as bloot 'n merker van 'n leë plek in Marlow se fantasie-struktuur nie. Dat Kurtz presies dít was, die merker van 'n leë plek, word onder meer onderstreep deur Marlow se histeriese reaksie toe hy eenkeer in Kurtz se kajuit op die stoomboot net 'n leë plek aantref. Hy beskryf sy reaksie as 'n abstrakte vrees wat in hom posgevat het wat so oorweldigend was dat dit enige werklike bedreiging eerder na 'n uitkoms laat lyk het (p. 110):

The fact is I was completely unnerved by a sheer blank fright, pure abstract terror, unconnected with any distinct shape of physical danger. What made this emotion so overpowering was – how shall I define it? – the moral shock I received, as if something altogether monstrous, intolerable to thought and odious to the soul, had been thrust upon me unexpectedly.

Dit is letterlik 'n leë plek wat Marlow met hierdie abstrakte vrees vervul. Dit is die leë plek wat Kurtz vul as 'n gewelddadige, wellustige, bandelose figuur. Maar wat sien Marlow werklik? Daar is iets omtrent sy fassinerings met Kurtz wat nie heeltemal sigbaar is nie, wat buite simbolisering val. Kurtz is bes moontlik die objek van 'n staar wat op iets of iemand anders gerig is. Marlow bereik hierdie bestemming, hierdie leë plek, die Intended, die sublieme objek, maar dit bly vir hom die leë plek. Lacan se slotsom dat 'n letter altyd by sy bestemming uitkom, is allermins die uitdrukking van 'n eenvoudige teleologie, oftewel die verwesenliking van 'n voorafbestemde doel, want hierdie moment is soos Conrad se slot eerder 'n konfrontasie met 'n radikale oopheid of dubbelsinnigheid. In Slavoj Žižek se formulering vergestalt hierdie moment “the intrusion of a radical openness in which every ideal support of our existence is suspended” (1992: 8). Dit is die moment van sublimering, en terselfdertyd 'n sterwensmoment, want die objek “sterf” as 'n lid van die simboliseerbare gemeenskap en word verhef tot die sublieme objek, oftewel die *objet petit a*. The Intended is so 'n sublieme objek omdat sy as 'n grootliks fiktiewe produk van Marlow se vertelling, 'n artistieke objek dus, 'n vergestaltung is van die suiwer Niksheid van die leemte, die leemte wat Marlow bepaal.

Waar Marlow se aanvanklike werkgesentreerde manlike kameraderie ook as 'n soort sublimering gesien kan word, verskuif en vervaag alle grense totdat net die grens tussen man en vrou in Marlow se fantasie staande bly. Dit word vir hom onbewustelik die drumpel waaroor Kurtz getree het om 'n absolute kennis te verkry, 'n kennis waartoe hy nie toegang het nie. Kurtz se bandelose oorgawe aan die oerwoud is 'n soort erotiek wat terselfdertyd smart by die oerwoud én die vrou ontlok. In die slottoneel verhef Marlow die vrou tot 'n sublieme objek wat hierdie onmoontlikheid vergestalt, naamlik die oorgawe aan die primordiale wat terselfdertyd die dood is, en juis deur laasgenoemde 'n fundamentele kennis bewerkstellig. Sy besoek aan die Intended word in sy fantasie voorgestel as 'n byeenbring van Kurtz se vuige seksualiteit en haar sublieme reinheid. Bewapen met Kurtz se donkerte, met die voorneme om aan haar die waarheid omtrent Kurtz te vertel, sou hy regkry wat Kurtz reggekry het, naamlik “to wring her heart”, dit wil sê om die vrou te laat rou. Maar hierdie moment sublimeer Marlow dan tot haar gil, 'n gil wat terselfdertyd triomfantlik én vol smart is, dus dubbelsinnig oop is, en op hierdie manier die leemte vergestalt.

3.3 MANN EN CONRAD: LETTERKUNDE EN DIE DOODSDRIF

Marlow se Afrika-avontuur, sy bootvaart op soek na Kurtz, word onderneem onder die impuls van 'n innerlike leegte – dit wat uiteindelik blyk sy “heart of darkness” te wees. Hierdie “heart of darkness” lê aan die hart van sy vertelling, en by implikasie aan die hart van die vertelkuns in die breë. Hierdie implikasie word versigtig ingeryg in 'n diskoers oor kulturering in die breë, maar ook deur 'n komplekse retoriek word dit opgestel teen die chauvinistiese aard daarvan. Regdeur die teks word nie net die aard van die vertelling vooropgestel nie, maar

Kurtz word telkens deur Marlow, sonder enige ooglopende rede, voorgehou as 'n woordkunstenaar by uitnemendheid. Van die verslag wat Kurtz uiteindelik vir die Society for the Suppression of Savage Customs opgestel het, sê Marlow: “. . . it was a beautiful piece of writing” (p. 91). Uiteindelik blyk dit dan dat die gehaltemerk van Kurtz se woordkuns 'n sinnetjie is wat hy ooglopend lank na die voltooiing van die verslag aan die einde bygevoeg het: “Exterminate all the brutes!” (p. 92). Dit is aan die implikasies van hierdie sin dat Marlow sy hele retoriek wy. Dit is hierdie insig wat hy op so 'n komplekse manier probeer vergestalt. Dit is ook 'n antwoord op Opperman se vraag: “Is daar moord?” En die antwoord is bevestigend. En vir Marlow is hierdie bevestiging die waarmerk van die teks.

Marlow se insig word ook geïllustreer deur die wyse waarop Kurtz se verslag die gevonde teks *An Inquiry into Some Points of Seamanship* verplaas as teks waaraan daar besondere kulturele waarde geheg word. Aanvanklik sien Marlow die kantaantekeninge in die boek as 'n geheimskrif, 'n geheime manlike kode en 'n waarmerk van die gehalte daarvan. Die eienaar van die boek blyk later 'n Rus te wees, 'n kennis en bewonderaar van Kurtz wat in een van sy basisse agtergebly het. Maar stelselmatig vervang Marlow die Rus as Kurtz se vernaamste dissipel, en dan word die geheimskrif ontbloot as Russies, die waarmerk word ontkragtig en die Russiese dissipel word voorgestel as 'n harlekyn, 'n grap. Dit is teen hierdie agtergrond dat dit opval dat Kurtz se verslag ook 'n kantaantekening het wat as 'n waarmerk funksioneer. Dit is 'n waarmerk wat Marlow self verwyder en versteek en op hierdie manier kragtig hou – dit is deel van die verborge essensie wat juis deur die verdoeseling daarvan akuut gehou word: “Exterminate all the brutes!”

Gelees in die konteks van bogaande interpretasie van die slot van die novelle het hierdie opmerking nie soseer betrekking op die aktiwiteite van die sogenaamde Society for the Suppression of Savage Customs nie as op die woordkuns. Dit is 'n slagspreuk wat Kurtz se donkerte verwoord, en uiteindelik

blyk dit uit Marlow se optrede dat hierdie donker strewe vir hom die enigste manier is om die sublieme skoonheid te benader, naamlik met 'n oorgawe kenmerkend van Kurtz se vuige seksualiteit, sy oorgawe aan die onpeilbare duisternis, sy woedende indompeling in die dood.

Net soos Aschenbach in *Die dood in Venesië* is Marlow se sublimering ook 'n masker vir die doodsdrijf, en in 'n sekere sin sien Marlow homself op grond van sy vereenselwiging met Kurtz ook as 'n sterwende skrywer in konfrontasie met die skoonheid. En soos die skoonheid Aschenbach wink na die “onmeetlike uitspannel van belofte” wink dit Marlow na die onpeilbare hart van die oerwoud. En daardie hart is die dood, maar ook die waarmerk van sy vertelling. Ook Marlow staan in daardie onmoontlike spanningsveld tussen verset en oorgawe. En die leser ervaar Marlow, soos die primêre verteller, as 'n stem sonder lyf wat uit die donker vertel, asof dit die onpeilbare duisternis self is wat praat.

Hoofstuk 4

DIE RUIMTE VAN DIE LETTERKUNDE

Met die titel van hierdie hoofstuk word die tweede teoretiese vertakking van die ondersoek na letterkunde en die dood aangekondig. Die frase verwys na 'n konsep van die Franse skrywer-filosof Maurice Blanchot, en hierdie “ruimte” waarin die letterkunde bestaan, koppel hy op 'n baie spesifieke wyse aan die dood. Blanchot is deel van 'n bepaalde literêr-filosofiese tradisie waarvan die bestaan suiwer afgelei kan word op grond van hoe bepaalde skrywers hul verbintenisse aangevoel het en op mekaar gereageer het om sodoende 'n onderskeibare ketting te vorm. Dit is 'n tradisie wat dikwels deur die betrokkenes teruggevoer word na die markies De Sade hoewel dit eers prominensie verkry het deur die werk van Georges Bataille. Hegarty (2000a: 173) merk byvoorbeeld op dat Bataille se statuur gevestig is op die belangrikheid wat ander bekende teoretici aan hom geheg het, en hy verwys dan spesifiek na skrywers soos Derrida, Barthes, Foucault, Kristeva, Baudrillard, Nancy, Cixous en ander “who bring a sense of having ‘always come after Bataille’”. Hegarty se lys gee min of meer 'n aanduiding van wie by hierdie tradisie ingereken kan word. Daarby kan ook die name gevoeg word van Heidegger, Levinas en veral Blanchot wat die literêre strekking van hierdie betrokke denkrigting in meer as een opsig tot uiterste konsekwensies gevoer het. Dit is ooglopend 'n Europese, en oorwegend 'n Franse tradisie, maar dit is ook 'n tradisie waarby byvoorbeeld 'n heel resente Afrikaanse werk soos Marlene van Niekerk en Adriaan van Zyl se *Memorandum* konseptueel ten nouste

aansluit, hoewel nêrens in die teks spesifiek na die teorieë of skrywers ter sprake verwys word nie.

Die kern van die onderlinge verbande tussen hierdie skrywers is die aandag wat hulle gegee het aan die literêr-teoretiese belang van kwessies soos verlies, roubeklag en die dood. Volgens Bataille, byvoorbeeld, word die dood juis 'n probleem as gevolg van pogings om dit voor te stel. Die dood neem volgens hom 'n bepaalde gedaante aan omdat dit alle voorstellings weerstaan. Hierdie voorstellings geskied nie net in die letterkunde nie, maar by implikasie word die dood veral in en deur die letterkunde 'n probleem.

In hierdie hoofstuk word daar eweneens 'n aantal figure en werke in 'n ketting geskakel, deels in naspeuring en uiteensetting van die ontwikkeling van die tradisie waarna hierbo verwys is, en deels as 'n poging om aan te toon hoe die tradisie in resente letterkundige tekste uitgebou word. Naas die gestaltes van Bataille, Foucault en Blanchot, verrys nou ook dié van Van Niekerk, Schoeman en Sebald, en in al hul tekste verrys daar nog 'n falanks figure wat uit die staanspoor gestalte gegee het aan die tradisie: Dante, Odin, die jagter Gracchus en Orpheus. Die onderlinge verbande is ooglopend: almal het die doderyk betree om tot die essensie van hul kuns deur te dring. Almal verteenwoordig, weliswaar met uiteenlopende aksente, die skrywer as 'n gedoemde figuur, en al hierdie figure veronderstel 'n wesenlike verband tussen letterkunde en die dood.

4.1 VAN NIEKERK: DIE ONWAARSKYNLIKE BEGIN

In Marlene van Niekerk en Adriaan van Zyl se werk *Memorandum: 'n verhaal met skilderye* (2006)¹¹⁴ word 'n skrywersfiguur uitgebeeld as sou hy per definisie 'n

¹¹⁴ Verwysings hierna voortaan net met bladsynommers tussen hakies.

sterwende wees. Die skrywersfiguur is wel fisiek sterwend, maar die teks impliseer dan ook dat hy uit hoofde van sy skrywerskap prekêr gebalanseer is op die dun lyn tussen lewe en dood. Dit is hoe dit wat Blanchot die “ruimte van letterkunde” noem, ter sprake kom en dan wel as ’n ruimte wat deur die dood voorgestel kan word. Die dood is die aangewese metafoor omdat hierdie ruimte in werklikheid ’n nie-ruimte is, ’n onmoontlikheid, ’n plek waar die subjek sy begin sowel as sy einde tegemoetgaan.

Die teks van *Memorandum*¹¹⁵ is ’n vertelling deur ’n sterwende alleenloperstaatsampptenaar, ene Johannes Frederikus Wiid, ’n middeljarige, afgetrokke en wêreldvreemde man, wat in die Parow-munisipaliteit ’n pos beklee waarvan die titel ’n volstrekte teenstelling van die glansloosheid daarvan is: Direkteur: Stadsverfraaiing, -reiniging en -instandhouding. Sy verhaal is veronderstel om ’n verslag te wees van ’n nag wat hy in die hoësonne van ’n hospitaal deurgebring het. Wiid ly aan kanker, en nadat ’n jaar lange chemoterapie onsuksesvol was, is hy gehospitaliseer vir “radiofrekwensie-ablasie” van die kankergewasse in sy lewer. Hy beland in ’n saal saam met twee enigmatiese dog afsydige en korselige mans, die een in ’n rystoel en die ander agter ’n donkerbril. Dit is oor die ontmoeting met hierdie sonderlinge mans en die nagtelike gesprek tussen hulle dat hy verslag wil doen, maar weldra blyk dit dat sy verslag allermens ’n objektiewe weergawe van gebeure kan wees – sy verslag word dan behoorlik verhaal. Dit word dan ook verhaal ondanks sy bedoelings, want uit sy vertelling blyk dit dat hy allermens skrywersambisies gekoester het. Hy was nog altyd beroepshalwe hoogstens ’n skrywer van “helder amptelike Afrikaans” (p. 19), en die feit dat hy die betrokke verhaal (prosa) begin skryf het, was heeltemal onvoorsien, en is aangevuur deur ’n sonderlinge gebeurtenis in ’n lewe wat

¹¹⁵ Adriaan van Zyl se skilderye waarvan afdrukke deur die teks versprei is, is geensins bedoel as “illustrasies” van die teks nie, en daar is ook geen regstreekse verbande tussen die twee media nie. Tematies is daar wel ooreenkomste, en teks en skilderye is in hierdie opsig tog komplementêrend. Net Van Niekerk se teks word egter in hierdie bespreking betrek, aangesien dit hierin suiwer oor die letterkunde gaan.

andersins heeltemal ontgaan was van opwinding. Sy verhaal ontstaan as't ware as 'n aanvulling tot enkele nugtere, wetenskaplik-objektiewe verslae wat hy opgestel het, maar dan is dit ook verslae wat hy uiteindelik gevoel het weinig verklaar omtrent dit wat hy ervaar het en die situasie waarin hy hom bevind.

Sy verhaal noem hy Memorandum 3, en dit is 'n aanvulling tot drie addenda waarin onder meer Memorandum 1 en 2 opgeneem is. Memorandum 3 – die verhaal – is dan hoofsaaklik 'n aanvulling tot die eerste twee memoranda, waarvan die eerste bestaan uit twee tabelle wat hy opgestel het in afwagting van twee moontlike operasies wat hy later sou moes ondergaan. Dit is 'n presiese uiteensetting van al die stappe van die chirurgie en die moontlike uitkomst, positief of negatief. Memorandum 2 is 'n lys met al die vreemde woorde wat hy onthou het van die gesprek tussen sy enigmatiese saalgenote, hier van korrekte skryfwyse en betekenis voorsien, soos nagevors met behulp van die ewe enigmatiese bibliotekaris Joop Buytendagh.

Wid se Memorandum 3 is in 'n heel beduidende opsig 'n weergawe van hoe hy tot skryf gekom het, van hoe hy skrywer geword het. Soos reeds hierbo genoem, is hierdie wordingsproses iets wat heeltemal los staan van enige skrywersambisies. Daar was egter spesifieke omstandighede en oorwegings wat hom letterlik daartoe gedwing het, en die eerste hiervan was dat hy gevoel het dat sy normale optekening, oftewel sy deeglike en sorgvuldig opgetekende lyste, die objektiewe weergawe van en besinning oor beslissende momente in sy lewe, hom as't ware haweloos gelaat het. Hierdie soort optekening het hom geen vertroosting gebied nie, en daar het by hom skielik die behoefte ontstaan om vir hom skrywenderwys 'n woonplek te beding. In taal moes hy 'n woning kry, het hy besef nadat hy sy tabelle en die lys opgestel het, en hy verwoord hierdie gewaarwording soos volg: "Net soos die tabelle, het die lys my haweloos gelaat. Nadat ek 'n ruk daaroor gedink het, het ek verstaan dat ek voegwoorde gekort

het, wat my moeder 'styl' sou genoem het en my vader gewoonweg 'diskoers'" (p. 7). By implikasie moes hy deel word van 'n literêre gesprek.

4.1.1 N NAGVERHAAL

In bogaande is daar reeds 'n aanduiding dat *Memorandum* spesifiek ook gaan oor die beweegredes vir skryf, en dat skryf enersyds gaan oor die bedinging van 'n lewensruimte en dat dit andersyds hier gaan oor 'n soort skryf wat letterlik 'n saak van lewe en dood is. Wiid skryf sy *Memorandum* 3 op die vooraand van sy hospitalisering en met die dwingende besef dat hy nie baie tyd het nie. Hy skryf sy verhaal dwarsdeur die nag met plek-plek aanduidings van die tydsverloop. In hierdie opsig, maar ook in vele ander, is dit dus 'n nagverhaal.

Memorandum 3 is ook 'n weergawe van 'n nagtelike ontmoeting met die twee pasiënte wat net X en Y genoem word. Elkeen van die twee het 'n boek byderhand gehad, die een Bachelard se *The Poetics of Space* en die ander Rykwert se *The Idea of a Town*. Hulle is dieselfde nag dat hulle saam met Wiid opgeneem is, geopeteer, die een se oë is verwyder en die ander se voete. Wiid luister stilswyend na hul gesprek, 'n duistere, gefragmenteerde, soms hooggestemde en dan weer teer gesprek wat hom in absolute verwondering laat. Wie was hulle? Het hy hom dit alles net verbeel? So beskryf hy hulle: "X, die dweperige digter sonder voete, wat oor voëls en voëlneste gekwetter het, Y, die blinde spotter, wat die een na die ander toespraak oor die antieke boukunde, stedestigting en hospitale afgesteek het as hy nie gesing het nie" (p. 23).

Hul gesprek toon die elemente wat Freud aan die taal van drome toedig, naamlik konsentrasie, verwringing en verplasing. Dit is ook taal wat in sekere trekke kenmerkend is van die poësie. Een van die eerste buitenissige verwysings wat Wiid later sou gaan naspur, is die woord "Yggdrasil" (p. 15), en daarna

noem die twee mekaar Lif en Lifthrasil (p. 23). Daarmee betrek hulle die Teutoonse (of Noorse) mitologie as 'n betekenisvolle interteks. Volgens die verklarings in Wiid se Addendum 2 is Yggdrasil die “wortellose wêreldboom” van die Noorse mitologie, waaraan Odin gehang het “op soek na d. geheime alfabet” (p. 132). In die volgende inskrywing van hierdie Addendum word Lif en Lifthrasil soos volg verklaar: “Enigste twee oorlewendes tydens Noorse Armageddon (Ragnarök), wat in d. takke v. Yggdrasil geskuil & v. dou geleef het, d. ou wêreld sien uitbrand het & 'n jong son bo 'n nuwe aarde sien opkom het. Ook Odin het in Ygg. gehang, sy lewer per ongeluk deurboor met eie spies, sonder water en kos nege nagte lank in afgrond gestaar ten einde d. ‘runes’ te vang” (p. 132).

Van Niekerk betrek hiermee die mite van Odin by die diskoers oor die verband tussen die dood en letterkunde. Larousse (1990: 257) noem in sy weergawe van die Odin-mites nie dat Odin se spies spesifiek sy lewer deurboor het nie, maar noem dat Odin (ook Woden of Wotan genoem) die Teutoonse oppergod was, die god van oorlog en dood, maar ook van die poësie en wysheid. Sy verwonding deur sy eie spies word voorgestel as 'n self-offering, maar merkwaardig genoeg, en betekenisvol in hierdie verhaal, word sy herryseis deur die skryfkuns en die letterkunde bemiddel. Soos ook in Wiid se woordverklaring aangetoon word, het Odin wel vir nege dae, deur sy eie spies deurboor, in die wêreldboom, die asboom Yggdrasil, gehang. Nadat niemand tot sy hulp gekom het nie, het hy onder die boom agtien runes sien lê, oftewel die skryftekens wat toe die alfabet van die antieke Teutone, Angel-Saksers en Skandinawiërs sou word. Hy het dit met groot moeite en ontbering in die hande gekry en die magiese krag van die letters (runes) het hom as't ware uit die kake van die dood gered. Ook kon hy daarna gestorwenes laat praat om sodoende die wysste onder hulle te ondervra.

4.1.2 DIE SPRONG IN DIE DUISTER

Wiid verduidelik dat hy met die aanhoor van die gesprek tussen X en Y 'n belangstelling ontwikkel het in sake wat hy aangeneem het bo sy vuurmaakplek is. Hy sou oor elkeen van hierdie sake 'n navorsingsverslag kon skryf, maar die onrustigheid wat hy sedert die aanhoor van die gesprek in sy binneste ondervind het, het hom tot iets anders aangespoor, tot iets noodwendigers en dwingenders. "Waar mistasting en onvolledigheid my maklik vergewe sou word in 'n verslag, sou ontwyking van die verhaal daaragter my diep teleurstel en miskien, as ek my mag verstout, ook die leser wat tot hier aanhou lees het. Daarom, so help my God, neem ek die sprong in die duister" (p. 10).

Hy besin voortdurend oor sy beweegredes en wat hy met die skryf van die verhaal bewerkstellig het. "Dit, dink ek nou agterna, is die eintlike ongerief wat hierdie twee veroorsaak het, dat ek myself voortdurend opnuut moes leer verstaan" (p. 20).

Anders as die feitlike en hoogstens objektief bespiegelende verslae waaraan hy hom tot dusver gewaag het, word hy met die skryf van hierdie verhaal gewerp in 'n onthutsende oopheid. Met die aanhoor van die gesprek word hy byvoorbeeld bewus van die roering in hom van iets onbepaalbaars, iets wat hy nie onder woorde kan bring nie. Dit is juis hierdie onverwoordbare iets wat hom 'n metafoor laat waag en hy bestempel hierdie gevoel as " 'n broeis beweging van die hart" (p. 24). Hiermee is hy onderweg na skrywerskap, maar dit bring geen voor die hand liggende redding nie, want dit gaan gepaard met die gevoel dat hy besig is om sy eie ondergang te bewerkstellig: "Ek is besig om vir myself hier 'n gat te grawe" (ibid).

Aan die wortel van die begeerte om sy verhaal te skryf lê sy ervaring van die nag in die hospitaal. Dit spook by hom en die herinneringe wil hom nie loslaat nie. Maar dan is hy ook beslis onder die indruk dat hy hom met die neerskryf

daarvan waag aan iets wat nie vaspenbaar is nie. “Hoe meer mens probeer nadink oor die betekenis daarvan, hoe meer ontglip die besonderhede jou” (p. 25). Hy ervaar ook die skryfproses as ’n indompeling in ’n warboel, en in sy beeld van die skrywer wat onderstebo aan die takke hang, is die Odin-verwysing weer terug te vind: “Dis ’n takkebos van sinne en paragrawe waarin ek myself onderstebo opgehang het. Wat eerste is, moet laaste wees, en wat binne is buite . . .” (p. 27). Opmerklik word die fisieke skryfhandeling in hierdie passasie ook voorgestel asof die tikmasjien die letters enigsins gewelddadig in die papier inkerf.

Hierbo is Wiid se voorstelling van skryf as ’n wanhopige sprong in die duister aangehaal, en enkele bladsye verder bevind Wiid hom letterlik op die randjie van selfmoord en hy probeer hom voorstel hoe dit sou wees as hy by sy woonstelvenster sou uitspring. Ooglopend spruit hierdie morbiede gedagtes nie soseer uit ’n wanhoop oor sy mediese toestand nie as uit sy skrywersdilemma. Dit is nie soseer fisieke prosesse wat nie vlot nie, as wat dit ’n skrywersdilemma is wat posvat: herinneringe wat stol, sinne wat nie gevorm kan word nie. Hy probeer hom sy dood voorstel, en kan hom niks meer verbeel as ’n koerantberig daaroor nie. Dit is dan ook ’n berig waarin almal wat kommentaar lewer, die klok hoor lui het maar nie ’n benul het waar die klepel hang nie. Is dit Wiid se finale afrekening met die objektiewe verslag?

In hierdie stadium is Wiid se vertelling reeds veel meer as ’n verslag oor die gebeure van die betrokke nag. Dit word die opgawe van ’n lewe, van sy lewe, sy kindertyd, sy eensaamheid en sy interaksie met Buytendagh. Hy besin, weliswaar sonder enige intellektuele pretensie en hoofsaaklik half onbewus, onder meer oor waar dinge begin en eindig, oor oorsaak en gevolg – oor die lewe. Maar deurgaans word dit vervleg met, en eintlik aangevoer deur sy ontrafeling van daardie vreemde, gefragmenteerde, onpeilbare gesprek wat hy in die hospitaal aangehoor het. Hierdie gesprek omhul sy gesprek met die leser. Hy laat voortdurend blyk dat hy bewus is daarvan dat sy Memorandum tot ’n leser gerig

is, 'n leser wat bepaalde verwagtings het. Sy letterkundige gesprek word dus voortdurend deurvleg deur 'n ander, primêre, gesprek, 'n gesprek waaroor hy nie beheer het nie.

4.1.3 IN DIE "DIGGEMESSELDE STILTE"

Wiid begin sy ontsyferings met verklarings van Y se gebruik van die woorde "kontemplasie" en "konsiderasie". In die boek van Rykert en 'n Latynse woordeboek seur hy die oorsprong van die woorde na tot Romeinse stedestigtingsrituele (voetnoot 11, p. 33) waardeur die ligging sowel as die uitleg van die stad bepaal is deur as't ware die hemel (sterre-konstellasies) op die aarde af te spieël. Daarna lei sy ontsyferings hom na die poësie (Watermeyer en Leipoldt) en weldra die besef dat alles wat hulle gesê het, die een of ander toespeling sou kon bevat en dat dit hom " 'n leeftyd sou neem om dit alles op te spoor, wat nog te sê interpreter" (p. 38). Wiid is dus weer, en steeds, by sy eerste gewaarwordinge, naamlik by die bewuswording van die letterkunde as 'n soort bestaansruimte.

Van beroep was Wiid met ruimtes gemoeid, met die verfraaiing en die leefbaarmaking daarvan. Sy sterwensbesinning word dan ook 'n deurtasting van 'n ruimte waarin hy tot in daardie stadium onnadenkend geleef het, en die gesprek en sy gevolglike skryfwerk gaan in hoofsaak oor die benutting van ruimte. Buytendagh som die algemene strekking van Wiid se navrae op deur hom op grond daarvan te beskryf as " 'n wiggelaar van ruimtes" (p. 50). Dan val dit op dat Wiid se van 'n weergawe is van die Franse woord *vide*, oftewel leemte, ongevulde ruimte. X en Y se gesprekke het ook dikwels gehandel oor die benutting van ruimte, en in 'n stadium het X byvoorbeeld opgemerk dat dit die dood is wat monumentale boukuns inspireer, en dat die lewe eintlik gerig is op kamoeflering

(p. 71). In sy reaksie, waarin nie net Bachelard betrek word nie, maar ook die strukturalis Claude Lévi-Strauss, het Y soos volg verwys na die kuns vervat in voëlneste: “As mens die lusse, kruisings en wisselings van geweefde gras wiskundig kan uitdruk . . . sal jy uitkom by die lood-en-glaswerk van die roosvenster in die aspis van die Notre Dame. Dit is die nes van God” (p. 72).

Die gesprek oor daardie ruimtes waarin die goddelike setel, word dan ook uitgebrei na ’n besinning oor die (verdwynende) ruimte van gestorwenes, die stelselmatige wegskuif, soos Ariès aangedui het¹¹⁶, van begraafdes uit die sentra van stede en gemeenskappe en ook uit die bewussyn. In ’n voetnoot (p. 79) gee Wiid te kenne dat X en Y se gesprekke wesenlik gegaan het oor “hoe om ’n plek – sitplek, lêplek, eetplek, woonplek, stad – met integriteit te vestig in die ruimte”. En dan is die insig wat hulle by hom tuisgebring het, dat so ’n vestiging daarop moet neerkom dat dit “die lewe omarm en die dooies in ere hou”.

Uit hul gesprek het Wiid ook onder die indruk gekom dat daar teenswoordig teen dooies gediskrimineer word, en soos wat jy jouself skade berokken as jy teen enigiemand diskrimineer, doen jy jouself skade aan as jy die dooies uitsluit uit jou gedagtes en hulle nie ’n geskikte ruimte gun nie. “Dis dan eintlik jou eie eindigheid waarteen jy diskrimineer,” is Wiid se gevolgtrekking (p. 79). Hierdie insigte bring Wiid se stryd teen stadsverloedering, ’n strewe waarvoor hy amptelik bekroon is, in ironiese perspektief. Hy het onder meer as deel van sy breë organisasieplan dit wat as “sorg” bekend gestaan het (crèches en ouetehuse) uit die stadsentrum “weggerasionaliseer” sodat die handel ongehinderd sy gang kan gaan (p. 76). En dan is een van die gevolge van sy aanhoor van die gesprek tussen X en Y dat hy hierdie strewe van hom heroorweeg. Hy word byvoorbeeld daartoe geroer om na die grafte van “sy mense”, sy ma, pa en tweelingbroer, te gaan soek.

¹¹⁶ Sien §1.1.1 oor die stelselmatige “onthemding” van die dood in die Westerse geskiedenis.

In 'n sekere sin was Wiid vir 'n groot deel van sy lewe al in die graf. Sy tweelingbroer is op agt maande dood en hy (Wiid) het grootgeword met die gedagte dat hy niks meer was as sy gestorwe broer se “stillewe” nie (p. 68), dat die verkeerde een dus bly lewe het. Hy het ook dikwels gefantaseer dat hy saam met sy broer onder sy grafsteen gaan lê het, “doodstil hand aan hand in die diggemesselde stilte” (p. 88). Soos dit met Odin die geval was, bring Wiid se ontdekking van die woord ook sy herryenis mee, maar dan ironies genoeg 'n herryenis wat saamval met die nadering van sy fisieke dood. Sy soektog na sy mense se grafte in die Maitland-begraafplaas, “die reusestad van dooies” (p. 90), lewer egter niks op nie. Vir tyd en wyl moet sy toevlug die lewendes wees, en indien daar in hierdie stadium van 'n herryenis sprake is, is dit niks meer nie as sy tuiskoms in taal. Dit is 'n tuiskoms wat, soos reeds hierbo aangevoer is, ook 'n verruiming van begrip meebring: Uit X en Y se gesprekke, en deur sy kontak met Buytendagh, kom hy tot ander opvattings oor ruimte en hoe dit gevul kan word.

4.1.4 DIE DOOD SPREEK VANSSELF

Wiid is in sy skryftaak nie net deur X en Y geïnspireer nie. Die bibliotekaris was ook 'n aansporing, en ooglopend ook meer bewus van wat aan die gebeur was as wat Wiid wil laat blyk. Die bibliotekaris se naam werp lig op sy rol in die verhaal: J.S. Buytendagh val saam met J.S. Bach, 'n komponis wie se musiek Wiid dan juis deur die bibliotekaris leer ken – musiek wat stelselmatig vir hom 'n geestelike begeleiding word, soos wat die bibliotekaris vir hom 'n begeleier is. Die bibliotekaris se naam, Jeroen Sterrenberg Buytendagh, maak hom ook deel van die naggegewe wat so sentraal is in die teks – hy is letterlik “buite die dag”, deel van die nag. Op hierdie wyse word hy tekstueel in dieselfde rol geplaas as X en Y. Hulle lei Wiid naamlik na wat Blanchot “die ander nag” noem, die nag van die

letterkunde. Wiid sê onder meer van Buytendagh se rol, dit wil sê sy aansporing tot skryf, dat hy besig is “om die gat wat twee sterwendes in my heelal gepraat het, te help vergroot sonder uitsig op heling” (p. 74). Oor hierdie gesamentlike “poging” om hom tot skryf te kry sê hy ook: “Ek het waarskynlik presies geword wat die spulletjie van my wou maak: in dieptes gans verlore met ’n mond vol Nagmaalwyn” (p. 74).

Wiid se voorstelling as ’n Odin-figuur sluit ook hierby aan. Hy hang byvoorbeeld as’t ware met ’n deurboorde lewer in die boom van die lewe en probeer X en Y se woorde opvang. “Ek was die snippermandjie,” sê hy van sy opgaring van hul sinfragmente (p. 77). Hy sien homself ook as ’n toevallige toehoorder, dat hul gesprek eintlik gerig was op ’n gestalte wat “hul voorgesweef het soos ’n dodo aan die dak, hy met sy kaak vol saagtande” (p. 77). Bes moontlik veronderstel Wiid hier die doodsengel, en net daarna wonder hy of hy nie dieselfde gestalte in die Kroonden voor sy woonstelvenster gewaar nie. En in sy voorstelling van homself voor sy tikmasjien laat hy opmerklik en betekenisvol die doodsengel en Odin versmelt: “Of is dit ek wat hang bokant die letterstange, my lateksvingers bo die toetse?” (p. 77).

Stelselmatig word X en Y se gesprek ook Wiid se gesprek. Heeltemal teen sy aard en sy sin vir orde en duidelike uiteensetting probeer hy hul gesprek naboots. Hy besef dat hierdie twee figure haas diaboliese gestaltes aanneem, maar ook dat hulle die ware muses is. “Hulle het vreemde goed bymekaargegooi, soos in ’n towenaarskombuis . . .” (p. 78), sê hy van hul magiese taalkonstruksies. En as hy hulle weer in die herinnering probeer oproep, is dit asof hy hom aan die okkulte moet waag. Moet hy hulle oproep deur “glasie te speel” of skedeltekens aan te bring? Dit is dan ook asof hierdie retoriek van hom beantwoord word deurdat hulle taalgewys van hom besit neem, en hy boots dan hul kenmerkende manier van praat na: “Hiert, ou Wiid, kom ons snakkel ons bleke kote tussen jou vingers in en dan tokkel ons dit verder uit!” (p. 78).

Uiteindelik verwesenlik Wiid sy skryftaak deur in die stem van die sterwendes te praat. Dit is die wesenlike waartoe hy deurdring: die skryfkuns is die taal van sterwendes. Dit is asof die vraag: “Hoe skryf mens?” en “Wat kan jy oor die dood sê?” ineenvloei en presies dieselfde vraag word, naamlik “Wat is die letterkunde by uitstek?”. Wiid se vertelling beur dan ook in teen sy veronderstelling dat daar niks oor die dood te sê is nie, dat daar niks daartoe bygevoeg *kan* word nie, want “die dood spreek vanself”. Aanvanklik erger hy hom oor X se hoogsprakigheid en gebrek aan ’n sin vir situasie in die hoësoorgeenheid, maar uiteindelik moet hy homself afvra: Watter woorde is gepas vir die sterwensoomblik? Wiid stel dit soos volg: “Die vraag het wel by my opgekom wat die gepaste woorde sou wees as mens opsluit iets op jou sterfbed wil sê. Die dood spreek tog vanself?” (p. 38). Hierdie bykans terloopse opmerking kry ’n skreiende eggo as Wiid, nadat hy vergeefs na sy mense se grafte gaan soek het, Buytendagh se vrae en aansporings beantwoord met: “Doodgaan spreek vanself” (p. 91).

Wiid gee hierdeur te kenne dat daar niks oor die dood te sê is nie. En tog is dit die dood wat deur X en Y met Wiid praat. In die finale instansie is dit presies dit waaroor daar niks te sê is nie, wat die grondslag van sy vertelling is. Van Buytendagh kry hy ’n bottel port van Allesverloren en ’n Zondernaamsjerrie. Albei hierdie name is aanduidings van die ruimte wat hy as skrywer binnegaan, naamlik daardie plek waar die skrywer ’n algehele verlies van die self ondergaan, waar hy alles verloor en ’n stem sonder naam word. Sy vertelling is lankal nie meer ’n verslag oor die gesprek van die sterwendes nie – hy verloor sy afstandelike saaklikheid en word in algehele oorgawe hulle stemme. As hy net voor dagbreek die laaste woorde skryf, is hy nie meer seker of dit hulle woorde was of syne nie. Sy rekonstruksie van hul laaste woorde is ten slotte ’n besinning oor hoe om ruimte te bewoon, oor hoe om die ruimte van die dood te betree.

Wiid se wordingsproses, sy skrywersbestaan gedefinieer deur “leemte” en sy uiteindelijke artistieke sprong in die duister, is die ideale inleiding vir ’n beskouing van die Franse skrywer-filosoof Georges Bataille se teorieë oor letterkunde as ’n gevaarlike sprong en die skrywende subjek se voortdurende uitgelewerdheid aan die produktiewe wisselwerking tussen sterwensnood en oorvloedige begeerte.

4.2 BATAILLE: DIE OORVLOEDIGE DOOD

Die literêr-teoretiese besinning oor letterkunde se verwantskap met die dood, soos wat dit onder meer in *Memorandum* aangeroe word, is veral deur Blanchot verfyn, maar kan tot groot hoogte teruggevoer word na Georges Bataille. Bataille se denke oor die dood kom tereg in sy formulering van ’n breë wêreldbeskouing wat hy ’n “algemene ekonomie” noem. Ten eerste lê die vernaamste verskil tussen natuur en kultuur, oftewel tussen natuur en spesifiek die laat-kapitalistiese gemeenskap, vir hom daarin dat daar in die natuur nie iets soos opgaring bestaan nie. Vir hom is die natuur gebaseer op groei en entropie en proliferasie, maar ook op verval en ontbinding, en dit is teen hierdie agtergrond waarteen die sentrale rol van die dood in Bataille se opvatting van ’n algemene ekonomie gedefinieer word. Die natuur, die grondwerklikheid, is vir hom gebaseer op oorvloed en verspilling eerder as op die versameldrang wat die kapitalisme kenmerk. Bataille se primêre model was die son wat in oorvloed sy energie uitstraal sonder om ooit vergoeding te verwag. Kultuur is dan eintlik ’n reaksie of ’n bolwerk teen die fundamentele geneigdheid tot verspilling in die natuur waarvan die dood die uiterste vorm is. Dit is ook op grond hiervan, sê hy, dat die vroegste opvattings omtrent heiligheid

ontstaan het, want heiligheid is uit die staanspoor aan verlies gekoppel – daarvan is die offerande ’n sprekende bewys. En die voorrang wat aan oorfloed en verspilling verleen is, in byvoorbeeld vroeë gemeenskappe wat rondom die offerande georganiseer is, word volgens hom in hedendaagse gemeenskappe voortgesit in onder meer sekere kunsvorme, en wel in dié waarin die hoogste vorme van bestaan gesien word, deur die kunstenaar sowel as die leser/toeskouer, as verbruik, dit wil sê as ’n aktiwiteit wat nie-produktief is, wat geen doel buite die aktiwiteit self het nie. Benewens die kunste is nog sulke wesenlik verspillende aktiwiteite, oftewel aktiwiteite wat daardeur gekenmerk word dat dit ’n oormaat of oorfloed verteenwoordig, bedrywighede soos oorlog, die bou van uitspattige monumente, spel, skouspel, perverse seksualiteit en roubeklag. Die poësie is byvoorbeeld in Bataille se terme ook so ’n vorm van oorfloed – ’n skeppingsaktiwiteit wat uiteindelik deur verlies gedefinieer word. “The term poetry, applied to the least degraded and least intellectualized forms of the expression of a state of loss, can be considered synonymous with expenditure; it in fact signifies, in the most precise way, creation by means of loss. Its meaning is therefore close to that of sacrifice” (Bataille 1985: 120).

Wat in hierdie opsig duidelik word, is dat die lewe net so deel van die inherent verspillende aard van die natuur is as wat die dood is. Hierdie aspek kom miskien die duidelikste na vore in Bataille se koppeling van die dood en erotiek. Volgens Bataille (1977: 144) impliseer erotiek in die finale instansie die dood, of in die meer bekende aanhaling waarmee sy *Death and Sensuality* open: “Eroticism, it may be said, is assenting to life up to the point of death”, oftewel: Erotiek sê tot die dood toe ja vir die lewe.

Hoewel Bataille dit duidelik maak dat erotiek geskei moet word van seks – dat eersgenoemde ’n psigologiese strewe onafhanklik van voortplanting is – gebruik hy voortplanting om sy definisie van seksualiteit te illustreer. Die kernkonsepte hierin is dat die mens ’n afsonderlike – diskontinue – wese is, maar

dan 'n diskontinue wese met 'n verlange na kontinuïteit. Voortplanting het in Bataille se uiteensetting die bestaan van diskontinue wesens tot gevolg – elke wese is afsonderlik, los van al die ander. Tussen afsonderlike wesens is daar 'n kloof, 'n diskontinuïteit. Maar voortplanting is op die mees basiese vlak 'n beweging van kontinuïteit na diskontinuïteit. Die sperm- en eiersel word een – kontinu – voordat verdeling – diskontinuïteit – begin. Individue behou egter 'n herinnering aan hierdie oerkontinuïteit, en gevolglik hunker die mens ewig na 'n verlore kontinuïteit. Die wese van erotiek is 'n strewe na die herwinning van hierdie kontinuïteit, die opskorting van die mens se geïsoleerdheid as individu. En hierdie strewe na die opskorting van afsonderlikheid is vir Bataille fundamenteel gewelddadig: “What does physical eroticism signify if not a violation of the very being of its practitioners? – a violation bordering on death, bordering on murder?” (Bataille 1977: 17).

Bataille beperk egter nie sy opvatting van die dood tot werklike biologiese dood nie. Soos dit uit bostaande blyk, sluit dit alles in wat die individu laat ontbind, maar op so 'n wyse die indringing van die dood in die lewe, die lewe as't ware aanvuur – “. . . the introduction, or irruption, of death into life allows life to become exuberant” (Bataille 1991: 99).

Maar selfs al is dit nie die werklike dood wat ter sprake is nie, beteken dit nie dat die ervaar van die naderende dood vir Bataille minder akuut word nie. Vir hom beteken om voluit te lewe juis dat die dood aangegryp moet word, maar dan presies met die wete dat die dood nie iets is wat behaal, verwerf of besit kán word nie. Die aangryp van die dood kan dus weinig meer beteken as die gewaarwording van 'n onmoontlikheid, en hierdie gewaarwording is iets aktiefs en nie bloot 'n passiewe oorgawe nie – dit is 'n aktiewe afwagting van die dood en verrotting, en dan 'n afwagting wat die individu deel maak van dit wat buite hom lê, 'n deelwording wat net bereik kan word deur 'n verlies aan die self.

Erotiek is een wyse waarop die dood benader kan word, die ander is die letterkunde. Die rede daarvoor is dat albei nie bloot 'n afsku jeens die dood meebring nie, maar ook 'n fassinatie daarmee. Indien fiksie met oorgawe geskryf word, kan dit gevoelens van angs en selfverlies stimuleer en terselfdertyd 'n fassinering daarmee meebring. Vir Bataille is een van die onderskeidende kenmerke van letterkunde dat dit terselfdertyd vrees sowel as fassinatie bewerkstellig. Hy onderskei dit van gebeurte in die werklikheid, dit wil sê buite die teks, wat bloot vrees ontlok.

Dit lyk asof Bataille aanvoer, soos wat onder andere Derrida later sou doen, dat letterkunde of kuns die enigste wyse is waarop die mens dit wat buite hom lê, kan benader, en dan veral omdat die letterkunde 'n sekere duieling bewerkstellig – “we want to be intoxicated with vertigo, and the image of the fall suffices for this” (Bataille 1991: 109).

Maar in werklikheid is om fisiek dood te gaan die laaste ding wat ons wil hê, aangesien dit 'n einde sal bring aan kontak met die dood, verlies, verbruik en oorfloed. Wat ook in hierdie paradoks ter sprake kom, is hoe oor die onmoontlike geskryf kan word; hoe dit deur taal toeganklik gemaak kan word sonder om die eiesoortigheid of onmoontlikheid daarvan prys te gee. Hoe verbeeld jy die waarheid omtrent die onmoontlike en die dood? Dit is ook die kwessie waarvoor Wiid in *Memorandum* te staan gekom het, en dit is wat Blanchot in sy fiksie probeer benader, onder meer na aanleiding van die moontlikhede wat Bataille in sy fiksie aan die hand gedoen het. Met verwysing na Bataille se *L'Impossible* wys Lala & Livingston (1990) daarop dat betekenis in Bataille se werk voortdurend wegglip; sy werk illustreer 'n voortdurende afwisseling van verskyning en verdwyning. Hy gebruik dikwels sy fiksie om sy opvattinge te illustreer, en dan is dit opmerklik dat sy fiksie op 'n bepaalde plek stol en kristalliseer net om daarna weer te verdamp. In sy skryfwerk glip betekenis voortdurend weg om die leser verstom en met 'n gevoel van on-sin of nie-betekenis te laat. “Each utterance of thought content

finds itself destroyed from within: this emptying of meaning completes itself through repetition, through displacement” (Lala & Livingston 1990: 238).

Die skrywende subjek – Bataille noem dit die soewereine subjek – kom tot selfverwesenliking en selfkennis op die moment van sy totale insinking, soos wat Wiid terselfdertyd sy skrywerskap en die dood tegemoetgaan. Hierdie ten gronde gaan of verdwyning in die teks is ook die soewereine subjek se vernuwing – sy verdwyning word die teken van sy Dionisiese heropstanding. Maar hierdie hergeboorte word gekenmerk deur die ervaar van ’n ten gronde gaan en verlies, deur ekstreme angs. Bataille sien sy fiksie as ’n dramatisering van die syn deurdat die enkelingskap van die syn daarin verskeur word, en dat daar juis deur hierdie verskeuring gekommunikeer word. “Death at work, in language and enunciation, favours the shattering of the sovereign subject,” lui Lala & Livingstone (1990: 242) se weergawe van die Batailliaanse perspektief op die verband tussen letterkunde en vernietiging. “From the unhappy consciousness to the position of sovereignty, the trajectory traversed yields a moment of transfiguration where suffering is converted into the exuberance of desire.”

4.2.1 POËSIE: DIE GEVAARLIKE SPRONG

Soos dit reeds uit bogaande blyk, is die literatuurteorie vir Bataille intens gemoeid met die doodsproblematiek. In die skryfkuns en sy kunsgrepe, voer hy aan, is die subjek onderworpe aan ’n volledige transformasie waarin opposisies ’n verwisseling ondergaan: lewe word dood, hoog word laag, vreugde word verdriet, onmoontlik word moontlik . . . Hierdie ommekeer van teenstellings word veral in die poësie bewerkstellig, oftewel dit wat Bataille as die suiwerste vorm van letterkunde sien. Daarom voer hy ook aan dat die aard van die poësie berus op “die afsku van poësie”. Outentieke poësie, en dan sluit sy definisie daarvan baie

beslis nie “mooi” of “oulike” verse in nie, het te make met die haat vir poësie. “The hatred of poetry is the hatred that makes poetry authentic by maintaining the force of hatred at work in language as a force of renewal and a source of infinite resurgence” (Lala & Livingstone 1990: 244). Poësie is dus ’n produksiewyse deur verlies, die manifestering van die geweld van negatiwiteit, en dit geskied ten koste van die empiriese mag van die subjek.

Bataille se subjek is net soos die van Lacan ’n verskeurde subjek, maar volgens hom is die subjek verskeur tussen oorgawe aan ’n opskorting van die self en terughoudendheid. “It is necessary to recoil, but it is necessary to leap, and perhaps one only recoils in order to leap better.” (Bataille aangehaal deur Heimonet & Kohchi 1990: 235). Bataille praat in hierdie opsig van “die gevaarlike sprong” as ’n bestaansvoorwaarde vir die letterkunde, en volgens hom is De Sade die enigste een wat die gevaarlike sprong kon uitvoer sonder om sy menslikheid prys te gee. Indien poësie, ’n kunsvorm wat moet getuig van die noodsaak van die gevaarlike sprong, laat blyk dat sy inherente noodsaak in een of ander populêre vorm gekanaliseer is, is dit poësie wat van sy wese vervreem is. Poësie is daarom dit wat die sprong na sy uiterste waag, en die uiterste limiet van die poësie is stilte. Dit is vir Bataille asof poësie altyd moet getuig van hierdie stilte wat aan die einders daarvan lê en waarna dit streef. Dit is egter nie ’n stilte wat van mislukking getuig nie. Dit is ’n stilte wat vibreer en aangevuur word deur konflik, of liever deur wat Heimonet & Kohchi “conflictual complementarity” noem (ibid).

Dit is in hierdie opsig dat die onmoontlike, of die werk van die dood, vir Bataille belangrik is, omdat dit die leernte as ’n effektiewe krag in stand hou, as ’n negatiewe maar bevestigende krag. Hierdie opvatting vloei voort uit Bataille se kritiek op Hegel se opvatting van taal as negatiwiteit.¹¹⁷ In teenstelling daarmee stel Bataille dit dat in ’n teks twee gelyke kragte teëgekom word, naamlik aantrekking en afstoting. Die een oorkom die ander nie. Op die punt waar betekenis verskiet,

¹¹⁷ Sien die slotparagrawe van §4.3.

word iets onverminderbaars gebied. Dit is die oomblik van die grootste teenstelling tussen lewe en dood. Negatiwiteit word daarom vir hom eindeloos gereaktiveer deur die uitwerking van die doodsdrijf se omskakeling in die lewensdrijf.

In hierdie tanatologiese tradisie waarvan Bataille een van die voorlopers is, is die mistiek 'n omstrede konsep, deels omdat die tradisie in 'n sekere sin 'n breuk verteenwoordig met die Westerse Christelike tradisie, en dan veral wars is van enige opvattinge omtrent transendensie. Maar as vervolgens na die spesifieke verbande tussen taal en die dood gekyk word, blyk dit dat daar uiteindelik 'n onvermydelike konvergering is tussen die wyses waarop oor die dood gepraat word en waarop oor God gepraat word. Ook Derrida moes hom telkens verweer teen beskuldigings dat sy Dekonstruksie bloot net 'n nuwe vorm van transendensie daarstel. Karel Schoeman se 'n *Ander land* stel die mistiek aan die orde, beslis ook in 'n literêr-teoretiese sin, en op 'n wyse wat die Batailliaanse denkwys op 'n verrassende wyse aansny. Schoeman se teks open ook die ruimte vir verbandhoudende denkstrome, soos die oor die negatiwiteit van taal en negatiewe teologie, wat onderskeidelik die leer is dat taal gekenmerk word deur dit wat dit nie kan doen nie, en dat daar net oor God gepraat kan word in terme van wat nie oor hom gesê mag word nie.

4.3 SCHOEMAN: ONDERWEG NA DIE ONMOONTLIKE

Met die skryf van 'n *Ander land*, gee Karel Schoeman in sy *Die laaste Afrikaanse boek* (2002: 533-34) te kenne, het hy dikwels gedink aan wat 'n resensent van die verfilming van Mann se *Die dood in Venesië* gesê het, naamlik dat dit 'n film is waarin daar niks anders gebeur as sterwe nie. Schoeman brei dan hierop uit deur reëls uit Rilke se *Sonnetten am Orpheus* te betrek. Daarin word die gestorwe Euridike soos volg beskryf:

*Wie eine Frucht von Süßigkeit und Dunkel
so war sie voll von ihrem großen Tode ...*

En inderdaad is dit 'n roman wat soos 'n vrug vol is van soetheid en donker, so vol is van die groot dood. Dit is 'n roman oor die dood, letterlik oor 'n karakter se reis na die dood, maar wat Schoeman implisiet, of selfs onbewustelik, deur bogaande twee literêre toespelings te kenne gee, is dat dit ook 'n roman is oor die artistieke reis na die sublieme skoonheid. Net soos wat 'n *Ander land* se vernaamste interteks, Dante se *La Divina Commedia*, sowel 'n gedig oor 'n hellevaart as 'n gedig oor die maak van 'n gedig is, kan Schoeman se werk gelees word as nie net 'n uitbeelding van 'n man onderweg na die dood toe nie, maar ook as 'n voorstelling van die kunstenaar op soek na artistieke verwesenliking in sy eie hellevaart. In hierdie opsig, en ook heel frappant in 'n *Ander land*, is die skeppingsproses 'n soort mistiek waarin die kunstenaar volledig deur sy kuns ingeneem word, as't ware ondergaan sodat die kuns kan lewe. In *Die laaste Afrikaanse boek* gebruik Schoeman Goethe se voorstelling van die sywurm wat hom toespinn tot 'n papie, dit wil sê toespinn in sy eie dood. Die wurm se glorieryke spinsel, sy kunswerk, is per slot van sake 'n doodskis waarin hy opgesluit word (aangehaal in Schoeman 2002: 539):

Verbiète du dem Seidenwurm, zu spinnen,

*Wenn er sich schon dem Tode näher spinnt;
Das künstliche Geweb entwickelt er
Aus seinem Innersten und läßt nicht ab,
Bis er in seinen Sarg sich eingeschlossen.*

Die mistiek, en die rol daarvan in Schoeman se artistieke temperament, kom onder meer na vore in sy beskrywing van die invloed wat geskrifte van die Amerikaanse Trappistemonnik Thomas Merton op hom gehad het. Die volgende gedeelte kom uit sy aanhaling uit Merton se essay oor die monniklewe “In silentio” (ibid: 316):

The best we can say is that the monk is one who goes out to the frontiers of the Absolute, seeking the impossible, seeking the vision which no man can see without dying. And yet this idea must be immediately corrected, for it is at once exaggerated and misleading. For when the monk is able to reach a certain degree of wisdom, he realizes that he had already found God by becoming mysteriously unwise. And then the circle is closed and the monastic life begins.

Die religieuse strekking van bogaande passasie kan egter ook in breër verband gesien word as beeld van die skrywer in konfrontasie met die onmoontlike, met die uiterstes van artistieke uitdrukking. En essensieel is dit ’n konfrontasie wat die subjek plaas op die grens tussen alles en niks. Dít is die paradoks eie aan die mistiek – die hoogste strewe impliseer noodwendig die diepste val. Die mistikus is ’n figuur op die drumpel van sy eie wese, en, steeds volgens Merton, is dit “the place where his existence opens out into the abyss of God” (ibid).

Implisiet in die mistiek is die konvergering van die begrippe God en dood, al is die verband tussen die twee bloot analogies. Albei impliseer immers 'n verlies van die self aan 'n absolute onkenbaarheid, of soos Carlson (1999: 247) dit stel: "Death and mystical unknowing remain beyond experience in the precise sense that they mark a limit at which the thinking and speaking being who is capable of experience would be dissolved or undone as such." Losgemaak van enige religieuse opvatting omtrent God, dit wil sê los van die begrip van God as handelende Gans Andere of as onmeetbare oorvloed, kan Merton se formulering van die syn wat ontvanklik word vir die bodemlose diepte, die afgrond, ook gelees word as 'n ekwivalent van etlike metafisiese besinnings oor die mens, onder meer Heidegger se definisie van Dasein as "syn-ten-dode", oftewel die beskouing dat die mens se uiterste potensiaal verband hou met 'n bepaalde gerigtheid op die dood¹¹⁸. En in die mate waarin 'n *Ander land* 'n roman is waarin "daar niks anders as sterwe gebeur nie", is dit ook 'n roman waarin daar in essensie na die uiterste van menslike potensiaal beweeg word. Dit is 'n roman waarin die protagonis, Versluis, op die drumpel van sy eie wese by die gewaarwording uitkom dat hierdie drumpel midde-in die lewe staan, dat dit nie aan die einde daarvan bereik word nie, maar dat die dood in werklikheid iets is wat lank voor die einde verwesenlik kan word. Die roman se slotreëls lui: "Halwerweë op die pad ontdek jy effens verras dat die reis voltooi is, en die bestemming reeds bereik" (Schoeman 1984: 313)¹¹⁹.

Versluis, 'n enkellopende en grootliks afgetrokkte Nederlander, reis teen die middel van die 19de eeu op doktersadvies na Bloemfontein om van 'n

¹¹⁸ Die dood, voer Heidegger aan, is Dasein se eintlikste ("eigentlichste", "ownmost") moontlikheid, maar dan nie die dood in die sin van bloot 'n biologiese feit soos wat dit volgens hom by diere die geval is nie. Dit gaan hier eerder om die *afwagting* van die dood as eintlikste moontlikheid, al het hierdie moontlikheid geen positiewe feitelike inhoud nie. Dasein kry daardeur nie iets wat verwesenlik kan word nie – daar is niks wat hy daardeur kan word nie. Die dood verteenwoordig vir Dasein die moontlikheid van die onmoontlikheid in die algemeen.

¹¹⁹ Voorts word verwysings na hierdie roman net met 'n bladsynommer tussen hakies aangedui.

longkwaal te herstel. In hierdie stadium is Bloemfontein nog 'n dorp in wording, 'n gemeenskap waarin Versluis hom ongemaklik bewus voel van die spanning tussen 'n vroeëre Europese beskawing en 'n nuwe lewenswyse op 'n ander kontinent – hy bevind hom in 'n ruimte geheel en al verwyderd van dit waaraan hy gewoon was. Versluis se ontstellende besef dat hy hom in die vreemde bevind, dat hy in 'n *ander* land is, wentel aanvanklik veral om sy blootstelling aan die leegheid van die landskap. “Soos die eerste keer ontstel dit hom steeds, alhoewel hy self nie die rede vir die ontsteltenis sou kan aangee nie, *hierdie uitgestrekte leegte tot by die horison . . .*” (p. 30, kursivering FS). Hy het ook nog nie gewoon geraak aan “die skielike donker van Afrika nie, óf aan die intensiteit daarvan” (p. 31). Maar saam met hierdie onthutsing bring die andersheid, die onheilspellende leegheid, ook 'n afwagting wat vroeg in die roman reeds 'n soort *heart of darkness* word, dit wil sê 'n soort donker aantrekkingskrag – die donker niet is dus ook 'n lewensimpuls: “Dit is 'n ander land, besef hy weer, dit is 'n nuwe wêrelddeel, en sy leegheid hou eindelose belofte in, sy donker vol geheimenisse” (ibid).

Versluis se bestaan in Bloemfontein geskied dan grootliks tussen enersyds vrees en afsku en andersyds 'n groeiende ontvanklikheid. Dit is egter opmerklik 'n ontvanklikheid wat gepaard gaan met aan die een kant sy verslegtende fisieke toestand en sy blootstelling aan die dood, en aan die ander kant die wyse waarop hy gelei word tot 'n ontvanklikheid vir die land en sy mense. Albei hierdie aspekte loop op aanvaarding uit, maar wat veral vir hierdie bespreking ter sake is, is die wyse waarop Versluis “tekstueel gelei”, of liever, tekstueel geplaas word. Hierdie tekstualiteit van Versluis se posisie is dan grootliks 'n literêre manifestasie, met ander woorde iets wat nie soseer in Versluis se hier-en-nou gebeur nie, maar op die horison wat gespan word tussen leser en teks, dit wil sê ook tussen die ander tekste wat deur 'n *Ander land* opgeroep word.

Versluis is verknog aan Vergilius se *Aeneis* en sy enigste werklike vertroueling, ds. Scheffler en sy suster, Adèle, aan Dante. Saam vergestalt hulle dus die tekstuele verhouding wat Dante in *La Divina Commedia* benut het, naamlik dié tussen homself en Vergilius. Vir Dante het dit gegaan oor die digter wat begelei word na die onderwêreld, met die resultaat nie net lewensvervulling nie, maar ook die poësie. Die Schefflers word dan ook vir Versluis begeleiers na die leegheid. Hulle word vir hom 'n Vergilius en Beatrice, wat hom onder meer deur die blootstelling aan die *Divina Commedia*, en aan Afrika, die ander land, voorberei op die dood. Ná 'n uitstappie word die predikant ook letterlik Versluis se begeleier: “ ‘Kan u sien?’ vra Scheffler, en bly staan om op hom te wag. ‘Sit u hand op my skouer: ek is taamlik vas op my voete, en ek ken die pad.’ ” (p. 228). Hierdie begeleidende rolle kry dan binne parodiese verband ook 'n spesifiek literêre dimensie. Schoeman se roman word deur die parodiese verbande met Vergilius en Dante 'n diskoers oor die letterkunde, en as sodanig kan Versluis ook gesien word as verteenwoordigend van die skrywer wat begelei word onderweg na die ontdekking van iets wesenliks omtrent die kuns wat hy beoefen.

Hierdie interpretasie steun nie net op intertekstuele verbande nie, want Versluis word ook op verhaalvlak *tekstueel* – deur 'n letterkundige teks – na Afrika gelei, en in hierdie sin is ook sy koms na Afrika 'n betreding van wat in Blanchot se terme die ruimte van die letterkunde genoem kan word. Versluis het die keuse gehad om eerder na 'n kliniek in Switserland te gaan vir sy behandeling, 'n versorging wat in alle opsigte makliker aan sy fisieke behoeftes sou voldoen. En tog het hy die moeisame reis na Afrika verkies, en wel, blyk dit, op die ingewing gewek deur 'n gedig wat hy in 'n tydskrif raakgesien het. Sy gedagtes oor die vraag hieroor deur 'n Bloemfonteinse dokter word soos volg weergegee: “ 'n gedig toevallig in 'n tydskrif raakgesien, 'n skielike ingewing – hoe sou hy dit vir hierdie metodiese, versigtige man verklaarbaar kan maak?” (p. 183).

Meer lig word later in die roman gewerp op hierdie gedig en die uitwerking daarvan as hy dit weer te lese kry. Adèle Scheffler het dit, sonder dat sy enigsins van sy vroeëre kontak daarmee bewus was, vir hom neergeskryf. Versluis het toe onthou hoe hy in 'n klub in Nederland hierdie gedig in 'n literêre tydskrif opgemerk het, en dat iets daarvan hom, ondanks die effens onbeholpe aard daarvan, bygebly het. Wat hom bygebly het, was “die groter stilte” (p. 307) waarvan die gedig gespreek het. Dít is wat hierdie amateurgedig van binne deurstraal het en dit tot iets onvergeetbaars verhelder het. Dit was hierdie groter stilte wat “die starre woorde en beelde van binne uit verlig het soos 'n albasterlamp deur die onsigbare vlam deurstraal word, sodat dit lyk asof dit die steen self is wat gloei; verklaar deur die helderheid van 'n onverwerkte liefde wat in die woorde geen uiting kon kry nie en dus noodgedwonge daardéur vir hom 'n pad moes baan” (ibid).

Uiteindelik is die lewensinsig wat Versluis in Afrika, in die vreemde leegheid verkry, ook 'n poëtiese insig. Hy lees weer die *Aeneïs*, die verhaal van Dido se liefde vir Aeneas en haar selfmoord ná sy vertrek, en veral die deel “waar Dido met bloeiende wonde op die brandstapel lê en wag op die verlossing van die dood” (p. 240), en dit is asof sy lewensinsig, sy aanvaarding van die dood, gepaard gaan en gedra word deur “die magtige golwing van die vers” (ibid).

Iets wesenliks van Versluis se belewing word gekoppel aan die aard van poëtiese taal. Sy sensibilateite was reeds met sy koms na Afrika daarop ingestel, daarvan gee sy reaksie op 'n toespraak van 'n Duitse dokter in Bloemfontein, dokter Kellner, blyke. Versluis reflekteer soos volg op Kellner se toespraak: “Hy het weer na Duits oorgeskakel: liefdevol en met oorgawe konstrueer hy die deinende frases, die aaneengeslote golwing van sinne en bysinne, en volg hulle deur alle draaikolke en malings met welslae na die kus waar hulle oprys, kantel en breek, sy verhoor vergete terwyl hy in die sombere welluidendheid van sy moedertaal opgaan . . .” (p. 164).

Die perspektief in bogaande passasie is die van Versluis, maar die prosa is Schoeman s'n, en kenmerkend so. Hierdie frase kan ook saamgelees word met sy uitspraak oor stilistiek in *Die laaste Afrikaanse boek*. Hy haal onder meer Virginia Woolf, “waarskynlik die grootste enkele literêre invloed in my [Schoeman se] lewe” (Schoeman 2002: 218), hieroor aan (ibid: 221):

Style is a very simple matter; it is all rhythm. Once you get that, you can't use the wrong words ... Now this is very profound, what rhythm is, and goes far deeper than words. A sight, an emotion, creates this wave in the mind, long before it makes the words to fit it; and in writing (such is my present belief) one has to recapture this and set this working (which has nothing apparently to do with words) and then, as it breaks and tumbles in the mind, it makes the words to fit it.

In Woolf se formulering is ook die golf-beeld, die opvatting dat letterkundige taal wesenlik ritme is, en dat dit as sodanig 'n golf is. Betekenis, ook in die *Aeneis*, tref Versluis dan ook in en deur hierdie wesensaspek van taal: “Die golf rig hom op en vang die goue lig, die skuimkop in sy swelling verstar. Dit is goed, dink hy, dit is goed” (p. 241).

Soos die landskap uiteindelik vir Versluis 'n mistieke ervaring meebring, doen die poësie dit ook, en ten slotte gebeur met die wandelende Versluis wat met die protagonis in W.G. Sebald se *Austerlitz* gebeur. Met verwysing na laasgenoemde roman praat Massimo Leone van Sebald se “poetics of travel”, en dan stel hy spesifiek ook Austerlitz se wandelings as mistieke ervarings voor: “The hypnotic rhythm of walking, as well as its hallucinogenic properties,

transform Austerlitz's nocturnal wandering into a mystical exercise, through which the exploration of space replaces an impossible exploration of time and memory" (Leone 2004: 100).

Ook in Leone se formulering is daar die naasmekaarstelling van ruimte en die onmoontlike, iets wat by Schoeman voorkom as die paradoksale ineenvloeiing van ruimte en niks. Die ruimte waarmee Versluis vertrouwd moet raak, is 'n leegheid, of dan 'n nie-ruimte, 'n ruimte wat vol is van niks. En as hy uiteindelik vertrouwd raak met die vreemde Afrika-ruimte, as dit vir hom mooi raak, is daar nog iets wat hy daaromtrent moet leer. Deur Adèle word hy gelei na 'n spesifieke insig omtrent die aard van die skoonheid wat hy hier in Afrika teëkom, en dit is hierdie insig wat in die magistrale slot van die roman voorgestel word as iets wat geopenbaar word op die drumpel van die self, dit wat Merton bestempel het as "that which no man can see without dying". As Versluis teenoor Adèle opmerk dat sy waardering van die ruimte verband hou met 'n besef dat daar iets is wat agter die leegheid skuil, dan wys sy hom op die insig waartoe hy nog sal kom: " 'Nee,' sê sy dan saggies, glimlaggend, 'dan verkeer u nog altyd onder 'n wanindruk. Daar is niks daaragter nie, daar is net die leegheid. Dit is die leegheid self wat mooi is.' " (p. 268).

Bogaande insig, deur Adèle Scheffler verwoord, sluit aan by Hegel se opvatting dat alle taalgebruik wesenlik iets onsêbaars – 'n niks – as kern het. Volgens hom is dit hierdie insig waartoe die inisiandi in die Griekse misterie van Eleusis gelei is. Die misterie was volgens hom niks meer nie as die ervaar van die negatiwiteit inherent aan alle betekenis – inherent aan alle uitdrukking van sintuiglike sekerheid.¹²⁰ Taal het vir Hegel sy eie misterie, en inlywing tot die

¹²⁰ Hegel sit sy opvatting oor hierdie misterie die eerste keer uiteen in 'n gedig getiteld "Eleusis" wat hy in 1796 aan sy vriend Hölderlin gestuur het (Agamben 1991: 6). Hiervolgens wentel die misterie om die een of ander objek waaroor dit vir die inisiandi eenvoudig onmoontlik was om te praat, en as hulle sou wou, is hulle daardeur gedompel in die armoede van woorde – "Wer gar davon zu anderen sprechen wollte . . . fühlt' der Worte Armut". Die inisiandus is dus tot stilte gedoem. In sy latere denke, spesifiek in sy *Phänomenologie des Geistes*, ontwikkel Hegel sy interpretasie van die Eleusis-misterie tot sy opvatting omtrent

misterie van taal beteken dat iemand leer hoe om *nie* te sê wat hy bedoel nie. Die verskil met die antieke misterie is dat die ingelyfde weet hy hoef nie daaroor te swyg nie, of hom aan die armoede van woorde te onderwerp nie. Wat hy wel aanvaar, is dat daar 'n niks is wat wesenlik is aan taal. Hy aanvaar dat taal die onsêbare wat wesenlik aan alles is, bewaar juis deur dit te sê, dit wil sê deur altyd ook die negatiewiteit daarvan uit te druk. Alle spraak sê (ook) die onsêbare (Agamben 1991: 14).

Met hierdie veronderstelling word ook die verband tussen taal en die dood aangeroer, 'n aspek wat op 'n baie spesifieke wyse deur Foucault binne die Batailliaanse tradisie bedink is in aansluiting by die ekstreme taalbeskouings van onder andere ook Blanchot, Klossowski en Derrida. Foucault se argument lei dan juis van die mistiek na seksualiteit om uiteindelik via sy siening van taal as oorskryding uit te kom by wat hy sien as 'n wesenlike verband tussen taal en die dood.

4.4 FOUCAULT: DIE SPIEËL TEEN DIE DOOD SE AGTERMUUR

Foucault reageer in sy beskouing van die verband tussen taal en die dood veral op Bataille se konsep van oorfloed of die oorstrooming van grense en hoe dit onder meer in die dood en seksualiteit manifesteer. Foucault ontwikkel sy argument deur eerstens te wys op die wyse waarop die kulturele rol van seksualiteit verander

die wesenlike negatiewiteit van taal. Hy begin sy argument met 'n vraag wat verband hou met die van Adèle hierbo, naamlik oor wat sinuiglike waarnemings openbaar. Sy gevolgtrekking is dat sinuiglike waarneming bloot bevestig dat iets bestaan, dat dit is, en niks meer nie. Enige poging om sinuiglike sekerheid uit te druk, met ander woorde om iets op grond van sinuiglike waarneming te deurgrond, loop volgens Hegel daarop uit dat die subjek ter sprake ervaar dat dit onmoontlik is om dit te doen. Dit is ook wat Eleusis openbaar, maar dan op 'n baie meer universele wyse. Sien ook §2.4.3.5 vir Calasso se weergawe van die essensie van Eleusis.

het om uiteindelik die sentrum te vorm van 'n nuwe opvatting omtrent begrensing en die oorskryding van grense.

Seksualiteit, voer hy aan, het die begrensende funksie ingeneem wat voorheen deur goddelike gesag vervul is. In die Christelike tradisie – spesifiek in die mistiek – is alle aspekte van seksualiteit, soos die ekstase en uitstorting daarvan, gesien as sou dit heenwys na die wese van goddelike liefde. Maar sedert onder andere De Sade en Freud het seksualiteit hierdie transendentale dimensie verloor en verwys dit na niks anders as sigself nie; dit is dus iets wat in sigself begrens is. En in die mate wat seksualiteit in 'n Batailliaanse sin 'n opgawe van die self beteken, oftewel verband hou met die uiterste grense van die individu, kom die begrensing van seksualiteit nou in die subjek self tereg, en hierdie grens is op sy beurt niks anders as die menslike bewussyn, konvensies en taal nie. Die bewussyn is 'n grens omdat dit die enigste toegang bied tot die onbewuste; konvensies (die Wet) is 'n grens omdat dit lyk asof alle taboes daarmee verband hou; en taal is 'n grens, “since it traces that line of foam showing just how far speech may advance upon the sands of silence” (Foucault 1977: 30). Seksualiteit merk dus 'n grens in die mens en vestig die mens self as 'n grens. Dit is dalk die enigste grens – horison – in 'n wêreld waar daar niks meer is wat onheilig kan word nie.

Daarmee kom Foucault uit by die sentraliteit wat hy verleen aan die begrip “oorskryding” (*transgression*), want in 'n wêreld waar daar sedert “die dood van God” niks meer heilig is nie, beteken oorskryding volgens hom juis om na dit wat heilig is te soek, om die leegheid daarvan, die afwesigheid, te herkonstrueer. Taal wat as't ware alle moontlikhede aftas, dit wil sê die grense ondersoek, soek dus nie meer na die transendente nie, maar is gerig op seksualiteit. Volgens Foucault getuig taal wat wesenlik aan seksualiteit gekoppel word, voortdurend van die wending van die goddelike na die seksuele, en dat die mens nou sonder God bestaan. Die afwesigheid van God is dus volgens hom 'n wesensaspek van

taal: "Perhaps the importance of sexuality in our culture, the fact that since Sade it has persistently been linked to the most profound decisions of our language, derives from nothing else than this correspondence which connects it to the death of God" (ibid: 31).

Die afwesigheid van of die dood van God impliseer vir die hedendaagse mens dat daar niks buite of anderkant bestaan lê nie, en dat alle ervaring in bestaan opgesluit is. Dit beteken egter dat daar voortdurend gesoek word na die grense van ervaring self. En as die grense van ervaring nie meer by die Grenslose lê nie, ontstaan die vraag wel na waar daardie grense lê. Die ervaring dat daar niks anderkant hierdie bestaan lê nie, lei ironies genoeg tot 'n oneindige soeke na buitelyne en gevolglik die ervaar van onmoontlikheid.

Die mens bly van grense bewus juis deur die gewaarwording van oormaat of oorfloed, deur die gevoel dat grense voortdurend oorskry word. Die dood van God bring nie 'n begrensde en positivistiese wêreld terug nie, maar 'n wêreld wat blootgestel word deur die ervaar van sy grense, 'n wêreld wat tot stand kom deur die oormaat wat hierdie grense oorskry. Dis is dan juis deur die gewaarwording van oormaat dat die mens agterkom dat seksualiteit verwant is aan die dood van God. Vandaar definieer Foucault erotiek soos volg: "An experience of sexuality which links, for its own ends, an overcoming of limits to the death of God" (ibid: 33). In hierdie opsig haal hy betekenisvol aan uit Bataille se *Eroticism*: "God is nothing if not the surpassing of God in every sense of vulgar being, in that of horror or impurity; and ultimately in the sense of nothing" (ibid).

Die kern van seksualiteit is dus oorskryding, en dan spesifiek die oorskryding van 'n begrensdeheid. Oorskryding impliseer 'n grens, 'n lyn wat oorgesteek word. Om die waarheid te sê is daar 'n soort intieme simbiose tussen oorskryding en grens – die een bepaal die ander. Die vraag wat egter ontstaan, is: Wat gebeur as die grens oorgesteek is? Verloor die oorskryding sy krag? Vervaaag die grens? Foucault se antwoord is nee. Daar is volgens hom 'n soort ossillasie

tussen oorskryding en grens sodat die daad van oorskryding die grens of perk tot die uiterste voer, sodat daardie perk sy eie uitwissing in die gesig staar en uiteindelik terugkeer tot dit wat hy uitsluit, tot dit wat hy beperk. En oorskryding is ook op niks anders gerig nie as dit wat dit inperk. Oorskryding en die grens is dus eerder spirale wat voortdurend om mekaar draai.

Dit is belangrik om te begryp dat hierdie oorskryding niks met die etiek te make het nie. Dit is nie skandalig of subversief nie. Dit is allermins 'n oorwinning oor perke; dit is niks negatiefs nie. Dit bevestig die begrensde bestaan deurdat dit hierdie ewige dans met grense aktiveer. Maar dit is ook niks positiefs nie – geen inhoud kan dit bind nie, want per definisie kan geen grens dit inperk nie.

Met bogaande word aangesluit by Kant se onderskeid tussen die *nihil negativum* en die *nihil privatum*, oftewel by die filosofie van nie-positiewe bevestiging, of wat Blanchot betwisting (“contestation”) noem. Dit is 'n bevestiging wat niks bevestig nie. Om iets in Blanchot se sin te betwis is nie 'n ontkenning van dinge of waardes nie, maar dit is 'n proses waardeur hierdie dinge en waardes tot hul uiterste gevoer word. Om te betwis is om aan te hou totdat jy die leë kern bereik waar bestaan se grens lê en waar hierdie grens bestaan definieer. In hierdie sin bied oorskryding dus toegang tot 'n skitterende wêreld wat voortdurend bevestig word. Dit is nie 'n ontkenning nie; eintlik die teenoorgestelde daarvan. En dit is op hierdie manier dat die mens terugkeer na 'n ruimte wat voorheen deur die goddelike gevul is.

4.4.1 DIE TAAL VAN OORSKRYDING

Wat is die aard van die taal waardeur hierdie (hedendaagse) ervarings van begrensing en oorskryding uitgedruk word? Dit is die volgende kwessie in Foucault se argument. In die eerste instansie is dit vir hom 'n taal wat moet praat vanuit

daardie dieptes waar taal faal, van presies daardie plek wat woorde nie meer kan bereik nie, en waar die subjek wat praat, verdwyn.

Hiermee sluit Foucault, sonder dat hy aanduidings daarvan gee, ten nouste by Blanchot aan, naamlik by die kwessie van taal en die onmoontlikheid daarvan. Hy begin deur die opmerking dat filosofiese taalgebruik radikaal verander het sedert die gewaarwording posgevat het dat die denker nie meer sy taal volledig kan besit nie. Die filosoof het bewus geraak daarvan dat daar altyd in sy woorde 'n ander taal saampraat, 'n taal wat hy nie kan beheer nie, "one that strives, fails, and falls silent and that he cannot manipulate" (ibid: 42). Die subjek het nie meer 'n vaste posisie nie – nie sedert Nietzsche nie – en een van die fundamentele strukture van hedendaagse denke is die verbrokkeling van filosofiese subjektiwiteit en die uitsaaiing daarvan in 'n taal wat die subjek onteien maar ook vermenigvuldig in die ruimte wat deur sy afwesigheid geskep is.

Maar watter moontlikhede is daar vir die subjek wat net afwesigheid skep? Die moontlikhede setel volgens Foucault juis in die oorskryding van sy wese, in die nie-dialektiese taal van sy uiterste grens wat net te voorskyn tree as die oorskryding van die een wat praat. Hierdie spel tussen oorskryding en die syn is volgens Foucault die fundamentele kenmerk van filosofiese taal. Dit is 'n taal van krake en afgronde, 'n taal wat in 'n sirkelbeweging altyd na sigself terugverwys, altyd sy eie grense toets.

4.4.1.1 Taal en die dood

Foucault gebruik Bataille se beeld van die oog – 'n wit bal met 'n pikswart pupil – om hierdie nuwe filosofiese taal te beskryf wat voortdurend om homself draai om sy grense te verken. Die oog is dan vir hom die beeld van daardie gebied wat deur taal en die dood gedeel word.

Wanneer (filosofiese) angs sy toppunt bereik, stel Bataille hom 'n oog voor wat vanuit die bokant van die skedel opkyk. Die swart pupil van die oog straal soos 'n fontein lig in die wêreld uit, maar die oog trek ook al die lig van die wêreld in na die pupil, na die klein swart kol. Daar is dus twee bewegings: Die oog straal lig na buite en weerkaats dieselfde lig terug na sy sentrale swart gat. Vir Bataille is die uitwaartse straling die wesenlike, die oog wat deur sig die grense van die oogbal oorskry, die oog wat buite sigself gewerp word.

Foucault se voorstelling van die oorsprong van sig is ook belangrik. Vir hom is hierdie oorsprong die skedelholte – die oorsprong is dus 'n leegheid of leernte. Die wesenlike van hierdie metaforiese oog setel egter in die voorstelling daarvan as gesluit, of in Bataille se terme, as dit na onder gekeer is sodat dit in die skedel vasstaar en 'n mens net die wit van die agterkant van die oogbal kan sien. Die oog stort nou sy lig in die “beenspelonk” van die skedel uit, en hierdie situasie stel Bataille gelyk aan die dood – die dood wat die oog in sy normale posisie ervaar.

Die dood is dus vir die oog nie net 'n verre horison nie, maar die perk wat dit voortdurend in sy normale posisie oorskry, dit is die holte waar elke staar sy oorsprong het. Die omgedraaide oog ontdek so die verband tussen taal en die dood en dan presies in die spel tussen grens/perk en die syn. Bataille se omgedraaide oog verwys na daardie moment waarop taal sy uiterstes bereik, terugslaan op sigself, ontplof en sigself radikaal uitdaag. Hierdie radikale oorstroming van die self word op tipies Batailliaanse wyse in verband gebring met 'n gelag en gehuil, die oë wat in ekstase omdop, die verlammeende verskrikking wat die offerande meebring, “and where it [the subject] remains fixed in this way at the limit of its void, speaking of itself in a second language in which the absence of a sovereign subject outlines its essential emptiness and incessantly fractures the unity of its discourse” (ibid: 48).

Vir Foucault se taalbeskouing is Bataille se voorstelling van die oog wat sy eie grense, en dus ook sy eie leegte, aftas, ideaal. Soos hierbo aangetoon, koppel Foucault seksualiteit aan die dood van God en die ontologiese leegte wat sy dood gelaat het. Seksualiteit speel 'n sentrale rol in die spel met begrensing wat die soeke na totaliteit vervang het, en die ervaar van oorskryding wat die interaksie tussen opposisiepare (lewe/dood, teenwoordig/afwesig, man/vrou, ensovoorts) vervang het. En in die laaste instansie behels dit vir hom die bevraagtekening van taal deur taal self, want seksualiteit is net bepalend in die mate wat dit deur taal uitgedruk word.

Sedert De Sade en die dood van God, voer Foucault aan, het taal seksualiteit geabsorbeer, dit laat ontaard, en dit geplaas in die leegte wat die dood van God gelaat het. In hierdie leegte vestig seksualiteit sy soewereiniteit en daardie grense (van die self) wat voortdurend deur seksualiteit oorskry word, word dan soos hierbo aangetoon, as die (nuwe) Wet daargestel.

Dat seksualiteit 'n fundamentele kwessie is, hou ook verband met die verandering van 'n filosofie gebaseer op die beskouing van die mens as 'n werker, tot 'n filosofie gebaseer op die mens as 'n gebruiker van taal. Waar filosofie aanvanklik ondergeskik was aan kennis en werk, is dit nou ondergeskik aan taal – die denke ervaar sigself en sy grense in taal en in die oorskrydings van taal. Daar lê nie meer iets anderkant taal nie en taal verdig tot iets ondeursigtigs waarin alle moontlikhede en beperkings lê: “On the day that sexuality began to speak and be spoken, language no longer served as a veil for the infinite; and in the thickness it acquired on that day, we now experience finitude and being. In its dark domain, we now encounter the absence of God, our death, limits, and their transgression” (ibid: 51).

Foucault lig die verband tussen taal en die dood verder toe deur 'n verwysing na *Die Odusseia*. Wat eintlik hierin ter sake is, is die gedeelte waar Odusseus (Ulysses) tussen die Fenesiërs hoor hoe 'n ander stem sy verhaal vertel

asof dit 'n geskiedenis is wat reeds 'n duisend jaar oud is en reeds afgehandel is. Hy kry dus die gewaarwording dat hy na 'n weergawe van die afloop van sy eie geskiedenis – sy eie dood – luister. Teen hierdie stem wat sy dood aankondig, 'n stem wat van diep uit sy eie verhaal (*Die Odusseia*) kom asof uit 'n vroeër tyd, moet Odusseus sy identiteit verhalenderwys bevestig deur juis sy verhaal te vertel, deur te vertel van sy rampspoede en hoe hy dit oorleef het. Dit is die enigste manier hoe hy kan ontsnap aan die lot wat hom toebedeel is deur 'n taal wat bestaan het voordat daar taal was. In *Die Odusseia* het die gode mense aan rampe onderwerp sodat hulle daarvan kan vertel. Op hul beurt gebruik mense taal om rampe af te weer – mense praat daaroor sodat hierdie rampe nooit volledig verwesenlik sal word nie, sodat hul verwesenliking afgeweer kan word in die afstand van woorde. Grenslose teenspoed (die dood), die mees kenmerkende geskenk van die gode, is dus die punt waar taal begin. Die grens wat die dood voor taal stel, of liever in taal stel, laat paradoksaal 'n onbepaalde ruimte oopgaan. Taal storm voort in die aangesig van die onafwendbaarheid van die dood, maar dit begin ook weer van voor af, praat oor sigself, ontdek die storie van die storie en die moontlikheid dat 'n bepaalde interpretasie nooit sal ophou nie. In die aanloop tot die dood keer taal terug na sigself en tref daar iets soos 'n spieël aan. Dit is taal se enigste verweer teen die dood, naamlik die vermoë daarvan om sy eie ewebeeld te skep in 'n spel van weerkaatsings wat geen einde het nie.

Wat presies bedoel Foucault daarmee? Die verbande wat hy tref, is tussen dood, eindelose strewe en taal se vermoë om sigself voor te stel. Die beeld wat hy daarvoor gebruik, is die van 'n spieël wat teen die “agterste muur” van die dood opgerig word sodat dit die oneindigheid weerkaats. In hierdie spieëling ontdek taal sy (reddende) wese, naamlik dat taal sigself kan voorstel as sou dit altyd reeds agter hom bestaan, dat elke taaluiting reeds agter en bo sigself werksaam is, tot in oneindigheid. “In this sense, death is undoubtedly the most essential of the accidents of language (its limit and its center): from the day that men began to

“speak toward death and against it, in order to grasp and imprison it, something was born, a murmuring which repeats, recounts, and redoubles itself endlessly, which has undergone an uncanny process of amplification and thickening, in which our language is today lodged and hidden” (ibid: 55).

Wat in hierdie formulering van Foucault opgeroep word, skryf Elisabeth Bronfen (2000: xix), is ’n letterkunde waarin estetiese taal selfbewus daargestel word as ’n kunsgreep wat na sigself verwys om sodoende die perk wat deur die dood gestel word te oorskry, selfs al word dit gevoed deur die radikale onmoontlikheid daarvan om hierdie alteriteit volledig te omvat.

4.5 BLANCHOT: LETTERKUNDE EN DIE ONMOONTLIKE

Die gebruik van Foucault se siening van taal en die dood as ’n brug tot die werk van die Franse skrywer-filosoof Maurice Blanchot is net geforseerd in die sin dat die beïnvloeding in hierdie verband strak andersom gebeur het en dat Blanchot in hierdie opsig Foucault se voorganger was. Foucault reageer egter op sowel Bataille as Blanchot en in hierdie opsig is sy werk ’n nuttige skakel tussen die twee. Hierbo is ook reeds gewag gemaak van Blanchot se posisie aan die spits van die literêr-filosofiese tradisie waarvan Bataille en Foucault deel is en waarin die dood sentraal staan. Van Blanchot se formulerings is ook reeds ingespan, en dit is reeds duidelik dat die dood wat daarin ter sprake is, nie die dood as ’n absolute einde is nie, spesifiek nie vir die letterkunde nie, maar dat die dood gesien word as ’n bepaalde eksistensie. Hierdie haas onhoudbare paradoks, wat ook in die beskouings van Bataille en Foucault aangeroei word, word deur Blanchot op die spits gedryf.

X
Blanchot dwing die oeroue spanning tussen die filosofie en die poësie op die voorgrond, veral in sy beskouing van die poësie as 'n grenskonsep, as die verteenwoordiging van 'n limiet, oftewel as iets wat bestaan op die uiterste grens van kennis. Indien die filosofie gesien word as die rasionele projek by uitstek, dan is die poësie vir Blanchot daardie limiet van die rede wat nie in die filosofie voorsien kan word nie (Bruns 1997: xv). Simon Critchley (1997) gee 'n goeie aanduiding van die aard van hierdie spesifieke aksent in Blanchot se beskouing as hy in sy studie (hoofsaaklik 'n ondersoek na moontlike reaksies op nihilisme) Blanchot se uitgangspunt aan die hand van die volgende vraag formuleer: Kan ek sterf – is die dood moontlik – in die afwesigheid van God? Blanchot se antwoord is: Ek kan nie.

Daarin lê die onthutsende kern van Blanchot se beskouing, naamlik dat die dood wesenlik onmoontlik is. Dit beteken geensins dat die mens nie fisiek kan sterf nie, maar dat dit vir die subjek onmoontlik is om in 'n bepaalde verhouding tot hierdie sterfte te staan. Blanchot se denke sentreer om die onbevatlikheid van die dood, of wat De Vries (1998: 32) die nie-dialektiese negatiwiteit van die dood noem: “All of them [his works] in some way or another, revolve around the nondialectical negativity of death or, more precisely, around the singular mode of our relation – dying (*le mourir*) – to this death, which never gives or presents itself to us, here and now, in any experience, or as such.”

4.5.1 DIE ONMOONTLIKHEID VAN STERF

Die sleutelkonsep vir Blanchot is *le mourir*, oftewel die begrip “sterwend”. Hy praat ook van die ander of die essensiële nag, die nag waarin daar nie rus gekry kan word nie, waarin nie geslaap kan word nie. Niemand kan homself in die slaap of in die dood verloor nie, omdat daar iets sterkers is as die dood, naamlik die

“vasgenaeldheid” aan bestaan sonder dat daar enige uitweg is. Dit is hierdie *le mourir* wat Blanchot onderskei van *la mort* (die dood), waar eersgenoemde dui op die onmoontlikheid van die dood (die onvermoë om te sterf). Hierdie onvermoë is vergelykbaar met die ervaar van slapeloosheid, die lyflike ervaring van die dag wat gedurende die nag soos duisende onsigbare littekens saam rondgedra word.

Blanchot koppel hierdie oneindige vasgenaeldheid aan bestaan spesifiek aan die situasie van die skrywer, en illustreer dit onder meer deur Kafka se kortverhaal *Der Jäger Gracchus* (Die jagter Gracchus). In hierdie verhaal word ’n man op ’n draagbaar in die hawe van die dorp Riva van ’n boot gelaai. Hy word by ’n hawegebou ingedra waar die burgemeester van die dorp oor sy draagbaar buk. Nadat almal behalwe die burgemeester die vertrek verlaat het, maak die man sy oë oop en spreek die burgemeester aan. Hy sê hy is die jagter Gracchus en dat hy jare gelede reeds in ’n jagongeluk omgekom het. Die burgemeester knik sy kop: Hy weet wie voor hom op die draagbaar lê. Die vorige aand het ’n duif by sy kamervenster ingevlieg en in sy oor gefluister: “Môre kom die dooie jagter Gracchus. Verwelkom hom namens die dorp.” Daarop vertel die jagter nugter en onbewoë sy verhaal, dat hy dood is, maar tot ’n sekere mate ook lewend. Dat die skip wat hom na die doderyk moes voer, van koers geraak het en dat hy sedertdien gedoem is om in die doodskip die aardse waters te bevaar en sonder rus by al die lande van die wêreld aan te doen.

Kafka se verhaal illustreer volgens Blanchot die groot tragedie van die menslike kondisie, en hierdie tragedie is nie soseer die dood nie, maar die onmoontlikheid om te sterf. Omdat die mens nie kan sterf nie, kan hy ook nie behoorlik lewe nie. Die dood bring wel ’n einde aan ons lewe, maar nie aan die onvermoë om te sterf nie. “[Death] is real in so far as it ends our living, and illusory as an end to our dying” (Blanchot 1982: 27). Dit is hierdie dubbele paradoks wat volgens Blanchot die kleinste gebaar van elk van die karakters in Kafka se verhaal so onthutsend maak, want dit is onseker of hulle soos die jagter

tevergeefs probeer om klaar te sterf, of lewende wesens is wat onbewustelik met 'n kragtige maar dooie opponent worstel, "with something that is over but not yet over, which they recreate by opposing; repulse while pursuing?" (ibid).

Hierdie onsekerheid is die bron van die mens se angs, 'n angs wat nie net kom van die leemte (die dood) waarom die menslike werklikheid georganiseer is nie, maar ook van die vermoede dat hierdie leemte die mens in die steek sal laat, dat daar net mooi niks is nie, en omdat daar nie 'n dood is nie, daar net verdere bestaan is. Dit het te make met die gevoel dat, omdat nie opgehou lewe kan word nie, bestaan onervuld sal bly, dit nooit ten volle uitgeleef kan word nie. Die menslike dilemma is 'n gevangenskap tussen lewe en dood wat Blanchot soos volg verwoord (ibid):

Death is our salvation but living is our hope. Thus we are never saved, and neither are we ever desperate, and to some extent it is hope that ruins us, hope that is the sign of our despair, so that despair has a kind of liberating value which forces us to go on hoping – not to despair even of what we do not despair of is precisely what we call living.

4.5.2 LETTERKUNDE EN STERWENDHEID

Die mens word deur die dood gedomineer, maar dan geskied dit deur die onmoontlikheid daarvan. Dit beteken dat ons nooit gebore is nie en dat ons nooit by ons dood teenwoordig is nie. Maar wat bedoel Blanchot daarmee? En wat presies beteken dit as hy sê dat hierdie onmoontlikheid van die dood juis in letterkunde gemanifesteer word, of dat, soos Brown (1996: 449) dit stel, die dood

wat nie gesterf kan word nie, veral 'n werklikheid word in die inkarnering daarvan as skryfkuns? Brown interpreteer Blanchot as sou die ervaring van “sterwendheid” (Brown noem dit “undying death”, maar 'n ewe toepaslike term sou ook Breyten Breytenbach se “lewendood”¹²¹ wees) berus op 'n spanning tussen die wêreld van die leser en die wêreld van die teks. Hy verwys na die “selfbewustheid” van Edgar Allan Poe se kortverhale, en wel na hoe die opsetlike sigbaarmaking daarvan as letterkundige vertellings, as skryfhandelinge, die leser daarvan bewus maak dat hy/sy bloot 'n leser is en as sodanig betrek word by alles wat in die verhale gebeur. So ontstaan daar 'n spanning tussen die wêreld van die leser en die wêreld van die verhaal. “In writing and reading we feel the terror of existence without being and without end. But what this terror in turn allows us to feel is the sense of our own mortality, our ability to die, our humanness in contrast to what the tales speak of and their endless speaking. Literature puts into play our fear of undying death, liberating us from this fear only by presenting itself as other than our mortal lives” (ibid: 451).

Maar is dit so eenvoudig soos dit – dat Blanchot se opvatting neerkom op die kontras tussen die sterflike leser en die karakter wat nie kan sterf nie? Brown se interpretasie blyk weinig meer as dit te wees, want vir hom het dit te make met die leser wat sy wêreld moet opgee om die wêreld van die teks te betree en daarmee die bestaan te aanvaar wat die verteller wil hê lesers moet aanvaar. “This displacement is a death that is not death, a death that removes us from the possibility of death. Yet without the possibility of death, we could not act out this displacement” (ibid: 454).

Wat hierin geïmpliseer word, is dat 'n mens deur taal blootgestel word aan die onmoontlikheid van die dood, oftewel 'n eindelose bestaan in letterkunde.

¹²¹ Sien onder meer Breytenbach se bundel *Lewendood: kantfynkarteling by 'n digbundel* (1986) en die reël “nou mag ek die oog-ewigheid van lewendood besing” uit die gedig “Omgang” (Breytenbach 1983a: 3).

Hoewel Brown se interpretasie nader aan Derrida is as aan Blanchot,¹²² vertolk hy laasgenoemde wel reg in sy veronderstelling dat “sterwendheid” aan die oorsprong van die letterkundige teks lê. Hierdie grondposisie van sterwendheid word enigszins duideliker in Simon Critchley (1998) se uiteensetting van Blanchot se konsepte aan die hand van Samuel Beckett se trilogie wat in Frans verskyn het as *Molloy* (1951), *Malone meurt* (1951) en *L'innommable* (1953) en later in Engels as *Molloy*, *Malone Dies* en *The Unnamable*. Volgens Critchley berus die dramatiese spanning in die trilogie op die kloof tussen die tyd van die vertelling (die aaneenskakeling van algaande onvertelbare en onvolhoubare stories) en die nie-vertelbare tyd van die vertellerstem, oftewel wat hy noem “die tyd van die sterfte”. In Blanchot se terme kom hierdie onderskeid neer op die verskil tussen die moontlike (fisieke) dood en die onmoontlike dood, oftewel die dood inherent aan enige (artistieke) voorstelling.

Wat hierin ter sprake kom, is die noodwendige “werkloosheid” (let wel, dit kan nie gelyk gestel word aan ’n vormloosheid nie!) van ’n werk. As hy van “werkloosheid” praat, bedoel Blanchot letterlik ’n letterkundige werk wat in die finale instansie nie ’n werk kán wees nie¹²³. Daarmee het hy die oorsprong van die werk in gedagte as ’n plek waar die werk nie soseer verskyn nie, maar verdwyn – dus werkloos word. ’n Wesenlike aspek van die teks is dat dit ’n oorsprong het waar die werk vernietig word of waar die werk onmoontlik is, waar niks gesê kán word nie. Aan die oorsprong van letterkunde lê die onmoontlikheid daarvan. Die

¹²² Dit blyk veral uit Brown se behandeling van geluide in Poe se verhaal “Berenice”. Die verteller in hierdie verhaal probeer iets onthou wat hy nie kon neerskryf nie, maar dan kan hy hom net die gille van ’n vrou herinner, “like the spirit of a departed sound”. Brown merk op dat ons die klanke in letterkunde met die verbeelding hoor, en op hierdie manier word klank ewigdurend. Die klank in ’n teks is net die skim (“spirit”) van ’n klank. Dit is daardie deel van wat ook al gebeur het wat in die geheue bly, wat nie wil sterf nie, en dit tree te voorskyn asof van binne die taal, asof die taal die bron daarvan was. “The departed sound, something real, vaguely remembered, is the source and spirit of the tale itself. It is that which demands that the writing continue and the tale be told. It is that part of inarticulate being that is left over in writing and condemned to undying death” (Brown 1996: 462).

karakter Molloy verwoord hierdie limiet van die letterkunde soos volg in die trilogie, in 'n passasie wat Critchley lees as Beckett se skrywerscredo: "Not to want to say, not to know what you want to say, not to be able to say what you think you want to say, and never to stop saying, or hardly ever, that is the thing to keep in mind, even in the heat of composition." (Beckett 1959: 27).

Dan maak Critchley ook na aanleiding van Beckett se vertellers die opmerking dat hul verteldrif te staan kom teen dit wat die vertellerstem homself nie kan toe-eien nie, naamlik die dood. Weer Molloy: "Death is a condition I have never been able to conceive to my satisfaction and which therefore cannot go down in the ledger of weal and woe" (ibid: 63).

4.5.3 DIE NAAMLOSE BUITEKANT

Met bogaande word die drumpel betree van Blanchot se behandeling van 'n konsep waarna nou reeds herhaaldelik verwys is, naamlik die "ruimte van letterkunde", want juis oor Beckett se werk sê Blanchot dat daarin naby gekom word aan hierdie enigmatiese ruimtelike. Hy verwys na 'n tekstuele ervaring wat in die eerste instansie setel in die leser se gewaarwording van 'n stem wat bestempel kan word as onpersoonlik, neutraal of ongeërg. Dit is 'n onophoudelike, onidentifiseerbare stem sonder enige intimiteit, wat die "ek" van individualiteit ontnem, hom letterlik onteien, en uitlewer aan 'n naamlose buitekant. Deur Beckett se werk word die leser ingetrek na 'n ruimte waar 'n stem obskuur voortdreun. En dit is juis hierdie stem sonder begin en einde wat die leser binnetrek, die stem wat nie kan praat nie, maar ook nie kan stilbly nie, wat taal lei

¹²³ "Werkloosheid" het ook betrekking op die kunstenaar se verhouding tot die kunswerk, oftewel die eise wat die kunswerk aan hom stel. Dit is 'n verlamende eis wat die skrywer "werkloos" laat eerder as aangevuur deur die waan dat hy iets kan bewerkstellig.

na wat Blanchot 'n "onbeskryfbare gemompel" noem. In Beckett se werk, sê Blanchot, betree die leser by uitstek die ruimte van letterkunde. (Chritchley 1998: 126).

In die inleiding tot haar vertaling van Blanchot se *L'Espace littérature* (Die ruimte van die letterkunde) maak Ann Smock enkele insiggewende opmerkings oor sy gebruik van die woord *espace*. Dit beteken volgens haar "ruimte", oftewel die plek waarheen wie ook al lees of skryf, getrek word – dit is letterkunde se domein. Maar hoewel terme soos "ruimte" en "domein" op 'n spesifieke plek dui, impliseer Blanchot se gebruik daarvan die onttrekking van wat normaalweg met "plek" bedoel word, en die term dui dan spesifiek op die plek van hierdie onttrekking. "Literature's space is like the place where someone dies: a nowhere, Blanchot says, which is here. No one enters it, though no one who is at all aware of it can leave: it is all departure, moving off, *éloignement*. It is frequently called *le dehors*, 'the outside'" (Smock in Blanchot 1989: 10).

Smock illustreer dit deur te verwys na 'n dromer wat droom dat hy droom. Die dromer sink weg in die droom presies omdat en tot die mate wat hy onder die indruk verkeer dat hy nie droom nie. Hy kan net sowel nie droom nie, want hy droom tog net dat hy droom. Net so is letterkunde se ruimte ontoeganklik sowel as onvermydelik; "it is its very own displacement or removal. It is the space separating this space from itself. In this strange ambiguity literature dwells, as in a preserve" (ibid).

Die "onteiende ek", die onpersoonlike, neutrale "hy", wat kenmerkend is van die letterkunde, is wesenlik die vertellerstem, sê Blanchot, en volgens hom behels die skryfhandeling 'n beweging van die "ek" na die "hy". Blanchot se definisie van letterkunde kom deels daarop neer dat daar in die letterkunde nie 'n "ek" praat nie, maar 'n "dit", of soos Hollier & Treisman (1998: 102) dit stel: "The birth of literature is correlative to a linguistic disengagement, a withdrawal, a subtraction (defacement) of man from language."

Chritchley (1997: 331) haal uit Blanchot se *L'entretien infini* (vertaal as *The Infinite Conversation*) aan, en verwys na wat Blanchot die “sagte skim van spraak” noem, oftewel die onidentifiseerbare gemompel wat agter alle woorde lê. Die vertellerstem is soos ’n skim wat agter ’n mens se alledaagse identiteit hang, wat die “ek” van ’n individu se monoloë en dialoë voortdurend versteur. Dit is ’n soort leegte wat in die werk oopgaan en waarin die werk verdamp in ’n beweging van die werklooswording van die werk. Die erfaar van letterkunde is ’n bewuswording van die nadering na die neutrale, die buitekant, die ramp, die letterkundige ruimte.

Hollier & Treisman (1998) maak dit ook duidelik dat hierdie letterkundige ruimte buite (reële) tyd lê. Dit is waarom dagboeke, joernale, briewe, joernalistiek, oftewel enige skryfwerk gekoppel aan werklike tyd of wat werklik gebeur, vir Blanchot nie letterkunde kan wees nie, of soos Hollier & Treisman (1998: 103) dit stel: Om in werklike tyd te skryf is nie werklik skryf nie. Die tydstip waarop wat gebeur, werklik gebeur, kan niks meer bied nie as die illusie van skryfwerk, en jy moet dus tussen twee waarhede kies: tussen skryf of die gebeurtenis, tussen werklik leef en werklik skryf, oftewel skryfwerk geïnspireer deur dinge wat nie werklik gebeur nie.

As ’n skrywer begin dagboek hou, sê Blanchot, stol die wêreld – alles hou op gebeur. ’n Dagboek is ’n boekstawing van ’n lewe vasgevang tussen twee vrees, die vrees vir skryf en die vrees vir lewe; op ’n kompulsiewe wyse voer dagboeke oneindige variasies uit op die tema “niks te rapporteer nie”. Die letterkundige ruimte is die plek waar die “ek” van die vertelling “hy” word, waar die tydigheid van die werklikheid die tydloosheid van letterkunde word.

Dhakeshwar (1986: 70) bring die ruimte van letterkunde in verband met ’n werk se soeke na sy eie oorsprong, en bestempel hierdie ruimte as die afgrond wat taal in homself verberg as sy eie “oorsprong” sowel as sy eie afwesigheid. Die skryfkuns is ’n poging om die afgrond te bereik. Blanchot het byvoorbeeld sy

kenmerkende soort prosa 'n *récit* genoem, oftewel vertellings wat getuig van die terselfdertyd moontlike en onmoontlike poging om hierdie ruimte of plek te bereik. Dhareshwar (ibid: 71) bestempel Blanchot se skryfkuns as die paradoksale aktiwiteit om die oertoneel van sigbaarheid te vind, die bron van die lig, van vertelling self, en om terselfdertyd die moontlikheid van so 'n oertoneel te bevraagteken. Die *récit* illustreer dan ook 'n onvermoë van die verteller om die oorsprong van sy vertelling op te roep, 'n onvermoë om dit te vertel wat tot die vertelling aanleiding gegee het. Dit stem ooreen met Odusseus se konfrontasie met die Sirene, Orpheus se soektog na Eurydice in die doderyk, Odin se lewenstryd in die boom van lewe, Marlow en Kurtz se reis na die donker hart, Wiid se sprong in die duister en Versluis se konfrontasie met die leë landskap.

4.5.4 LETTERKUNDE EN DIE *IL Y A*

Soos hierbo aangedui, hou die begeerte om te skryf volgens Blanchot verband met die ervaar van sterwendheid, en dit is die ervaar van 'n sterfproses wat sterker is as die dood. Hiermee sluit Blanchot aan by Levinas se begrip *il y a*, oftewel die “daar is”, en hy ontwikkel dit tot 'n sleutelkonsep in sy literatuurbeskouing. Large (2002: 12) noem, in sy uiteensetting van hoe hierdie konsep vanuit Heidegger se definisie vir eksistensiële stemmings (“moods”) ontwikkel het, dat die *il y a* so 'n stemming is wat die totaliteit van wesens openbaar, maar dan onafhanklik van die waarnemer en die waargeneemde, asof dit wat sigbaar is buite enige visuele verband verskyn. In hierdie staat word die ervaar van die sigbare iets ononderskeibaars en naamloos, iets wat Blanchot “die nag” noem. Large (ibid: 137) wys egter daarop dat dit nie gelyk gestel kan word aan Heidegger se ervaar van niksheid of ontheemding wat aan die hart van angsgevoelens lê nie, want Heidegger veronderstel daarmee 'n staat waarin die “ek” vir die wêreld verlore raak juis sodat die “ek” sy ware self

kan vind. In die *il y a* vind die individu nóg die wêreld, nóg homself, en daar is eerder die ervaar van dit wat onsubstantieel is en aan niemand behoort nie, waarin elke ding en mens, ook die individu self, opgehef word en ontbind.¹²⁴

Die betekenis van die *il y a* word enigszins duideliker in Levinas se denke, spesifiek in die naspeur van die oorsprong daarvan in sy kritiek op die Westerse filosofietradisie. Levinas begin sy kritiek met 'n beskouing van opvattinge omtrent outonomie in die Westerse tradisie. Die subjek, voer hy aan, probeer sy vryheid bewerkstellig deur kennis – die mens kan net sy outonomie verwesenlik deur 'n grondige begrip van die wêreld. Dit is 'n wesenkenmerk van die Westerse filosofie, 'n tradisie wat volgens Levinas eintlik 'n ontologie-tradisie is, en as sodanig 'n tradisie wat gedomineer word deur pogings om die Syn te deurgrond, en in die proses enige alteriteit (andersheid) uit die weg te ruim. Teen hierdie agtergrond definieer Levinas die *il y a* as dit wat anders is as die Syn, as dit wat *nie* deur die begrip van die wetende subjek gereduseer kan word nie. Die *il y a* is 'n bestaansmoment wat die subjek en sy poging tot negering (deur dialektiese betekenisgewing) voorafgaan. “It designates a state that is detached from the world of action in which subjectivity, consciousness, and freedom are *possible*” (Marais 2001: 183). Blanchot se formulering begin ook al deurskemer in Levinas se beskrywing van die *il y a* as 'n teenwoordigheid wat lê en loer, 'n ongedifferensieerde bedreiging, of as 'n onophoudelike gemompel, 'n geruis wat van nêrens kom en wat nie deur ander geluide verdring kan word nie (Bruns 1997: 59).

Vir Blanchot hou die begeerte om te skryf verband met die ervaar van die *il y a*. Die skrywer bemoei hom met die teenwoordigheid van dinge wat daar was voor die bestaan van bewussyn, die subjek en die skryfhandeling. Die dilemma is egter dat om hierdie begeerte te verwesenlik, die skrywer hom steeds by skryfkonvensies moet hou, en dat hy eintlik in die proses dit probeer blootlê of

¹²⁴ Sien ook Large (2002) se verhelderende historiese uiteensetting.

openbaar wat openbaarmaking voorafgaan, maar wat ook terselfdertyd deur openbaarmaking vernietig word. (Sien byvoorbeeld Blanchot se interpretasie van die Orpheus-mite in §4.5.7 hieronder as 'n illustrasie van die impasse waarin die skrywer hom bevind.)

Die mate waartoe 'n teks op die *il y a* gerig is, bepaal volgens Blanchot ook die onderskeid tussen prosa en poësie. Die prosaïs, voer Blanchot aan, keer hom in afsku weg van 'n bestaan buite die Syn, oftewel 'n bestaan wat nie deur die subjek geobjektiveer kan word nie. Die prosaïs is volgens hom afkerig van 'n bestaan wat die subjek binnedring en omdop sonder dat hy enige uitweg het. Daarenteen is presies dít die terrein van die poësie, naamlik die *il y a*. In die poësie is daar geen uitweg nie (ibid: 56).

Levinas het reeds aangevoer dat die standaard-reaksie op die *il y a* die gru is. Die *il y a* ontlok nie vrees nie, ook nie verskrikking of terreur nie, want daarvan kan die subjek terugdeins of vlug, maar deur die gruwel word die subjek vasgevang in fassinerings, deur die hoogste vorm van fassinerings, naamlik ekstase. En in hierdie soort fassinerings word die subjek tot suiwer passiwiteit gereduseer. Dit wat ons fassineer, sê Blanchot (1989: 32), ontnem ons van die vermoë om betekenis daarvan vas te lê. Dit wat ons fassineer (die gruwel van die *il y a*) het sy "sensoriese" aard afgelê, het die wêreld afgelê, onttrek hom van die wêreld, en sleep ons saam. Dit openbaar hom nie meer aan ons nie, en tog laat dit homself geld, maar dan as iets wat nie in die hier en nou bestaan nie. Fassinerings berus nie op 'n kognitiewe verhouding nie, want dit ontnem die subjek van sy konsepte en laat hom met 'n onvermoë om te begryp wat hy sien. (ibid).

Hoe hou dit verband met die dood? Large (2002: 138) voer aan dat om die *il y a* te ervaar is om bestaan sonder individuasie te ervaar. In sekere grenssituasies kom die self onder die ban van die krag van 'n onpersoonlike bestaan, en dit is situasies waarin die self op die punt staan om 'n sinnelose ding te word. Een so 'n grenssituasie is die dood. Maar dan wys Large ook daarop dat

natuurlike (fisieke) dood en metafisiese dood in die Westerse filosofie as teenoorgesteldes gesien word – die metafisiese subjek sterf nooit nie en leef byvoorbeeld voort in sy ideë. Maar Blanchot (en Levinas) gee voorrang aan Heidegger se eksistensiële dood, naamlik as iets wat ingaan teen die onderskeid tussen fisieke dood en metafisiese dood. Wat in die eksistensiële dood van belang is, is nie die dood as 'n einde nie, maar die individu se verhouding tot sy dood as iets wat inherent deel van sy lewe is. Dit is hierdie dood wat 'n dwingende teenwoordigheid is in Blanchot se roman *L'arrêt de mort* (vertaal as *Death Sentence*), en in sy essaybundel *The Space of Literature* (1989) word hierdie eksistensiële dood teoreties voorgestel as die “ander dood”. Daar is niks heroïes of dapper aan hierdie dood nie. Alle weerstand verkrummel in die aangesig daarvan sodat die subjek dit allermins met gelatenheid en berusting kan aanskou, en sodat die ware verskrikking en anonimiteit van die dood openbaar kan word – die dood as siekte, pyn en iets ontmenslikends. Om hierdie ander dood te verstaan is dit nodig om te begryp hoe na dit aan die fisieke dood is, hoe na aan die afskuwelike stank van die lyk. En tog is dit nie dieselfde as die fisieke dood nie, maar is dit eerder die ontbinding en verval wat ons lewe vanaf ons geboorte binnesypel. Hierdie anonieme ander dood is die fisieke dood, maar een wat nie meer net 'n natuurfeit is nie, maar 'n onpersoonlike gebeurtenis wat die mens se bestaanswil vernietig. Dit is die skokkende ongeërgdheid van die dood, die “*dit* sterf” aan die hart van “*ek* sterf”.

4.5.5 LETTERKUNDE SE NAGTELIKE BRON

In wat straks sy belangrikste essay is, “*Littérature et la droit à la mort*” (Letterkunde en die reg op die dood, Blanchot 1997), koppel Blanchot sterwendheid, dit wil sê die onmoontlikheid om te sterf, pertinent aan die

X letterkunde, en die letterkunde word daardeur ook uitdruklik voorgestel as die onmoontlikheid om te skryf. Hy veronderstel dus 'n essensiële verband tussen letterkunde en die dood, en dit geskied deur 'n struktuur waarin verpligting teen onmoontlikheid te staan kom (Swenson 1998: 11). Soos dit reeds uit die voorafgaande blyk, is die skryfkuns vir Blanchot allermins die uitdrukking van 'n begeerte na die mooi kunswerk, maar na die oorsprong van daardie kunswerk, en soos met Wüid in *Memorandum* gaan dit spesifiek om letterkunde se “nagtelike” bron. Daarom bestempel Blanchot die skrywer as “die slapelose van die dag”.

(X) In die skryfhandeling word die skrywer nie aangetrek deur die Boek nie, maar eerder deur “the energy of exteriority” (Critchley 1997: 33). Dit beteken dat Blanchot die letterkunde – spesifiek die poësie – sien as iets wat buite enige stelsel of teorie omtrent die samestelling van subjekte, objekte en hul onderlinge verhoudings val. Die skryfhandeling kom vir hom neer op 'n ervaar van taal wat hom loswerk van homself (“unworking itself”) tot 'n onreduseerbare meerduidigheid en 'n ekterioriteit wat betekenis laat uiteenspat of verstrooi. Daarom is die skryfhandeling die ervaar van 'n duielingwekkende afwesigheid, die ervaar van die ruimte van sterf op sigself.

In “Letterkunde en die reg op die dood” stel Blanchot dit dat letterkunde begin op die moment dat dit 'n vraag word. Taal word letterkunde op die moment dat dit 'n vraag aan sigself rig, en letterkunde is in hierdie sin dus die selfondersoek van taal (Bruns 1997: 35). Maar in Blanchot se terme is dit 'n baie spesifieke selfondersoek, naamlik 'n ondersoek wat nie soos wat onmiddellik veronderstel kan word, geskied aan die hand van die vraag “wat is letterkunde?” nie, maar eerder aan die hand van die vraag “hoe kom letterkunde tot stand?” Hoe is letterkunde moontlik? En Blanchot se antwoord is, soos op die vraag na die moontlikheid van die dood, dat letterkunde *nie* moontlik is nie. En tog bestaan letterkunde, en dan nie ondanks die onmoontlikheid daarvan nie, maar juis *as* sy eie onmoontlikheid. So formuleer Blanchot (1997: 100) dit deur Hegel aan te haal:

“De literatuur [heeft] inderdaad dit historiese moment as ideaal waar ‘het lewe de dood draagt en zigt in de dood handhaaft’ om daaraan de moegelykheid en de waarheid van de woord te ontlenen. Dat is de ‘vraag’ die in de literatuur aan bod wil komen en die haar wezen is.”

Die moontlikheid van letterkunde, oftewel die bestaan daarvan, is te vinde in die onmoontlikheid van ’n “estetiese bewussyn”, oftewel die onmoontlikheid om ’n volledige verwesenliking van betekenis in ’n kunswerk te bewerkstellig. Die moontlikheid van letterkunde lê in die radikale onmoontlikheid van die skep van ’n volledige werk. Daarom lê angs en siddering aan die basis van die kunswerk. Letterkunde is die ver-taling van angs, maar dan ’n taalwording van vrees wat altyd onvolledig bly en nooit op ’n voorstelling of intuïtiewe volvoering van angs uitloop nie. Letterkunde is angs wat in taal werksaam is, en ’n “angsge vulde begeerte” is die bron van letterkunde (Critchley 1997: 36). Die skryfkuns is ’n strewe na ’n niksheid wat deur die ervaar van angs daargestel is. Daarvoor moet die skrywer homself opoffer. Skryfwerk moet ’n suiwer offergawe of geskenk wees, sonder vergoeding.¹²⁵ Dit moet ’n oorvloedige geskenk wees, en hierdie geskenk is ’n prysgawe – dit wat deur die skrywer opgeoffer moet word, is presies die werk self.

Vir Blanchot is die doelwit van die skryfkuns nie die (kuns)werk of die skep van betekenis en skoonheid nie. Die skrywer werk eerder uit ’n begeerte na die oorsprong van die werk, wat beteken dat die werk opgeoffer moet word in die strewe na die oorsprong daarvan. Soos hierbo aangetoon, is die oorsprong van die kunswerk ook die limiet daarvan, dit wil sê die plek waar enigiets wat in die werk moontlik geag is, ’n onmoontlikheid word. Hierdie strewe is ’n angstige strewe, en die skrywer kan nie in sy werk die angs wat hom jaag, uitdruk nie, die angs is

¹²⁵ Vergelyk Jean Baudrillard (1993) se ooreenstemmende opvatting omtrent die geskenk of “simboliese uitwisseling” wat onder meer ontwikkel is uit Bataille se konsep “algemene ekonomie”. Baudrillard voer aan dat premoderne gemeenskappe gestruktureer was kragtens reëls gebaseer op hierdie simboliese uitwisseling eerder as reëls gerig op produksie en bruikwaarde.

onsêbaar en kan nie voorgestel word nie. As dit nie so was nie, sou letterkunde 'n vorm van terapie wees om die angs te oorkom.

4.5.6 DIE VOLMAAKTE LIED

In sy essay "The Sirens' Song" (Blanchot 1982: 59 – 65) gee Blanchot ter illustrasie van sy konsep "die ruimte van letterkunde" 'n baie eiesoortige interpretasie van die verhaal van die sirene uit *Die Odusseia*. Die Sirene se lied was volgens hom niks meer nie as 'n aanduiding van die rigting waaruit die volmaakte lied kán kom. Dit is waarmee hulle reisigers gelok het, naamlik hul heenwys na die ruimte waar sang werklik begin. En hier, waar sang begin, was musiek grondiger afwesig as op enige ander plek. Die aantrekkingskrag van hul lied het berus op die onaardsheid daarvan, die afstand daarvan van enige opvatting omtrent musiek. Dit is hoe dit begeerte gewek het. "For it [their song] was distance and suggested the possibility of penetrating this distance, of turning song into the urge to sing, and this urge into the essence of desire." (ibid: 59-60).

Die Sirene se magiese krag blyk dus gebaseer te gewees het op 'n enigmatiese belofte wat mense ontrou aan hulself en aan menslike sang maak. Die Sirene wek 'n begeerte na 'n sublieme elders wat in werklikheid slegs 'n wildernis is – so asof die geboortegrond van musiek die een plek is wat sonder enige musiek is, 'n dorre plek waar sowel stilte as klank almal wat deur musiek aangetrek word, verhoed om daartoe toegang te verkry. En dit is juis hierdie aspek van die Sirene-verhaal wat volgens Blanchot iets wesenliks omtrent die vertelkuns verbeeld. Elke vertelling weerstaan heimlik hierdie konfrontasie met die Sirene se enigmatiese lied waarvan die krag in die fundamentele gebrek daarvan lê. Elke literêre vertelling word uit presies hierdie weerstand gebore.

Blanchot gebruik hierdie mite-fragment ook om die skrywer-letterkunde-verhouding toe te lig, en hy gebruik Odusseus om spesifiek iets oor die situasie van die skrywer te sê. In sy inleiding tot *The Siren's Song* (ibid: 8) vergelyk Gabriel Josipovici Odusseus se konfrontasie met die Sirene met *Moby Dick* se Ahab, en ook met Virginia Woolf, wat albei wel die Sirene (en hul dood) tegemoetgegaan het. Die vraag is of Odusseus oor die Sirene getriomfeer het. Het hy die ware lied gehoor, of word dit net gegun aan diegene wat die Sirene onbevange tegemoetgaan? Daarby het Odusseus se plan (hy het sy manskappe hul ore laat toestop en hom aan 'n mas laat vasbind) ook nie werklik tot sy redding gelei nie, want nadat hy die Sirene gehoor het, is hy gedoem tot die ewige herhaling van hul lied in die woorde van *Die Odusseia*. Blanchot stel hierdie gevolgtrekking soos volg: "It cannot be denied that Ulysses half-heard that which Ahab saw. But where he was able to resist what he heard, Ahab was overcome by his vision. In other words, the first rejected the metamorphosis into which the other vanished. After the test Ulysses is still what he was and the world, if less rich, is firmer and safer than before. But Ahab will never be himself again and, for Melville, the world threatens to collapse into that worldless space which draws him with the lure of a single image" (ibid: 64). Ooglopend is Ahab Blanchot se prototipe-skrywer, en hierdie "single image" is 'n altyd wordende lied, 'n vreemde oop plek wat die begin en limiet van die vertelling is, al het die skrywer 'n baie duidelike prentjie voor oë van dit waaroor hy gaan skryf.¹²⁶

¹²⁶ Foucault (in Mehlman & Massumi 1987) gee Blanchot se toepassing van die mite weer as sou die aantrekkingskrag van die Sirene se lied nie soseer berus op dit wat hulle 'n mens laat hoor nie as op dit wat in die afstand van hul woorde glinster, die toekoms van wat hulle sing. Die fassinering wat hulle ontlok, lê nie soseer in die lied wat hulle sing nie – hul huidige lied nie – maar in dit wat die lied belooft om te wees. Niemand durf ook waag om die lied so suiwer aan te hoor nie – dit is so suiwer dat dit niks meer verwoord as die verdwyning daarvan nie. Jy moet pluïsië in jou ore druk sodat jy dit nie hoor nie, sodat jy kan bly lewe om self te kan sing. Of, voer Foucault aan (ibid: 41), ten einde lewe te gee aan die onsterflike verhaal moet jy luister, maar dan aan die mas vasgebind, jou begeerte opskort deur 'n gewelddadige truuk, jy moet die lyding verduur deur op die drumpel van die verloklike afgrond te bly; jy moet jouself anderkant die lied plaas, asof jy die doderyk betree het terwyl jy steeds lewe, net om die lied in 'n tweede taal te laat herleef.

4.5.7 ORPHEUS SE STAAR

In sy essay “Orpheus’ Gaze” gebruik Blanchot (1989: 171-176) weer ’n klassieke mite, die mite van Orpheus en Eurydice, as toeligting tot sy literatuurbeskouing. Hy sien Orpheus se soektog na Eurydice in die onderwêreld as ’n voorstelling van kuns wat die donker penetreer. Vir Orpheus is Eurydice die diepste diepte wat kuns kan bereik – dit is na haar wat hy gaan soek. Sy is die donkerste punt waarna kuns, begeerte, dood en die nag neig.

Orpheus is wel in staat om hierdie donkerte na die lig te bring, dit vorm te gee. Dít laat Hades hom toe. Hy kan dit wel vanuit die onderwêreld na die lig bring, maar dan net deur nie daarna te kyk nie. Hy vergeet egter van hierdie voorwaarde, en Blanchot het ’n baie spesifieke interpretasie van hierdie misstap. Volgens hom is dit noodsaaklik dat Orpheus vergeet, omdat die ware doel van hierdie ervaring nie is om ’n kunswerk te skep nie, maar om aan die voorwaardes vir kuns onderwerp te word – “is not that there be a work, but that someone face this point, grasp its essence, grasp it where it appears, where it is essential and essentially appearance: at the heart of night” (ibid: 171).

Blanchot se interpretasie van die mite kom daarop neer dat ’n kunswerk net daargestel kan word as die kunstenaar nie strewe na die ervaar van ongebreidelde intensiteit as ’n doel op sigself nie. Intensiteit, sê hy, kan nie regstreeks gekonfronteer word nie, en moet in die kunswerk verbloem word. Dit is hoe die Grieke daaroor gedink het. Vir hulle was die matelose ervaar van die diepte ’n voorwaarde vir skepping, maar dit op sigself moes nie as ’n doelwit voor oë gehou word nie. Die diepte word nie regstreeks geopenbaar nie; dit word net kenbaar as iets wat in die werk verskuil is. Maar die mite wys verder dat Orpheus bestem was om hom nie aan hierdie reël te onderwerp nie, en toe hy omkyk, het

hy die werk geruïneer en Eurydice het weer in die donkerte verdwyn. Toe hy terugkyk, het hy te kenne gegee dat die donkerte eintlik nie essensieel is nie en daarmee het hy die wesenlike van die kunswerk verloën.

Maar om nie te kyk nie sou 'n ewe groot verloëning wees, sê Blanchot. Dit sou 'n teken wees dat hy nie glo in die onbeperkte, roekelose krag van sy oogmerk nie. Orpheus se doelwit, voer Blanchot aan, is nie om Eurydice se daglig-werklikheid, haar alledaagse sjarme te ontbloot nie, maar haar nagmerrie-donkerte en ontwykendheid, haar geheime lyf en onkenbare gesig. Hy wil nie haar sigbaarheid sien nie, maar haar onsigbaarheid, "not as the intimacy of familiar life, but as the foreignness of what excludes all intimacy, not to make her live, but to have living in her the plenitude of her death" (ibid: 172).

Foucault illustreer (in Mehlman & Massumi 1987) hoe grondig verweef Odusseus en Orpheus in Blanchot se werk is. Orpheus is vir Blanchot die kunstenaarsfiguur, altyd op die drumpel van die dood en soekend na 'n ondergegane teenwoordigheid. Die kunstenaar wil die beeld na die lig terugbring, maar al wat hy kry, is die niksheid, en in daardie niksheid verskyn die gedig. Eurydice se rol is na verwant aan die wat die Sirene vertolk. Net soos wat hulle net 'n toekomstige lied sing, kan Eurydice net die belofte van die aanblik van haar gesig bied. Na regte moes Orpheus ook vasgeketting gewees het, maar omdat hy toegegee het aan die begeerte, het hy die gesig in die skadu's laat verdwyn, net soos wat Odusseus die lied wat hy nie gehoor het nie, in die golwe laat verdwyn het. Albei se stemme word egter daardeur losgelaat: Odusseus kan dan vertel van sy fantastiese avontuur, en Orpheus begin met sy nimmereindigende treursang. Maar agter Odusseus se triomfantlike verhaal skuil 'n onhoorbare lament omdat hy nie beter geluister het nie en nie naby genoeg gekom het aan die wonderlike stem wat sy lied kon afrond nie. En agter Orpheus se lament skyn die glorie van sy aanskoue, hoe vlugtig ook al, van die onbereikbare gesig op presies die oomblik dat sy weggedraai het en na die duister teruggekeer het.

In Blanchot se weergawe van die mite sien Orpheus nie Eurydice se gesig halfverborge of net vlugtig nie, hy sien dit van aangesig tot aangesig. Hy sien met sy eie oë die openlike staar van die dood, en dit is die verskriklikste staar waaraan enigeen blootgestel kan word. Dit is daardie staar, of liever Orpheus as die verteller se staar in daardie blik, wat 'n buitengewone aantrekkingskrag uitoefen. Dit laat vir die leser 'n tweede vrou verskyn, en sy verskyn in die middel van die nag, reeds bedwelmd, en sy dra 'n masker sodat die leser van aangesig tot aangesig kan kom met dit wat ewig sal leef.

Paul Auster kom baie naby aan Blanchot¹²⁷ se kensketsing van die skrywer se posisie in sy essay "The Art of Hunger" (1997). Auster gebruik hiervoor die Noorse Nobelpryswenner Knut Hamsun se roman *Sult* (Honger, 1890), wat handel oor 'n jong man wat na 'n stad reis met die oogmerk om daar te skryf. Die man het nie 'n naam nie en ook nie 'n werk of blyplek nie. Hy het gekom om te skryf, maar hy kry dit nie reg nie, aangesien hy byna van die honger doodgaan. Hy moet eet om te kan skryf, maar as hy nie skryf nie, verseg hy om te eet. En as hy nie kan eet nie, kan hy nie skryf nie. Daar is ander uitweë, maar aangevuur deur 'n obsessiewe, selfvernietigende trots hou die jong man aan om sy fisieke behoeftes in die wind te slaan. As hy boonop begin vas, word hy nog eens vasgevang in 'n vreemde paradoks: As hy aanhou vas, sal hy sterf, en as hy sterf, bring dit 'n einde aan sy vastyd. Hy moet daarom aan die lewe bly, maar net sodat dit hom op die randjie van die dood hou. Die gedagte aan die einde word weerstaan ter wille van die volhouding van die moontlikheid van die einde.

Auster hou Hamsun se protagonis voor as sou hy hom in die tipiese skrywersituasie bevind. Hierdie situasie, hierdie plek waarin die skrywer hom bevind, is in der waarheid 'n plek waar hy verdwyn. Die skrywer in die roman is swak, het beheer oor sy gedagtes verloor en tog streef hy steeds na helderheid in

¹²⁷ Auster, 'n gerekende romansier, het van Blanchot se werk vertaal, en deel onder meer Blanchot se belangstelling in Kafka en Beckett.

sy skryfwerk. Maar honger het dieselfde uitwerking op sy skryfwerk as op sy lewe, en al wat hy regtig regkry, is om dit vir hom onmoontlik te maak om te skryf. Tog kan jy hom nie as 'n dwaas of gek bestempel nie – hy weet wat hy doen. En dit is presies wat hy wil doen: Hy wil nie slaag nie, hy *wil* misluk.

Auster voer aan dat hierdeur iets omtrent die aard van kuns gesê word, van kuns wat die regstreekse uitvloeisel is van die poging om sigself uit te druk, 'n kuns van hongerte, van behoefte, van noodsaak, van begeerte. Auster vul Hamsun se gegewe aan deur Kafka se verhaal “Ein Hungerkünstler” (’n Honger kunstenaar). Dié verhaal handel oor ’n kunstenaar wie se kuns daaruit bestaan om te vas. Die honger man is sowel ’n kunstenaar as nie ’n kunstenaar nie. Hoewel hy wil hê mense moet na sy opvoerings kom kyk, dring hy ook daarop aan dat mense nie kyk nie, aangesien dit niks met kuns te make het nie. Hy verkies om te vas omdat hy nooit die kos kry waarvan hy hou nie. Sy opvoerings is daarom nie ’n skouspel wat deur ander bewonder moet word nie, maar die uitspeel van ’n private wanhoop waartoe hy toeskouers toelaat. Auster se slotsom is dat Kafka hiermee die gevaar inherent aan enige kunshandeling illustreer, naamlik dat kuns wesenlik ’n saak van lewe en dood is: “In Kafka’s story, the hunger artist dies, but only because he forsakes his art, abandoning the restrictions that had been imposed on him by his manager. The hunger artist goes too far. But that is the risk, the danger inherent in any act of art: you must be willing to give your life” (Auster 1997: 20).

In die slotreël beweeg Auster weg van Blanchot se eksistensialisme na ’n voorstelling van die ideale ingesteldheid van die skrywer, maar die voorbeelde wat Auster bied, is presiese illustrasies van die ruimte van letterkunde as ’n soort ontliggaamde staat tussen lewe en dood, en juis ook as die onvermoë om te sterf, en die onmoontlikheid om iets te skryf.

4.5.8 LETTERKUNDIGE TAALGEBRUIK

Letterkunde en/of letterkundige taalgebruik het vir Blanchot 'n onreduseerbare meerduidigheid – dit beteken altyd iets anders as wat jy dink dit beteken. Hierdie meerduidigheid daarvan toon volgens hom, en dan spesifiek in die wyse waarop dit 'n verband met die dood openbaar, twee onderskeibare fasette, of twee hellings, soos hy dit noem. Breedweg kom hierdie twee hellings neer op 'n onderskeid tussen wat hy enersyds “betekenisvolle prosa” noem, en andersyds die poësie. In eersgenoemde is die doelwit om dinge uit te druk in 'n taal wat dinge aanwys volgens wat hulle beteken. Dit is hoe almal praat, en baie mense skryf soos wat mense praat. Poësie daarenteen is volgens hom letterkunde in 'n krisis. Dit is 'n onttrekking van letterkunde uit taal, of liever die onttrekking van taal vanuit die formele organisasie daarvan as onder meer letterkunde (Bruns 1997: 49).

Die eerste helling impliseer volgens Blanchot letterkunde se reg op die dood – een van sy karakteristieke formuleringe. Hierdie helling word gekenmerk deur die absolute vryheid van letterkunde, daardie angsaanjaende revolusionêre mag inherent aan letterkunde, 'n Hegeliaans-Sadiaanse reg op die algehele negering van die werklikheid wat in en as taal plaasvind.

Hierdie eerste “helling” as die reg op die dood moet beskou word teen die agtergrond van wat Blanchot in sy opstel “Letterkunde en die reg op die dood” oor die aard van die skryfkuns en die verband daarmee met revolusie sê¹²⁸. In 'n

¹²⁸ In die ontwikkeling van sy argument steun Blanchot op die wyse waarop Hegel die Franse Revolusie plaas binne die proses van selfbewuswording van die Gees. In die revolusie, voer Hegel aan, bly die Gees vassteek in suiwer negatiwiteit sonder om hierdie negatiwiteit op sy beurt te negeer of te ontken. Dit lei daartoe dat 'n abstrakte, dodelike vryheid die botoon voer, 'n vryheid wat wag om self genegeer te word sodat iets positiefs tot stand kan kom (De Kesel 1997: 104). Dit is belangrik om “ontkenning” (negering) as 'n dialektiese konsep te verstaan, met ander woorde, as 'n effek van taalgebruik, en dan spesifiek soos Hegel die begrip gebruik het. Om dinge te benoem, te bevestig, beskryf of te beredeneer is 'n dialektiese aktiwiteit of 'n proses van negering waardeur dinge vernietig word as hulle deur hul betekenis vervang word. Diegene wat enige gegewe ding dialekties ontken, bewaar dit egter ook as ontkennde, dit wil sê as nie-werklik of ideël. In hierdie sin het negering ook 'n konstituerende funksie, want dit vorm ook die sprekende se bewussyn deurdat hy bewus bly van dit wat hy ontken. Bruns (1997: 285) haal Kojève se

revolusie waarin die vryheid die enigste en hoogste doel is, word alles radikaal omvergegooi. In die revolusie is daar net een keuse, vryheid of die dood, en die gevolg is dat daar niks anders as hierdie negering is nie, en dat die niks die botoon voer. As almal vry is, beteken dit ook dat almal gelyk is. Die mens kan net vry wees op 'n absolute en universele wyse wat beteken dat niemand dit kan waag om 'n individu met spesifieke belange en genietinge te wees nie. Individuele strewes kom onmiddellik verdag voor, en ten einde gelykheid te waarborg moet hierdie individualiteit onmiddellik uit die weg geruim word. Die revolusie kan in sy strewe na absolute vryheid dus net een reg waarborg en dit is die reg op die dood. "Pas in de dood die iedereen aan iedereen als zijn ultieme recht 'schenkt' opdat niemand nog ten aanzien van iemand een 'andere' (een ongelijke) zou zijn, realiseert de revolutionaire mens zich als 'citoyen' [burger]" (De Kesel 1997: 105).

Die skrywer herken homself in die revolusie, skryf Blanchot in "Letterkunde en die reg op die dood" (Blanchot 1997: 99). "Ze trekt hem aan, omdat ze het moment is waarop de literatuur geschiedenis wordt. Ze is haar waarheid. Elke schrijver die er, door de daad van het schrijven self, niet toe gebracht word te denken: ik ben de revolutie, alleen de vrijheid doet mij schrijven, schrijft in werkelijkheid niet."

Die werklikheid van letterkunde is die revolusie, en nie soseer omdat enigiets denkbaar in letterkunde gesê kan word nie, maar omdat letterkunde 'n baie spesifieke manier van negering daarstel. Net soos die revolusie negeer die letterkunde die wêreld op 'n radikale wyse, "ze zegt neën tegen al wat is en bouwt eigenzinnig aan haar eigen verhaal" (De Kesel 1997: 107). Die letterkunde is nie 'n spieël van die wêreld om hom nie, maar die skep van 'n volstrek nuwe wêreld, so asof die werklike wêreld al aan sy einde gekom het.

vertolking van Hegel in hierdie verband soos volg aan: "The being which negates the given real dialectically is man, that is, the *human*, essentially negating reality."

In alledaagse taalgebruik gebeur iets soortgelyks, dit gee Hegel se dialektiek ook te kenne: Elke woord negeer dit wat hy benoem, en by wyse van spreke kan gesê word dat elke ding sterf as dit woord word. Die letterkunde, egter, bly vassteek in daardie negering, en word as't ware daardeur gefassineer. In alledaagse taal word die negering op sy beurt weer genegeer om so tot 'n vasgestelde, positiewe betekenis te kom, maar die letterkunde koester daardie onbepaalde, negatiewe moment. In die letterkunde "sterf" dinge, maar soos De Kesel dit stel, "verrys" dit nie weer soos in alledaagse taalgebruik in die vorm van 'n vaste betekenis nie, en bly in die "onbepaalde" van hul sterwe vasgevang. "In de literaire taal worden de dingen niet alleen 'gedood', ze komen er ook nooit echt aan die dood toe. Ze houden als het ware niet op te sterwen" (ibid).

Swenson (1989:19) se vertolking van hierdie onderskeid is dat letterkundige taalgebruik nie net moorddadig is nie, maar ook morbied. Blanchot voer byvoorbeeld aan dat letterkundige taalgebruik nie verband hou met die opgewekte Lazarus nie, maar met Lazarus wat nog in die graf is, "the one who already smells bad, who is Evil, Lazarus lost and not Lazarus saved and brought back to life" (Blanchot aangehaal in Swenson 1989: 19).

Alledaagse taal is in werklikheid meer abstrak en minder realisties as letterkunde omdat dit die lyk ignoreer, en dit is hierdie onderskeid wat Blanchot deurtrek na die verskil tussen prosa en poësie. Soos alledaagse taal, voer hy aan, is prosa geheel en al gemoeid met betekenis, en word die werklikheid van die woord gesien as 'n embarasserende ondeursigtigheid wat die idealiteit van betekenis versper. Maar anders as alledaagse taal, word prosa gekenmerk deur die "onrus" inherent aan letterkunde en daarom is die eenvoudige heromskakeling van 'n negering tot positiewe betekenis ook vreemd daaraan. Ook in prosa gaan dit dus vir hom om 'n gevoel vir en waardering van die verskynsel dat betekenis setel in daardie presiese oomblik van negering.

Waar die eerste helling van letterkundige taalgebruik dus verband hou met die wyse waarop dit 'n radikale negering tot stand bring en in stand hou, laat letterkunde ook 'n tweede helling tot stand kom, en wel deur die wyse waarop dit 'n soektog word na daardie moment wat dit voorafgaan, daardie moment van geboorte én moord, daardie sidderende, pre-linguistiese donkerte van dinge, die heelal voordat die mens geskape is. Die twee hellings van letterkunde verteenwoordig 'n gelyklopende almag en onmag wat Critchley (1997: 54) soos volg in verband bring met veronderstellings oor die dood van God: "If, in the experience of the first slope of literature, ultimately in Sade, literature's right to death results in the death of God and the identification of the writer with God, then the second slope of literature seeks God qua God."¹²⁹

Letterkunde, en hier het Blanchot weer veral die poësie in gedagte, bestaan in terme van die tweede helling uit 'n poging om die stilte en stoflikheid te herroep van dinge as dinge voordat naamgewing plaasgevind het waarin hulle deur taal vermoor is en tot letterkunde ver-taal is. Eurydice moet byvoorbeeld nie tot die lig gebring word nie, maar in die nag gesien word as die hart van die essensiële nag. Op die eerste helling word dinge doodgemaak sodat hulle die daglig van taal en kennis kan betree. Dit is die helling van "betekenisvolle prosa" waardeur gepoog word om dinge uit te druk in 'n deursigtige taal waarin bepalings geskied volgens 'n menslike betekenisorde. Aan die ander kant is letterkunde daardie belangstelling in dinge voor hul negering deur taal, en 'n poging om daardie werklikheid van dinge op te roep. In hierdie opsig is letterkunde wesenlik die ondeursigtigheid van die nag. Vir Blanchot is dit veral die domein van die poësie.

¹²⁹ In "Letterkunde en die reg op die dood" bestempel Blanchot die markies De Sade, vir wie letterkunde, vryheid en wreedheid hand aan hand gegaan het, as die skrywer by uitstek (Blanchot 1997: 99). Veral ook vanweë die feit dat sy hele oeuvre vir niks en niemand bestaan het nie, en ook ontstaan het sonder dat dit gelees is. "Hij schrijft een immens werk en dit werk bestaat voor niemand . . . Tenslotte is hij de ontkenning zelf: zijn werk is niets anders dan de arbeid van de ontkenning, zijn ervaring is de beweging van een hardnekkige, in het bloed gistende ontkenning die de andere ontkent, God ontkent, de natuur ontkent, en in deze onophoudelijk doorlopen cirkel, van zichzelf geniet als van de absolute soevereiniteit" (ibid: 99-100).

Blanchot besef dat die dialektiese negerings waardeur betekenis vasgelê word en waardeur die mens probeer om die wêreld te bevat, kuns as die setel van dubbelsinnighede en onsekerhede agterlaat, net soos wat hierdie rasionele projek die gode en die heilige misteries verdring het (Smock in Blanchot 1989: 6). En dit is die fokus van Blanchot se literatuurbeskouing, naamlik op kuns as iets wat buite hierdie bevrydende projek val – op kuns as iets wat buite die geskiedenis val.

4.5.9 DIE STOFLIKHEID VAN DIE WOORD

In ooreenstemming met Jakobson se linguistiek sien Blanchot in sy beskouing van die poësie die betekenaar as outonoom, as 'n ding op sigself, hoewel sy klem op die stoflike aard van taal 'n gevolg is van sy opvatting omtrent die ware aard van poësie, oftewel sy siening dat die poësie gemoeid is met die werklikheid van “die ding”. Indien die poësie 'n maalkolk is wat die leser en skrywer meesleur na die ruimte van letterkunde as die neutrale, onpersoonlike plek van die *il y a*, dan gebeur dit dat die kunswerk nie meer op 'n veilige afstand beskou kan word nie. Die kunswerk word dan as't ware 'n ondraaglike las, 'n haas fisieke bedreiging waaraan jy nie kan ontsnap nie, en dit is presies wat Levinas die stoflikheid van die Syn genoem het. In kuns (die poësie) kry elemente 'n absolute bestaan juis as gevolg daarvan dat daar iets omtrent hul “dinglikheid” is wat onnoembaar is. Blanchot is veral gemoeid met hierdie onnoembare ding wat net in die poësie kan verskyn. Sy letterkundige projek is dan ook gerig op wat die poësie moet wees ten einde dit (en net dit) te wees waarin hierdie stoflikheid van die Syn, hierdie anonieme, indringerige, genadelose *il y a* kan verskyn (Bruns 1997: 61). In “Letterkunde en die reg op die dood” stel Blanchot dit uitdruklik dat hy “sy hoop vestig” op die stoflikheid van taal, op die feit dat woorde ook dinge is. “Everything physical takes precedence: rhythm, weight, mass, shape, and then the paper on which one writes, the trail of the ink, the book” (aangehaal in Bruns 1997: 49).

In hierdie opsig is die woord nie meer dit wat die ding vernietig nie, maar juis dit wat dit bewaar. Dit word egter bewerkstellig deur 'n wegkeer van betekenis, deur eerder te *wees* as om te beteken. Maar hierdie wegvlug van betekenis lei ook weer terug na betekenis. “When literature refuses to name anything, when it turns a name into something obscure and meaningless . . . signification in general appears in its place . . . what asserts itself now is the very possibility of signifying” (Blanchot aangehaal in Swenson 1998: 21). Maar hierdie moontlikheid is in der

waarheid vir Blanchot 'n onmoontlikheid: die onmoontlikheid om nie meer te wees nie, die onmoontlikheid om nie meer te beteken nie, die onmoontlikheid om te sterf.

Uit bogaande blyk dit weer eens dat Blanchot prosa in die kader van alledaagse taalgebruik plaas en dat net poësie as suiwer letterkundige taalgebruik geld. Hollier & Treisman (1998) wys egter daarop dat Blanchot in sy latere werk nie meer die onderskeid tussen prosa en poësie gemaak het op grond van die verdeling tussen alledaagse en letterkundige taalgebruik nie. Hulle wys op die belangrikheid van 'n filosofie van die geskiedenis van letterkunde in Blanchot se werk, en sy teleologiese opvatting hieroor kom neer op die enkele stelling dat letterkunde na sy eie einde streef (Hollier & Treisman 1998: 109). Wat Blanchot daarmee bedoel, is dat die geskiedenis van letterkunde sal duur solank as wat die onderskeid tussen prosa en poësie van krag bly. Die geskiedenis sal tot 'n einde kom sodra die (interne) verskil tussen prosa en poësie omvergegooi word deur die (eksterne) verskil tussen letterkunde en nie-letterkunde. En hiermee het hy Mallarmé se verklaring “daar is geen prosa nie” in gedagte gehad, of dan die Valéry-generasie se interpretasie daarvan, naamlik dat prosa gelyk gestel kan word aan “algemene verslaggewing”, dat romanskrywers hulle met “dinge” bemoei terwyl die suiwer woord nog net vir digters belangrik is. Maar anders as om die roman met die badwater uit te gooi, dring Blanchot eerder daarop aan dat die grens tussen die roman en joernalistiek in stand gehou moet word, en indien 'n mens jou enigsins 'n grens vir Blanchot se “literêre ruimte” kan voorstel, is dit juis die grens tussen die roman en die joernalistiek. Waarom is dit so kardinaal? Omdat die roman, soos die poësie, begin waar taalgebruik nie meer alledaags is nie, waar alledaagse woorde ongewoon word, en waar dit as't ware ontydig én tydloos word. Die letterkundige verdeling lê dan ten slotte vir hom nie tussen prosa en poësie nie, maar tussen twee soorte vertelling, naamlik *le roman* (die roman) en *le récit* (die narratief), waar laasgenoemde letterkunde is en eersgenoemde nie. Die *récit* is dan

in die eerste instansie nie gerig op 'n weergawe van dinge en gebeure in werklike tyd nie, maar is juis 'n problematisering van die verband tussen woorde en dinge.

4.5.10 SELFMOORD EN DIE SKRYFKUNS

Blanchot beantwoord die vraag na die moontlikheid van die dood, die vraag of enigeen ten opsigte van die dood kan sê “ek kan”, ook met verwysing na selfmoord. Daar is vir hom 'n logiese teenstrydigheid in selfmoord, naamlik dat as selfmoord die self se uiterste moontlikheid is, dan is dit ook juis die moment waarop die self en sy moontlikhede verdwyn. Deur selfmoord wil die “ek” homself die mag toe-eien om die opsegging van sy mag te beheer. Blanchot skryf in *The Space of Literature*: “The weakness of suicide lies in the fact that whoever commits it is still too strong. He is demonstrating a strength suitable only for a citizen of the world. Whoever kills himself could, then, go on living: whoever kills himself is linked to hope, the hope of finishing it all” (Blanchot 1989: 103).¹³⁰

In selfmoord is daar 'n poging om sowel die misterie van die toekoms as die misterie van die dood op te skort. Selfmoord, of genadedood, is 'n poging om alle onsekerhede oor die toekoms op te klaar, die toekoms nie langer die domein te maak waar die onpeilbare dood wag nie. “Suicide in this regard does not welcome death; rather, it wishes to eliminate death as future, to relieve death of that portion of the yet-to-come which is, so to speak, its essence, and to make it superficial, without substance and without danger” (ibid: 104). Maar dit is 'n vergeefse strategie. Die uiterste vergissing onderliggend aan selfmoord is die oortuiging dat die dood iets is wat bereik kan word of dat dit beheer kan word. Al wat die selfmoordenaar voel as hy spring, voer Blanchot aan, is hoe die tou wat

¹³⁰ Sien ook Crowley (2000) se kritiek op Blanchot se selfmoord-argument, naamlik dat Blanchot geen gevoel toon vir die wanhoop van iemand met selfmoordneigings nie. Blanchot se argument is egter eerder literêr-teoreties as klinies.

hom bind aan die bestaan wat hy wil verlaat, stywer span as ooit; al wat hy ervaar, is die gruwel van die gebondenheid aan bestaan. Die dood is nie 'n wilsobjek nie, en op die keper beskou, kan jy nie *besluit* om dood te gaan nie, of jou dood beplan nie. Om te sterf beteken ook 'n verlies aan die wil om te sterf en 'n verlies van die wil self as die dryfkrag van selfmoord.

Is dit dan moontlik om die onmoontlikheid van die dood in die gesig te staar? Hier kom Blanchot se opvatting van die dubbele dood ter sprake as 'n manier waarop die dood voorgestel word, en dan wel as 'n verdubbeling. "There is one death which circulates in the language of possibility, of liberty, which has for its furthest horizon the freedom to die and the capacity to take mortal risks; and there is its double, which is ungraspable" (ibid: 104). Die vertakking, oftewel die verdubbeling, in absolute vryheid en volstreekte onmoontlikheid, is reeds 'n aanduiding dat Blanchot op sy twee hellings van letterkundige taalgebruik afstuur. Die eerste helling hou verband met die opvatting van die dood as 'n moontlikheid (in selfmoord), maar dit bring noodwendig die tweede helling na vore, naamlik die helling van die onmoontlikheid van die dood. Deur te glo dat die dood iets is wat bevat kan word – deur die lus om jou nek te sit of die loop in jou mond – stel jy jouself bloot aan die radikale onbevatlikheid van die dood. Jy kan jou die dood nie voorstel nie.

Blanchot maak dit op die skryfkuns van toepassing deurdat hy aanvoer dat die kunstenaar hom aan dieselfde mistasting as die selfmoordenaar skuldig maak. Die kunstenaar het dieselfde vreemde verhouding met sy werk as wat die mens wat die dood as oogmerk het met die dood het, en dit is dat die kunstenaar en die selfmoordenaar albei iets beplan wat buite alle planne lê, wat nie beplan *kan* word nie. Die selfmoordenaar se selfbedrog kom daarop neer dat hy die tweede opvatting van die dood vir die eerste aansien, en so glo dat die dood 'n moontlikheid is. Die skrywer maak hom ook skuldig aan so 'n wanvoorstelling deurdat hy die voltooide en gepubliseerde boek sien as die kunswerk. Sowel die

skrywer as die selfmoordenaar neem 'n besliste wilsbesluit, maar albei word gekoppel aan dit wat hulle wil bereik deur 'n eis wat niks met hul wil te make het nie. "Both strive toward a point which they have to approach by means of skill, *savoir faire*, effort, the certitudes which the world takes for granted, and yet this point has nothing to do with such means; it is a stranger to the world, it remains foreign to all achievement and constantly ruins all deliberate action" (ibid: 106).

Die skryfkuns en om jouself om die lewe te bring toets albei sekere uiterste vorme van moontlikheid. Albei is daarop gerig om mag en beheer uit te oefen selfs waar daar geen moontlikheid vir begrip is nie en waar doelwitte nie meer bestaan nie. In albei gevalle kom daar egter 'n beslissende sprong tussenbeide, en in hierdie opsig is dit belangrik om te begryp dat Blanchot nie die dood sien as 'n sprong na die onbegryplike anderkant nie. Vir hom is die sterfproses self hierdie sprong, die radikale ommekeer van die uiterste vorm van mag na 'n uiterste magteloosheid. Van die siening van die dood as die uiterste vorm van mag, spring die selfmoordenaar as't ware na 'n verlies van die greep op homself, na 'n totale onvermoë om beheer oor homself uit te oefen, na iets of iemand wat van alle moontlikhede gestroop is. Dit is egter 'n ommekeer wat die selfmoordenaar nie kan ervaar nie, daar bestaan geen begrip daarvan nie, en in hierdie opsig kan daar nie eens van die dood as 'n onomkeerbare proses gepraat word nie, want die dood is dan iets wat nie voltrek is nie, die dood is dan die oneindige en die aanhoudende.

Daar is egter 'n verskil tussen die skryfkuns en selfmoord, en dit is dat die selfmoordenaar na hierdie radikale ommekeer streef as 'n einddoel, terwyl die kunswerk daarna soek as sy begin. Selfmoord is in 'n sekere sin 'n ontkenning van hierdie ommekeer, en is eintlik slegs moontlik in die mate wat die selfmoordenaar verseg om daarvan kennis te neem. "Voluntary death is the refusal to see the other death, the death one cannot grasp, which one never reaches. It is a kind of sovereign negligence, an alliance made with visible death in order to exclude the

invisible one” (ibid: 106-107). Die kunswerk, sê Blanchot, ontkiem juis op hierdie plek van “negligence”, van nie-wil-weet-nie. Dit is vanuit hierdie niewetendheid waaruit ’n kunswerk na sigself roep. Dit is waarheen ’n kunswerk in weerwil van homself getrek word, want dit is ’n plek waar alles op die spel geplaas word, waar daar gedobbel word met die vermoë om te sterf.

4.6 SEBALD: DIE DUISELING VAN DIE SKRYWERS- POSISIE

Blanchot vind besondere weerklank in die werk van die Duitse skrywer W.G. Sebald, veral ten opsigte van die wyse waarop Sebald hom voortdurend bemoei met die skrywer se posisie in die spanningsveld tussen lewe en dood. Net soos vir Blanchot is Kafka vir Sebald ’n voorloper, en dit is ook daarom dat bepaalde nuanses van Blanchot se opvatting omtrent “sterwendheid” in die Sebald-oeuvre figureer. Een van die wyses waarop Sebald die skrywersposisie beskryf is op ’n oneindige slagveld wat met lyke besaai lê, en op hierdie slagveld gaan die skrywer sy eie einde tegemoet.

Sebald se *Vertigo*¹³¹, die Engelse vertaling van die Duitse *Schwindel. Gefühle* (1990), is kenmerkend van Sebald se prosa ’n werk wat genre-kategorisering kompliseer en doelbewus uitdaag. In die mate wat dit die verhaal van die wedervaringe van ’n bepaalde karakter is, kan dit wel ’n roman genoem word, maar dan ’n roman wat sy eie vorm bevraagteken deur die strukturerings daarvan as ’n mengsel van literêre essay, reisverslag, outobiografie en fiksie. Nog ’n Sebald-kenmerk van die werk is die invoeging van talle illustrasies, afdrucke van foto’s, skilderye, biljette, fakture, ensovoorts, wat ooglopend verband hou met die

¹³¹ Die bladsyverwysings na hierdie werk in die bespreking hieronder is deurgaans na Sebald (2002).

inhoud daarvan, maar wat opmerklik sonder enige byskrifte gebruik word. Die strukturering van die roman, maar ook die voorkoms van talle literêre en/of kulturele verwysings, na skrywers en tekste sowel as kunswerke, stel die literariteit van die werk op die voorgrond, oftewel die aard daarvan as deels ook 'n kunsteoretiese besinning.

4.6.1 WAT LAAT 'N SKRYWER UITMEKAARVAL?

In hoofsaak is *Vertigo* 'n reisverhaal, of dan ten minste die weergawe van reise wat 'n skrywer onderneem, nie net na bepaalde fisieke bestemmings nie, maar ook saam met en na bepaalde skrywers en hul werk. Soos Dante saam met Vergilius, reis Sebald se verteller saam met skrywers – Stendhal, Grillparzer, Casanova en vernaamlik Kafka. Ooglopend is die eerstepersoonsverteller Sebald self, dit word onder meer deur van die foto's en dokument-afdrukke tuisgebring, maar Sebald ondermyn juis in sy roman, onder meer deur die gebruik van foto's, eenvoudige identifiserings of opposisies soos feit en fiksie, woord en beeld, lewe en dood, en ondersoek veral die onvermoë van die skrywer om met enige vertroue 'n vaste posisie te kan inneem, hetsy as objektiewe waarnemer of binne die fiktiewe skeppings van sy verbeelding.

Vertigo is in vier hoofstukke verdeel waarvan twee weergawes is van reise wat die skrywer-verteller in die 1980's onderneem het, eers van Londen (waar hy woon en werk) na Verona in Italië en dan na sy Duitse geboortedorp. Die ander twee hoofstukke, die eerste en derde, is weergawes van, of interpretatiewe literêre essays, oor die reise van skrywers, die eerste oor 'n reis van die 18de-eeuse Franse skrywer Stendhal en die tweede oor een van Frans Kafka.

Die eerste hoofstuk, die Stendhal-hoofstuk getiteld “Beyle, or Love is a Madness Most Discreet”, bied die sleutel vir die aard van Sebald se ondersoek na

wat, steeds in navolging van Blanchot, die posisie van die skrywer genoem kan word. In hierdie hoofstuk gee die verteller 'n weergawe van aantekeninge wat Stendhal, oftewel Marie Henri Beyle¹³², op 53-jarige ouderdom gemaak het gedurende sy deelname op sewentien aan die Napoleontiese leër se tog oor die Alpe na Italië. Een van Beyle se skrywersbemoenisse waarmee Sebald hom ooglopend vereenselwig en wat hy hier as een van die vernaamste motiewe in *Vertigo* aanroer, is hoe hy, vier en dertig jaar ná sy ervarings, worstel met die verraderlikheid van herinnering – hoe gebeure in die geheue uitgedoof of verwing word, veral deur die aanvanklike (visuele of emosionele) impak daarvan. Oor sy pogings om sy ervarings op die slagveld weer te gee sê die verteller byvoorbeeld van Beyle: “It seemed to him that his impressions had been erased by the very violence of their impact” (p. 6). En oor sy eerste seksuele ervaring: “The overpowering sensation, he wrote, blotted out the memory entirely” (p. 11). In albei gevalle het die impak van die ervaring die herinnering daaraan geheel en al verwing.

Maar dan gee Sebald ook 'n weergawe van hoe Stendhal deur *Cimarosa* se opera *Il Matrimonio Segreto* (Die geheime huwelik) ontroer word tot 'n ontvanklikheid vir sinuïglike prikkels, vir die verlokking van die Italiaanse landskap, maar veral 'n ontvanklikheid vir die liefde. Hierdie artistieke prikkeling lok Beyle dan na die slagveld van die liefde, na Milaan se bordele, en besorg hom weldra 'n veneriese infeksie. Hoewel hy hom op hierdie terrein op ten minste een oorwinning kon roem, naamlik oor die minnares van een van sy makkers, is sy siekte die sombere voorspel tot wat hy uiteindelik as 'n vernietigingsproses ervaar. Toe hy weer na *Il Matrimonio Segreto* gaan kyk, kan hy hom glad nie soos vroeër daarmee vereenselwig nie, en hy ervaar die dawerende applous wat die opvoering ontvang as 'n persoonlike verwerping en selfs as 'n vernietiging. Hierdie ervaring

¹³² Sebald gebruik deurgaans Stendhal se doopnaam, Marie Henri Beyle, ooglopend in aansluiting by sy problematisering van die onderskeid tussen die werklike skrywer en sy voorstelling van homself in en deur sy werk.

laat ontstaan, volgens die verteller, by hom die vraag wat hom die volgende dekades sou besig hou, en by implikasie is dit die vraag wat die grondslag van sy skryfwerk sou wees: Wat is dit wat 'n skrywer laat uitmekaarval, "what is it that undoes a writer?" (p. 15).

Aan die wortel van Beyle se skryfwerk, blyk Sebald te impliseer, lê gedagtes aan die einde van 'n skrywersbestaan. Hierdie sombere skrywersingesteldheid word verder gepresiseer as die skrywer-verteller verslag doen oor 'n spesifieke voorval wat Beyle laat besluit het om 'n skrywer te word. Meer as 'n jaar ná die slag van Marengo, in 'n stadium dat sy siekte hom laat voel het sy einde is naby, het Beyle weer die slagveld besoek en die verstrooide beendere van sowat 16 000 soldate en 4 000 perde gadegeslaan. Die verskil tussen hierdie toneel en die beelde van die slag wat hy in sy kop gehad het, het by hom 'n duiselingwekkende verwarring veroorsaak, "a vertiginous sense of confusion such as he had never previously experienced" (p. 17). En hierdie duiseling, suggereer Sebald in sy vertolking, lê aan die wortel van Beyle se skrywerskap, maar soos hierbo aangevoer, is dit 'n duiseling wat veral verband hou met sy ondergang as skrywer. Op die terrein van 'n vroeëre veldslag, "on the vast field of the dead on which he was now standing, alone with himself, like one meeting his doom" (p. 18), het hy besef dat hy nie 'n soldaat is nie, maar 'n skrywer. Die besef van sy skrywerskap word dus teweeg gebring deur die gewaarwording van sy ondergang.

Eers ná hierdie passasie word die implikasie duidelik van een van die sketse uit Beyle se aantekeninge waarmee Sebald sy roman begin. Op bladsy 6 plaas Sebald 'n skets wat Beyle gemaak het om te probeer onthou wat presies gebeur het toe die kolonne waarvan hy deel was naby die dorp Bard aangeval is. Op die tekening word die posisie van die kanonne en hul teikens aangedui, ook die plek waar perde afgestort het en reddeloos in die vallei verstrooi gelê het. Maar wat veral van belang is, is dat Beyle sy eie posisie gedurende die aanval met

'n H gemerk het. Heel beduidend beskryf Sebald hierdie merk soos volg: "H stands for Henri and marks the narrator's own position" (p. 6), en ewe beduidend voeg hy by dat dit vir Beyle onmoontlik sou wees om die toneel vanuit daardie posisie te sien soos wat hy dit in die skets weergegee het, "he will not have been viewing the scene in this precise way, for in reality, as we know, everything is always quite different" (p. 7).

Wat hier ter sprake is, is nie bloot die probleem van representasie nie, oftewel die wyse waarop waarnemings en die weergawe daarvan verwing word nie. Saamgelees met die passasie waarin Beyle die terrein herbesoek het en besluit het om skrywer te word, gaan dit ook wesenlik oor die posisie van die skrywer as iemand op "the vast field of the dead", iemand wat deur sy eie ondergang in die gesig gestaar word. Dit is die posisie van die skrywer. Maar dan is dit ook allermins 'n vaste of sekere posisie, want dit word volgens Sebald se interpretasie altoos óf verkeerd aangedui, óf dit is 'n posisie waarvan die skrywer nie *kan* sien wat hy uitbeeld nie.

4.6.2 SEBALD EN KAFKA SE JAGTER GRACCHUS

Sebald gebruik in *Vertigo* talle ooreenkomste en oorvleuelings tussen uiteenlopende verskynsels en ervarings, oënskynlik as toevallighede, wat die indruk skep dat al die wêreld waardeur sy skrywer-vertellers reis, deel is van 'n komplekse plan waarin alles verband hou. Die werklike skrywer Sebald weet egter meer as sy verteenwoordiger in die verhaal, en dit wat laasgenoemde as onthutsende toevallighede ervaar, is vir eersgenoemde 'n doelbewuste struktuurbeginsel, oftewel die berekende daarstel van ooreenkomste en oorvleuelings as literêre motiewe.

In Beyle se debuut, 'n nie-fiksie-boek oor die liefde, getiteld *De l'Amour* (Oor die liefde, 1822), beskryf Beyle byvoorbeeld hoe hy en sy gesellin by die hawedorpie Riva aan die Gardameer sien hoe 'n gehawende skip die hawe invaar en dat twee mans in donker uniforms 'n draagbaar met 'n lyk daarop van die boot laai. Dit is 'n toneel wat Beyle se gesellin so ontstel dat sy daarop aangedring het dat hulle Riva onmiddellik verlaat. Hierdie passasie is een van die vele gedaantes waarin Kafka se kortverhaal *Der Jäger Gracchus* (Die jagter Gracchus)¹³³ in Sebald se roman verskyn. Die verhaal en die ontstaan daarvan kom eksplisiet aan bod in die derde hoofstuk, "Dr K. Takes the Waters at Riva". Dit is 'n hoofstuk wat eweneens 'n essayagtige bespreking is van 'n reis wat ene Dr K., 'n persoonasie grootliks geskoei op Kafka, as hooggeplaaste van 'n Praagse versekeringsmaatskappy na Wene onderneem om 'n kongres oor reddingsdienste en higiëne by te woon. Ná die kongres bring Kafka drie weke deur in 'n hidropatiese kliniek in Riva, en volgens Sebald se weergawe het sy ervarings daar gekristalliseer tot die verhaal oor die ewig swerwende jagter Gracchus. Dit was volgens hierdie weergawe asof die seilboot van die verhaal, die bark, uit die skadu's van die tyd in Dr K. (of dan Kafka) se bewussyn die hawe van Riva binnegeseil het en twee figure in donker uniforms met silwer knope 'n draagbaar aan wal gedra het waarop daar ooglopend die lyk van 'n mens gelê het, bedek deur 'n doek met 'n blompatroon. Sebald gee dan 'n bondige opsomming van die verhaal van die jagter Gracchus wat ná 'n ongeluk in die Swartwoud gedoem is om vir ewig op die waters van die aarde rond te vaar en nooit sy bestemming, die doderyk, te bereik nie.

In die tweede hoofstuk van *Vertigo*, "All'estero" (Die vreemde land), is hierdie verhaal van Kafka die agterdoek van 'n vertelling oor twee reise van die verteller, die eerste in 1980 en die tweede sewe jaar later. Met albei reise besoek hy Wene, Venesië en Verona, en al twee kere gaan hy gebuk onder gevoelens van

¹³³ Sien § 4.6.1 hierbo vir Blanchot se interpretasie van die verhaal.

uiterste leegheid, onheil en uiteindelik 'n duieling wat hom laat voel asof al sy gedagtes sal disintegreer voordat hy 'n behoorlike greep daarop kry. Met sy eerste besoek aan Verona is hierdie gevoel op die spits gedryf toe hy bewus raak van twee donker figure wat hom dophou. In 'n restaurant waarvan die interieur onder meer met seetonele teen die mure en plafon versier is, kry hy die gevoel dat hy op 'n skip is wat sy ondergang tegemoetvaar. Koerantberigte en 'n telefoongesprek van die restauranteienaar verhewig die gevoel dat hy in lewensgevaar verkeer en hy verlaat die stad inderhaas.

Sewe jaar later onderneem die verteller weer hierdie reis met die uitdruklike oogmerk om sy angsvallige herinneringe daaraan te ondersoek, "to probe my somewhat imprecise recollections of those fraught and hazardous days and perhaps record some of them" (p. 81). Die ondersoek geskied skrywend, en sonder dat daar uitdruklik 'n verband gespesifiseer word, word dit ook 'n refleksie oor 'n besoek wat Kafka in 1913 aan die Gardameer gebring het. Op die stasie in Desenzano, waarby Kafka ook gedurende sy reis moes aangedoen het, sien die verteller langs 'n spieël 'n frase graffiti wat lui: *Il cacciatore* (die jagter). Hierby voeg hy dan by: *nella selva nera*, sodat die sin lui: Die jagter in die swart woud. Soos dit in die derde hoofstuk duideliker sal blyk, is dit weer 'n verwysing na Kafka se verhaal oor die jagter Gracchus, en soos met sy eerste reis is die verteller hom onrustig bewus van donker figure wat daarop uit is om sý lyk op 'n draagbaar te laai. Telkens gedurende die reis voel die verteller hom ook in 'n ontliggaamde staat, afgesny van die werklikheid, swewend, uitgelewer aan duieling.

Met sy verblyf op die dorp Limone aan die Gardameer gaan roei Sebald se verteller in die nag op die meer en lê later met die spane gelig op sy rug in die boot en staar na die sterreheemel en die vervalde boorde waarby die boot verbydryf. Met sy terugkeer ná middernag lyk die toeriste wat hy teëkom, vir hom na wandelende gestorwenes. "Unhappy they seemed, every one of them, condemned to haunt these streets night after night" (p. 93). Hy word deel van

hierdie anonieme reisendes, en as sy paspoort wegraak in die hotel waar hy tuisgaan, word hy as't ware identiteitloos, sonder vaste grond, altyd "iewers anders": "Poor travellers, I thought, seeing myself among them: always somewhere else" (p. 111). In 'n katedraal in Milaan verloor hy 'n ruk alle benul van waar hy is en weer kom die gewaarwording dat hy hom in die doderyk bevind. "Despite a great effort to account for the last few days and how I had come to be in this place, I was unable even to determine whether I was in the land of the living or already in another place" (p. 115). Die duielsing ("vertigo" of *Schwindelgefühl* in die oorspronklike Duits) wat die reisende skrywer oorweldig, word dan spesifiek gekoppel aan hierdie gevoel dat die skrywer weg van die aarde sweef.

Met sy herbesoek aan Verona is die ingang van die Pizzeria Verona waar die ang hom sewe jaar tevore oorval het, toegespyker en die luik diggetrek, maar die beeld van Kafka se twee baardraers dwing hom weer aan hom op. "The image that had lodged in my mind when I fled Verona, and which had recurred time after time, with extreme clarity, before I was at last able to forget it, now presented itself to me again, strangely distorted – two men in black silverbuttoned tunics, who were carrying out from a rear courtyard a bier on which lay, under a floral-patterned drape, what was plainly the body of a human being" (p. 125).

In Verona het hy dan ook 'n afspraak om ene Salvatore in 'n kafee te ontmoet, ooglopend 'n ou vriend wat hier so verdiep is in 'n boek dat hy Sebald nie sien aankom nie. Salvatore verduidelik dat hy in prosa ontvlug soos wat 'n mens dit in 'n boot sal doen – ". . . the moment I read the first sentences, it is as if I were rowing far out on the water" (p. 128) – en dan vertel hy dat die roman wat hy tans lees, hom heeltemal van die wêreld om hom afsny. Salvatore gesels ten slotte ook oor opera en hoe dit so ontaard het dat hy dit nie meer bywoon nie. Hy gee onder meer 'n weergawe van die eerste opvoering van *Aida* in 1871 in die operahuis van Kairo. Hy vermeng egter ook allerhande ander assosiasies

hiermee, ook 'n (verbeelde) apokaliptiese gegewe waarin die operahuis in vlamme uitbars en al die stalles met almal daarin in die orkesput stort en 'n doodsengel uit die rook neerdaal.

Sebald sluit hierdie hoofstuk af met 'n naskrif oor 'n episode uit die einde van Kafka se lewe. In 'n hospitaal in Wene is hy deur sy vriend die skrywer Franz Werfel besoek wat vir hom sy jongste boek, *Verdi – Roman der Oper*, gebring het. Vir Sebald se verteller is die merkwaardige omtrent hierdie voorval dat die eksemplaar van Werfel se boek, wat met 'n ompad in sy (die verteller se) besit gekom het, die ex libris het van ene dr. Hermann Samson. Die afdruk toon 'n prismatiese vorm voor 'n venster wat open op die son wat oor die Egiptiese piramides hang. Die verteller merk op dat Dr. Samson soveel van *Aida* moes gehou het dat hy die piramides, en dan beskryf hy hulle uitdruklik as “monumente van die dood”, as sy insignia gekies het.

In die laaste hoofstuk van *Vertigo* kom die Gracchus-gegewe voor in die vorm van 'n jeugherinnering van Sebald se verteller, en verkry dit, in aansluiting met die interpretasie van die verhaal in hoofstuk drie, 'n besliste seksuele konnotasie. Die laaste hoofstuk is getiteld “Il ritorno in patria” (Die terugkeer na sy vaderland)¹³⁴ en is 'n beskrywing van 'n besoek van Sebald se skrywer-verteller, eweneens in 1987, aan sy geboortedorp in Beiere, 'n dorp wat hy hier net W. noem¹³⁵.

In 'n stadium gedurende sy staptog van Innsbruck na W. voel dit vir die verteller juis asof hy op 'n bootreis oor uitgestrekte waters is. Hy het 'n ruk in 'n kapel aan die soom van 'n woud gaan sit, “and presently it seemed to me as if I

¹³⁴ Die Italiaanse hoofstuktitel problematiseer uit die staanspoor die strekking van die konsep “vaderland”. Verwys dit na Duitsland of na Engeland waarheen die verteller ten slotte terugkeer en waar hy die grootste gedeelte van sy lewe gewoon en gewerk het? Die hoofstuktitel herinner ook aan Monteverdi se opera oor Odusseus (Ulysses) se terugkeer na sy vaderland, *Il ritorno d'Ulisse in patria*, en op hierdie wyse kan *Die Odusseia* betrek word as uitbouing van die motief van die ewigswerwende skrywers.

¹³⁵ Sebald is op 18 Mei 1944 op die dorp Wertach im Allgäu in Beiere gebore en het die eerste nege jaar van sy lewe daar deurgebring.

were in a boat on a voyage, crossing vast waters" (p. 179). Maar wat hy veral van hierdie besoek onthou, benewens die transformasie in sy verbeelding van die kapel se klipmure tot die houtromp van 'n boot, was die verweerde uitbeeldings teen die mure van die Stasies van die Kruis. Die besonderhede van hierdie skildering was in so 'n mate verweer dat dit gelyk het asof alles in die agtergrond versmelt het. "Insofar as anything was still visible at all, it was like looking at some ghostly battle of faces and hands suspended in the gloom of decay" (p. 179). Die implikasie hiervan is dat die skrywer-verteller steeds soos Gracchus drywend op die see van verdoemenis is. Gracchus se ewige swerftog waarin hy kort-kort by 'n ander hawe aandoen, word ook hier in verband gebring met Jesus se lydensweg en die veertien stasies waarby hy aangedoen het onderweg na sy verdoemenis.

Die mees uitgebreide behandeling van die Gracchus-gegewe in hierdie hoofstuk is egter die verteller se herinnering aan die jagter Hans Schlag. Die verteller herinner hom 'n episode uit sy jeug toe hy afgekom het op Schlag wat seksueel verkeer het met 'n winkelassistent, 'n meisie wat in daardie stadium vir die jong seun die mooiste vrou was wat hy nog gesien het. Uit Sebald se weergawe hiervan blyk dit dat die kind die toneel in algehele onbegrip gadeslaan het. Dit is dan ook opmerklik dat seks uit die kinderperspektief gekoppel word aan geweld en die dood. Die verteller kan dan ook onthou dat hy as kind dikwels gefantaseer het oor hoe hy en die betrokke meisie in die plaaslike winkel se ysstoer toegesluit word sodat hulle vasklouend aan mekaar doodvries, "life ebbing out of our bodies as slowly and silently as ice melts in the warmth of the sun" (p. 240).

Enkele dae na die voorval tussen die jagter en die meisie, kom die nuus dat die jagter in uiters raaiselagtige omstandighede in 'n woud by 'n krans afgeval het en omgekom het. Die lyk van die jagter, met wilde hare en baard, is op 'n sleet die dorp ingebring, en in 'n stadium, toe een van die omstanders die kombes

weer oor die man se bevrore gesig terugtrek, het sy sakhorlosie skielik enkele frases van die lied “Üb immer Treu und Redlichkeit” gespeel. Die ooreenkomste met die Kafka-verhaal skep hier die suggestie dat die gestorwe jagter selfs in sy dood trou en opreg bly, dat hy dus op ’n manier ook nie kan sterf nie. Hierdie ooreenkomste word dan verder onderstreep as die lykskouing onder meer openbaar dat daar ’n seilskip op sy linkerarm getatoeëer was.

4.6.2.1 Sterwendheid en seksualiteit

Die seksuele konnotasie wat Sebald aan Kafka se verhaal heg, is aangevoer deur sy interpretasie daarvan in die derde hoofstuk. Hiervolgens setel die betekenis van die jagter Gracchus se eindelose reis in ’n berou oor ’n begeerte na liefde wat ontstaan juis as daar niks is om na uit te sien nie. As verduideliking betrek Sebald ’n passasie uit een van Dr. K. (Kafka) se briewe aan sy verloofde Felice (Bauer) waarin Dr. K. die aard en oorsprong uiteensit van wat hy sy “ongeoorloofde emosie” noem. Dit gaan hierin oor Kafka se onverklaarbare fassinering – sy begeerte na – die onaantreklike veertigjarige seun van die eienaar van ’n Joodse boekwinkel in Praag. Sebald se verteller merk egter op dat Kafka in hierdie brief op die drumpel daarvan kom om die begeerte te erken wat ’n mens moet aanvaar vir hom onvervuld gebly het. Met verwysing na Dr K. se opmerkings in sy brief oor ’n kind wat liefde verdien, sluit Sebald die hoofstuk soos volg af (p. 167):

But what love could have been sufficient to spare
the child the terrors of love, which for Dr K.
stood foremost among all the terrors of the earth?
And how are we to fend off the fate of being
unable to depart this life, lying before the *podestà*,

confined to a bed in our sickness, and, as
Gracchus the huntsman does, touching, in a
moment of distraction, the knee of the man who
was to have been our salvation.

Sebald sluit in sy interpretasie van Kafka se verhaal aan by Blanchot, naamlik dat Gracchus se lot, die mens se lot is. Die mens word gekenmerk deur sterwendheid, oftewel die onvermoë om te sterf, of om meer presies te wees, die onvermoë om hierdie lewe te verlaat. Dat dit in Kafka se verhaal ook spesifiek gaan om 'n skrywersdilemma, kan onder meer op twee maniere uit sy verhaal afgelei word. Op die burgemeester se vraag na wie die skuld vir Gracchus se lot moet kry, antwoord Gracchus dat die skipper van die boot die skuldige is. Maar dan vervolg hy soos volg: "Niemand sal lees wat ek hier skryf nie; niemand sal my kom help nie." Vreemd en heeltemal onverwags identifiseer Gracchus hom in hierdie reël as skrywend, en dat deel van sy dilemma is dat niemand sal (of kan) lees wat hy skryf nie. Maar Kafka het ook 'n versteekte verband tussen hom as skrywer en die karakter Gracchus ingebou, soos wat onder andere Martin Klebes (2004: 134) aan die lig bring. Gracchus is afgelei van die Latynse woord "graculus" wat soos die Tsjeggiese woord "kavka" kerkkraai (Engels *jackdaw*) beteken. Die implikasie is dat dit vir die skrywer onmoontlik is om sy ewe onmoontlike reis in taal weer te gee – ook in taal kan hy nie sy bestemming bereik nie.

In die laaste sin van Sebald se verteller se vertolking van die Gracchus-verhaal gee hy egter 'n baie spesifieke interpretasie van die slot daarvan. In die verhaal vra die burgemeester van Riva, die *podestà*, vir Gracchus, nadat hy sy verhaal aangehoor het, of hy van voorneme is om in Riva aan te bly. Gracchus antwoord dat hy geen voornemens het nie, en lê toe, om vir sy spottende stemtoon te vergoed, sy hand op die burgemeester se knie. Sebald se verteller

beskou hierdie gebaar as die resultaat van 'n onbesonne oomblik – “a moment of distraction” – 'n formulering wat herinner aan Gracchus se weergawe van die rede vir sy afdwaling van die weg na die doderyk, naamlik dat die skipper in 'n oomblik dat sy aandag afgelei is, die rigting kwytgeraak het. Dit lyk asof Sebald hier impliseer dat die “ons”, dit wil sê al die ewigswerwende skrywers, se redding verydel is deur juis hierdie gebaar, die aanraking van die man wat veronderstel was om hulle te verlos – “the man who was to have been our salvation” (p. 167).

Gelees binne die konteks van Dr K. se “ongeoorloofde emosie” lyk dit asof Sebald hier daarop sinspeel dat die aanraking, bes moontlik as 'n homoërotiese gebaar, ongeoorloof was, en dat die verlossing daarom verydel is. Daar is egter nog voorbeelde van 'n aanraking of bykanse aanraking wat hierdie voorval saamsmee tot 'n motief wat geïnterpreteer kan word binne die breër verband van die posisie van die skrywer.

In die slothoofstuk verwys die verteller byvoorbeeld na 'n droom wat hom sedert sy kinderjare teister, naamlik dié van 'n ridderfiguur met swaard gewapen wat sy hand na hom uitstrek sodat hulle aan mekaar kan raak. En telkens in sy drome sien die verteller die vingers van sy eie regterhand, stowwerig en swartgesmeer van die aanraking met die ridder, asof dit die teken is van 'n groot ellende wat niks ter wêreld weer sal regstel nie.

Met sy herbesoek aan W. blyk dit dat hierdie spookfiguur nie net in die verteller se onbewuste bestaan het nie, maar dat daar al die jare so 'n figuur was in 'n solder wat vir hom as kind verbode was. Saam met 'n verlangse familielid verkry die verteller toegang tot hierdie solder waartoe hy as kind nie toegang gehad het nie omdat dit glo die spookplek was van die sogenaamde grys jagter. Hier kom hy en sy familielid egter nou agter dat hierdie “spookfiguur” wel bestaan het en wel in die vorm van die paspop van 'n kleremaker geklee in die grys uniform van die Oostenrykse *chasseurs* (jagters) wat rondom 1800 as ongereelde troepe teen die Franse geveg het. Die paspop, oftewel die grys jagter,

maak 'n uiters onheimlike (“uncanny”) indruk op die verteller, en toe hy aan een van die uniform se loshangende moue raak, het dit tot sy afgryse tot stof verkrummel. Die aanraking tussen die skrywer en die grys jagter, nog een van die manifestasies van Gracchus, bring dus wedersyds verdoemenis, vir die jong seun in sy droom en vir die jagter toe die verteller daaraan raak.

Sebald se gebruik van die term “uncanny” (*Unheimlichkeit*) om sy verteller se reaksie op die grys jagter te beskryf is, gelees binne die konteks van die spanning tussen 'n onbewuste verskynsel en sy fisieke pendant, een van die Freudiaanse verwysings in die teks wat die Gracchus-motief ook in 'n seksuele raamwerk plaas.

Freud voer in sy opstel “The Uncanny” (1919) aan dat neurotiese heteroseksuele geslagsomgang as onheimlik ervaar word omdat die herhalingskompulsie daardeur geaktiveer word, oftewel die drang om na 'n vroeëre staat terug te keer. Hierdie vroeëre staat is die moeder se baarmoeder. Daarvolgens reis die jong man op soek na liefde as't ware na 'n vreemde land net om agter te kom dat hierdie plek bekend is, dat hy reeds daar was. Hierdie plek is volgens Freud die baarmoeder (Freud 1919: 245).

Sebald laat sy Dr K. ook die liefde beskryf as 'n herhalingskompulsie waardeur alles vernietig word, ook die beeld van die beminde: “. . . we became subject to the compulsion of constantly going through the whole gamut of variations and repetitions which, as he himself had often enough found, extinguished everything, even the image of the lover one wished to preserve” (p. 158).

Hierdie drang om te herhaal manifesteer hom regdeur die roman in Sebald se skrywer-verteller se reise, sy voortdurende herbesoek aan plekke, skrywers en kunswerke, en ten slotte in sy terugkeer na sy geboortedorp. Telkens loop hy op sy spore terug, en sy onvermoë om ander weë te vind as die reeds

bekende, sy onvermoë om te verdwaal¹³⁶, lei ook tot die soort duiseling wat al die swerwer-skrywers in *Vertigo* ondervind. Die mees frappante voorbeeld is die aanvang van die verteller se reis in die hoofstuk "All'estero". Die reis na Wene het hy onderneem, sê die verteller, om 'n besondere moeilike tydperk in sy lewe te verwerk. In Wene loop hy elke dag doelloos die strate in, maar kom later agter dat nie een van sy wandelings, sy pogings om weg te kom of selfs te verdwaal, hom verder as 'n sekere sekelvormige gebied rondom sy blyplek geneem het nie. "If the paths I had followed had been inked in, it would have seemed as though a man had kept trying out new tracks and connections over and over, only to be thwarted each time by the limitations of his reason, imagination or will-power, and obliged to turn back again" (p. 24).

In bogaande passasie is ook reeds iets te bespeur van die invloed van die Duitse letterkundige Walter Benjamin wat veral in Sebald se *The Emigrants (Die Ausgewanderten)* 'n prominente teenwoordigheid kry. "Not to find one's way about in a city is of little interest," haal Susan Sontag (1980: 112) aan uit Benjamin se toe nog onvertaalde *A Berlin Childhood around 1900*, "but to lose one's way in a city, as one loses one's way in a forest, requires practice . . . I learned this art late in life: it fulfilled the drama whose first traces were the labyrinths on the blotters of my exercise books." Wat dan ook veral ten opsigte van *Vertigo* beduidend is, is Sontag se opmerking dat Benjamin bogaande passasie in sy *A Berlin Chronicle* herhaal en wys op hoeveel oefening dit neem om te verdwaal gegewe "an original sense of 'impotence before the city'" (ibid, kursivering FS). Die kuns, blyk Benjamin te sê, lê daarin om te verdwaal en so uiting te gee aan 'n fundamentele impotensie. Die kunstenaarsingesteldheid wat Benjamin voorstaan, kan 'n mens aflei, word gekenmerk deur impotensie of onmag.

¹³⁶ John Zilkosky (2004: 102) wys daarop dat Sebald die vernaamste kunsgrepe van reisverhale omkeer. Hierdie kunsgrepe is die vrees om te verdwaal en die begeerte om weer jou weg te vind. Sebald se verteller wil juis verdwaal, maar kry dit nie reg nie.

Soos reeds aangedui is die herhalingskompulsie volgens Freud 'n manifestasie van die doodsdrif, die drang om terug te keer na die verlede, na stilte en die dood. In Sebald se passasie word hierdie strekking ook geïmpliseer deur die verwysing na die sekelvorm. Meer as een keer in *Vertigo* verstar die verteller voor die beeld van 'n oesvrou met 'n sekel in die hand. Die sekel kan in verband gebring word met kastrasie-angs, 'n teken van seksuele onvolwassenheid of onmag, en die vroegste aanduiding hiervan by die verteller is sy vrees as jong kind vir 'n muurskildering deur die volkskunstenaar Maler Hengge van 'n forse oesvrou met 'n sekel in die hand.

In Freudiaanse terme kan hierdie angsvalligheid bestempel word as 'n Oedipale geremdheid, 'n staat wat dikwels simbolies deur een of ander sigdefek aangedui word, soos byvoorbeeld in die kinderdroom in die slothoofstuk van *Vertigo* wat voorgestel word as sou dit op 'n sekere manier verband hou met die verteller se ervaring van die dood van die jagter Hans Schlag. Die verteller (as kind) het kort na hierdie episode witseerkeel opgedoen, en in een van die koorsdrome as gevolg van sy ernstige siektetoestand sien hy homself afstap na 'n kas in 'n kelder waar daar in 'n erdepot eiers vir die winter gehou word. In sy droom steek hy sy hand deur die water na die eiers onder in die pot, en kom dan tot sy afgryse agter dat dit nie eiers is nie, maar iets glibberigs wat in sy verbeelding niks anders kan wees nie as oogballe wat uit hul kasse geruk is.

Die verband wat in die weergawe van hierdie droom gestel word tussen die oog (sig) en kastrasie (impotensie), roep 'n vroeëre opmerking van die verteller oor die belang van die gesigsintuig voor oë. Dat hierdie opmerking ook 'n reaksie van die verteller op 'n kunswerk was, plaas die kwessie van seksuele onvermoë weer vierkant in die kader van die besinning oor die posisie van die skrywer en/of kunstenaar.

4.6.3 ONDERWEG NA EINDELOSE RAMPSPOED

Die verwysing na die belang van sig in die hoofstuk “All’estero” kom in die teks voor in die konteks van die verteller se refleksie oor die werk van die 15de-eeuse Italiaanse skilder Pisanello. Die verteller motiveer sy belangstelling in Pisanello soos volg: “It is many years now since the paintings of Pisanello instilled in me the desire to forfeit everything except my sense of vision” (p. 73). Al wat die skrywer tot elke prys sal bewaar, is sy sig, ’n uitspraak wat in die lig van bogaande jeugdroom gesien kan word as nog ’n uitdrukking van kastrasie-angs.

Maar waarom is dit presies Pisanello se kuns wat hierdie gewaarwording by hom tuisbring? Die verteller verklaar dan ook sy aangetrokkenheid tot hierdie kuns, en wel as sou dit veral berus op die kunstenaar se vermoë om realistiese effekte te bewerkstellig sonder om van ’n dieptedimensie gebruik te maak, dit wil sê deur alles wesenlik op ’n plat vlak uit te beeld waarin elke element gelyke status het. Dit is dus skilderwerke “in which every feature, the principals and the extras alike, the birds in the sky, the green forest and every single leaf of it, are all granted an equal and undiminished right to exist” (p. 73).

Wat Sebald se oog lei in sy beskouing van Pisanello se werk, sê Anne Fuchs in haar beskouing van die rol van die skilderkuns in Sebald se prosa (2006: 178), is ’n afwyking van ’n bepaalde skilderkonvensie, naamlik die vereistes van die sentrale perspektief, oftewel die wyse waarop diepte in ’n tweedimensionale skildery gesuggereer word. Wat dus in Pisanello se skildery gebeur, is dat alles wat in tyd en ruimte verwyder is, in die hier en nou van die kunswerk bymekaargesit word. Dit is dus asof die geskiedenis uit die verlede teruggebring word en op ’n plat vlak in die hede uitgestryk word.

In sy daaropvolgende uitvoerige beskrywing van Pisanello se muurskildering in die Pellegrini-kapel van die kerk van St. Anastasia in Verona,

noem die verteller in fyn besonderhede hoe die vertrek van St. George om teen die draak te gaan veg uitgebeeld is. Sy aandag word veral vasgevang deur die oë van die twee hoofpersonasies, St. George en die prinses van wie hy afskeid neem. Die verteller se beskrywing van die twee se gesigsuitdrukkings word aangevul deur afdrukke van fragmente uit die skildering waarin die oë van St. George en die prinses geïsoleer is en verwyder van mekaar geplaas word. Wat die verteller opval, en in die roman deur die isolering van die twee fragmente benadruk word, is dat die onderskeie blikke van die twee figure in kontras met mekaar geplaas word, verwyder van mekaar, elk besig met sy eie bemoeienisse plaas van verenig in die intimiteit van die afskeid. "It is astounding how Pisanello contrived to set the wide open eyes of the knight, already wandering sideways to the hard and bloody battle ahead, against the self-contained expression of the woman indicated by little more than the slight lowering of her gaze" (pp. 75-6).

Die ridder se blik is volgens bogaande interpretasie van Sebald se verteller reeds gerig op die bloedige stryd wat voorlê, net soos wat die oë van die engele in Giotto se fresko's in Enrico Scrovegni se Arena-kapel in Padua in 'n stille lament gerig is op die eindelose rampspoed van die aarde waarbo hulle ewig hang.

Met sy terugkoms in Londen ná 'n reis waarin hy hom opnuut uitgelewer gevoel het aan gevoelens van vervreemding en duieling, is die verteller onmiddellik na die Nasionale Galery in dié stad om na Pisanello se skildery *Die Maagd en St. Antonius die Ab en St. George* te gaan kyk. Sy wandeling na die galery aktiveer weer die verdwaal-motief, want hy loop deur 'n doolhof van agterstraatjies na die Liverpool Street-stasie en word so moeg dat hy voel dat hy nog nooit so ver gestap het nie. Hy kom by 'n moltreinstasie wat hy herken as die een waar dit hom voorheen al opgeval het dat hy nog nooit hier iemand sien op- of afklim het nie. Uit sy perspektief lyk hierdie stasie na die ingang na die

onderwêreld, kompleet met die reuk wat volgens hom die verbeelding van 'n roeier ver uit op die see sou prikkel. Die reuk kom van die krisante wat by die ingang verkoop word deur 'n man wat hom herinner aan Prospero, die protagonis van Shakespeare se *The Tempest*, wat deur sy broer op 'n boot vir die dood gelaat is.

Sebald se verteller deins terug van hierdie stasie, en toe hy wel van die Liverpool Street-stasie vertrek, voel dit vir hom eweneens asof hy deel word van 'n uitgebreide stelsel katakombes. Ook sy medepassasiers lyk vir hom soos 'n verslane weermag, en buite lyk die gietende reën vir hom soos 'n reuse-lykkleed. In die trein begin hy blaai deur Samuel Pepys se dagboek, sluimer in en begin droom. Hy droom dat hy op 'n begspits van die Alpe staan met duiselingwekkende afgronde weerskante van hom. Hier dring fragmente van Pepys se weergawe van die Groot Brand van Londen soos 'n eggo tot hom deur. Dan is dit asof hy en Pepys saam die brand gadeslaan – hy praat van “ons” wat die vernietiging aanskou. “*We saw the fire grow . . .*” (p. 262, kursivering FS). Is dit die einde van die wêreld? wonder hy in sy droom voordat die kruithuis ontplof, hy en Pepys die water invlug en 'n muur van vlamme die lug oorspan.

Hierdie laaste beeld in *Vertigo*, die beeld van 'n vlammeboog wat die lug vul, is terug te vind in die Pisanello-skildery wat die verteller in Londen gaan besigtig het. Die verteller se beskrywing daarvan lui soos volg: “The upper half of the picture is almost completely filled by a golden disc, radiant against the blue of the sky and serving as a background for the Virgin and her Redeemer Child” (p. 257).

Bogaande toneel is dit waardeur die reisiger-skrywer se blik ten slotte vasgevang word, die samevloeiing van apokalips en verlossing. Daarin saamgevat is die motief van die skrywer wie se heil paradoksaal in sy ondergang lê, die skrywer gedoem tot 'n ewige swerftog, voortdurend op die grens tussen die ryke van die lewendes en die dooies. Soos vir Schoeman se Versluis is daar ten slotte

vir Sebald se verteller 'n blik op die sublieme opgesluit in die apokalips, en regdeur hierdie skrywer se reis was daar telkens die gewaarwording dat skrywersreise van die een onmoontlike posisie na die ander lei, dat dit die skrywer voortdurend dompel in die duiseling van waar daar niks gesien kan word nie en niks gesê kan word nie. Die bestemming is altyd 'n doolhof, die hoogste kuns is om te verdwaal, en die skrywer is ewig gedoem om terug te keer na die oerbron van sy werk, naamlik die donkerte waarin alle stemme verdwyn, daar waar alle sintuie tot die uiterste ingespan moet word om hul eie ontbinding te registreer.

LETTERKUNDE, DOOD EN GENDER

Die teoretiese gronde vir, asook die literêre praktyk van die verbandlegging tussen die skryfkuns en die dood is nie onomstrede nie. Uit feministiese oorde word dit dikwels afgemaak as 'n manlike bemoeienis wat in verskeie opsigte ten koste van die vrou nagestreef word. Enersyds, word aangevoer, is die psigoanalitiese grondslag van die tradisie, in die mate wat dit steun op teorieë van subjekvorming, gerig op 'n ontkenning van die vroulike, en andersyds kom dit knus tereg binne 'n kultuuumgewing waarin die vrou dikwels gelykgestel word aan die dood. Die ideologiese vooroordele van mites soos dié oor Oedipus, Odusseus en die Sirene en Orpheus en Eurydice kan aan die kaak gestel word, spesifiek op grond van die wyse waarop hierdie mites in die manlike tradisie geapproprieer is tot modelle van skrywerskap. En dan word dit telkens as normaal aanvaar dat die man skryf en die vrou sterf, en dat die skrywerskap in 'n sekere sin aangewese is op die dood van die vrou.

Breyten Breytenbach is die Afrikaanse skrywer in wie se werk die dood sekerlik die merkbaarste en mees volgehoue teenwoordigheid het, en ook in sy beskouende essays maak hy gewag van sy doodsbewuste estetika. Daarom is dit dalk 'n verrassing dat sy werk in hierdie konteks aan die orde gestel word – in 'n konteks waar hierdie doodsbewustheid juis bevraagteken word. Soos met enige poësie van gehalte is dit nie moontlik om Breytenbach se poëtiese ontginning van die dood tot 'n klinkklare slotsom te reduceer nie, en tog openbaar sy werk 'n geneigdheid tot 'n vrou-dood-verbinding, te dikwels 'n te fasiele konstruksie, wat van sy verse by uitstek kwalifiseer vir die diskoers oor letterkunde, dood en gender.

7 | In hierdie diskoers bied Ingrid Winterbach met haar roman *Die boek van toeval en toeverlaat* bewustelik 'n antwoord: 'n bepaalde manlike, selfs patriargale omgang met eindes, verlies en met die dood, ook met 'n eindgerigtheid as 'n narratiewe struktuurbegin. Op 'n bepaalde manier bring sy die diskoers terug na wat onder andere Blanchot oor die dood veronderstel het, naamlik nie as 'n einde nie, maar as 'n ewigduurende, onmoontlike begin.

5.1 DIE GROOT ROMAN EN DIE GROOT EINDE

“This is a story about writing,” lui die openingsin van A.S. Byatt se kortverhaal “On the Day that E.M. Forster Died”.¹³⁷ Dit is uitdruklik 'n metaverhaal, 'n verhaal wat bewustelik sy eie totstandkoming en die voorwaardes daarvoor laat blyk, en wel aan die hand van 'n eerste persoonverteller wat ooglopend al skrywende oor die skryfkuns besin. Byatt laat op tipies postmodernistiese wyse blyk dat haar verhaal 'n fabrikasie is en nie 'n onbemiddelde greep uit die lewe nie. Die leser word eksplisiet bewus gemaak van die kreatiewe handelinge van die verteller wat die personasies kompromitteer op wyses wat hulle bes moontlik nie sou geval nie.

Die verhaal gaan oor 'n skrywer, ene Mrs Smith, 'n middeljarige, getroude vrou met drie kinders, wie se oeuvre bestaan uit drie kort en elegante swart komiese tekste oor die dwaashede en misverstande in seksuele verhoudings. “So this story,” deel die verteller die leser mee, “which takes place on the day when she decided to commit herself to a long and complicated novel, would not have pleased her” (p. 130). Uit die staanspoor word die leser ook bewus gemaak van waarom Mrs Smith nie van hierdie betrokke verhaal sou hou nie, die verhaal

¹³⁷ In Byatt (1995: 129-146). Voortaan word verwysings hierna net met bladsynommers tussen hakies aangedui.

waarin sy die protagonis is. Haar besware sal min of meer daarop neerkom dat sy nie van postmodernistiese metafiksie hou nie. Sy glo ook in 'n duidelike onderskeid tussen kuns en die lewe, en veral dat kuns nie 'n paradigma vir die lewe kan wees nie. Hoewel die verteller nie heeltemal met Mrs Smith saamstem nie, dink sy tog dit is die moeite werd om die storie te vertel, en met ooglopende toegewings aan Mrs Smith se sentimente maak sy die leser soos volg bedag op wat die verhaal is en nie is nie, veral van die feit dat dit intrige-gedrewe is: "Nevertheless, it seems worth telling this story about writing, which is a story, and does have a plot, is indeed essentially plot, overloaded with plot, a paradigmatic plot which, I believe, takes it beyond the narcissistic consideration of the formation of the writer, or the aesthetic closure of the mirrored mirror" (ibid).

Hierdie "paradigmatiese" verhaal gaan dan wesenlik oor hoe Mrs Smith begin het om 'n lang en omvattende roman te skryf, 'n roman wat verskil van die nouvelles wat sy tot dusver geskryf het. En dit gaan dan ook oor hoe en waarom Mrs Smith uiteindelik ook afgesien het van die gedagte om 'n roman aan te pak.

Ter aanvang het Mrs Smith skielik, as middeljarige, besef dat sy lank genoeg geleef het om al haar verhale ineen te snoer. Een rede waarom sy nog altyd net korter werke aangedurf het, is dat sy geïntimideer is deur romans wat aan haar voorgehou is as die hoogste vorm van menslike uitdrukking, romans soos "*Portrait of the Artist as a Young Man*, *Death in Venice*, *À la Recherche du temps Perdu*" (p. 129). Oorweldig deur die euforie van haar nuutgevonde skeppingsdrif, sowel as die verwesenliking daarvan (sy kon skielik meer werk as ooit in 'n ommesientjie klaarkry), kom sy tot die gewaarwording dat niks vir haar belangriker is as die skryfkuns nie. Maar dan spesifiek die roman. En daarby koppel sy hierdie gewaarwording aan middeljarigheid, aan die gedagte dat sy reeds baie ervaar het en dalk nie meer so baie kán ervaar nie – "The long novel she meant to write acknowledged both the length and the shortness of her time" (p.

134). Sy is ook skielik diep onder die indruk van die rykheid van haar ervaring en die vermoë van taal om hierdie rykheid weer te gee.

Al hierdie gevoelens word op die spits gedryf toe sy 'n koerantplakkaat sien waarop die dood van die skrywer E.M. Forster aangekondig word. "On the day that E.M. Forster died I decided to write a long novel," was haar enigszins verligte reaksie op hierdie nuus. Dan word dit ook duidelik waarom sy so geïntimideer was deur die groot romans van haar tyd: Dit was 'n manlike tradisie waarvan sy haar vervreemd gevoel het. En hoewel sy Forster bewonder het, het sy hom ook as 'n maatstaf gesien, en as sodanig het hy nog altyd haar skryfambisies geïnhibeer. Hoewel sy hom sy sekerhede beny het, was sy ook besonder bewus van hoe sy as skrywer anders as hy was.

Mrs Smith se idealisme word egter geknou toe 'n ou studentekennis sy opwagting maak. Hierdie kennis, ene Conrad, was altyd 'n effense irritasie, maar tog het sy af en toe met hom kontak gehad en het vriende haar deurgaans op die hoogte gehou van sy frenetiese lewensgang. Met hierdie toevallige herontmoeting op straat het hy egter opvallend oud en uitermate onaantreklik geword, en tog was daar iets omtrent hom wat Mrs Smith geboei het en haar laat instem tot nog 'n sosiale ontmoeting.

Wat Mrs Smith omtrent Conrad fassineer, is dat hy dit reggekry het om een enkele ideaal uit te sonder en sy hele lewe daarna te skik. Gedurende behandeling vir tuberkulose het hy musiek gekies as die enigste en hoogste waarde in sy lewe, en gevolglik het hy in die musiek begin studeer en glo ook gekomponeer. Wat dit presies daarvan is wat Mrs Smith boei, word nie uitgespel nie, maar haar bewondering is uiteindelik die opening waardeur sy as't ware ingesuijg word by 'n haas absurde verloop van gebeure – 'n plot, 'n intrige – waaruit sy haar net met geweld kon bevry. Conrad probeer haar betrek by 'n ooglopend paranoïese spioenasie-komplot, 'n vergesogte militêre charade wat sonder twyfel die produk is van 'n neurotiese fantasie.

Hierdie ervaring ontlok paradoksale reaksies by Mrs Smith, 'n verwarde reaksie op wat algaande as 'n tipies manlike diskoers geopenbaar word. Haar eerste en grootste ontsteltenis was dat die musiek, die hoë ideaal, verydel en verloeder is (Conrad het laat blyk dat hy sy musiekkennis in diens van wapentegnologie gestel het). Haar volgende ontsteltenis was dat sy haar eerbaarheid ("virtue") prysgee het, maar dan "in the old sense of that word, from the Latin, *virtus*, manliness, worth, power; and in newer ones too" (p. 145). Toe daal die gewaarwording dat sy haar sal moet verset teen Conrad se pogings om by sy *verhaal* betrek te word. "She would not inhabit his plot of deathly music-machines and lethal umbrellas" (ibid). Sy herinner haar ook die woorde van Forster, en opmerklik word hy dan in die konteks van hierdie herinnering bestempel as 'n liberale humanis en realis. Hierdie groot skrywer, die ikoon van manlike eerbaarheid, sou gesê het: "Death destroys a man . . . The idea of death saves him" (pp. 145,146). Eweneens opmerklik word dan ook bygevoeg dat Forster juis daardie dag dood is, en daarna word vermeld dat dit meer as Conrad se "local madness" sal kos om Mrs Smith van stryk te bring.

Die vraag ontstaan nou waarvan presies dit is dat Mrs Smith nie sal afwyk nie. Die antwoord op hierdie vraag lê gedeeltelik in die kontraste wat Byatt met groot vernuf in die verhaal rondom bepaalde motiewe orkestreer, spesifiek die kontras tussen Conrad en Mrs Smith. Soos hierbo aangedui, is daar uit die staanspoor 'n man-vrou-spanning in die verhaal, en aangesien die verhaal so uitdruklik oor die skryfkuns gaan, kan 'n mens aflei dat dit 'n spanning is wat die wese van die skryfkuns aansny.

Die Conrad-Smith-teenstelling val dan ten eerste saam met die pole "man" en "vrou". Mrs Smith se nuwe lewensdrif is gebaseer op die besef van haar middeljarigheid en dat sy haar volledig binne die tyd voel. Conrad sien hom daarenteen as buite tyd en ondanks alle tekens tot die teendeel ontken hy sy afgeleefdheid. Mrs Smith verswyg op haar beurt haar nuwe lewensideaal, die skryf

van 'n roman, maar sy staar haar gebondenheid aan tyd, haar sterflikheid dus, vierkant in die gesig. Conrad hang sy lewensideaal, musiek, aan die groot klok, maar probeer sy obsessie met die dood en vernietiging verdoesels deur sy gevangenheid in tyd heeltemal te ontken. Albei verswyg egter hul groot obsessies – die vrou verswyg die groot roman, en die man verswyg die groot einde.

5.1.1 'N MANLIKE EINDE

Byatt laat bogaande kontraste wentel om twee sleutelmotiewe, naamlik sekerheid en tyd. Mrs Smith het Forster se sekerheid beny, en dit is stellig presies waarom sy ook geboei is deur Conrad se toewyding aan musiek. Wat sy bewonder en geïdealiseer het, was die sekerheid en presisie waarmee hy één ding kon uitsonder en hom daarvolgens kon skik. Mrs Smith se bemoeienis met tyd en haar siening van hoe haar veranderde tydskonsep haar kuns bepaal, word op die struktuurvlak van die verhaal betekenisvol gerelativeer. Die verteller is haar op tipies postmodernistiese wyse bewus van die waan van ouktoriële almag, en pleks van die tradisionele verhulling van hierdie almag laat sy openlik blyk dat sy die manipuleerder van die verhaaldebeure is. Sy doen dit deur onder meer te verklaar dat Mrs Smith haar stellig in hierdie verhaal ontuis voel: “So this story . . . would not have pleased her” (p. 130). Die verhaal sou haar nie aanstaan nie, omdat dit enersyds 'n verhaal oor verhale is, 'n metaverhaal, en andersyds omdat dit die onderskeid tussen werklikheid en kuns laat vervaag, 'n onderskeid wat Mrs Smith nougeset handhaaf. Maar dan laat die verteller Mrs Smith, byna asof sy haar (en die leser) 'n les wil leer, deel word van 'n “werklikheid” waaruit sy nouliks kan ontsnap. Oor haar desperate poging om van Conrad weg te kom, sê die verteller: “Her desire to get out of this *story* . . . became overmastering” (p. 144, kursivering FS), en dan weer: “She would not inhabit his *plot* of deathly music-machines and

lethal umbrellas” (p. 145, kursivering FS). Hierdie werklikheid waarin Mrs Smith vasgevang word, is dus ook niks anders as ’n verhaal nie, en wat sy nog nie kan insien nie, is dat dit ’n paradigmatis manlike verhaal is, gestruktureer na manlike waardes en belange, en veral gerig op ’n manlike einde. Sy ontsnap wel uit Conrad se greep, maar bly onbewustelik gevang in die ideologie van manlike eerbaarheid – “manliness, worth, power” (p. 145) – en verknog aan Forster se uitspraak dat die mens gered word deur die gedagte aan die dood. Haar oorweldigende begeerte om te ontsnap uit hierdie verhaal word dus ironies gelaai, soos ook te kenne gegee word deur die bestempeling van hierdie begeerte as “overmastering” – sy word dus steeds be-meester.

Die leser is vroeër in die verhaal bewus gemaak van die aksente van hierdie manlike verhaal, hoewel dit in daardie stadium nog nie as spesifiek manlik gekenmerk is nie. In een van haar deurbreklings van die illusie van *mimesis*, die sigbaarmaking van die verhaal as fabrikasie, laat die verteller haar soos volg uit (p. 135):

Where is the plotting and over-plotting I wrote of? It is coming, it is proceeding up Lower Regent Street, it is stalking Mrs Smith, a terror by noonday. It is not, aesthetic pride compels me to add, a straying terrorist’s bullet, or anything contrived by the IRA. Too many stories are curtailed by these things, in life and literature.

Wat gee die verteller hierdeur te kenne? Die ooglopende verklaring is dat verhale, net soos die lewe, deur die dood beperk word. Met terugskoue, deur die lens van die verhaal as geheel, blyk dit dat die verteller met bogaande juis die dood as ’n essensiële element van verhaalstrukture in gedagte het, ook ten opsigte van die

lewe (as 'n verhaal). Hierdie vroeë toespeling is dus deel van die wyse waarop die verhaal 'n ironisering is van Forster se uitspraak dat die gedagte aan die dood die mens red. Die uiteindelijke implikasie is dat hierdie tipies manlike bemoeienis met die dood – dat manlike belange in die algemeen – alle verhale beperk en dus juis nie 'n redding kán wees nie.

Byatt lê hierdie implikasies vas in die slot, en juis deur 'n spel te speel met die dood en met sekerheid, en ook deur aan te toon dat hierdie verhaal 'n spel is met wat Mrs Smith se werklikheid kon wees.

Die slot impliseer dat daar uiteindelik tog iets was wat Mrs Smith laat afwyk het van haar ideaal. 'n Doktersbesoek laat haar met die indruk dat daar miskien nie genoeg tyd sal wees nie, dat sy nie lank genoeg sal lewe nie, en naartoe begin sy skryf. Sy skryf egter nie die groot, omvattende roman nie, maar oorweeg net kort, kompakte en vinnige vorme van skryfwerk vir ingeval daar nie genoeg tyd sal wees nie. Wat het verander? Mrs Smith is steeds gevang in tyd, steeds in konfrontasie met sterflikheid. Sy het egter haar ideaal prysgegee.

Waarom Mrs Smith dit gedoen het, is nie duidelik nie, maar voordat die verhaal sluit met die sin waarin Mrs Smith se nuwe voorneme bekend gemaak word, speel die verteller nog 'n spel met die leser wat die verhaal as fabrisering ten toon stel. Daar word vertel dat die dokter Mrs Smith verseker het dat die gewas wat hy wou verwyder, goedaardig is: "It is certainly benign" (p. 146). In net die volgende paragraaf laat blyk die verteller dat dit bloot 'n grap was en dat die dokter dit nie gesê het nie, "and indeed, how could he have said with such certainty, before the event, what it was, malignant or benign?" (ibid).

Byatt laat haar verteller hier 'n spel speel met gestruktureerde verwagtings en ook met die gestruktureerde aard van sekerhede. Dit is dan ook 'n spel met die leser se verwagting van die aard en redes vir Mrs Smith se kentering, 'n spel met die leser se sekerhede, met bepaalde verwagtings oor die rol van eindes en doodstydings in alle verhale. Wat Byatt ook doen, is om hierdie gestruktureerde

verwagtings, veral die wyse waarop hulle met eindes en die dood verweef is, as tipies manlike paradigmas te ontbloot. Enersyds impliseer Byatt se verhaal dus dat die literêr-teoretiese koppeling van letterkunde en die dood so 'n manlike paradigma is, en andersyds is haar verhaal 'n vroulike antwoord daarop. As sodanig skep haar verhaal aanknopingspunte vir die bevraagtekening van die bevraagtekening van die betrokke tradisie uit 'n gender-perspektief.

5.2 DIE VROU EN NARRATIEWE GEWELD

Byatt se verhaal "On the Day that E.M. Forster Died" sluit aan by feministiese skrywers soos Luce Irigaray, Helene Cixous, Teresa de Lauretis en Judith Roof se tese dat taalkragte en -praktyke, waaronder die narratief, inherent besmet is met seksisme, en dat dit daarom besonder moeilik is om 'n handelende ("agenic") vroulike subjek in verhale te skep (Worthington 2000). Volgens hierdie skrywers setel die probleem in die rol van taal in die totstandkoming van die subjek, 'n rol wat gerig is op die verdwyning van die vroulike, en ook in die letterkunde kenmerkend is van wat Worthington (ibid) die Oedipale narratiewe struktuur noem. Worthington steun in haar tipering van die tradisionele verhaal as Oedipaal op Roland Barthes se beskrywing van die algemene tendens van narratiewe. In *The Pleasure of the Text* laat Barthes hom soos volg uit: "Doesn't every narrative lead back to Oedipus? Isn't storytelling always a way of searching for one's origin, speaking one's conflicts with the Law, entering into the dialectic of tenderness and hatred?" (aangehaal in Worthington 2000: 245).

Worthington interpreteer hierdie passasie van Barthes op 'n eg Freudiaanse wyse as sou dit spesifiek op die manlike subjek van toepassing wees, en nie soos Barthes klaarblyklik bedoel het op 'n algemene soeke van skrywers na oorspronge en reëls nie, oftewel dat skrywers al skrywende kennis

opdoen van die self en die Wet. Worthington steun ook op die Italiaanse feministiese skrywer Teresa de Lauretis wat aanvoer dat, ten einde hierdie kennis op te doen, “the hero must be male, regardless of the gender of the text-image, because the obstacle, whatever its personification, is morphologically female” (ibid). Hierdie stelling is nie met die eerste oogopslag duidelik nie, en steun op die insig dat, soos Byatt in haar verhaal aantoon, die werklikheid net so ’n gestruktureerde verhaal is soos enige ander verhaal. Wat De Lauretis onder meer in *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (1984) aanvoer, is dat die struktuur van verhale en die struktuur van die Oedipus-kompleks (manlike begeerte) so nou verweef is in die “mities-tekstuele meganismes” van hedendaagse mitologieë, oftewel die fiksies wat in mense se verbeeldings bestaan, dat dit lyk asof dit een en dieselfde ding is. Selfs in Grimas se tipering van die basiese semantiese struktuur van die narratief, naamlik die beweging van ’n subjek-aktant na ’n objek-aktant, word hierdie aktante deur die begeerte wat die subjek na die objek aandryf, as manlik en vroulik gekenmerk. Dit is presies hierdie begeerte, voer De Lauretis aan, wat deur die Oedipus-mite beskryf word, ’n mite waarin die subjek Oedipus is en die objek die Sfinks. De Lauretis impliseer daarmee nie dat die Oedipus-mite noodwendig en wesenlik die struktuur van begeerte beskryf nie, maar wat sy wel sê, is dat hierdie mite die sentrale narratief van die Westerse kultuur is, oftewel die Weste se voorkeurmite.¹³⁸

¹³⁸ De Lauretis het dit veral oor die verband tussen die interne struktuur van verhale en die eksterne (historiese) wyses van produksie. Ten opsigte van die Oedipus-mite is daar byvoorbeeld ’n verband tussen veranderinge in die struktuur van die verhaal en die historiese omstandighede waarin die veranderinge aangebring is. Toe die matriargale stelsel van opeenvolging deur ’n patriargale een vervang is, het dit meegebring dat waar ’n koning aanvanklik deur sy skoonseun doodgemaak is om ná sy huwelik met die prinses mag en rykdom te verkry, dit in die patriargale orde vervang is deur die moord van ’n seun op sy pa. Die Oedipus-mite weerspieël die bestaan van albei ordes deurdat Oedipus sowel die skoonseun as die seun is. In die daaropvolgende weergawes van die verhaal word die rol van die prinses geringer totdat sy bloot as die hibriede Sfinks verskyn. In die weergawes van Sophokles en Freud word sy nog verder verwaarloos. Wat egter vir De Lauretis nog belangriker is, is wat bewerkstellig is in die historisering van die mite. Terwyl die mite in ’n laat stadium tot ’n tragedie omvorm is, oftewel tot ’n metafisiese sedes, het die insig dat hierdie veranderinge die produk is van werklike historiese

Worthington se tipering van tradisionele narratiewe word ook enigsins duideliker deur haar toepassing van Peter Brooks se essay “Freud’s Masterplot” (Brooks 1977). Brooks gee aan die hand van Freud se *Jenseits des Lustprinzips* (*Beyond the Pleasure Principle*) rekenskap van wat hy bestempel as ’n wesenskenmerk van narratiewe, naamlik dat die struktuur daarvan end-gerig is. Brooks ontwikkel sy argument ook vanuit ’n stelling van Barthes, en wel sy opmerking dat lesers van narratiewe aangevuur word deur ’n begeerte na betekenis, en in die mate wat hierdie begeerte na betekenis ’n begeerte na afronding, na ’n voltooiing van die kodes en ’n volheid van betekening is, is dit ’n begeerte na die einde. Brooks voer verder aan dat sodra ’n mens die aard van hierdie einde ondersoek, agtergekom word dat dit uiteindelik niks anders as die dood is nie. “If we inquire further into the nature of the [narrative] ending, we no doubt find that it eventually has to do with the human end, with death” (Brooks 1977: 283, 284).

Brooks se strukturele model word goed deur Byatt se verhaal geïllustreer, veral in die wyse waarop die leser deur die selfbewustheid van die teks bewus gemaak word van karakters se gevangenskap in ontoepaslike verhale, en van die wyses waarop die skrywer sowel as leser tekstuele moord kan pleeg deur verwagtings van buite die teks af te dwing. Daarby moet De Lauretis se argument in ag geneem word, naamlik dat die inherente geweld of sadisme van tekste noodwendig gerig is teen die vrou of dit wat vroulik is. Dit is teen hierdie beperkende struktuur waarteen Byatt se verhaal sowel as Ingrid Winterbach se roman *Die boek van toeval en toeverlaat* ’n betoog voer. Dit is tekste wat laat blyk dat daar gronde is vir Worthington se gevolgtrekking dat daar oënskynlik baie min moontlikhede in die beperkte bestek van die tradisionele Oedipaal-gerigte

omstandighede die gevolg dat die mite gestroop word van die status daarvan as ’n vaste gegewe en ’n onveranderlike, natuurlike verloop.

narratiewe struktuur is vir 'n teks wat nie narratiewe geweld teen die vrou pleeg nie.

As Worthington dus aanvoer dat hierdie struktuur inherent misogynisties is, blyk dit gegrond te wees op die waarneming dat die protagonis in enige teks, of dit nou 'n man of vrou is, Oedipale reëls moet nakom. Daar heers dus die verwagting dat die psigiese strukturering van begeerte binne 'n Oedipale struktuur geskied, met ander woorde dat op verskeie maniere en vele terreine afstand gedoen moet word van die moeder en dat die Wet van die vader aangehang word.

5.2.1 DIE DWINGELANDY VAN 'N MEESTERVERHAAL

Brooks (1977) lees Freud se *Beyond the Pleasure Principle* nie net as Freud se “meesterplot” nie – “the text in which he most fully lays out a total scheme of how life proceeds from beginning to end, and how each individual life in its own way repeats the masterplot” (ibid: 285) – maar as 'n beskrywing van die struktuur van alle narratiewe. Die sprong wat Brooks van die psigoanalise na narratologie maak, is gegrond op Freud se opvatting van die “vertelbaarheid” van die lewe, oftewel sy siening van die lewe as 'n verhaal, as iets met 'n begin, middel en einde. Brooks begin dan sy toepassing van Freud deur aan te voer dat narratiewe altyd *implisiet* te kenne gee dat hulle herhalings is, 'n heraanbieding van wat reeds daar is of was – dit is 'n *sjuzet* wat die *fabula* herhaal. En hierdie herhalingsdrang is presies dit waaraan Freud die doodsdrijf koppel. Die doodsdrijf is fundamenteel die neiging om terug te keer na 'n vroeër staat, dit is 'n drif sterker as die genotsbeginsel, ook ouer, meer elementêr en meer instinkmatig.¹³⁹

¹³⁹ Sien §3.1.5 vir 'n uiteensetting van Freud se doodsdrijf-teorie.

Rym, alliterasie, assonansie, metrum, refrein, is alles voorbeelde van die herhalings wat in tekste voorkom, so ook alle kunsgrepe wat terugverwys in die teks in, wat die oor, oog en gedagtes verbande laat lê met vroeëre tekstuele momente, die leser bewus maak van 'n verband tussen verlede en hede, en 'n toekoms daarstel wat lyk asof dit 'n variasie op 'n gevestigde patroon is. En as Freud die drifte sien as 'n binding van libidinale energie, is herhaling in 'n teks ook 'n binding van tekstuele energieë “that allows them to be mastered by putting them into serviceable form within the energetic economy of the narrative” (ibid: 289). Hier word tekstuele energie dan gesien as alles wat tot afwagting opgewek word of al die moontlikhede wat in die teks geskep word, en baie spesifiek word die leser se afwagting hierby ingesluit.

Freud se uiteindelijke formulering van die doodsdrijf, naamlik dat alle lewe na die dood streef, het hy gekwalifiseer met die byvoeging dat die selfonderhoudende instinkte van elke organisme sorg dat daar nie reguit op die dood afgepyl word nie, maar dat alle organismes hul eie pad ('n ompad!) na die dood volg – elke organisme wil op sy eie unieke manier sterf.

Volgens Brooks is die plot van 'n verhaal presies hierdie “eie pad” wat die teks na sy unieke einde volg – die ompad, “a postponement in the discharge which leads back to the inanimate” (Brooks 1977: 291). Alle verhale neig na hul eie einde en soek verheldering in hul eie dood. Maar daar is ook altyd die gevaar dat 'n verhaal 'n ontoepaslike einde tegemoetgaan, en die plot is daarom in hierdie sin ook 'n bemoeiliking of 'n komplisering van die neiging na 'n einde. Die plot is 'n stryd teen die neiging om kortpaaie te neem, 'n skans teen die gevaar dat die begin en einde bloot in mekaar inplof. Deur haar spel met verskillende verwagtings omtrent eindes sinspeel Byatt in “On the Day that E.M. Forster Died” juis ook op ontoepaslike eindes, en kompliseer sy die opvatting van die dood as die mees toepaslike einde.

5.3 DIE VROU EN DIE DOOD

De Lauretis se kritiek wat hierbo aangeroer is, is breedweg gemik teen die veronderstelling dat daar 'n verband tussen die dood en vroulikheid bestaan, 'n veronderstelling wat kultureel so ingeburger is dat die verband dikwels as noodwendig en natuurlik gesien word. Hoewel voorstellings van hierdie verband veel ouer as die psigoanalise is, is feministiese kritiek dikwels gerig teen die formalisering daarvan binne die psigoanalise. "Freud has termed 'death' and 'femininity' as the two most consistent enigmas and tropes in western culture," skryf Elisabeth Bronfen in haar omvangryke studie van hoe die verband tussen die vrou en die dood kultureel volgehou word (Bronfen 1992: 11). Wat sy met hierdie verband bedoel, word duideliker in haar en Sarah Goodwin se inleiding tot *Death and Representation* (Bronfen & Goodwin 1993: 13) waarin bogaande uitgangspunt soos volg geformuleer word: "Freud has made this much clear: femininity and death are Western culture's two major tropes for the enigma."

Hierdie vrou-dood-verbintenis is onder meer gegrond op die kulturele voorstelling van sowel die dood as die vrou as die onpeilbare ander, as dit wat radikaal anders is as die norm, en veral as anders as die lewende of oorlewende manlike subjek. Die dood sowel as die vrou verteenwoordig die versteuring of verskil op grond waarvan, of teenoor wie, 'n narsissistiese selfbeeld en stabiliteit in 'n kultuurstelsel gegrond word, maar in hierdie selfde stelsel word hulle ook voorgestel as 'n uiterste wat oorkom moet word ten einde te kan oorleef.

Hegarty (2000a: 173) wys byvoorbeeld daarop dat die dood die voorkeurterrein geword het waarop skrywers soos Heidegger, Levinas, Bataille, Derrida en Blanchot hul konseptualiserings oor subjektiwiteit op die proef kon stel, maar noem onmiddellik dat feministiese skrywers soos Irigaray, Cixous, Kristeva en Le Doeuff uitgewys het dat hulle bloot net 'n manlike filosofiepraktyk

voortsit, 'n praktyk wat neerkom op 'n ontkenning van die vroulike of die moederlike of van geboorte. Die manlike moordenaar-verteller in Don DeLillo se *Cosmopolis* verklaar byvoorbeeld heel tiperend dat sy skrywersposisie filosofies gesproke op die randjie van die wêreld is. "I live at the ends of the earth philosophically" (DeLillo 2003: 57). Dit is presies hierdie posisie, hierdie huiwering op die drumpel van die dood, wat bogenoemde filosowe ook ondersoek, maar in DeLillo se roman sowel as Ingrid Winterbach se antwoord daarop in *Die boek van toeval en toeverlaat* word hierdie posisie ook as 'n tipies manlike fantasie uitgebeeld, iets wat nie losgemaak kan word nie van 'n soort megalomanie wat altyd ten koste van die ander (die vrou) manifesteer. D.J. Opperman maak in sy gedig "Vrou" (Opperman 1987: 97) gewag van 'n "apokaliptiese knaap", oftewel die man wie se doodsfantasie hom infantiel verknog hou aan 'n bepaalde siening van die vrou, naamlik as die een wat die paradys "verlore laat raak het" en sodoende vir die toetrede van die dood gesorg het. "[Men] need femininity to be associated with death," skryf Cixous, "it's the jitters that give them a hard-on! for themselves" (aangehaal in De Lauretis 1984: 135).

5.3.1 WEG VAN DIE MA AF

In die psigoanalitiese diskoers vervul die vroulike liggaam twee paradoksale funksies, naamlik as die uiterste bevestiging sowel as die uiterste destabilisering van die self. In die eerste instansie, so wil die psigoanalise dit hê, word die ma se lyf deur die baba ervaar as 'n sentrum van heelheid en stabiliteit (hoewel dit 'n stabiliteit is waarvan afstand gedoen moet word), maar aan die ander kant is die vroulike genitalieë 'n voorkeur-stylfiguur vir 'n leemte, kastrasie, vir verval, siekte en die dood. Die vertrekpunt van psigoanalitiese teorieë oor subjektiwiteit is dus

die “dood” van die moeder. Die verlies van die ma (om haar te verlaat of af te sterf) is byvoorbeeld volgens Freud die voorwaarde vir volwasse subjektiwiteit en “normatiewe” seksualiteit – alle verhoudings waarin begeerte betrokke is, is herhalings van die oorspronklike trauma van verlore liefde, die skeiding van die moeder. Dever (1998: 3) stel dit soos volg:

In psychoanalysis, maternal loss simply shifts from a representational motif to a psychological mandate, as all permutations of mature subjectivity and sexuality emerge from the negotiation of the predicament of ‘abandonment’. From the basic concept of infantile differentiation to the phallic mother and the structure of fetishism, from the inexplicability of female heterosexual desire to the *Unheimlich*, the narrative of ‘origins’ in psychoanalysis begins with the crisis precipitated by the mother as a figure of loss. Whether the ‘loss’ in question is the event of actual maternal death, the recognition of female genitals as ‘castrated’, or simply the mother’s momentary but anxiety-producing absence, the maternal body figures an essential failure: the child, object-relations theorists argue, *must* eventually read the mother as inadequate in order to constitute a subject-position independent of hers.

Dever se kritiek op Freud en Lacan se teorieë van subjekvorming kom daarop neer dat dit gebaseer is op ’n poëtië van verlies, en dat dit fundamenteel altyd die ma is wat afgestaan moet word: “Normative subjectivity, in the psychoanalytical model, is articulated through a poetics of loss. And the fundamental lost object is, practically or symbolically, the mother” (ibid: 4). In die psigoanalitiese diskoers

word taal en taalverwerwing gesien as die kind se meganisme om hom te beskerm teen die verlies van die ma. Freud interpreteer die *fort-da*-spel as tekenend van die wyse waarop die kind hom deur simboliese representasie teen verwerping deur die ma verweer. Vandaar Dever se tese dat die kind taal betree deur vir hom 'n "diskoers van verwerping" toe te eien.

Lacan sien die *fort-da*-spel as 'n herhaling van die afwesigheid van die ma, en nie die uitdrukking van 'n behoefte na die terugkeer van die ma nie. Deur die spel, deur simbolisering, maak die kind hom los van sy afhanklikheid van die teenwoordigheid van die ma. Lacan plaas die klem nie soos Freud op 'n bemeestering nie, maar op vervreemding. Subjektiviteit kom volgens hom veral tot stand op grond van die ervaar van 'n onvervreembare verlies, maar weer eens 'n verlies wat teweeggebring is deur die skeiding van die ma.¹⁴⁰

5.3.2 DIE MEES POËTIESE ONDERWERP

In sy opstel "The Philosophy of Composition" (1846) maak Edward Allan Poe die gewraakte stelling: "The death of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world." Dit is 'n uitspraak wat dikwels onder skoot van kritici kom, en die wyse waarop dit steeds argwaan ontlok, laat blyk dat Poe se uitgangspunt nie bloot as 'n tipiese sentiment van die Romantiek gesien word nie, maar as 'n durende kulturele mite. Van die omvattendste kritiek op Poe se

¹⁴⁰ Dever (1998: 48) wys egter ook daarop dat Lacan in die hoofstuk "Tuché and Automation" in *Four Fundamental Concepts* (Lacan 1977) die stem van die ma lewend hou as hy verduidelik wat gebeur as die getraumatiseerde kind op die ma (of oppasster) se skouer aan die slaap raak. Daar ontstaan 'n nuwe band tussen "ma" en kind. Die "ma" praat terwyl die kind slaap, en sy verwoord die kind se angs, weerloosheid en fantasieë en word so die moederlike stem wat soos in 'n droom geïntrojekteer word. "For the post-*fort-da*, post-Oedipal child, access to the 'living signifier' – the lost object, the maternal absent presence – occurs only in sleep" (ibid). Vir hierdie kind beteken slaap 'n opgawe van sy status as vader, 'n opgawe van fisieke strakheid en die verskyning van die taal van drome. In die ryk van die simboliese onderspan die moederlike stem bewustelike diskoers, skuil dit agter, onder, en bo die betekenaar. Hierdie struktuur, waarin die moederlike betekenaar onsigbaar maar hoorbaar in die onbewuste bestaan, stem ooreen met Julia Kristeva se semiotiek-teorie (*Revolution in poetic language*) waarin sy aanvoer dat die simboliese, post-Oedipale diskoers in 'n sinchroniese verhouding staan tot die taal van die semiotiese, die onverstaanbare taal wat gebruik word tussen die ma en kind in die pre-Oedipale of "choriese" ontwikkelingsfase.

uitgangspunt word gelewer deur Elisabeth Bronfen (1992). Sy begin haar beskouing daarvan deur te probeer vasstel waar die oorsprong daarvan lê, gegewe die feit dat dit heeltemal teenstrydig is met die deursnee-beskouing van die vrou as mooi en goed en lewegewend. Sy probeer ook vasstel wat hierdie wending teweeggebring het.

Poe se verduideliking kom neer op wat vir hom 'n noodwendige verloop van die skeppingsproses is, naamlik dat alle kunswerke nie by die begin nie, maar by die einde moet begin. Slegs met die ontknoping in gedagte kan 'n mens 'n plot 'n soort noodwendigheid gee, voer hy aan. Die dood is dus vir hom 'n integrale deel van enige literatuurbeskouing, omdat die gebeure wat beskryf word, die toonaard waarin dit gedoen word, en elke kunstgreep van 'n narratief, sy poëtiese krag put uit 'n voorafbepaalde, onvermydelike terugkeer na bewegingloosheid.

Tot hier klink Poe se struktuur baie na Brooks se “meesterplot”, maar dan gaan Poe voort deur skoonheid as die hoogste essensie te verklaar, en hartseer en melancholie as die geldigste van alle poëtiese toonaarde. Daaruit vloei sy gevolgtrekking dan dat die dood die vernaamste melancholiese onderwerp is, en dat hierdie melancholiese onderwerp op sy mees poëtiese is as dit ten nouste met skoonheid verbind word. En vir Poe is die hoogste graad van skoonheid 'n mooi vrou – vandaar sy definisie van die mees poëtiese onderwerp.

In teenstelling met die algemene verontwaardiging uit feministiese kringe op Poe se uitlating bied Sarah Kofman 'n psigoanalitiese perspektief op die verband tussen skoonheid en die verlies (van 'n vrou). Opvattinge omtrent skoonheid, oftewel dit wat die mens as mooi ervaar, voer sy aan, het te make met die volmaakte moederlike liggaam wat verlaat is en permanent verlore is (aangehaal in Bronfen 1993: 117). En die beeld van skoonheid stel die mens in staat om weg te kom van die ontwykendheid van die stoflike wêreld na 'n illusie van ewigdurendheid ('n ontkenning van verlies), selfs terwyl dit die besef afdwing dat hierdie ideale toestand self ontwykend is, onvatbaar en ewig wegsterwend.

Omdat kuns geskep word op grond van dieselfde ontwykendheid wat dit wil besweer, doen dit niks anders nie as om oor hierdie skoonheid te rou nie, en in die proses rou kuns dus oor sigself.

Bronfen (1992) se ontleding van die verbande tussen vroulikheid en die dood begin dan juis ook by die implisiete kulturele veronderstelling dat skoonheid 'n skans is teen die dood, dat die mens sy toevlug neem tot beelde van heelheid, suiwerheid en perfeksie. Maar waarby Bronfen dan aansluit, is dit wat Freud met sy ontleding van die mite van die drie houers ("three caskets") aangetoon het, en dit is die algemene opvatting in mites en volksvertellings dat die voorkeur vir die mooiste (vrou) altyd neerkom op 'n voorkeur vir die dood. Wat onderliggend hieraan is, voer Freud aan, is 'n hoogs ambivalente vorm van wensdenkery, naamlik die mens se voortdurende pogings om die dood te vervang met sy teenoorgestelde, naamlik skoonheid.

In Freud se ontleding hiervan in sy opstel "The Theme of the Three Caskets" (Freud 1989b) identifiseer hy 'n "antieke tema" in volksverhale en ook in die letterkunde, en hierdie tema is gebaseer op die motief van 'n man wat een van drie vroue moet kies. Die keuse val telkens op die derde, sy is die mooiste. Maar sy is dan ook altyd stom of stil, 'n eienskap wat in die algemeen gesien word as verteenwoordigend van die dood. Die man kies dus elke keer by implikasie 'n dooie vrou. Freud sien hierdie keuse ook as sou dit daarop neerkom dat die man daardeur die dood self kies, of dan die godin van die dood.

Die vraag bly egter hoe dit gebeur dat as die man telkens die mooiste en voortreflikste kies, hy die dood kry. Freud interpreteer dit as 'n uitvloeisel van die mens se verset teen 'n onderwerping aan die natuurwet dat alles moet sterf. Die godin van die dood word daarom vervang deur haar teenpool, die godin van liefde. In die antiek tye was die godin van liefde en die godin van die dood in elk geval dieselfde godin. Op dieselfde wyse (dit wil sê as 'n soort onbewuste verset)

word noodsaak deur keuse vervang. Hierdie tema is dus 'n oeroue vorm van wensdenkery.

Freud is egter aanvanklik geïnspireer deur hoe Shakespeare hierdie tema gebruik het in *The Merchant of Venice* en *King Lear*, en dit is tot die gebruik in laasgenoemde dat hy ten slotte terugkeer en waarin hy die ware inhoud van die tema vind. Die ou koning Lear wil voordat hy sterf, sy koninkryk tussen sy drie dogters verdeel na gelang van hoe lief hulle vir hom is. Die oudste twee, Goneril en Regan, gaan tot die absolute uiterste om hul liefde te bewys, maar die jongste, Cordelia, verseg om enigiets te sê. Na regte moes Lear die beskeie, sprakelose liefde van sy derde dogter as sodanig herken het en dit beloon het, maar hy sien dit nie raak nie. Hy onterf Cordelia dus, verdeel sy ryk tussen die ander twee, en bewerkstellig so sy eie ondergang. Wat Lear nie kon of wou sien nie, en wat Shakespeare met hierdie weergawe van die tema illustreer, voer Freud aan, is dat die ou, sterwende koning sy swygsame dogter moes kies. Hy moes die dood kies en vrede maak met die noodsaak daarvan.

Waarop Freud nie kommentaar lewer nie, en wat nie in sy interpretasie ter sprake kom nie, is waarom dit juis die vrou is wat met die dood verbind word. Dit blyk asof Freud blind is vir die wyse waarop hierdie verband self 'n kultuurkonstruksie is, iets soortgelyks aan die voorstelling van die vrou as natuur. As moeder natuur word sy gesien as die skenker van lewe, maar moeder natuur is ook die wildernis en as sodanig die bron van rampe en storms. Daarteenoor word kultuur voorgestel as manlik, die aspek wat die natuur moet tem. Tekenend van die paradoksale voorstelling van die vrou as goed sowel as gewelddadig, is die wyse waarop hierdie uiteenlopende fasette deur die twee argetipiese moeders in die Westerse kultuur, naamlik Eva en Maria, verteenwoordig word. Hoewel hulle teenoorgesteldes van mekaar is, word albei voorgestel as oerbronne van die Westerse kultuur. Eva word verbind met boosheid, verleiding en vernietiging;

Maria is die versorgende en helende moeder, die verlossing van vleeslikheid, sonde en skuld.

R. Howard Bloch (aangehaal in Bronfen 1992) wys daarop dat die weergawe van taalverwerwing in die paradysmite reeds 'n wegbeweeg van die vrou impliseer. In die Bybelboek Genesis word die skepping van die vrou as aanvulling vir die man samelopend met die skepping van taal as aanvulling vir dinge voorgestel. In teenstelling met en ondergeskik aan Adam se heelheid word Eva geassosieer met tydelikheid, verskil, lyf en materie, en word haar ontstaan gesien as sinoniem met die verlies aan die letterlike, met die skepping van die metafoor, met die figuurlike as afwyking, met ontaarding en uiteindelik as 'n oordragteliike wegkeer van die wesenlike. Eva is dus in hierdie voorstelling wesenlik 'n bysaak.

Uit hoofde van haar sekondêre aard in kultureel gevestigde voorstellings soos die paradysmite, en op grond van die vrou se alteriteit, word sy gesien as ornament, artefak of versiering. Daarom heers die dood as verydeling, verdeling of duplisering in twee opponerende domeine wat albei verbind word met die vroulike. Ten eerste is die dood teenwoordig in die swakheid, weerloosheid en korrupteerbaarheid van die vlees, en ten tweede in die kunsmatige kleding en tekens wat die naakte, natuurlike liggaam aanvul. Paradoksaal word die vrou verbind met die natuur sowel as die stoflike liggaam, en as sodanig bedreig sy stabiele, ewigdurende kulturele vorme omdat hierdie aspekte buite die bestek van enige semiose val. Die vrou dien dus as betekenaar vir 'n oorspronklike, paradyslike heelheid van die liggaam en die eenheid van betekenaar en betekende – sy simboliseer die heelheid voor die sondeval, voor geboorte (baarmoeder), lyf (soma) en taal (sema). Terselfdertyd word die vrou, uit hoofde van haar afgeleide aard (van die man), ook verbind met figuurlike voorstellings en kunsgrepe, met die breuk tussen betekenaar en betekende (sema/graf). Bloch se punt is dat die pejoratiewe verband tussen die vroulike lyf en taaltekens die resultaat is van 'n

misoginistiese kodering van vroulikheid as pervers of as oormaat. Die verband word dan getref op grond daarvan dat woorde of taaltokens ook as oorvloedig gesien word of as 'n perversie van die suiwere beelde in die bewussyn, net soos wat die liggaamlike of sensoriese gesien word as 'n oormaat en perversie van die suiwere gees of siel.

5.3.3 DIE GESLAG VAN DIE DOOD

'n Mens sou baie maklik uit bogaande die sprong kon maak van die voorstelling van die vrou as 'n perversie en ontaarding, na die voorstellings van die dood as 'n vrou. In sy ondersoek na voorstellings van die dood regdeur die eeue, oftewel na die wyse waarop die mens altyd ten opsigte van die voorstelling van die dood op personifikasie aangewese is, toon Karl Guthke egter aan dat hierdie voorstellings eintlik nog altyd eerder op 'n "battle of the sexes" neergekom het en dat daar dus nie werklik 'n oorheersende geslagtelike voorstelling van die dood is nie. Guthke verwys in sy *The Gender of Death* (1999) na menige voorstelling uit die geskiedenis van die kunste, en hoe dit fluktueer tussen manlik, vroulik of 'n geslaglose geraamte. In hierdie trant sou 'n mens kon wys op die voorstelling van die dood as manlik in Sheila Cussons se gedig "Die geseglike dood", en as vrou in Breyten Breytenbach se "(wewenaar en woord)". Dat die dood oorwegend as vrou voorgestel is of word, is dus ook 'n mite. In die Romantiek was daar wel 'n oplewing van die voorstelling van die dood as 'n vrou. Dit was die era van die *femme fatale*, die *belle dame sans merci*, waternimfe, vampiere, Loreleis, Liliths, Sirene, Chimeras, Gorgone, Amasone, Sfinke, ensovoorts. Maar hierdie oplewing is teengewerk deur 'n byna gelyktydige proliferasie van die motief "die dood en die meisie", die *Der Tod und das Mädchen*-motief waarin die dood voorgestel word as 'n man wat die meisie verlei. Tog was daar in die tweede helfte van die 19de eeu 'n

hernieuwe opbloeï in die voorstelling van die dood as 'n vrou, 'n tendens wat tot in die eerste dekades van die 20ste eeu voortgeduur het, veral in die Estetisisme, Simbolisme en Dekadentisme, en 'n opbloeï wat sekerlik sy merk gelaat het op Poe se sensibilliteit. Dit is 'n voorstelling wat dan ook gepaard gaan met die opvatting dat liefde en die dood baie na aan mekaar lê, so na dat die een wel vir die ander aangesien kan word (Guthke 1999: 187).

Die fassinering van skrywers en kunstenaars met die dodelike vrou en die voorstelling van die dood as 'n vrou blyk dus 'n hardnekkige tendens te wees wat volgens Guthke enersyds verband hou met die oerverbintenis van die vrou met die natuur waarna hierbo verwys is¹⁴¹, en andersyds met vroulike emansipasie. Een van die uitvloeisels van die Verligting was die opvatting dat die manlike rede in konflik verkeer met die irrasionele, ontembare natuur. Guthke (ibid: 189-90) haal Adorno en Horkheimer se standpunt hieroor in hul *Dialectics of Enlightenment* (1947) aan waar hulle aanvoer dat die vrou in die Verligting “became the embodiment of the biological function, the image of nature, the subjugation of which constituted that civilization’s title to fame . . . This was the significance of reason”. Die keersy van hierdie verdringing van die vroulike, is dan juis dat die vrou in die bewussyn terugkeer as die dood. Maar hierdie herlewing van die dood as vrouefiguur rondom die einde van die 19de eeu het ook te make met die

¹⁴¹ Hierdie verbintenis is byvoorbeeld merkbaar in die Moedergodin wat feitlik in alle mitologieë 'n sentrale rol speel. Sy is die Groot Moeder, wat aan alles lewe skenk, en as sodanig word sy ook gelyk gestel aan die aarde en die natuur. Die Moedergodin is egter ook 'n ambivalente figuur – nie net die gewer van lewe nie, maar ook die godin van dood en vernietiging. Soos die natuur 'n voedingsbodem is, is dit ook deur rampe en plaë 'n vernietiger. In die figuur van die Moedergodin begin die mens se vermoede en vrees dat hy deel is van die natuur en daarom uitgelewer aan die dood. Freud skryf byvoorbeeld in sy essay “The Theme of the Three Caskets” (Freud 1989b: 520) dat die Griekse skikgodinne, die Moirai, geskep is nadat die mens agtergekom het hy is ook deel van die natuur en daarom onderworpe aan die onveranderlike wet van die dood. Die menslike bewussyn vind dit egter moeilik om hierdie geworpenheid in die dood te aanvaar, en daarom, sê Freud, is die godin van die dood vervang deur haar teenoorgestelde, naamlik die godin van liefde.

maatskaplike en sosiale emansipasie van die vrou, 'n transformasie wat oeroue, elementêre vrese in mans wakker gemaak het.¹⁴²

In die letterkunde is een van die invloedrykste mites waarin die vrou-dood-koppeling voortgesit word die mite van Orpheus en Eurydice. Hierbo is Blanchot se interpretasie daarvan behandel, en ook in sy weergawe daarvan word nie weggekom van hierdie stereotiepe situasie nie, die een wat Poe ook voorhou: die vrou sterf en die man skryf.

Van die hardnekkigste kulturele mites omtrent die dood as 'n vrou wentel egter om prostitusie. Dit is 'n oerverbintenis, minstens so oud soos die voorstelling van die sedelose vrou (die “groot hoer” in die 1933-vertaling) van Babilon in Johannes se apokaliptiese visie in die Bybelboek Openbaring. Die vroulike prostituut word voorgestel as 'n wese op die drumpel tussen sosiale en psigologiese kategorieë, en as sodanig destabiliseer sy stelsels en bedreig selfs die fundamentele binêre opposisie tussen lewe en dood (Goodwin 1993: 159). Die prostituut bespook nog altyd kulturele voorstellings, en dan spesifiek as die vergestaltung van lyflike verval en dus die dood. Maar wat ook altyd deel was van die situasie van die prostituut, is dat sy sowel sosiaal onaanvaarbaar is as die objek van onwettige begeerte – sy word dus sowel verwerp as begeer. Sy is dus sowel die buitenissige, bedreigende ander as 'n aspek van die kleinburgerlike self. Om die prostituut en nie ook haar kliënte nie voor te stel as die draer van siekte is duidelik 'n poging om dit wat verdring is, van die kollektiewe self weg te projekteer. Goodwin se gevolgtrekking is: “Small wonder, then, that she comes to represent death itself, externalized but beckoning” (ibid).

Na analogie van Openbaring 17:18 stel D.J. Opperman in sy gedig “Grootstad” uit die bundel *Negester oor Ninevé* (Opperman 1987: 75) die stad,

¹⁴² Camille Paglia (1990) is uit 'n feministiese perspektief, hoewel omstrede, meer bevestigend oor die verbintenis tussen die vrou en natuur en die man en kultuur. Volgens haar is die *femme fatale* byvoorbeeld nie 'n produk van die manlike fantasie nie, maar 'n uitvloeisel van die onveranderlike biologiese werklikhede van die vrou.

oftewel 'n nywerheidsbestel, voor as 'n prostituut in wie se skoot die hele beskawing ondergaan. En as die beskawing waarvan die nywerheid 'n uitvloeisel is, soos Paglia (1990) aanvoer, wesenlik manlik is, dan is hierin nog 'n weergawe van die man wat deur die vroulike verswelg word. Tragedie, voer Paglia (ibid: 4) aan, is die Westerse letterkundige genre by uitstek. Tragedie as 'n dramatisering van 'n onvermydelike ondergang van die mens is ook 'n tipies manlike genre, aangesien daar min voorbeelde in die Westerse kanon is van vroue as tragiese protagoniste. "Tragedy is a male paradigm of rise and fall, a graph in which dramatic and sexual climax are in shadowy analogy" (ibid: 5). Ook in Opperman se "Spermutasie" is so 'n grafiek van verval en opkoms te bespeur, 'n grafiek van vernietiging en herskepping met die dalende lyn vroulik en die stygende lyn manlik.¹⁴³ Paglia se argument is egter dat hierdie ewige siklus in die natuur vasgelê is, dat die kunste se onherbergsaamheid jeens die vrou spruit uit die natuur se onherbergsaamheid jeens die mens, en dat die opeenvolging van opbloeï en verval geskakel is in 'n nimmereindigende siklus van interafhanklikheid.

5.3.4 MURDER YOUR DARLINGS

In Breyten Breytenbach se digbundel *Lotus*, wat in 1970 onder die pseudoniem Jan Blom verskyn het, word die derde afdeling, "Skulp vir reën", afgesluit deur die gedig "(wewenaar en woord)" (Breytenbach 2001: 238). Die spreker in die gedig, wat implisiet as digter voorgestel word, is hierin die wewenaar, en die digter staan dan teenoor die woord in dieselfde verhouding as die wewenaar teenoor die vrou: soos die wewenaar se vrou is die digter se woord dood. 'n Ander perspektief op hierdie beeld, en een wat eerder deur die gedig ondersteun word, is

¹⁴³ Sien §2.2.8 vir 'n vollediger bespreking van "Spermutasie".

dat die digterlike woord 'n vrou is, maar dan spesifiek 'n gestorwe vrou. Poe se opvatting omtrent die mees poëtiese onderwerp is dus nie uitgedien nie, of so wil dit met die eerste oogopslag in Breytenbach se gedig blyk.

3.30 (wewenaar en woord)

vrugbaar is die skulp
soos 'n luisterryke mond

vlytig is die vleeswitte grystong
uit die skulp gevreet

ek kyk na die miere
en word wys

laat my dan hierdie laaste brief ontsyfer
en spel oor al die rooi letters van jou lyf

want elke wond is 'n reis, 'n openbaring
ja, ék is die mier
en jy my mees private mond

...

nou toe nou
en dit moet jy weet:
ek het my myne uit die liefde gekap
ek het my uitgestort in die liefde
gooi daardie gat toe!

die gedig is die liefde
so soos elke vrou 'n woord is
onpeilbaar en ontleen
'n in-plaas-van en 'n sameswering
maar nou begraaf in my myne

kyk, niks is so puur soos die digkuns nie!
my liefsteling, my eensaamheid!

Bogaande gedig kan ten eerste gelees word teen die agtergrond van Breytenbach se vooropstelling van die verband tussen kuns en die dood. Breytenbach fantaseer, en is geobsedeer met sy eie dood, skryf Lütge Coullie (2004: 189). Dit is 'n fiksasie, merk sy op, wat in al sy werk voorkom, en ter illustrasie haal sy soos volg uit sy *Notes of Bird* (1984) aan: "You are addicted to the idea of dying and your only fear is that you may miss that appointment" (ibid). Lees daarby die groot aantal van sy gedigte wat oor die dood handel, gedigte wat saamgevat kan word onder die titel van die slotgedig van sy bundel *Eklips*, " 'Om te lewe is om te brand' – Andrei Voznesenski". Die laaste reël in hierdie gedig lui soos volg: "om te lewe is om te lewe, is om lewe-lewe te sterwe" (Breytenbach 1983: 102). In sy essay "Writing the Darkening Mirror" skryf hy oor die paradoksale wording-in-aftakeling wat deur die skryfproses bewerkstellig word: "And death is no ending, it is the final self. The end product when light at last falls short" (Breytenbach 1996: 2).

Dan is "(wewenaar en woord)" ook die laaste in 'n reeks liefdesgedigte waarin die spreker as't ware sy omgewing deur verliefde oë – deur die oë van die liefde – aanskou en herontdek. Die liefde word voorgestel as 'n reis, soos in die opeenvolgende verse "(windroos)", "(tot rus)" en "(liefdesvaart)", maar aan die einde van die reeks versomber die stemming met die implikasie dat die beminde ter wille van die kuns opgeoffer word, soos in die voorafgaande "(moord in die gedig)" en "(kennis van die heilige van galg-aas)" waarin daar ook reeds die verbinding tussen woord, vrou en die dood voorkom: "die heuwels is galge vir wolke / soos die woordbos 'n galg is / waaraan die sin haar moet walg" (Breytenbach 2004: 237).

Die gedig "(wewenaar en woord)" moet dus gelees word teen die agtergrond van die rol wat die liefde en die dood in die breë in Breytenbach se poësie speel, maar ook in die besonder in die konteks van die verbinding woord-vrou-dood wat in hierdie betrokke siklus voltrek word.

In die afdelingstitel, “Skulp vir reën”, word die skulp, simbool van die vroulike¹⁴⁴, as ’n beskerming teen die elemente voorgestel. In “(wewenaar en woord)” is die skulp, dit wil sê die vroulike, ten eerste ’n “luisterryke mond”, dus by uitnemendheid die orgaan vir die poësie. Maar die spreker in die gedig, die digter, leer by die miere. Die spreker word hierdeur aan ’n Bybelse perspektief gekoppel¹⁴⁵, met ander woorde aan ’n perspektief met ’n baie besliste kultureel-godsdienstige lading. Vanuit hierdie perspektief weet die spreker dan ook wat om met die mondskulp te maak, en dit is om die “vleeswitte grystong” daaruit te vreet. Hierdie proses word voltrek in terme van die liefdesreis wat regdeur die betrokke afdeling in *Lotus* ter sprake is. Die moorddadige uitvreet, soos wat miere dit doen, word in verband gebring met die liefdesreis deurdat hierdie reis voorgestel word aan ’n verwonding. Die minnaar-spreker skryf as’t ware in die lyf van die beminde in en die poësie ontstaan deur die ontsyfering van hierdie verwonding, van “al die rooi letters van jou lyf”. Soos wat voorheen in hierdie afdeling gesuggereer is, is daar dus weer sprake van “moord in die gedig”.

Maar is dit werklik wat geïmpliseer word?

Die gedig word onderbreek deur ’n ellips, en dan lui die volgende reël “nou toe nou”, so asof daar geleentheid gegee is om oor die voorafgaande te peins, en dan volg die verontwaardiging: “nou toe nou”! Die res van die gedig kan dus gelees word as ’n relativering of selfs ’n weerspreking van die voorafgaande. Dit word ook bevestig deur die versekering: “en dit moet jy weet.” Dan sê die spreker: “ek het my myne uit die liefde gekap”. Hy het dus liefdevol te werk gegaan. Daarby is die voor die hand liggende betekenis dat die spreker gemyn het, dit wil sê iets kosbaars ontgin het, en in die konteks van die gedig kan dit gelees word as woordontginning, oftewel die digkuns. Die spreker sê boonop dat hy

¹⁴⁴ Sien ook “skulp se skaamlip / die vrou / ’n abdy / heuningkorf ...” in die gedig “(by bieg ’n vrou)”.

¹⁴⁵ Sien Spreuke 6:6: “Gaan kyk na die mier, huiaard, kyk hoe hy werk, en leer by hom.”

homself in die liefde uitgestort het, dit wil sê hy het homself in die myn (digkuns) gestort en sou daarin begrawe wil word: “gooi daardie gat toe!”

Hierdie “my myne” kan ook met ’n ander betekenisinhoud gelees word, ’n betekenis aangevoer deur die voorstelling in hierdie afdeling van die liefdesreis as ’n ontdekking van eie identiteit. Lees dus ook “my myne” as “my eie ek”, ’n lesing wat ook die verwarring voorkom as die gedig (poësie) verder in die vers voorgestel word as sowel die liefde as die ontginning (myn) van die liefde.

Die gedig, impliseer die voorlaaste strofe dus, is die liefde. Die gerusstelling waarmee die tweede helfte van die gedig ingelui is, word dus voortgesit, naamlik dat die gedig nie ’n moord is soos voorheen veronderstel nie – die gedig is die liefde. Maar die gedig word op ’n baie spesifieke wyse aan die liefde gelyk gestel, en wel na analogie van die verband tussen die vrou en die woord: “so soos elke vrou ’n woord is”. Ons aanvaar Breytenbach gebruik hier ’n beeld en maak nie ’n a priori-stelling nie, want per slot van sake is alles woorde. Die strofe lui dan ook verder dat elke vrou soos woorde “onpeilbaar en ontleen” is, dit wil sê benewens die feit dat die vrou nie tot ’n vaste betekenis of tipe gereduseer kan word nie, dra sy ook die spore van ander woorde en/of vroue. Maar dan is die vrou ook (soos woorde) “ ’n in-plaas-van en ’n sameswering”. Soos die woord is die vrou dan, en hier skemer Hegel se woord-as-negering deur, iets wat net die plek merk van die eintlike en as sodanig ’n negering is van dit wat sy verteenwoordig – ’n aanduiding van die afwesigheid (die dood) van die vrou van vlees en bloed. Indien die vrou dus ook nog met die woord “sameswering” beskryf word, kan die reël gelees word as beskrywend van iemand wat teen die spreker saamsweer om haarself te laat verdwyn – haar te laat ken deur haar afwesigheid.

Hierdie vrou-woord-metafoor is egter ingebed, of dan ten minste gekoppel, aan ’n ander metafoor, naamlik “die gedig is die liefde”. Die uitgebreide metafoor is dus: Die gedig is die liefde soos wat die vrou ’n woord is. ’n

Komplekse netwerk van betekenisverbande word so gevestig waarin die woord “gedig” opeenvolgens gekwalifiseer word deur “liefde”, “vrou” en “woord”. So gelees, is die gedig ’n wyse waarop ’n verband gevestig word met die vrou-as-woord, dit wil sê die vrou in haar hoedanigheid as “onvaspenbare”, as negering en afwesigheid. Die gedig-as-liefde is dus ’n onvaste, afgeleide en wederstrewige wyse waarop verbintenisse met woorde aangegaan word. Maar, lui die slotreël van hierdie strofe, en eers daarmee word die vrou-as-woord-metafoor volvoer: “maar nou begraaft in my myne”. Die vrou-as-woord is in die digter se woordmyn, sy gedig, begrawe, maar soos hierbo aangedui, kan dit ook gelees word dat sy begrawe is in dit wat die spreker as “myne” beskou, dit wil sê dit wat hy beskou as behorende tot hom. En net so kan die digter sy kleim afsteek – deur die liefdesobjek, die vrou-woord, te begrawe. Hierdie strekking word in die slotstrofe van die gedig “memento mori” in Breytenbach se bundel *Nege landskappe van ons tye bemaak aan ’n beminde* (Breytenbach 1993: 170) nog ekstremer gestel as die digter voorgestel word as sou hy met die dood getroud wees, met dan die implisiete veronderstelling dat die dood ’n vrou is:

*begrafnisvoëls, stryk die penne met die bekkies glad:
gras is die mens, stof is sy dae,
klei is sy huis, bloed is sy dade,
moord is sy skepping, dood is die gade*

Uit dieselfde bundel, in die gedig “die titel is: ’n belydende woord uit die dood” (ibid: 182) word die poësie voorgestel as ’n owerspelige verhouding waarin die dood verkul word:

*ek het my lewe met woorde deurgebring: o,
nie as bydrae tot die taal
(asof dit ’n noodhulpfonds sou wees)
wat nog te sê van kultuur,
daardie suur kultus
van trutterigheid en krukbakleiers nie,*

maar om die dood met 'n ander vrou te kul

Indien dus weer na die gerusstelling van die “nou toe nou” in “(wewenaar en woord)” gekyk word, blyk dit bloot ’n valse gerusstelling te wees. Die versekering dat die gedig “uit liefde gekap word”, is juis net dit: “die gedig is die liefde”, die liefde én die geliefde staan in diens van die gedig, en word uiteindelik saam in die gedig begrawe. Die digter is dus, soos die titel aandui, ’n wewenaar – ’n man wat die vrou afsterf sodat die woord langs hom kan verrys. Dit word ook in die slotstrofe bevestig: Die digkuns is die digter se hoogste waarde, sy “liefsteling”, maar dit impliseer dan ook sy volslae eensaamheid as mens.

Weer eens is dit egter nie so eenvoudig nie. Breytenbach se “(wewenaar en woord)” is ook ’n bevraagtekening van ’n kulturele mite. Dit blyk veral uit die wyse waarop die spreker aanvanklik beweeg word tot ’n bepaalde manier te kyk: hy leer ’n Bybelse les. Hy kyk dus uit ’n kultureel-godsdienstig vasgelegde perspektief en sien daarvolgens die poësie as ’n proses van aftakeling en verwonding. Maar baie spesifiek is die poësie dan ook uit hierdie perspektief ’n aftakeling van die vroulike beginsel in die breë en dan spesifiek die vroulike lyf. In hierdie opsig kan die tweede helfte van die gedig as ’n relativering van hierdie kultureel verskanste, misogynistiese perspektief gesien word, hoewel daar eintlik net weer op die bloedspoor teruggeloop word.

Camille Paglia se voorstelling van kultuur as ’n resultaat van ’n manlike strewe weg van die vroulike, aardse natuur kry weer en baie spesifiek ’n relevansie as Breytenbach hierdie bevraagtekening van die vrou-dood-koppeling in die Westerse estetika voortsit in sy vers “die gedig as vooruitgang”, weer uit *Nege landskappe* (ibid: 103). Hierdie gedig word in die teks ’n “doop-gedig” genoem, dit wil sê ’n ars poetica. Die gedig word, so lui die vers, geskryf aan die hand van ’n vroeëre koerantberig oor ’n man se bekentenis van die ontvoering, seksuele aanranding en uiteindelijke moord op ’n sesjarige seun. In die gedig word die moordenaar en die seun egter albei met die letter “B” voorgestel – by implikasie

is die moordenaar en die seun in die herdigting van die berig dieselfde persoon.
Ná die moord begrawe die man die lyk naby 'n abdy:

*en langs Crooked Lane naby 'n abdy
in die fetus-posisie gemoffel
in die aarde se skoot*

Die man sterf dus in die gedaante van sy jongere self, en sy teraardebestelling is 'n terugbesorging aan die moederskoot. Die aarde is hier in die hoedanigheid van moeder natuur, en die moontlikheid van regenerasie word gesuggereer deur die verwysings na “fetus” en “die aarde se skoot”.

In die slotstrofe verskuif die fokus van die verdigte weergawe van die koerantberig na die digter wat dit ver-dig. Die digtende hand bring “'n knoop woorde” te voorskyn. Die fokus gaan dan na wat buite gebeur, na die natuur. Daar doen die wind en die wolke dieselfde as wat die digter binne doen, die wind maak 'n kring, die wolke 'n snoer. Die ooreenkoms tussen die digtershandeling en die natuurprosesse word versterk deur die klanksnoer in die strofe: die “ring” aan die digtershand word klankmatig geskakel met “bring”, “kring” en “sing”:

*Hierdie bewegende hand dra 'n ring
en bewe nie behalwe by die voort-bring
van 'n knoop woorde. Buite die ruite
is 'n kring wind, 'n snoer wolke
Voëls sing*

Dat die digtende hand nie bewe nie, verkry in die konteks van die gedig 'n spesifieke betekenis: populêre voorstellings wil dit hê dat die koelbloedige moordenaar se hand nie tydens die misdaad bewe nie. Maar wat doen hierdie koelbloedige hand? Hy knoop woorde, net soos wat die wind “kring” en die wolke “snoer”. Binne sowel as buite, in die kultuur sowel as die natuur, word dieselfde prosesse voltrek – almal is aandadig aan 'n knoop en 'n snoer, almal het

as't ware 'n wurgtou in die hand. Maar almal is aandadig juis omdat hulle besig is met 'n kreatiewe proses – die gedig is immers as “doop-gedig” 'n “benoeming” van die digterlike proses. En die uiteinde van hierdie kreatiewe, moorddadige proses is uitbundige lewe: “Voëls sing,” lui die slotreël.

Die oog moet egter gehou word op die kontoere van Breytenbach se kultuur-argument. In watter opsig is die gedig 'n “vooruitgang”? In bogaande lesing van hierdie gedig sou 'n mens kon veronderstel dat die vooruitgang waarop die titel dui, voltrek word in die verplasing van natuur deur kultuur. In die gedig word die twee egter gelykgestel en as ewe aandadig beskou. Maar dan wentel die gedig ook om 'n oertoneel waarin die digter homself wegmoffel in die moederaarde sodat herlewing kan plaasvind. Dit is ook die tipiese gegewe van inisiasierituele: die inisiandus word in donkerte afgesonder om daarna tot 'n nuwe orde hergebore te word. Die donker ruimte waarin die jongelinge hul moet terugtrek, is dan simbolies sowel die baarmoeder as die graf. So gelees is die titel van die gedig geheel en al ironies: die poësie is volgens hierdie gedig immer 'n terugkeer na 'n oertoneel, na 'n misdadertoneel. Hoewel die vroulike in hierdie gedig hoogstens aandadig is aan moorddadige kreatiwiteit, is die vrou en vroulikheid dikwels in Breytenbach se poësie juis dit wat voorgehou word as die slagoffer, die hoogste offer wat gebring moet word sodat die kuns kan lewe.

5.4 WINTERBACH: TEN BESLUITE GEEN SLUITING

Ingrid Winterbach se roman *Die boek van toeval en toeverlaat*¹⁴⁶ is in hoofsaak 'n stem wat inpraat teen wat bestempel kan word as 'n manlike diskoers van die dood, en

¹⁴⁶ Die verwysing is na Winterbach 2006. Voortaan word verwysings hierna slegs met die bladsynommer tussen hakies aangedui.

dus ook inpraat teen die opvattinge soos weerspieël in bogaande verse van Breyten Breytenbach. Die verteller en protagonis, Helena Verbloem, is 'n skrywer, en implisiet gaan haar vertelling ook oor die konvensies van die roman. Meer presies is Winterbach se roman 'n konfrontasie met die konvensionele verwagtings omtrent die logiese ordening en die sluiting van die roman, die verwagting dat 'n roman min of meer lineêr op 'n bepaalde sluiting moet afstuur, en dat daardie sluiting verband hou met die gevangenskap van die vrou binne bepaalde kultureel vasgelegde verhaalstrukture. Dit is dan opmerklik ook 'n roman wat besonder gemoeid is met verlies, met verskillende vorme van verlies, maar spesifiek en in die finale instansie die verlies wat die dood meebring.

Die vertelling gaan oor 'n tydperk wat Helena Verbloem saam met ene Theo Verwey as leksikograaf werk aan die optekening van Afrikaanse woorde wat in onbruik verval het. Gedurende hierdie tydperk word by haar huis ingebreek en haar versameling skulpe gesteel, 'n versameling waaraan sy besondere sentiment heg. Benewens die diefstal het die inbrekers ook op 'n mat ontlast. Die polisie spoor enkele van die skulpe op, en op die vae inligting wat die polisie verskaf, gaan Helena en 'n kollega, Sof Benadé, twee keer na Ladybrand om die res van die skulpe op te spoor of om iets omtrent die diefstal agter te kom.

Kort ná die diefstal kry Helena 'n oproep van ene Freek van As, 'n man wat beweer dat hy eens 'n deel was van 'n vriendegroep waaraan sy ook behoort het. Sy kan Freek glad nie onthou nie, maar deur sy herhaaldelike oproepe word die herinneringe aan 'n ongelukkige periode in haar twintigerjare weer akuut, veral haar herinnering aan 'n desperate seksuele verhouding met die letterkundige Abel Sonnekus.

Helena en Theo het 'n kantoor in die natuurhistoriese museum van 'n stad in KwaZulu-Natal, bes moontlik Durban. Ná die diefstal van haar skulpe knoop Helena voortdurend gesprekke aan met een van die museum se vakkundiges, die paleontoloog Hugo Hating. Haar vrae wentel hoofsaaklik oor

die aard en begin van lewe, en sy verklaring is suiwer wetenskaplik, naamlik 'n uiteensetting van teorieë omtrent die oerknal. Hierdie wetenskaplike uitleg omtrent die oorsprong van die heelal en haar nuuskierigheid daaroor loop dus parallel met haar speurtog na die gesteelde skulpe.

Die soeke na die oorsprong van alles kontrasteer ook met Helena se opeenvolgende ervaring van verliese. Ten eerste is sy professioneel gemoeid met die verlies aan woorde, en ten tweede word haar persoonlike geskiedenis oorgedra as sou dit 'n ketting van verliese en afwesighede wees.

Deur die loop van die vertelling dring haar gesinsverhoudings hul al hoe sterker aan haar bewussyn op, veral deur herinneringe aan haar gestorwe suster, Joets (minsame vervorming van die naam Judit). Sy word herinner aan afgelope en destruktiewe verhoudings, en die twee persone aan wie sy liefderik verknog is, haar minnaar en haar dogter, is gedurende die vertelde tyd afwesig. Die roman waaraan sy werk, gaan ooglopend oor die verdwynings van geliefdes waaraan sy deur haar familiegeskiedenis blootgestel is, en behalwe dat haar gesteelde skulpe uiteindelik die simbool van verlies word, kan die leser aanvaar dat dit uit die staanspoor vir Helena een of ander verband met verlies verteenwoordig het. "Dit het alles deel geword van die gegewe van verlies," sê Helena met verwysing na die mense wat sy in Ladybrand ontmoet het, "dit alles vorm die matriks waarin die verlies van die skulpe ingebed is" (p. 105). En elders: "Die skulpe is weg. My ouers is dood. Joets is dood. 'n Lewe is so gou verby" (p. 193).

Die skulpe is vir Helena "n bron van oneindige skoonheid en verwondering" (p. 12), en sy verklaar dat daar min ander dinge is waaraan sy haar aandag "so selfloos en onderbroke gee" (p. 22). Skulpe is ook vir haar in hul matematiese presiesheid 'n teenpool van die werklikheid. Sy word onder meer deur die skulpe gefassineer omdat hul groeikurve 'n "skoon, voorspelbare, wiskundige proses" is. "Ritmies en gebalanseer. So anders as ons menslike lewens, wat nóg ritmies, nóg gebalanseer, nóg ekonomies is, maar gekenmerk

word deur aansienlike chaos – ver verwyder van orde en reëlmaat, in die sfeer van waansin en berou” (p. 307).

Winterbach betrek ’n aansienlike hoeveelheid literêre verwysings, onder meer na die Bybel, *Die Odusseia*, Kafka, Joyce, Dante, Shakespeare, Beckett, Thomas Mann en Nabokov. Die vernaamste van die verwysings, geoordeel na die omvang daarvan en die tematiese aansluiting by hierdie roman, is egter twee romans, naamlik Don DeLillo se *Cosmopolis* (2003) en J.M. Coetzee se *Age of Iron* (1990). Nie een van die verwysings is eksplisiet nie en kan bloot afgelei word op grond van ’n herkenning van die gegewe van die betrokke romans. DeLillo se werk word betrek deurdat Helena die grondtrekke daarvan aan Theo Verwey vertel. Coetzee se roman doem op in die gedagtes van die verteller. Die eerste verwysing daarna geskied as sy haar verbeel dat sy en haar begeleidster, Sof, aan Coetzee se karakters, Mrs Curren en Mr Vercueil, herinner.

5.4.1 DIE MANLIKE VOORGANGERS

Winterbach betrek nie net bogenoemde tekste as tematiese boumiddels nie, maar sy reageer ook spesifiek teen hierdie illustere manlike voorgangers van haar. Hierdie teenreaksie kan afgelei word op grond van die wyse waarop Winterbach ’n man-vrou-verdeling in haar teks bewerkstellig en hierdie twee tekste ten opsigte van haar verdeling posisioneer.

In *Cosmopolis* skep DeLillo ’n wêreld wat gestroop is van enige lewe. Dit is ’n hoëtegnologie-stadsbestaan waarin alles manifesteer asof dit op ’n plasmaskerm gebeur. Die protagonis, Eric Packer, is ’n superryk aandelemakelaar wat ondanks waarskuwings dat die stad vol verkeersknope sal wees, na die ander kant van die stad wil ry om sy hare te laat sny. Die vertelde tyd is die enkele dag wat sy reis duur, ’n reis in ’n hoogs gesofistikeerde limousine wat kort-kort onderbreek word

deur óf besoeke aan raadgevers en seksmaats, óf deur verkeersknope veroorsaak deur 'n protesoptog en 'n begrafnisstoet. In die duur van die reis verloor Packer sy hele fortuin as gevolg van onverwagse skommelings in die termynmark, en uiteindelik ry hy ook sy dood tegemoet.

In Coetzee se *Age of Iron* is die verteller 'n vrou in die greep van die dood. Die verhaal word aangebied as 'n brief wat Mrs Curren aan haar dogter in Amerika skryf nadat sy gehoor het sy het kanker. Op die presiese dag dat Mrs Curren as't ware die doodstydning gekry het, dring nuwe lewe haar bestaan binne. Sy tref 'n hawelose man, Mr Vercueil, langs haar huis aan, en kort daarna word sy deur haar huishulp se kinders betrek by gewelddadige voorvalle tipies van die destydse stryd teen apartheid.

DeLillo se werk is 'n post-9/11-roman. Hoewel die verhaal aangebied word as sou dit in 2000 afspeel, word die romanwêreld eksplisiet aangebied as iets wat gevolg het nadat die vorige orde soos toringblokke ineengestort het. Dit is dan ook opmerklik 'n wêreld waarin sekere woorde verdwyn het of nie meer gebruikswaarde het nie. Packer reflekteer byvoorbeeld soos volg op die anachronistiese aard van die woord "skyscraper": "No recent structure ought to bear this word. It belonged to the olden soul of awe, to the arrowed towers that were a narrative long before he was born" (p. 9).

Nie net het die verwysing na die verhaal van die "arrowed towers" 'n bepaalde resonansie nie, maar Packer se perspektief is tipies postmodernisties: die ontsag vir die monumentale is verby en alles is vlietend en ewig veranderend. Ironies genoeg is dit veral tegnologie, die heersende bestaansmodus, wat uitgelewer is aan veranderlikheid. Dit is die era van die videobeeld. Die videoskerm in Packer se limousine "skep" byvoorbeeld die werklikheid deurdat Packer dikwels eers van iets bewus raak as dit op 'n skerm verbeeld word – selfs sy eie optrede word eers werklikheid as dit op 'n skerm opflikker. Al wat volgens

Packer professioneel en intellektueel nastreefbaar is, is die onafskeibare verband tussen tegnologie en kapitaal (p. 23).

Dit is ook 'n wêreld waarin in die toekoms gelewe word. "The idea is time. Living in the future," sê Packer aan sy "chief of theory", Vija Kinski. "Look at those numbers running. Money makes time. It used to be the other way around. Clock time accelerated the rise of capitalism. People stopped thinking about eternity. They began to concentrate on hours, measurable hours, man-hours, using labor more efficiently" (p. 79). Dit is 'n wêreld waarin verlede en toekoms plekke ruil, waarin die toekoms kenbaarder raak as die verlede. Twyfel, sê Kinski byvoorbeeld, is 'n produk van die verlede en dit verdwyn saam met die verlede: "Doubt. What is doubt? . . . Computer power eliminates doubt. All doubt rises from past experience. But the past is disappearing. We used to know the past but not the future. This is changing . . . We need a new theory of time." (p. 86). Die ganse bestaan, ook rekenaars, versmelt in 'n stroom van inligting, en die moontlikheid bestaan dat selfs die dood besweer kan word deurdat die volle bestek van 'n mens se lewe op 'n dataskyf vasgelê kan word. "Why die when you can live on disk?" vra Kinski aan Packer as deel van 'n argument oor mans se beheptheid met onsterflikheid. "A disk, not a tomb. An idea beyond the body. A mind that's everything you ever were and will be, but never weary or confused or impaired" (p. 105).

Die wêreld wat DeLillo in *Cosmopolis* skilder, is egter weinig meer as 'n fantasie, die lewe volgens die wiskundige kurwe van die skulp. Dit is 'n fantasie wat in *Cosmopolis* voortdurend gedestabiliseer word deur onvoorspelbaarhede, of deur Kinski (’n vrou, en boonop wars van tegnologie) se teorieë, en uiteindelik ontmasker word as niks anders as 'n doodsfantasie nie.

5.4.2 DIE LEWE AS 'N REAKSIE OP DIE DOOD

Terwyl Helena en Theo besig is met woorde wat met die dood verband hou (komposita met die dood as stam, oftewel “doodsverbindings”), ontstaan by haar die vraag oor wat die lewe is. Sy wend haar tot die paleontoloog Hugo Hatting, ’n man wat volgens Theo Verwey “grondiger as die woordeboek sal kan verklaar wat lewe is” (p. 48). Uiteindelik kom sy antwoord daarop neer dat die lewe die teenwoordigheid van DNS is (p. 94), en sy uitgebreide verklarings van die oorsprong van alle lewe loop uit op ’n definisie van die begrip “inflasie”, oftewel die “enorme, maar nog ongekoördineerde wisselwerking tussen swaartekrag, straling en materie in die vroegste ontstaansoomblikke van die heelal” (p. 296).

Helena se verwondering oor die aard en oorsprong van lewe en die misterie van die bestaan word aangevuur deur haar ervaring van verlies en ’n bewustheid van sterflikheid. Dit is egter die dood wat haar vrae uiteindelik verby die verklarings van die wetenskap dryf. “In die teenwoordigheid van die dood wil ek nie die onbegrypbare geheimenis van tyd en ruimte probeer deurgrond nie – ek wil my toespits op die persoonlike, ek wil my in die spesifieke, die subjektiewe, die kleinmenslike moment werp sodat ek doof is vir die enorme ruising van verbygaande tyd en verganklikheid in my ore” (p. 296).

Daarteenoor is dit asof Eric Packer in *Cosmopolis* se hele lewe in afwagting van die dood is. Toe dit rugbaar word dat sy lewe bedreig word, is dit asof hy die eerste keer regtig begin leef. Maar dan is dit ook opmerklik ’n lewe in kommersiële terme, “the business of living” (p. 107). Aan Kinski het hy reeds sy vernietigingsdrang bely: “The urge to destroy is a creative urge” (p. 92). Hierdie vernietigingsdrang sien hy ook as die kenmerk van ’n kapitalistiese denkwys. Ou bedrywe moet genadeloos vernietig word en nuwe markte moet met dwang oorgeneem word. “Destroy the past, make the future” (p. 93). En toe hy daarvan bewus word dat sy lewe bedreig word, was dit asof iets omtrent die menslike

lotsbestemming duideliker as ooit tot hom deurdring. “Now he could begin the business of living” (p. 107). En as hy uiteindelik die dood bereik – hy stap byna doelbewus die dood tegemoet – fantaseer hy oor sy begrafnis. Sy gebalsemde lyk moet saam met die van sy honde in sy bomwerper geplaas word en die vliegtuig moet met afstandbeheer tot die maksimum hoogte gestuur word van waar dit in ’n vuurkolom die woestyn moet tref, “leaving a work of land art, scorched earth art that would interact with the desert and be held in perpetual trust under the auspices of his dealer and executor” (p. 209).

In die aangesig van die dood spits Helena Verbloem haar toe op die intieme en die kleinmenslike, en Eric Packer op die groteske en monumentale, die kosmiese gebaar van die man wat die wêreld in pag het.

Op verskeie wyses word Eric Packer, die protagonis van *Cosmopolis*, verbind met Theo Verwey in *Die boek van toeval en toeverlaat*. Die naam “Theo” kan gesien word as ’n afleiding van die Griekse stam *theos*, wat “god” beteken¹⁴⁷. Hoewel veel deugdeliker verkeer Theo ook soos Packer in ’n goddelike waan. Volgens Helena is sy optekening van uitgediende woorde eintlik deel van ’n veel omvangryker projek. “Wat hy eintlik in gedagte het . . . is ’n grootskaalse kartering van die ganse taal. Nie net ’n optekening van wat verlore gegaan en in onbruik verval het nie, maar ’n gebruiksprefiel en -frekwensie van alle woorde” (p. 237). Dit blyk ook dat Theo hom vereenselwig met Helena se vertelling van DeLillo se roman, tot so ’n mate dat hy ooglopend die vertelling van die uitspattig ryk man en sy dood as ’n toespeling op sy lewe sien. Uiteindelik is Theo se begrafnis dan ook feitlik ’n replika van die begrafnis in *Cosmopolis* wat Packer se reis na die haarkapper vertraag. Helena Verbloem vertel ook hierdie toneel in fyn besonderhede oor, ooglopend gefassineer deur die karnavaleske oordaad.

¹⁴⁷ Theo is dikwels ’n verkorte vorm van Theodorus, afgelei van die Griekse *Theodoros* wat “geskenk van god” beteken.

Soos Packer is Theo ook 'n sterwende god, as sogenaamde sonheld een van die argetipes in die Westerse psige. Sy opkoms en val verteenwoordig die psigiese reis na volbrenging en heelheid. Maar dit is 'n gegewe wat in al sy kulturele manifestasies ook die man in 'n bepaalde konfigurasie teenoor die vrou plaas, en telkens het hierdie konfigurasie die dood as sentrum. Packer se fantasie van sy minnaresse wat sy dood beweën en sy lyk versorg, is 'n kultureel ingeburgerde voorstelling wat onder meer te vinde is in die kruisiging van Christus en talle begrafnisrituele wêreldwyd: die man sterf en vroue beweën sy dood.

Vir Helena is die dood egter telkens 'n man, en ook Theo word vir haar 'n vergestaltung van die dood as 'n verleier. Die aanleiding daarvoor kom in 'n droom waarin die dood aan haar as minnaar verskyn. Later ervaar sy hoe hierdie doodsfiguur met dié van Theo versmelt. Terwyl hulle na Mahler se *Kindertotenlieder* en *Lieder eines fahrenden Gesellen* luister, vind Helena Theo se ontroering bepaald eroties, en dan begin sy hom met die doodsfiguur van haar drome vereenselwig. Daarna, vermeld sy, gaan daar ook nie 'n enkele gesprek tussen hulle verby sonder verwysing na die dood nie (p. 94). Ook Abel Sonnekus, die akademikus met wie Helena in haar jeug in 'n onverkwiklike verhouding gewikkel was en wat steeds heimlik as haar begunstiger optree, word soos volg as 'n doodsfiguur getipeer: "Kort, stomperige neus soos Thomas Mann se aankondiger van die dood in *Der Tod in Venedig*" (p. 86).

Helena en haar begeleidster, Sof (kort vir Sofia, wat "die wyse" beteken), is opmerklik afsydig en onbewoë met Theo se begrafnis. Helena se kollegiale lojaliteit jeens Theo, selfs haar onbetwiste toegeneentheid, is skynbaar nie genoeg om haar te laat meedoen aan hierdie sterwensritueel nie. Theo se lewensloop is, soos die Packer-verhaal van *Cosmopolis*, vir Helena en Sof 'n weergawe van die Bybelse gelykenis van die ryk jongman (Mattheus 19: 16-30, Markus 10: 17-31 en

Lukas 18: 18-30), dit wil sê die verhaal van 'n man wie se materiële verknogthede hom van spirituele vervulling weerhou.

Die Bybelse verwysings op sigself skep 'n betekenisvolle konfigurasie in die roman. In die rustelose tyd ná die diefstal van haar skulpe lees Helena onder meer die boek Rut in die Bybel, en die toneel van Rut wat oor die koringgerwe buig, laat Helena wonder waarna sy soek. Sy dink terselfdertyd ook aan haar skulpe (p. 85). Die verband tussen haar gemis en die skulpe word duideliker as Helena later haar ma eksplisiet met Rut en skulpe verbind. As kind het haar ma as sy skulpe optel, haar laat dink aan die afbeelding in die Kinderbybel van Rut wat in Boas se land are optel (p. 163, Rut 2 en 3).¹⁴⁸ Daarby word Helena se briljante, ambisieuse maar vroeggestorwe suster deur haar naam, Judit, verbind met die heldefiguur van die apokriewe Bybelse boek Judit. Hierdie verhaal, wat onder meer as 'n uitbeelding van die *femme fatale* kultureel ingeburger is deur die skilderye van Rembrandt, Carvaggio, Michelangelo en Klimt, gaan oor die vrou Judit (leeuwyfie) wat Judea van verdrukking verlos het deur die Assiriese bevelvoerder Holofernes te verlei en sy kop af te kap.¹⁴⁹

Deur haar vroeë dood is Joets egter weggesny van hierdie “manlike” tradisie van dood en vernietiging, en in haar afwesigheid raak sy die sentrum van Helena se emosionele en intellektuele hunkerings. Joets het ook aan Helena haar eerste skulp gegee en was dus die oorsprong van die skulpverbintnisse, 'n matrilinéêre lyn wat ma en dogters verbind. As simbool van die vulva is die skulp dan ook die simbool van die vroulike beginsel (De Vries 1984: 419), en as 'n vergestaltung van sublieme skoonheid kan dit volgens Sara Kofman verbind word met die oerverlies, naamlik die verlies van die moeder.

¹⁴⁸ Die sentrum van die Rut-verhaal is die onafskeidbare liefdesband tussen Rut en haar skoonma, Naomi. Albei vroue, maar veral Naomi, het 'n geskiedenis van verlies, Rut het haar man aan die dood afgestaan, Naomi haar man en twee seuns.

¹⁴⁹ Tematies stem dit ooreen met die verhaal van Jael in die Bybelboek Rigters. Sy het Sisera met 'n tentpen om die lewe gebring om sodoende Israel van die leër van koning Jabin te verlos.

Daarteenoor word die patriargale tradisie se oorsprong in hierdie verhaal teruggevoer na 'n oupa wat naby Messina in 'n kopermyn verdwyn het. By Messina, sê Helena later, loop die pad dood. "Messina is geografies aanduibaar op 'n kaart, maar dit is ook 'n plek wat net bestaan in die verbeelding. Dit is 'n plek anderkant die grense van die voorstelbare wêreld" (p. 178). Die patriargie word hier voorgestel as sou dit gewortel wees in die transendentale, en deur die feit dat die oupa hier in die kopermyn afgedaal het, word geïmpliseer dat die transendentale spesifiek die dood is.

5.4.3 DIE PARTRILINEÊRE LYN NA DIE DOOD

Jare lank was sy ongeërg oor die dood, sê Helena (p. 33), maar sedert sy saam met Theo Verwey aan die projek begin werk het, is sy ineens weer daarmee behep. Theo is die dood as verleier. Haar tog saam met Sof, haar Dante-agtige begeleier, is in 'n sekere sin 'n reis na die doderyk, na waar Patrick Steinmeier, die man wat van die skulpdiefstal verdink word, selfmoord gepleeg het. Helena en Sof besoek die Steinmeier-huis met die skuilname Dolly Haze en Anna Livia. Eersgenoemde is die naam van die nimf uit Nabokov se *Lolita* en laasgenoemde die aardmoeder in Joyce se *Finnegans Wake*. Die twee vroue word hierdeur verbind aan twee stereotiepe voorstellings van die vrou, maar dan is dit ook betekenisvol dat hulle speurtog hulle na Ladybrand neem, 'n naam wat in die konteks van die blootstelling aan die doderyk letterlik gelees kan word as "die vrou brand". In hierdie opsig kry die skulpe 'n bykomende waarde, en dit word gedoen deur 'n regstreekse aanhaling van 'n opmerking van Mrs. Curren van Coetzee se *Age of Iron*: "Mevrou C sê sy het 'grief past weeping'. 'I am hollow,' sê sy, 'I am a shell.' Ek is nog nie daar nie. Ek is nog nie 'n skulp nie. Ek word nog bewoon deur 'n ego, soos deur 'n weekdier" (p. 155).

Een aspek wat *Cosmopolis* en *Age of Iron* gemeen het, is dat albei verhale kennelik afstuur op die dood van die protagonis. In Coetzee se roman is die verteller 'n vrou wat aan kanker sterf, terwyl DeLillo die weergawe deur 'n oukatoriële verteller van Packer se reis twee keer onderbreek word deur die “belydenis” in die eerste persoon van die man wat Packer reeds om die lewe gebring het. Hierdie moordenaar is ook 'n skrywer wat, soos Coetzee se Mrs Curren, probeer om skrywend rekenskap te gee van 'n sterfte. Die leser weet dus in albei gevalle dat die skrywer die protagonis, by wyse van spreke, om die lewe gaan bring. Hierop lewer Helena Verbloem in *Die boek van toeval en toeverlaat* regstreeks kommentaar, en dan kennelik in haar hoedanigheid as skrywer: “Mevrou C is dood aan die einde van dáárdie boek. Vercueil vou sy doodsengelarms om haar, maar dit bring vir haar geen vertroosting nie. Die skrywer sien dit nie as sy skrywerstaak en opdrag om óf mevrou C óf die leser te vertroos nie. Resolusie, ja, aan die einde van die roman is daar resolusie, maar nie vertroosting nie” (p. 309).

Die kwessie is ooglopend nie vir Helena opgeklaar nie, want later vra sy weer aan Sof of 'n roman tot 'n slotsom en gevolgtrekking behoort te kom. “Behoort dit af te stuur op 'n resolusie?” (p. 319). Albei se reaksies dui daarop dat hulle nie daarin glo nie. Sof se reaksie is driftig: “Stuur die lewe af op resolusie? . . . Raak enigiets ooit opgelos?” (ibid). Helena herinner Sof dan aan 'n Bellerophonsbrief, 'n brief wat vir die oorbrengrer daarvan noodlottig is. Die implikasie is dat karakters in romans wat tot 'n besluit kom, spesifiek in hierdie geval die romans van DeLillo en Coetzee, deur die skrywer met 'n Bellerophonsbrief na die leser gestuur word. Asof die dood die enigste en noodwendige besluit is.

Die argument is egter nie daarmee volvoer nie. Winterbach se roman begin ook met die aankondiging van 'n sterfte, nie van die protagonis of verteller nie, maar van haar vernaamste manlike pendant. Die verhaal oor Helena

Verbloem se tydperk as optekenaar van uitgediende Afrikaanse woorde onder aanvoering van Theo Verwey word begin met die toneel waar Helena op sy lyk afgekom het. Die verwagting is, ook in die lig van die twee intertekste, dat die bestemming hiermee aangedui is, die logika by voorbaat volvoer. Maar die roman eindig nie met die groot gebaar van Theo se begrafnis nie. Dit eindig nie met die vroue wat die dood van die songod beween nie. Nóg word die speurtog na die verdwene skulpe opgelos, nóg word die optekening van uitgediende woorde tot volvoering gebring. Pleks van met die dood eindig die roman met die terugkeer van Helena se jonger broer. Kompleet soos die Bybelse verlore seun keer hy as't ware uit die dood terug, reëlreg teen die konvensies in, konvensies soos vergestalt deur *Cosmopolis* en *Age of Iron*.

Dit is dan ook opmerklik dat die begin van Winterbach se roman met die dood van Theo Verwey talle verwysings na vaderskap bevat. Die huilende Matroos, een van die tegnici van die museum, sê Theo was soos 'n vader vir hom. In die daaropvolgende bespiegeling oor wie vir sy dood verantwoordelik kon wees, ontstaan daar verwarring of 'n betrokke pa of sy seun verdink word. Die gevolg is 'n herhaaldelike verwysing na "pa" en "seun" (pp. 7, 8). Die roman stuur op hierdie wyse doelbewus weg van die patriargale bemoeienis met die dood.

Die skulp blyk dan uiteindelik ook simbool van die skenker van Helena se eerste skulp, Joets, se opvatting van tyd te wees. Vir Joets het tyd nie lineêr verloop nie, maar vir haar was tyd iets wat "soos in 'n kaleidoskoop voortdurend net herrangskik word" (p. 259). Dit is 'n tydskonsep wat meer op toeval ingestel is as op toeverlaat, in die mate wat "toeverlaat" berus op die sekerheid van 'n vaste bestemming. Bestemmings, resolusies en besluite, blyk Winterbach te suggereer, is in die woorde van Mrs Curren net nog een van daardie "death-driven male constructions" (Coetzee 1990: 137).

Winterbach se vertrekpunt, die begin van haar roman, is wel 'n sterftoneel – sy plaas hierdie toneel, wat later in die hoofnarratief voorkom, opsigtelik aan die begin. Dit is haar roman se vertrekpunt – van daar beweeg die narratief, weg van die dood. Met die aanvang van die gedeelte oor Helena se betrokkenheid by die projek saam met Theo Verwey is hulle by die doodsverbindinge, en dit is hierdie verhaallyn se vertrekpunt. Dit begin by die doodsverbindinge en beweeg daarvandaan verder, weg van die doodsverbindinge af.

Hierdie verset teen die absoluutheid van iets soos 'n einde is niks nuuts nie, dit is trouens een van die hoofargumente van die postmodernistiese kritiek, naamlik die wegdoen met alle oorspronge en bestemmings. By uitnemendheid was Beckett se prosa byvoorbeeld teen die verwagtings van sluiting, voltooiing en koherensie. Maar dit is Winterbach se teks nie – dit is allermins 'n worsteling met die grense van representasie, met die moontlikhede van haar medium. Dit is allermins 'n selfvernietigende narratief soos byvoorbeeld Beckett se *Imagination Dead Imagine*. Dít, sou 'n mens kon sê, kan as 'n doodsbemoeienis bestempel word. Vir Winterbach bied die roman ooglopend moontlikhede, en haar narratief toon feitlik niks van die tipies postmodernistiese bewustheid van sy eie kunsmatigheid nie. Die intrige word nie laat vaar nie, die speurtog word nie opgeskort nie, die soeke word onvermoeid voortgesit. Maar by implikasie is dit al wat daar is, dít is die bestemming – die reis, die speurtog, die soeke. Sonder einde.

5.5 DIE TEREKSTELLINGSTYL VAN SINNE

Die “belydenis” van die moordenaar van Eric Packer in Don DeLillo se *Cosmopolis* begin met die sin: “He is dead, word for word” (p. 55). Dit is hoe hierdie moordenaar, Benno Levin, die verhaal betree, en met sy toetrede na sowat 'n derde van die roman, weet die leser dus dat die verhaal op Packer se dood

afstuur. Levin se tweede “belydenis”, veel later in die roman, hoort chronologies voor hierdie eerste belydenis en gee iets weer van die aanloop tot en motiverings vir die moord op Packer.

Regdeur hierdie belydenisse, opmerklik eerstepersoonsvertellings wat die weergawe in die derde persoon van Packer se reis deur die stad onderbreek, laat Levin blyk dat hy besig is met ’n skryfprojek. Levin voer ’n boemelbestaan in ’n verlate gebou, en sy belydenisse is deel van ’n joernaal wat hy met ’n potlood op los velle papier hou. Sy lewenstaak, aangevuur deur ou griewe, is om Packer om die lewe te bring, en hy beoog om die volvoering van hierdie taak volledig te boekstaaf. Die leser betree as’t ware sy joernaal net nadat hy Packer geskiet het, en stap so letterlik sy lewe binne, want Levin lewe feitlik op papier en sy skryfprojek is gemik op die skep van “the literature of a life awake and asleep” (p. 61). In die tweede belydenis stel hy dit soos volg: “But I will spend the rest of my life in this living space writing these notes, this journal, recording my acts and reflecting, finding some honor, some worth at the bottom of things. I want ten thousand pages that will stop the world” (pp. 151-152). Sy skryftaak, sy lewenstaak, is egter ook om Packer om die lewe te bring, maar as dit uiteindelik wel gebeur, is dit feitlik meer deur Packer se eie toedoen as deur ’n wilsbesluit van Levin. Dit is asof Packer (soos die leser) in Levin se intrige ingestap het en asof hierdie intrige ongeag die wil van die subjek (skrywer) en die objek (karakter) op die dood van die karakter afstuur. Met Levin se toetrede tot die intrige, kom die leser agter dat dit op Packer se dood afstuur.

DeLillo benadruk telkens in sy teks die feit dat Packer as’t ware sy lewe op ’n videoskerm leef – ’n toonbeeld van die postmodernistiese oppergesag van die videobeeld. Waar Levin sy lewe op papier leef, doen Packer dit op videobeeld, en DeLillo ontgin die implikasies van albei hierdie bestaansmodusse met betrekking tot Packer se dood. Albei strewes word daardeur volvoer – in die geval

van Levin is dit die dood van 'n ander; in Packer se geval is dit die dood van die self as 'n ander.

Packer se uitgangspunt, kenmerkend van die neoliberale bestel van die 21ste eeu, en 'n tendens wat spesifiek in die Postmodernisme vaardig geword het, is sy gerigtheid op die toekoms. "The idea is time. Living in the future." Die konsekwensies hiervan word dan duidelik as Packer sy dood letterlik in die toekoms leef. Deur 'n mikrokamera en videoskerm in sy horlosie sien hy sy sterfte voordat dit gebeur. So fokaliseer Levin vir Packer (p. 152):

He is always ahead, thinking past what is new,
and I'm tempted to admire this, always arguing
with things that you and I consider great and
trustworthy additions to our lives. Things wear out
impatiently in his hands. I know him in my mind.
He wants to be one civilization ahead of this one.

Die uiteinde van hierdie ylingse voorts kryding na die toekoms, blyk DeLillo te suggereer, is 'n lewe in afwagting van die dood. In hierdie toneel is Roland Barthes se beskrywing van 'n konfrontasie met enige foto terug te vind: op 'n sekere manier rig 'n foto 'n appél tot 'n toekoms wat reeds gebeur het. Met die aanskoue van 'n foto van sy ma as kind sidder Barthes: "I tell myself: she is going to die: I shudder, like Winnicott's psychotic patient, over a catastrophe which has already occurred. Whether or not the subject is already dead, every photograph is this catastrophe" (Barthes 1981: 96). Vanuit die verlede projekteer foto's die toekoms in, en dikwels, veral in die geval van ou foto's, is die projeksie na 'n toekoms waarin die katastrofe van die dood reeds plaasgevind het.

Dat Packer sy dood gesien het voordat dit gebeur het, kan hoogstens 'n illusie wees, 'n uitloei van sy lewe in en deur tegnologie, sowel as sy

toekomsgerigheid. Sy lewe in en deur die videobeeld. Dit word ook deel van sy droom van onsterflikheid, sy droom van 'n skouspelagtige begrafnis wat bes moontlik as videobeeld in die toekoms sal voortleef. Maar per slot van sake is dit 'n lewe wat wentel om 'n fiksasie met die lyk op die videobeeld. Dit is 'n lewe in afwagting van die doodskoot. Die roman eindig dan soos volg: "This is not the end. He is dead inside the crystal of his watch but still alive in original space, waiting for the shot to sound" (p. 209). Ten slotte is dit ook 'n kensketsing van die postmodernistiese voorrang aan die beeld, die ylingse toekomsgerigheid daarvan en 'n lewe in die gewaarwording dat niks meer oorspronklik kan wees nie, dat alles afbeelding is, dat selfs die dood 'n nabootsing is. Dit, blyk deLillo te sê, is 'n lewe in afwagting op die doodskoot, die Postmodernisme as 'n lewenslange kontemplasie van die dood.

5.5.1 VROUESAKDOEKE EN GRAFSTENE

Die skrywerkarakter in *Cosmopolis* is 'n moordenaar. Sy moordlus en sy skryfambisie word voorgestel as so vervleg dat dit een en dieselfde ding is. Sy slagoffer sterf uiteindelik "woord vir woord".

In Kafka se kortverhaal "In der Strafkolonie", in Engelse vertaling "In the Penal Settlement"¹⁵⁰, is al die betrokkenes se aandag toegespits op 'n toestel wat in die los sand staan en bewe. Dit is die uitvindsel van 'n kommandant, die voormalige hoof van die eiland waarop hierdie masjien gadeslaan word deur 'n besoeker vanuit die buitewêreld. Saam met die besoeker is 'n offisier, 'n manskap en 'n veroordeelde, almal mans wat die toestel met uiteenlopende grade van emosionele betrokkenheid dophou. Dit is 'n teregstellingsapparaat waarom die

¹⁵⁰ Kafka (1967). Die verwysings hierna voortaan net as 'n bladsynommer tussen hakies.

groepie mans vergader is, en die offisier verduidelik met groot trots en entoesiasme die werking daarvan aan die besoeker.

Die toestel gebruik 'n soort eg wat die veroordeelde teregstel deur die vonnis letterlik in sy lyf in te skryf. Die polisemie van die Engelse woord "sentence" is in hierdie geval besonder betekenisvol, naamlik met die betekenis "sin" sowel as "vonnis". Die veroordeelde neem met sy teregstelling eers kennis van sy vonnis, en na die besoeker se verbasing hieroor verduidelik die offisier soos volg: "There would be no point in telling him, he'll learn it corporally, on his person" (p. 174).

Ooglopend is die werking van die apparaat soos dit deur die offisier voorgestel word, 'n absurde fantasie. Dit kan net in sy verbeelding wees dat die teregstelling as kunswerk voltrek word. Hy stel hierdie "skryfwyse" dan ook voor as die uitnemendste skryfkuns denkbaar, selfs die planne vir die apparaat is 'n teks wat net ontsyfer kan word met nougesette aandag. "Of course the script can't be a simple one; it's not supposed to kill a man straight off, but only after an interval of, on average, twelve hours" (p. 178). Daarom moet die masjien se skrif so sierlik moontlik wees, en die inskripsie moet geleidelik verdiep sodat insig net op die regte moment op die veroordeelde neerdaal. Eers na sowat ses uur, verduidelik die offisier, begin die veroordeelde die inskripsie verstaan. En dan ontsyfer hy dit op die mees diepgaande manier denkbaar: nie met die oë nie, maar met sy wonde. "You have seen how difficult it is to decipher the script with one's eyes; but our man deciphers it with his wounds" (p. 180).

Die glorie van die apparaat, laat die offisier egter blyk, behoort tot 'n era wat nou verby is. By teregstellings, wat eens 'n openbare skouspel was wat ook deur kinders bygewoon is, is nou nog net die offisier teenwoordig – hy is die enigste instandhouer van die vorige kommandant se lofwaardige tradisie. Maar hierdie kommandant, die geniale ontwerper van die masjien, is dood, en die nuwe bevelvoerder is die prosedure nie goedgesind nie. Die nuwe beleid is, volgens die

offisier, die resultaat van die invloed van vroue in die nuwe bevelvoerder se geselskap, en hy vermoed dat hierdie bevelvoerder die buitelandse waarnemer wil gebruik om die tradisie finaal te beëindig.

In 'n desperate poging om die waarnemer te oortuig, werp die offisier homself in die kake van die apparaat. Die apparaat spat egter in stukke en pleks van skryf, steek dit net; pleks van 'n voortreflike marteling, pleeg dit doodgewoon 'n moord. "The explorer wanted to do something . . . for this was no exquisite torture such as the officer desired, this was plain murder" (p. 196). Die tradisie word dus volvoer as die laaste eksponent daarvan daaraan geoffer word, as die skrywer as't ware die slagoffer van sy kuns word. En dan is daar geen versierings meer nie, geen illusies wat geskep word nie, dit is eenvoudig en koelbloedig moord. En as die omstanders die deurboorde lyk van die offisier uit die masjien se kake probeer verwyder, val die waarnemer se oë op die offisier se gesig, en daar is geen spoor van die insig waarop die offisier hom geroem het nie. Die offisier se gesig lyk soos wat dit sy hele lewe nog gelyk het, en dit is asof die pen deur die voorkop, die lewe – nie 'n glorieryke dood nie – permanent vaspen (p. 197):

And here, almost against his will, he had to look at the face of the corpse. It was as it had been in life; no sign was visible of the promised redemption; what the others had found in the machine the officer had not found; the lips were firmly pressed together, the eyes were open, with the same expression as in life, their look was calm and convinced, through the forehead went the point of the great iron spike.

Die buitelandse waarnemer verlaat uiteindelik die eiland in aller yl. Dit is asof hy wegvlug en net-net daarin slaag om die ander twee deelnemers aan die somber tafereel, die soldaat en die veroordeelde, te vermy. Hulle hardloop agter sy vertrekkende boot aan, en ooglopend wil hulle, ondanks die nuwe beleid, ook wegkom van die eiland.

Maar wat is dit presies wat die waarnemer agterlaat? Die laaste teregstelling is afgehandel, die tradisie volvoer, en die laaste mens wat “sinne teregstellingstyl gepleeg het”, het die slagoffer geword van sy eie kuns. Alles is egter nie afgehandel nie. Daar is twee tekens wat die hele verhaalwêreld bespook, tekens wat Kafka in die verhaal se onbewuste laat om die leser met die vae vermoede te laat dat dit presies *dit* is wat die waarnemer eintlik agterlaat – dit is die onafgehandelde, die dinge wat sal bly spook.

Die eerste is twee vrouesakdoeke en die tweede is die grafsteen van die ou kommandant.

Die sakdoeke is die enigste konkrete tekens van vroue op die eiland. Daar word wel kort-kort na die invloed van vroue verwys, na hul vermeende rol in die aftakeling van die tradisie, maar vroue is in der waarheid volledig afwesig in die verhaalwêreld. Die offisier het egter aan die begin van die verhaal twee vrouesakdoeke wat by die kraag van sy uniform ingesteek is. Die uniforms word, volgens die offisier, gedra ondanks die feit dat dit uiters ongeskik is vir die trope omdat dit ’n verbintenis met hul tuiste is. “But they mean home to us; we don’t want to forget about home” (p. 170). Die militêre uniform is dus vir die offisier simbool van die vaderland. Maar hier word die uniform, die waardigheid sowel as die simboliek daarvan, ooglopend ondermyn deur die vrouesakdoeke. Uiteindelik blyk dit dat die veroordeelde die sakdoeke as ’n geskenk van die vroue op die eiland gekry het, en dat die offisier dit by hom afgeneem het. Toe die offisier homself aan die apparaat oorgee, ontstaan daar ’n stryery tussen die veroordeelde en die soldaat oor die sakdoeke. Die sakdoeke is beslis gesog, keurbesit, ondanks,

of juis vanweë die koppeling daarvan met die ondermyning deur die vroue. Die aanduidings is dat die sakdoeke ten slotte in die gordel van die soldaat se uniform beland het waar dit steeds die ondermyning van die tradisie (uniform) bly simboliseer.

Ná die dood van die offisier stap die reisiger en die twee eilandbewoners verby die teekamer op die eiland, en die reisiger word daardeur aangetrek soos deur die gewig van die verlede. "It [the tea-house] made on the explorer the impression of a historic tradition of some kind, and he felt the power of past days" (p. 197). Die misterie van die teekamer blyk dan ook die teenwoordigheid te wees van iets wat verberg word, iets wat verdring word buite die strafkolonie se lewensfeer. In die teekamer wys hulle aan die reisiger die grafsteen van die kommandant, weggesteek onder 'n tafel waarby 'n klomp bebaarde dokwerkers sit. Die grafskrif, wat 'n besliste ooreenkoms het met die hoeksteen van die Christelike tradisie, naamlik die wederkoms van Christus, sinspeel op die heropstanding van dit wat verdring is: "Here rests the old Commandant. His adherents, who now must be nameless, have dug this grave and set up this stone. There is a prophesy that after a certain number of years the Commandant will rise again and lead his adherents from this house to recover the colony. Have faith and wait!" (p. 198).

Wat dus agtergelaat word, is 'n grafsteen, die merker van die tradisie waarin sinne teregstellingstyl gepleeg word. Dit is opmerklik 'n manlike tradisie, en die wyse waarop parallelle met die Christendom gevestig word, kan dit ook as 'n Westerse tradisie kenmerk. Hierdie grafsteen merk die onbewuste van die strafkolonie, onsigbaar versteek onder 'n tafel. Wat sigbaar is, is die vrouesakdoeke, die simbole van 'n nuwe, mensliker bedeling. En tog blyk daar vir die agtergeblewenes geen vooruitsig te wees nie, want ook hulle wil die eiland verlaat. Dit is asof die einde van die verhaal geaktiveer word deur die onrus dat die teregstellings nie verdring kan word nie, dat dit wat onder die tafel weggesteek

word, wel sal terugkeer. Die slot van die verhaal word gelaai met die onrus dat sinne wel koelbloedig in die lyf in geskryf word. Dit is 'n koorstroom wat nie net in Kafka se skryfwerk voortleef nie, maar ook in die prosa van Don DeLillo en die poësie van Breyten Breytenbach. En ook in hierdie verhaal blyk die invloed wat Kafka gehad het op Blanchot, en ook op Sebald, want die beeld van die offisier wat die slagoffer word van sy eie kuns, is weer eens die skrywersbeeld wat Blanchot telkens voorgehou het: Die pen deur die skrywer se voorkop pen hom nie vas aan 'n glorieryke dood nie, maar onlosmaaklik aan die lewe.

5.6 DIE UITEINDELIKE, EINTLIKSTE ONTMOETING

Daar is 'n ontmoeting tussen twee figure. Hulle kom mekaar teë deur tegelykertyd by die ontmoetingsplek aan te kom. Die een is 'n mens, die ander die dood. Dit is wat in Sheila Cussons se gedig “Die geseglike dood” uit *Die skitterende wond* (Cussons 1979: 44) gebeur. Die titel vat die aard van hierdie ontmoeting saam: Die dood is inskiklik; die dood laat hom sê. En die gesprek met die dood word 'n gedig. Die sê, die “geseglikheid”, word tot sy uiterste gevoer in die poësie, met dan ook die implikasie dat hierdie poëtiese ontmoeting met die dood op die grense van alle moontlikhede bestaan – die grens van al die menslike subjek se moontlikhede, ook die grens van die letterkunde:

Die geseglike dood

En toe die ou-ou transparante man
 wat nie meer kon nie tingerig sê:
 ek groet jou, liewe dood, dienskneg
 ook soos ek, en as jy nie mag wag
 om my te vat nie, staan dan net
 uit die lig

en vat my sag –
 het daardie holte meteens 'n iets
 'n meer as iets in sigself ervaar
 asof dit 'n engel geword het wat sku
 op sy hurke buite gaan sit het
 in 'n warm roerende voorjaarlug
 soos in 'n wolk van vlinders
 verbluf oor sy eie aard
 en mateloos van ontsag.

Die filosofiese besinning oor die mens se verhouding met die dood word in die moderne Westerse filosofie dikwels teruggevoer na Heidegger se behandeling daarvan in *Sein und Zeit*, en veral na sy slotsom dat die mens in die konfrontasie met die dood te staan kom voor sy mees gepaste moontlikheid. In die Engelse vertaling word dit soos volg weergegee: “With death, Dasein stands before itself in its ownmost potentiality for being” (Heidegger 1967: 263).

“Dasein” is Heidegger se term vir 'n sekere bestaansmodus waarin daar 'n openheid vir en bewustheid is van die syn soos wat dit in wesens manifesteer. Dasein is egter, soos Derrida in sy *Aporias* (1993: 63) verduidelik, nie 'n stoflike entiteit of 'n subjek nie – dit is niks anders as 'n moontlikheid nie, en die wese van Dasein is die moontlikwees daarvan. Heidegger se stelling kom dus daarop neer dat Dasein met die dood te staan kom voor sy mees gepaste, sy eintlikste, moontlikheid. Dit is onder meer hierdie beskouing van die mens en sy verhouding tot die dood wat Derrida in *Aporias* onder skoot bring en omkeer tot sy eie opvatting van wat ter sprake is in hierdie ontmoeting tussen die mens en die dood.

Derrida wys veral uit dat Heidegger by 'n dooie punt (aporema) uitkom met sy aandrang daarop dat hierdie “mees gepaste” verhouding van Dasein neerkom op die “moontlikheid van 'n onmoontlikheid”. Derrida se dekonstruksie van Heidegger loop uiteraard nie op 'n onomwonde alternatief uit nie en 'n mens kan hoogstens suggesties van nuwe rigtings daaruit aflei. Wat Derrida wel van

Heidegger se analise behou, is dat die ontmoeting van Dasein met die dood 'n ontmoeting met die self is. Maar, wys Derrida uit, as hierdie ontmoeting met die self in die dood in Heidegger se terme 'n ontmoeting met 'n verdwene self is, met iets anders as wat Dasein voor die dood was, moet die dood ook 'n versperring van enige self-erkenning wees. Derrida doen dus aan die hand dat die dood gesien word as absolute *arrivant* (Derrida 1993: 34). Die Franse term *arrivant* verwys na die aankoms van iemand sowel as na die aankomeling, en daarmee stel Derrida die moontlikheid van die dood as “suiwer aankoms” voor, as iets wat gebeur, onafhanklik van die verwagtings van die een wat besoek word. Die absolute *arrivant* verras sy gasheer, dit kom van nêrens en het altyd reeds aangekom. Die *arrivant* is ook altyd die absolute ander, veral in die mate wat dit nie aan die gasheer die geleentheid bied om hom sy identiteit te laat bevestig nie. En tog maak die *arrivant* ook alles moontlik waartoe dit nie gereduseer kan word nie. “The absolute *arrivant* makes possible everything to which I have just said it cannot be reduced, starting with the humanity of man, which some would be inclined to recognize in all that erases, in the *arrivant*, the characteristic of (cultural, social, or national) belonging and even metaphysical determination (ego, person, subject, consciousness, etc.)” (ibid: 35).

Derrida suggereer dus dat die dood 'n onverwagte maar onvermydelike aankomeling is, 'n aankomeling wat Dasein altyd reeds op die hals gehaal het. In hierdie opsig is die dood nie vir Dasein die moontlikheid van 'n onmoontlikheid nie, die moontlikheid van nie-bestaan nie. Die dood is die moontlikheid, wat altyd reeds voltrek is, dat Dasein nie meer daar *as Dasein* kan wees nie. Dit gebeur met die aankoms van die absolute *arrivant* wat altyd reeds daar is en altyd sy grense en identiteit uitwis. Derrida se definisie van Dasein is dus: om jouself te wees terwyl jy die dood afwag in 'n lewe wat altyd te kort is – “to be oneself awaiting death in an always too short life” – om die dood te verwag hoewel die dood altyd onverwags kom – “to be expecting death and that death comes always too soon

or too late, untimely” – en om vir mekaar te wag aan die grense van die waarheid – “to be waiting for each other at the limits of truth” (ibid: 78, aanhalings effens aangepas.).

Derrida suggereer dat hierdie derde konstruksie, die wag vir die ander, die grondigste is ten opsigte van die dood. Dit beteken dat as ’n mens saam met die dood op jousef wag, jy noodwendig op die ander wag. Die eintlike self is ’n ander, en die implikasie is dus dat ’n mens miskien nooit in ’n verhouding tot jou eie dood staan nie, maar altyd net tot die dood van ’n ander en daarom dus in rou vashaak. In Derrida se woorde is Dasein dus immer wagtend in ’n “contretemps of mourning” (ibid: 66).

In Cussons se gedig wag die mens en die dood as’t ware op mekaar met die oog op ’n ontmoeting. Die gedig skarnier rondom die aandagstreep ná die sewende reël, met die mens en die dood aan weerskante. In Derrida se terme sou ’n mens kon praat van die aandagstreep as die “grens van waarheid”, daardie ontmoetingsplek waarop die mens en die dood ’n lewe lank afstuur, daardie plek wat met niks anders as ’n streep aangedui kan word nie, en dan ’n streep wat aandui dat dit nie ’n plek is nie, dat dit ’n nie-plek is. Aan weerskante van die streep nader die mens en die dood mekaar, en dan nie as vaste gestaltes nie, maar as voortdurend wordendes. Die man en die dood verander van gestalte in die aanloop tot die ontmoeting: Die man word “transparant”, is dus reeds verdwynend; die dood, wat eens net “holte” was, word “meteens ’n iets” en raak “verbluf” bewus van eie aard. Daar is dus twee uiteenlopende bewegings – soos die een verdwyn, neem die ander ’n gestalte aan.

Die titel ontlok egter ook ’n interpretasie van die gedig as ’n refleksie op die skryfkuns, en “Die geseglike dood” kan dus gelees word as “die dood wat sig laat sê”. As sodanig bied die gedig ’n perspektief op die skrywende subjek in konfrontasie met die dood, en die vraag wat onderliggend aan hierdie perspektief is, is: Hoe laat die dood sig sê? Of: Hoe laat die dood sig (be)skryf? Soos met die

lees van die gedig as 'n voorstelling van die mens in konfrontasie met die dood word die antwoord op hierdie vrae bespook deur die aandagstreep in die middel van die gedig, daardie nie-plek, en die antwoord ontvou rondom daardie streep wat eintlik alle antwoorde, definisies en grense skrap. Die gedig word dan as't ware teen hierdie streep / leernte in eie hart vasgedryf, teen daardie limiet waar die gedig verdwyn. Dit is wat Blanchot en later ook Barthes gesê het, wat met die skrywende subjek in sy teks gebeur. Iets wat wesenlik is van die letterkundige teks, sê hulle, en albei verwys spesifiek na Kafka, is dat die "ek" daaruit verdwyn, en letterkundige taalgebruik word daardeur gekenmerk dat dit voortdurend na sy eie vernietiging streef. "Literature is like phosphorus," skryf Barthes (1953: 38), "it shines with its maximum brilliance at the moment when it attempts to die."

In sy *Essays Critical and Clinical* stel Gille Deleuze dit byvoorbeeld ook dat skryf nooit 'n persoonlike aangeleentheid is nie, nooit iets wat voortvloei uit eie ervarings of drome of fantasieë nie. Jy word miskien deur ervarings geïnspireer, maar selfs met groot skrywers wat lyk asof hulle net hul ervarings oorvertel, "there is an attempt to make life something more than personal, to free life from what imprisons it." (Deleuze 1997: 6). Soos Blanchot sê Deleuze letterkunde begin wanneer 'n derde persoon as't ware in die skrywer gebore word en hom ontnem van die mag om "ek" te sê. Skrywers is ewig wordende entiteite, die limiet wat hulle vir hulself stel, glip voortdurend verder en verder. "To write is also to become something other than a writer" (ibid).

Cussons se gedig se voorstelling van die subjek en die dood wat al wordende na mekaar konvergeer, bied ook 'n antwoord op die feministiese kritiek op die doodsbewustheid van die Westerse literêre tradisie, en ook op die Westerse neiging na die siening van die dood as 'n absolute einde. Mens en dood is ewig wordend in die aanloop tot mekaar, en in die verdwyning van die een neem die ander gestalte aan. Die dood is om jouself as 'n ander tegemoet te gaan, 'n uitgangspunt wat ook besliste implikasies het vir die benadering van die ander:

Om die ander te benader moet die self verdwyn. Dit is ook die beweging wat reeds met Opperman se “Spermutasie” aan die orde gestel is as ’n grafiek wat ewig afdaal na die dood en weer opstyg na die lewe met die veronderstelling dat die eintlike dood ’n stolling van hierdie beweging is. Ook Etienne Leroux maak implisiet van hierdie voortdurende beweging as struktuurelement gebruik. Sy verwysingsvelde skuif en verskuif aanhoudend oormekaar, eerder as om tot ’n vaste verhaallyn te skakel – ’n verhaallyn met ’n slotsom, ’n vaste einde, ’n dood. As Blanchot dus sê dat die letterkundige teks voortdurend streef na daardie limiet waar sy begin en einde lê, daardie punt waar die werk werkloos word, veronderstel hy ook hierdie voortdurende wording, ’n vasgenaeldheid aan bestaan, eerder as ’n reglynige gerigtheid op die dood. Die teks skarnier rondom die leemte in eie hart, wordend in en deur die gerigtheid op die onpeilbare, onbevatlike niks.

BIBLIOGRAFIE

- Agamben, Giorgio. 1991. *Language and Death – The Place of Negativity*. Uit die Italiaans vertaal deur Karen E. Pinkus en Michael Hardt. Minneapolis en Oxford: University of Minnesota Press.
- Alvarez, A. 1971. *The Savage God: A Study of Suicide*. Londen: Weidenfeld and Nicolson.
- Ariès, Philippe. 1974. *Western Attitudes toward Death: From the Middle Ages to the Present*, uit die Frans vertaal deur Patricia M. Ranum. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Ariès, Philippe. 1981. *The Hour of Our Death*. Oxford en New York: Oxford University Press.
- Atwood, Margaret. 2003. *Negotiating with the Dead – A Writer on Writing*. Londen: Virago Press.
- Auster, Paul. 1997. *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook*. Londen: Faber and Faber.
- Barthes, Roland. 1953. *Writing Degree Zero*. Uit die Frans vertaal deur Annette Lavers en Colin Smith met 'n voorwoord deur Susan Sontag. New York: Hill and Wang.
- Barthes, Roland. 1972 (1993). *Mythologies*. Uitgesoek en uit die Frans vertaal deur Annette Lavers. Londen: Vintage.
- Barthes, Roland. 1974. *S/Z*. Uit die Frans vertaal deur Richard Miller met 'n voorwoord deur Richard Howard. Londen: Jonathan Cape.
- Barthes, Roland. 1977. *Image – Music – Text*. Essays uitgesoek en vertaal deur Stephen Heath. Glasgow: Fontana/Collins.
- Barthes, Roland. 1981. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Uit die Frans vertaal deur Richard Howard. New York: Hill & Wang.

- Bataille, George, 1977: *Death and Sensuality – A Study of Eroticism and the Taboo*. Arno Press, New York.
- Bataille, George. 1985. *Visions of Excess – Selected Writings of Georges Bataille, 1927 – 1939*, Uit die Frans vertaal en geredigeer deur Allan Stoekl. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Bataille, George. 1991. *The Accursed Share*. Uit die Frans vertaal deur Robert Hurley. New York: Zone Books.
- Bataille, George & Strauss, Jonathan. 1990. Hegel, Death and Sacrifice. *Yale French Studies* nr. 78: 9 – 28.
- Baudrillard, Jean. 1993. *Symbolic Exchange and Death*. Uit die Frans vertaal deur Iain Hamilton Grant en ingelei deur Mike Gane. Londen: Sage Publications.
- Beckett, Samuel. 1959. *Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. Londen: Calder and Boyars.
- Bersani, Leo. 1990. *The Culture of Redemption*. Londen: Harvard University Press.
- Blanchot, Maurice. 1982. *The Siren's Song – Selected Essays*. Saamgestel deur Gabriel Josipovici en uit die Frans vertaal deur Sacha Rabinovitch. Brighton: The Harvester Press.
- Blanchot, Maurice. 1989. *The Space of Literature*. Uit die Frans vertaal en ingelei deur Ann Smock. Lincoln en Londen: University of Nebraska Press.
- Blanchot, Maurice. 1997. Literatuur en het recht op de dood, 91 – 100. Uit die Frans vertaal deur Paul Bosse. In Schulte Nordholt, Annelies; Ten Kate, Laurens & Vande Veire, Frank (reds.) *Het wakende woord: Literatuur, ethiek en politiek bij Maurice Blanchot*. Nijmegen: Uitgeverij SUN.
- Bloch, M & Parry, J. 1982. *Death and the Regeneration of Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Boothby, Richard. 1991. *Death and Desire – Psychoanalytic Theory in Lacan's Return to Freud*. New York en Londen: Routledge.

- Borges, Jorge Luis. 1988. The Kabbalah, 54 – 61, in Alazraki, Jaime. *Borges and the Kabbalah and other Essays on his Fiction and Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Borges, Jorge Luis. 1998. *Collected Fictions*. Uit die Spaans vertaal deur Andrew Hurley. Londen en New York: The Penguin Press.
- Breytenbach, Breyten. 1969. *Konevuur*. Emmarentia: Taurus.
- Breytenbach, Breyten. 1983. *Eklips*. Emmarentia: Taurus.
- Breytenbach, Breyten. 1983a. ('Yk'). Emmarentia: Taurus.
- Breytenbach, Breyten. 1993. *Nege landskappe van ons tye bemaak aan 'n beminde*. Pretoria & Somerset-Wes: Hond/Intaka.
- Breytenbach, Breyten. 1996. *The Memory of Birds in Times of Revolution*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Breytenbach, Breyten. 2001. *Ysterkoei-blues. Versamelde gedigte 1964 – 1975*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Bronfen, Elisabeth. 1992. *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press.
- Bronfen, Elisabeth. 1993. Risky Resemblances: On Repetition, Mourning, and Representation, 103 – 129, in Goodwin, Sarah Webster & Bronfen, Elisabeth (reds.) *Death and Representation*. Baltimore en Londen: The John Hopkins University Press.
- Bronfen, Elisabeth. 2000. Death. A Preface, xv-xxiv, in Morra, Joanne, Robson, Mark & Smith, Marquard (reds.) *The Limits of Death*. Manchester en New York: Manchester University Press.
- Brooks, Peter. 1977. Freud's Masterplot. *Yale French Studies* nr. 55/56, Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise: 280 – 300.
- Brown, Arthur A. 1996. Literature and the Impossibility of Death: Poe's "Berenice". *Nineteenth-Century Literature* vol. 50, nr. 4: 448 – 463.

- Brown, Norman, O. 1968. *Life Against Death: The Psychoanalytical Meaning of History*. Londen: Sphere Books.
- Bruns, Gerald, L. 1997. *Maurice Blanchot – The Refusal of Philosophy*. Baltimore en Londen: The Johns Hopkins University Press.
- Byatt, A.S. 1995. *Sugar and other Stories*. Londen: Vintage.
- Calarco, Matthew. 2002. On the Borders of Language and Death – Derrida and the Question of the Animal. *Angelaki – Journal of the Theoretical Humanities* vol. 7, nr. 2: 17 – 25.
- Calasso, Roberto. 1993: *The Marriage of Cadmus and Harmony*. Uit die Italiaans vertaal deur Tim Parks. New York: Vintage International.
- Calasso, Roberto. 2001. *Literature and the Gods*. Uit die Italiaans vertaal deur Tim Parks. New York: Vintage International.
- Carlson, Thomas A. 1999. *Indiscretion – Finitude and the Naming of God*. Chicago en Londen: The University of Chicago Press.
- Cassirer, E. 1946. *Language and Myth*. Uit die Frans vertaal deur S.K. Langer. Dover: New York.
- Choron, Jacques. 1963. *Death and Western Thought*. New York: Macmillan.
- Clark, Timothy. 1992. *Derrida, Heidegger, Blanchot: Sources of Derrida's Notion and Practice of Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Coetzee, J.M. 1990. *Age of Iron*. Londen: Secker & Warburg.
- Conquest, Robert. 2004. The Whys of Art. *The New Criterion* vol. 23, nr. 4: 97 – 123.
- Conrad, Joseph. 1987(1902). *Heart of Darkness & Typhoon*. Johannesburg: AD. Donker.
- Conrad, Peter. 1987. *A Song of Love and Death – The Meaning of Opera*. New York: Poseidon Press.
- Cosmopoulos, Michael B. (red.) 2003. *Greek Mysteries: The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults*. Londen: Routledge.

- Critchley, Simon. 1997. *Very Little . . . Almost Nothing: Death, Philosophy, Literature*. Londen: Routledge.
- Critchley, Simon. 1998. Who Speaks in the Work of Sameul Beckett? *Yale French Studies* nr. 93: 114 – 130.
- Critchley, Simon. 2000. To Die Laughing, 3 – 21, in Morra, Joanne, Robson, Mark & Smith, Marquard (reds.) *The Limits of Death*. Manchester en New York: Manchester University Press.
- Crowley, Martin. 2000. Possible Suicide: Blanchot and the Ownership of Death. *Paragraph* vol. 23, nr. 2: 91 – 107.
- Csapo, Eric. 2005. *Theories of Mythology*. Blackwell Publishing: Malden (VSA), Oxford (UK) en Victoria (Australië).
- Cussons, Sheila. 1979. *Die skitterende wond*. Kaapstad: Tafelberg.
- Dastur, Françoise. 1996. *Death: An Essay on Finitude*. Uit die Frans vertaal deur John Llewelyn. Londen: The Athlone Press.
- Dean, Carolyn J. 1992. *The Self and Its Pleasures: Bataille, Lacan, and the History of the Decentered Subject*. Londen: Cornell University Press.
- Dean, Tim & Foster, Hal. 1997. A Conversation with Leo Bersani. *October* nr. 82: 3 – 16.
- De Kesel, Marc. 1997. Recht op de dood. Blanchot over de verhouding tussen literatuur en revolutie, 101 – 120, in Schulte Nordholt, Annelies; Ten Kate, Laurens & Vande Veire, Frank (reds.) *Het wakende woord: Literatuur, ethiek en politiek bij Maurice Blanchot*. Nijmegen: Uitgeverij SUN.
- De Lauretis, Teresa. 1984. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Deleuze, Gilles. 1997. *Essays Critical and Clinical*. Uit die Frans vertaal deur Daniel W. Smith en Michael A. Greco. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DeLillo, Don. 2003. *Cosmopolis*. Londen en New York: Quality Paperbacks Direct.

- Derrida, Jacques. 1993. *Aporias: Dying – Awaiting (One Another at) the “Limits of Truth”*. Uit die Frans vertaal deur Thomas Dutoit. Stanford: Stanford University Press.
- Derrida, Jacques. 1994. *Spectres of Marx*. Uit die Frans vertaal deur Peggy Kamuf. Londen: Routledge.
- Derrida, Jacques. 1995. *The Gift of Death*. Uit die Frans vertaal deur David Wills. Chicago: The University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques; Brault, Pascale-Anne en Naas, Michael (reds.) 2001. *The Work of Mourning*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Detienne, Marcel. 1979. *Dionysos Slain*. Uit die Frans vertaal deur Mireille Mueller en Leonard Mueller. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Detienne, Marcel. 1986. *The Creation of Mythology*. Uit die Frans vertaal deur Margaret Cook. Chicago: University of Chicago Press.
- Dever, Carolyn. 1998. *Death and the Mother from Dickens to Freud: Victorian Fiction and the Anxiety of Origins*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Dever, Carolyn. 2000. The Feminist Abject: Death and the Constitution of Theory. *Studies in the Novel* vol. 32, nr. 2: 185 – 206.
- De Vries, Ad. 1984. *Dictionary of Symbols and Imagery*. Amsterdam en New York: Elsevier Science Publishers.
- Dhareshwar, Vivek. 1986. The Song of the Sirens in the Heart of Darkness the Enigma of Recit. *Boundary 2* vol. 15, nr. 1 & 2: 69 – 84.
- Doherty, Gerald. 1994. Death and the Retic of Representation in D.H. Lawrence’s ‘Women in Love’. *Mosaic* vol. 27, nr. 1: 55 – 70.
- Dollimore, Jonathan. 1998. *Death, Desire and Loss in Western Culture*. Londen en New York: New Routledge.

- Dollimore, Jonathan. 2000. Death's Incessant Motion, 79 – 105, in Morra, Joanne; Robson, Mark & Smith, Marquard (reds.) *The Limits of Death*. Manchester en New York: Manchester University Press.
- Fishburn, Evelyn & Hughes, Psyche. 1990: *A Dictionary of Borges*. Londen: Duckworth.
- Foucault, Michel. 1973. *The Birth of the Clinic*. New York: Vintage Books.
- Foucault, Michel. 1973a. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Vintage Books.
- Foucault, Michel. 1977. *Language, Counter-memory, Practice – Selected Essays and Interviews*. New York: Cornell University Press.
- Foucault, Michel. 1988. Technologies of the Self, 16-49, in Martin, Luther H.; Gutman, Huck & Hutton, Patrick H. (reds.) *Technologies of the Self – A Seminar with Michel Foucault*. New York: The University of Massachussetts Press.
- Frazer, James. 1996 (1922). *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion. Abridged Edition*. Londen en New York: Penguin Books.
- Freud, Sigmund. 1989. *The Freud Reader*. Saamgestel deur Peter Gay. New York en Londen: W.W. Norton & Company.
- Freud, Sigmund. 1989a. Three Essays on the Theory of Sexuality, 239 – 93, in Gay, Peter (red.) *The Freud Reader*. New York en Londen: W.W. Norton & Company.
- Freud, Sigmund. 1989b. The Theme of the Three Caskets, 514 – 22, in Gay, Peter (red.) *The Freud Reader*. New York en Londen: W.W. Norton & Company
- Fuchs, Anne. 2006. W.G. Sebald's Painters: The Function of Fine Art in His Prose Works. *Modern Language Review* 101: 167 – 83.
- Fuss, Diana. 2003. Corpse Poem. *Critical Inquiry* vol. 30, nr. 1: 1 – 30.

- Gillespie, Sam. 2006. Giving Form to its own Existence: Anxiety and the Subject of Truth. *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy* vol. 2, nr. 1 – 2: 161 – 185.
- Goodwin, Sarah Webster. 1993. Romanticism and the Ghost of Prostitution: Freud, *Maria*, and “Alice Fell”, 152 – 173, in Goodwin, Sarah Webster & Bronfen, Elisabeth (reds.) *Death and Representation*. Baltimore en Londen: The John Hopkins University Press.
- Graves, Robert & Patai, Raphael. 1963. *Hebrew Myths: The Book of Genesis*. Londen: Cassell.
- Graves, Robert. 1975a (1955): *The Greek Myths Volume One*. Penguin Books, Middlesex.
- Graves, Robert. 1975b (1955): *The Greek Myths Volume Two*. Penguin Books, Middlesex.
- Grové, A.P. (red.) 1974. *D.J. Opperman – dolosgooier van die woord. Saamgestel deur A.P. Grové by geleentheid van die digter se sestigste verjaardag op 29 September 1974*. Kaapstad: Tafelberg
- Guthke, Karl S. 1999. *The Gender of Death: A Cultural History in Art and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hartman, Geoffrey H. 1997. *The Fateful Question of Culture*. New York: Columbia University Press.
- Hegarty, Paul. 2000. *Georges Bataille – Core Cultural Theorist*. Londen: Sage Publications.
- Hegarty, Paul. 2000a. Bataille, Conceiving Death. *Paragraph* vol. 23, nr. 2: 173 – 192.
- Heidegger, Martin. 1967. *Being and Time*. Uit die Duits vertaal deur John Macquarrie en Edward Robinson. Oxford: Basil Blackwell.
- Heilbut, Anthony. 1997. *Thomas Mann – Eros and Literature*. Londen: Papermac (Macmillan Publishers).

- Heimonet, Jean-Michel & Kohchi, Joaniko. 1990. Recoil in Order to Leap
Foreward: Two Values of Sade in Bataille's Text. *Yale French Studies* nr. 78:
227 – 236.
- Heller, Sophia. 2006. *The Absence of Myth*. New York: State University of New York
Press.
- Hellinga, W.Gs. & Scholtz, H. Van der Merwe. 1955. *Kreatiewe analise van taalgebruik
– prinsipes van stilistiek op linguistiese grondslag*. Pretoria en Amsterdam: J.L.
van Schaik en N.V. Noord-Hollandsche Uitgevers Mij.
- Hemingway, Ernest. 1998. *The Complete Short Stories of Ernest Hemingway: The Finca
Vigia Edition*. New York: Scribner.
- Hollier, Denis & Treisman, Deborah. 1998. Timeliness and Timelessness. *Yale
French Studies* nr. 93: 99 – 113.
- Horowitz, Gregg, M. 2001. *Sustaining Loss: Art and Mournful Life*. Stanford:
Stanford University Press.
- Huizinga, Johan. 1935. *Herfsttij der Middeleeuwen. Studie over levens- en gedachten-vormen
der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden*. Amsterdam:
Haarlem.
- Hutcheon, Linda. 1985. *A Theory of Parody*. Londen en New York: Routledge.
- Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Londen
en New York: Routledge.
- Irwin, John, T. 1994. *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective
Story*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Johl, Johann Hermann. 1984. *Ironie by Etienne Leroux*. Ongepubliseerde doktorsale
tesis. Johannesburg: Randse Afrikaanse Universiteit.
- Jung, C.G. 1953 (1968). *Psychology and Alchemy – The Collected Works of C.G. Jung,
Volume 12*. Uit die Duits vertaal deur R.F.C. Hull. Princeton: Routledge
and Kegan Paul.

- Jung, C.G. 1961 (1977). *Memories, Dreams, Reflections*. Uit die Duits vertaal deur Richard en Clara Winston. Londen: Fountain Books.
- Jung, C.G. (red.) 1964. *Man and his Symbols*. Londen: Aldus Books.
- Jung, C.G. 1967 (1970). *Alchemical Studies – The Collected Works of C.G. Jung, Volume 13*. Uit die Duits vertaal deur R.F.C. Hull. Princeton: Princeton University Press.
- Jung, C.G. 1968 (1959). *Aion: Researches into the Phenomenology of the Self – The Collected Works of C.G. Jung, Volume 9, Part II*. Uit die Duits vertaal deur R.F.C. Hull. Londen: Routledge & Kegan Paul.
- Jung, C.G. 1969 (1959). *The Archetypes and The Collective Unconscious – The Collected Works of C.G. Jung, Volume 9, Part 1*. Uit die Duits vertaal deur R.F.C. Hull. Londen: Routledge & Kegan Paul.
- Jung, C.G. 1970 (1963). *Mysterium Coniunctionis: An Inquiry into the Separation and Synthesis of Psychic Opposites in Alchemy – The Collected Works of C.G. Jung, Volume 14*. Uit die Duits vertaal deur R.F.C. Hull. Londen: Routledge & Kegan Paul.
- Jung, C.G. 1974. *The Portable Jung*. Saamgestel en ingelei deur Joseph Campbell; uit die Duits vertaal deur R.F.C. Hull. New York: The Viking Press.
- Kafka, Franz. 1967 (1935). *Metamorphosis and Other Stories*. Uit die Duits vertaal deur Willa en Edwin Muir. Harmondsworth: Penguin Books.
- Kearney, Richard. 1998. *The Wake of Imagination*. Londen: Routledge.
- Kennedy, Gerald, J. 1987. *Poe, Death, and the Life of Writing*. New Haven en Londen: Yale University Press.
- Kermode, Frank. 1967. *The Sense of an Ending*. Oxford: Oxford University Press.
- Kristeva, Julia. 1982. *Powers of Horror – An Essay on Abjection*. Uit die Frans vertaal deur Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, Julia. 1989. *Black Sun – Depression and Melancholia*. Uit die Frans vertaal deur Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.

- Lacan, Jacques. 1966. The Insistence of the Letter in the Unconscious. *Yale French Studies* 36/37: 286 – 323.
- Lacan, Jacques. 1972. Seminar on “The Purloined Letter”. *Yale French Studies* 48: 74 – 117.
- Lacan, Jacques. 1977. *Écrits: A Selection*. Uit die Frans vertaal deur Alan Sheridan. New York: W.W. Norton & Co.
- Lacan, Jacques. 1977a. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*. Uit die Frans vertaal deur Alan Sheridan en geredigeer deur Jacques-Alain Miller. Londen: The Hogarth Press.
- Lacan, Jacques. 1988. *The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis, 1954 – 1955. The Seminar of Jacques Lacan Book II*. Geredigeer deur Jacques-Alain Miller; uit die Frans vertaal deur Sylvana Tomaselli. New York: W.W. Norton & Co.
- Lacan, Jacques. 1992. *The Ethics of Psychoanalysis 1959 – 1960. The Seminar of Jacques Lacan Book VII*. Geredigeer deur Jacques-Alain Miller; uit die Frans vertaal en van aantekeninge voorsien deur Dennis Porter. Londen: Routledge.
- Lala, Marie-Christine & Livingston, Robert. 1990. The Conversions of Writing in George Bataille's “L'Impossible”. *Yale French Studies* nr. 78: 237 – 245.
- Large, William. 2002. Impersonal Existence – A Conceptual Genealogy of the “There Is” from Heidegger to Blanchot and Levinas. *Angelaki, Journal of the Theoretical Humanities* vol. 7, nr. 3: 3 – 35.
- Larousse. 1990. *New Larousse Encyclopedia of Mythology*. Met 'n inleiding deur Robert Graves. Londen: The Hamlyn Publishing Group.
- Leone, Massimo. 2004. Textual Wanderings: A Vertiginous Reading of W. G. Sebald, 95 – 115, in Long, J. J & Whitehead, Anne (reds.) *W. G. Sebald – A Critical Companion*. Washington: University of Washington Press.
- Leroux, Etienne. 1964. *Een vir Azazel*. Kaapstad: Human & Rousseau.

- Leroux, Etienne. 1966. *Die derde oog*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Leroux, Etienne. 1980. "Die mens, en veral die skrywer, op soek na 'n lewende mite", 11 – 24, in *Tussengebied*, geredigeer en ingelei deur J.C. Kannemeyer. Johannesburg: Perskor.
- Lorca, Federico Garcia. 2004. Theory and Play of the *Duende*. Uit die Spaans vertaal deur A.S. Kline. <http://www.tonykline.co.uk/PITBR/Spanish/LorcaDuende.htm>
- Lütge Coullie, Judith. 2004. From Dream to Waking and Back Again: An A-Z Guide to the Critical Writing, 181– 20, in Lütge Coullie, Judith & Jacobs, J.U. (reds.) *a.k.a. Breyten Breytenbach – Critical Approaches to his Writings and Paintings*. Amsterdam & New York: Rodopi.
- Lyotard, Jean-François. 1984: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Uit die Frans vertaal deur Geoff Bennington en Brian Massumi met 'n voorwoord deur Frederic Jameson. Manchester: Manchester University Press.
- Malan, Charles. 1978. *Misterie van die alchemis – 'n inleiding tot Etienne Leroux se negedelige romansiklus*. Pretoria en Kaapstad: Academica.
- Malan, Charles (red.) 1982. *Die oog van die son – beskouings oor boeke en werk van Etienne Leroux*. Kaapstad: H&R-Academica.
- Malpas, Jeff & Solomon Robert C. 1998. *Death and Philosophy*. Londen en New York: Routledge.
- Mann, Thomas. 1961. *Die dood in Venesië*. Uit die Duits vertaal deur Jan Esterhuizen. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Marais, Mike. 2001. "The Rest should be Silence": Blanchot, the Impossibility of Silence, and Prosopopeial Form. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap* Jaargang 17, nr. 3 en 4: 182 – 195.
- Mehlman, J. & Massumi, B. (reds.) 1987. *Foucault / Blanchot*. New York: Zone Books.

- Mellor, P.A. & Shilling, C. 1993. Modernity, Self-identity and the Sequestration of Death. *Sociology* vol 27, nr. 3: 411 – 432.
- Miller, William. 1997. *An Anatomy of Disgust*. Cambridge: Harvard University Press.
- Murdoch, Iris. 1997. *Existentialists and Mystics: Writings on Philosophy and Literature*, saamgestel deur Peter Conradi met 'n voorwoord deur George Steiner. New York: Penguin Books.
- Murray, Margaret, A. 1970. *The God of the Witches*. Oxford: Oxford University Press.
- Nicol, Bran. 1999. Reading Paranoia: Paranoia, Epistemophilia and the Postmodern Crisis of Interpretation. *Literature and Psychology*: 44 – 60.
- Nietzsche, Friedrich. 1974. *The Gay Science*. Uit die Duits vertaal deur Walter Kaufmann. New York: Vintage.
- Nixon, Greg. 2006. *Myth and Mind: The Origin of Human Consciousness in the Discovery of the Sacred*. Ongepubliseerde verhandeling, University of Northern British Columbia, Kanada.
- Opperman, D.J. 1987. *Versamelde poësie*. Kaapstad: Tafelberg / Human & Rousseau.
- Pagels, Elaine. 1988. *Adam, Eve, and the Serpent*. New York: Random House.
- Paglia, Camille. 1990. *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New Haven: Yale University Press.
- Paglia, Camille. 1992. *Sex, Art, and American Culture: Essays*. New York: Vintage Books.
- Phillips, Adam. 2000. *Darwin's Worms*. Londen: Basic Books.
- Pippin, Robert B. 1999. Nietzsche and the Melancholy of Modernity. *Social Research* vol. 66, nr. 2: 495 – 521.
- Plato. 1998. *Phaedrus*. Uit die Grieks vertaal deur James H. Nichols jr. New York: Cornell University Press.

- Poe, Edgar Allan. 1846. The Philosophy of Composition. *Graham's American Monthly Magazine of Literature and Art* vol. XXVIII: 163 – 167.
- Rappaport, Roy A. 1999. *Ritual and Religion in the Making of Humanity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rexroth, Kenneth. 1961. *Assays*. New York: New Directions.
- Ricoeur, Paul. 1977. *Freud & Philosophy: An Essay on Interpretation*. Uit die Frans vertaal deur Denis Savage. New Haven en Londen: Yale University Press.
- Rilke, Rainer Maria. 1985. *Rainer Maria Rilke: Selected Poems*. Uit die Duits vertaal deur Albert Ernest Flemming. New York: Methuen, Inc.
- Russell, Bertrand. 1961. *History of Western Philosophy*. Londen: Routledge.
- Schiesari, Juliana. 1992. *The Gendering of Melancholia: Feminism, Psychoanalysis, and the Symbolics of Loss in Renaissance Literature*. Ithaca: Cornell University Press.
- Schleifer, Ronald. 1990. *Rhetoric and Death: The Language of Modernism and Postmodern Discourse Theory*. Urbana: University of Chicago Press.
- Schoeman, Karel. 1984. *'n Ander land*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Schoeman, Karel. 2002. *Die laaste Afrikaanse boek – outobiografiese aantekeninge*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Scholtz, Hendrik, Van der Merwe. 1950. *Sistematiese verslag van 'n stilistiese analise – Eugène Marais: Die toewaners*. Kaapstad, Pretoria en Amsterdam: HAUM en J.H. de Bussy.
- Schulte Nordholt, Annelies; Ten Kate, Laurens & Vande Veire, Frank (reds.) 1997. *Het wakende woord: Literatuur, etiek en politiek bij Maurice Blanchot*. Nijmegen: Uitgeverij SUN.
- Sebald, W.G. 2001. *Austerlitz*. Uit die Duits vertaal deur Anthea Bell. Londen: Penguin Books.
- Sebald, W.G. 2002. *Vertigo*. Uit die Duits vertaal deur Michael Hulse. Londen: Vintage.
- Snyman, Henning. 1987. *Teodoliet*. Kaapstad: Dias-Uitgewers.

- Sontag, Susan. 1980. *Under the Sign of Saturn*. New York: Farrar Straus Giroux.
- Sontag, Susan. 1982. *A Susan Sontag Reader*. Met 'n inleiding deur Elizabeth Hardwick. New York en Londen: Penguin Books.
- Staten, Henry. 1995. *Eros in Mourning: Homer to Lacan*. Baltimore en Londen: The Johns Hopkins University Press.
- Steenberg, D.H. 1971. *Dolos en denke: Werkwyse en werklikheidsiening in Dolosse van D.J. Opperman*. Pretoria: J.L. van Schaik Bpk.
- Stevens, Wallace. 1990. *The Palm at the End of the Mind – Selected Poems and a Play*. Saamgestel deur Holly Stevens. New York: Vintage Books.
- Swenson, James. 1998. Revolutionary Sentences. *Yale French Studies* nr. 93: 11 – 29.
- Valiunas, Algis. 2004. Books in Review. *First Things* nr. 147: 43 – 46.
- Van Niekerk, Marlene & Van Zyl, Adriaan. 2006. *Memorandum: 'n verhaal met skilderye*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Van Rensburg, F.I.J. 1971. *Die smal baan: Aspekte en figure uit die ontwikkelingsgang van die Afrikaanse letterkunde*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.
- Van Reeth, A. (red.). 1994. *Ensiklopedie van die Mitologie*. Uit die Nederlands vertaal deur J. van Tonder, J. Combrink en D. Müller. Kaapstad: Vlaeberg.
- Von Henty, Andrew. 2002. *The Modern Construction of Myth*. Bloomington en Indianapolis: Indiana University Press.
- Webster's New Twentieth Century Dictionary*. Second Edition 1979. New York: Simon & Shuster.
- Winterbach, Ingrid. 2006. *Die boek van toeval en toeverlaat*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Wittgenstein, Ludwig. 1992 (1922). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Londen: Kegan Paul.
- Worpole, Ken. 2003. *Last Landscapes – The Architecture of the Cemetery in the West*. Londen: Reaktion Books.

- Worthington, Majorie. 2000. Posthumous Posturing: The Subversive Power of Death in Contemporary Women's Fiction. *Studies in the Novel* vol. 32, nr. 2: 243 – 264.
- Žižek, Slavoj. 1992. *Enjoy Your Symptom – Jacques Lacan in Hollywood and out*. New York en Londen: Routledge.

