

**Die skryf van 'n lewe: Die funksionaliteit van
ruimte in Stephanus Muller se *Nagmusiek* (2014)**

Heloise Fourie

A dissertation submitted in fulfillment of the requirements for the award of the
degree of Master of Arts in Afrikaans and Netherlandic Studies

Faculty of the Humanities

University of Cape Town

Supervisor: Doctor Sonja Loots

2018

The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

Bedankings

Baie dankie aan my studieleier, dr. Sonja Loots, vir haar oneindige geduld, die leiding en vrygewigheid van kennis en tyd.

Dank aan my eksaminators, prof. Willie Burger, Universiteit van Pretoria en prof. Steward van Wyk, Universiteit van Wes-Kaapland, vir die waardevolle insig en kommentaar.

Emma en Johann, my meesters-maats, dit was 'n voorreg om die pad saam met julle te stap. Ek is dankbaar vir die aansporing en ondersteuning.

Andrew, dankie dat jy altyd verstaan.

Abstract

This study investigated the functionality of space in Stephanus Muller's *Nagmusiek* (2014). The influential works of Gaston Bachelard, Henri Lefebvre and Michel Foucault with regard to the house as a place of shelter and protection, social space as a social product and the principle of heterotopia were used as theoretical approaches to the analysis of the text. In this study the focus of analysis and discussion was on the relationship of Werner Ansbach, the fictional biographer, with the various spaces he enters. Ansbach's relationship with his private space as well as his experience of public and social spaces in the Stellenbosch area and during his fieldwork, undertaken outside the geographical borders of the town, was investigated. This study discusses the influence that space has on the character as well as the character's role in and contribution to the functionality of the space. The overlapping of and connection between various spaces through concrete as well as on a symbolic means were subjected to scrutiny. The connection of space highlights the relationship between private and public, between inside and outside, and the overlapping and merging of the concrete author with his fictitious biographer and with the South African composer Arnold van Wyk, the biographical subject of *Nagmusiek*.

Opsomming

Hierdie studie het 'n verkenning behels van die funksionaliteit van ruimte in Stephanus Muller se *Nagmusiek* (2014). Gaston Bachelard, Henri Lefebvre en Michel Foucault se invloedryke werke ten opsigte van die huis as beskermende ruimte, sosiale ruimte as 'n sosiale konstruksie en die beginsel van heterotopie is as teoretiese benaderingspunte gebruik. Die ontleding en bespreking in hierdie studie het gefokus op die verhouding van die fiktiewe biograaf, Werner Ansbach, met die verskillende ruimtes wat hy betree. Ansbach se ervaring van sy private woonruimte is ondersoek, asook sy ondervinding van sosiale en openbare ruimtes in Stellenbosch en tydens veldwerk wat buite die geografiese grense van die dorp as deel van sy navorsingswerk plaasvind. Hierdie studie bespreek die invloed van die ruimte op die karakter en die karakter se rol in en bydrae tot die funksionaliteit van die ruimte. Die oorvleueling en verbinding van die verskeie ruimtes deur konkrete en simboliese verbindingsmeganismes is onder die loep geneem. Die verbindings van die ruimtes belig die verhouding tussen die private en openbare, binne en buite, en die oorvleueling en ineenstroming van die konkrete outeur met sy fiktiewe biograaf en die biografiese onderwerp, die Suid-Afrikaanse komponis Arnold van Wyk.

INHOUDSOPGAWE

HOOFSTUK 1

Inleiding

- 1.1 Inleiding
- 1.2 *Nagmusiek*: Agtergrond
- 1.3 *Nagmusiek*: Materiële ontleding
- 1.4 *Nagmusiek*: Resepsiegeskiedenis
- 1.5 Teoretisering van ruimte
 - 1.5.1 Oorsig
 - 1.5.2 Gaston Bachelard (1884–1962)
 - 1.5.3 Michel Foucault (1926–1984)
 - 1.5.4 Henri Lefebvre (1901–1991)
 - 1.5.5 Bespreking van ruimte in 'n aantal Suid-Afrikaanse studies
- 1.6 Werkswyse
- 1.7 Hoofstukindeling

HOOFSTUK 2

Oude Stellenbosch 3, Stellenbosch 7600

- 2.1 Inleiding
- 2.2 'n Oorsig van Ansbach se verhouding met ruimtes
- 2.3 Oude Stellenbosch 3
- 2.4 Die studeerkamer
 - 2.4.1 Die studeerkamer as vertikale pool van die innerlike droomhuis
 - 2.4.2 Die studeerkamer as sentrum van die innerlike droomhuis
 - 2.4.3 Die studeerkamer as 'n hut waarin daar 'n lamp brand

2.5 Die tuin (as Bachelardiese kelder)

2.6 Samevatting

HOOFSTUK 3

Die Universiteit Stellenbosch, Van Ryneveldhuis, strate en besoeke in Stellenbosch

3.1 Inleiding

3.2 Die Universiteit Stellenbosch: Konservatorium, klaslokaal, kantoor en die JS Gericke-biblioteek

3.2.1 Die Nuwe Konservatoriumgebou

3.2.2 Klaslokaal A214

3.2.3 Kantoor C106

3.2.4 Die JS Gericke-biblioteek

3.3 Van Ryneveldhuis

3.4 Strate en besoeke in Stellenbosch

3.4.1 Tinkinkielaan 14, die “bourgeoishuis op die hoek”

3.4.2 Dagbreek-manskoshuis

3.4.3 Mostertsdrift, Thibaultstraat en terug dorp toe

3.4.4 Die Botaniese Tuin

3.5 Samevatting

HOOFSTUK 4

Ruimtes buite Stellenbosch: Veldwerkonderhoude, ’n begraafplaas en ’n museum

4.1 Inleiding

4.2 Die vier onderhoude

4.2.1 “Sperrgebieten”: ’n Ruimte wat nie oortree sal word nie

4.2.2 ’n Koffiedrinkplek by die Universiteit van Pretoria

4.2.3 ’n Woonstelvenster wat op die see uitkyk

4.2.4 Die College of Music, Universiteit van Kaapstad

- 4.3 'n Begraafplaas in die Paarl
- 4.4 Die Nasionale Afrikaanse Letterkundige Museum en Navorsingsentrum in Bloemfontein
- 4.5 Samevatting

HOOFSTUK 5

Die verbintenis van ruimtes deur brûe, tunnels, deure, referate en tydskelette

- 5.1 Inleiding
- 5.2 Die verbinding van ruimtes: Brûe, tunnels en deure
 - 5.2.1 Deure wat oop- en toemaak
 - 5.2.2 Molle, tunnels en gange
 - 5.2.3 Brûe tussen punt A na punt B
- 5.3 Drie tydskelette
 - 5.3.1 Oorsig
 - 5.3.2 1916–2000: Dokumentêre biografiese inligting
 - 5.3.3 1931–1982: Van Wyk se komposisies en heelwat menings
 - 5.3.4 1900–1983: “Die dood is minder van ’n feit as ’n biografies geleentheid”
- 5.4 Drie referate
 - 5.4.1 Oorsig
 - 5.4.2 Referaat 1: “What about touching a pijano”
 - 5.4.3 Referaat 2: “Arnold van Wyk’s hands”
 - 5.4.4 Referaat 3: “The Classical Structure of Melancholy”
- 5.5 Samevatting

HOOFSTUK 6

Samevatting

BRONNELYS

HOOFSTUK 1

Inleiding

1.1 Inleiding

Nagmusiek (2014) is 'n genreverskuiwende, multidimensionele teks.¹ Dit is 'n biografie wat 'n verhaal vertel van 'n musikoloog wat wroeg met die skryf van 'n biografie. Dit is 'n navorsingsprojek en vakkundige studie. Stephanus Muller, die konkrete outeur, implementeer 'n fiktiewe biograaf, dr. Werner Ansbach, as die navorser en biografieskrywer van die merkwaardige lewe en oeuvre van die ikoniese Suid-Afrikaanse komponis Arnoldus Christian Vlok van Wyk (1916–1983).

Nagmusiek ontleen sy titel aan Van Wyk se vyf en twintig minute lange klavierkomposisie *Night Music* (1958). Die komposisie is Van Wyk se grootste asook mees ambisieuse werk. Hy dra dit op aan sy vriend Noel Mewton-Wood wat in 1953 op een en dertigjarige ouderdom sy lewe beëindig het (Muller, S., 2014:71, 453)². In die oorspronklike programnota van 'n 1961-plaatopname skryf Van Wyk oor sy komposisie:

I speak of my intention to give a comprehensive portrayal of night in this work – to speak of its beauty, mystery and fearfulness, and to show night as the prototype of love, sleep and death. It is best to consider the work as essentially elegiac – as a song of mourning. But my mourning is not always done under a willow tree in the moon's pale gleam – I also rebel against the hardness of life and I remember the good things that are no more. (Van Wyk (1961) aangehaal in Pinto Ribeiro, 2009:20)

Van Wyk versoek dat sy komposisie as 'n treurlied beskou word. Hy maak die luisteraar attent daarop dat hy egter nie alleenlik sy verdriet met 'n konvensionele beeld (in die maanlig onder 'n wilgeboom) assosieer en ervaar nie, maar dat hy deur sy hartseer in

¹ In hierdie studie verwys die term 'teks' na die drie volumes en die los insetsels wat in die publikasie uitgegee is.

² Alle verdere direkte aanhalings van en verwysings na die *Nagmusiek*-teks word voortaan in hierdie hoofstuk met slegs die bladsynommer aangedui.

opstand kom teen die ongevoeligheid van die lewe. Daar is ook 'n beduidenis van melancholie te bespeur in Van Wyk se opmerking van die herinnering van die goeie dinge wat nie meer daar is nie.

Van Wyk verwys in die programnota na sy voorneme met sy komposisie. Hy wil die nag as die oudste voorbeeld, die prototipe, van liefde, slaap en die dood uitbeeld. Die keuse en spesifieke orde van die drie terme fokus aandag op die teenstrydige saamsnoering van liefde met slaap en dood. In 'n brief aan Clarissa Conradie skryf die komponis juis oor die nosie van teenstrydigheid. Van Wyk noem homself “ 'n teenstrydige mens [...]”. Maar miskien is die grootse werk wat ek sover geskryf het my *Nagmusiek* vir solo klavier – in dié werk het ek baie na gekom aan wat ek wou sê” (140). Die musikoloog Izak Grové (2008:6) meen die titel – “wat assosiasies het met die 19de-eeuse klaviernokturne, dit wil sê uitdrukingsmusiek met sterk nostalgiese, selfs pessimistiese ondertone – suggereer dieselfde kwaliteite van vereensaming, onbeantwoorde liefde en doodsverlange as die gemelde liedsiklus”. Die musiek verwys tematies na sowel liefde as dood. Die feit dat Van Wyk liefde, slaap en die dood as 'n eenheid in sy beskrywing van die komposisie se betekenis aanbied, suggereer dat Van Wyk liefde met nag, donkerte, misterie en angs assosieer.

Van Wyk se opmerkings oor sy komposisie vind aanklank by Muller se keuse in die benaming van Van Wyk se biografie. Muller se *Nagmusiek*-teks worstel dus met konsepte van die dood, liefde, elegie, verlies en vriendskap tussen mans. Met die titel wat so nouliks aan 'n beeld van donkerte verbind en waarna die komponis as 'n treurlied verwys, word die temas van dood asook musiek en seksualiteit reeds vanuit die staanspoor op die voorgrond geplaas.

1.2 *Nagmusiek*: Agtergrond

Nagmusiek handel oor die fiktiewe dr. Werner Ansbach se beplanning van die skryf van en die navorsingsproses in die aanloop tot Van Wyk se biografie. In die biografie herskep Ansbach Van Wyk se lewe en sy wêreld. In sy kapasiteit as Van Wyk se biograaf bevind Ansbach homself in 'n konstante emosionele eb en vloed van opgewondenheid teenoor verlamme angs. As biograaf voel hy dat hy daarvoor

verantwoordelik is om feitelike vergissings oor die historiese Van Wyk reg te stel, en hierdie verantwoordelikheid rus swaar op sy skouers.

Ansbach woon alleen in 'n woonsteleenheid in 'n behuisingskompleks in die dorp waar molle sy netjiese grasperk en blombeddings omdolwe. Sy ergernis oor die molle vorm deel van sy oneindige en verlore stryd teen die destruktiewe aard van tonnels op die estetika van sy welversorgde tuin waaraan hy so verknog is. Sy moeder lei aan Alzheimer se siekte. Sedert die diagnose en haar verhuising vanaf sy geboortedorp in die Karoo na 'n versorgingseenheid in Stellenbosch besoek hy haar weekliks op Sondag; stiptelik op dieselfde tyd. Met elke besoek eet hulle dieselfde maaltyd. Daar is 'n orde aan dié aspek van sy lewe; dit het struktuur en volg 'n vasgestelde roetine.

Ansbach is 'n musikoloog en professor aan die Universiteit Stellenbosch. Alhoewel hy homself nie as 'n dosent sien nie, maar as 'n navorser, dwing sy finansiële omstandighede hom egter om wel kursusse te doseer. Die lesings vind plaas in 'n klaslokaal verbonde aan die universiteit se Konservatorium. Sy kantoor is ook in dieselfde universiteitsgebou. Die organisering en katalogisering van Van Wyk se nalatenskap vind plaas in die Spesiale versameling-afdeling van die JS Gericke-biblioteek. In die ondergrondse lokaal van die universiteit se biblioteek worstel Ansbach deur die magdom Van Wyk-dokumente.

Op 'n persoonlike vlak voer Ansbach 'n eensame bestaan. Daar is vier karakters wat prominent as deel van sy lewensloop figureer. Buiten die verhouding met sy moeder wat weens haar siekte daagliks agteruitgaan en die naamlose Groot Biograaf in wie se skadu hy homself plaas, is daar 'n student met wie hy 'n transgressiewe verhouding aanknoop. Die vierde en alomteenwoordige verhouding is die een met Van Wyk, die komponis en biografiese onderwerp wat hy nooit in sy leeftyd geken het nie en wie se lewe hy navors.

'n Gedeelte van sy navorsingswerk behels onderhoude met sy biografiese onderwerp se vriende, kollegas en voormalige studente. Gedurende sy veldwerk besoek hy ruimtes wat Van Wyk gedurende sy leeftyd betree het. Buiten besoeke aan plekke wat verband hou met sy navorsing oor Van Wyk, beweeg Ansbach in die res van die

teks slegs tussen sy woonruimte, die universiteit en sy moeder se versorgingseenheid. Hy bevind hom deurgaans en sonder uitsondering in hierdie ruimtes.

In Naomi Meyer (Muller & Meyer, 2014:1) se onderhoud met Muller doen sy navraag oor die inspirasie wat aanleiding gegee het tot die skryf van *Nagmusiek*. Hy noem “’n diep verdriet” en “die verlies van ’n wêreld” as deel van die motivering, maar ook dat *Nagmusiek* vir hom “die brug terug na Suid-Afrika” toe was. Die trope van verlore wêrelde wat ontdek word en brûe wat ruimtes verbind, word deurgaans in die teks teruggevind. Aandag aan die oorvleueling van ruimtes en wêrelde in *Nagmusiek* gaan gepaard met ’n oorvleueling van die feitelike outeur Stephanus Muller, die fiktiewe outeur Werner Ansbach en die historiese figuur Arnold van Wyk. Ansbach vergelyk sy skryf van die biografie as ’n ontdekking van ’n verlore wêreld. Die wêreld waarna Ansbach hier verwys, sinspeel op die kultuur-politieke ruimtes van Suid-Afrika tydens apartheid waarin Van Wyk geleef en gewerk het. Binne die hedendaagse kultuur-politieke konteks ondersoek en konfronteer Ansbach Van Wyk se belang vir Suid-Afrika, wat nog steeds wroeg met ’n traumatiese verlede van skuldgevoel en verleentheid. Willemien Froneman (2017:7) noem dat die ontdekking van ’n verlore wêreld waarmee Ansbach die skryf van die biografie vergelyk nie alleenlik verwys na die bestaan van die komponis se ervaringswêreld nie. Die wêreld het onder andere ook te make met die teoretiese raamwerke, literêre apparatuur en idiosinkratiese intellektuele ruimte wat die outeur moet ontwikkel om Van Wyk se lewe te beskryf. In hoofstuk 5 word teruggekom na die wyse waarop brûe (asook tonnels) figureer as deel van ’n tematiese fokus op die verbondenheid tussen verskillende ruimtes en wêrelde.

1.3 *Nagmusiek*: Materiële ontleding

In haar artikel “Print is flat, code is deep: The importance of media-specific analysis” definieer N. Katherine Hayles (2004:72) die materiële as “the interplay between a text’s physical characteristics and its signifying strategies”. Die materialiteit van die teks, die teks as fisieke entiteit of artefak, en in besonder die samespel tussen die fisieke aspekte, word as betekende strategieë bespreek. Volgens Hayles verskaf die

definisie die moontlikheid om 'n teks as “beliggaamde entiteite” (“embodied entities”) in ag te neem terwyl die sentrale fokus op interpretasie deurgaans gehandhaaf word. Sy is van mening dat die materialiteit van 'n teks 'n dinamiese kwaliteit kan wees wat deel uitmaak van die teks se betekenisgenererende aktiwiteite:

In this view of materiality, it is not merely an inert collection of physical properties but a dynamic quality that *emerges* from the interplay between the text as a physical artifact, its conceptual content, and the interpretive activities of readers and writers. Materiality thus cannot be specified in advance; rather, it occupies a borderland – or better, performs as connective tissue – joining the physical and mental, the artifact and the user.

Van Bork, G.J., Delabastita, D., Van Gorp, H., Verkruijsse, P.J. & Vis, G.J. (2017) se omskrywing van die term ‘materiële analise’ gaan hiermee akkoord: “Met deze term, ontleend aan de Duitse literatuurwetenschap, wordt de analyse aangeduid van die tekstelementen die als empirisch beschrijfbaar worden beschouwd”.

In haar resensieartikel vestig Froneman (2017:12, 1) klem op *Nagmusiek* se materiële aard. Sy verwys na die “highly stylized packaging” van die teks. Sy beklemtoon ook die teenstrydige aard daarvan. Sy noem dat dit sowel indrukwekkend as 'n breekbare artefak is. Dit is dan juis ook die materiële aspekte van die teks waaraan die meeste resensies aandag bestee.³ Dit wil voorkom asof die materiële aard van *Nagmusiek* die leser uitdaag om voorafbestaende tendense en norme te konfronteer. Daar word vanuit die staanspoor van die leser verwag om 'n openhartige ooreenkoms met die teks aan te gaan. Die materiële aard van *Nagmusiek* vereis 'n ondersoek voordat 'n enkele woord gelees is.

Nagmusiek bestaan uit drie kunstig gebonde volumes in 'n donkerblou boks, 'n sogenaamde foedraal. Die foedraal het harde en skerp hoeke. Op die buitekant van die foedraal verskyn 'n gebosseleerde swart-wit foto van Van Wyk se hande.⁴ Elkeen

³ Sien onder andere die menings en resensies van Behr (2014), Burger (2015), Froneman (2017), Hambidge (2014), Kruger (2014), La Vita (2016), Pistorius (2015), Tyrell (2017) en Walton (2015).

⁴ Sien Froneman (2017) en S. Muller (2014:379–399) vir onderskeidelik 'n ontleding en 'n bespreking van 'n reeks foto's wat van Van Wyk se hande geneem is.

van die drie volumes in die foedraal getuig van 'n ander aanslag. Daar is 'n volume gewy aan 'n volledige katalogisering van al Van Wyk se musiek (Volume I), 'n volume met eindnotas (Volume II) en 'n volume wat die biografie bevat (Volume III). Die gevolg is dat die drie volumes, wanneer dit saamgelees word, talle diskoerse saamsnoer.

Volume I bevat nie alleen 'n gedetailleerde beskrywing van al Van Wyk se voltooide werke nie, maar ook 'n inventaris van onvoltooide werke (sketse) en fragmente wat deel van die argivale versameling vorm. Die oorspronklike dokumente wat in die uitgebreide werklys en katalogus gelys is, word naamlik deur die Dokumentasiesentrum vir Musiek by die Universiteit Stellenbosch bewaar. Die katalogus in Volume I is verdeel in twee afdelings: "Juvenilia (1925–1938)" en "Volwasse Werk (1938–1983)" (615). Afgesien van die voorwoord aan die begin van Volume I word elk van die twee afdelings waarin die katalogus verdeel is, voorafgegaan deur 'n noukeurige verantwoording oor hoe die materiaal georganiseer is. In die inleiding tot die eerste afdeling beklemtoon Muller "dat hierdie lysie poog om alle musiek wat deur Van Wyk geskryf is, op omvattende wyse te dokumenteer" (615). In die inleiding tot die werklys van Van Wyk se volwasse werk word die leser daarvan bewus gemaak "dat 'n volledige werklys van Arnold van Wyk [...] nog nie bestaan nie" (687).

Volume II bevat agthonderd en ses uitgebreide eindnotas. Die eindnotas beslaan meer as twee-derdes van die volume. Dit word gevolg deur algemene bladwysers en laastens bladwysers na vermeldings van Van Wyk se werke. Sommige van die eindnotas verwys na inligting in Volume I, maar die oorweldigende meerderheid eindnotas is bedoel ter verheldering van die biografie wat in Volume III vervat is. Die eindnotas het betrekking op stellings of opmerkings oor Van Wyk se lewe en sy verhouding met vriende en kollegas.

Volume III is die dikste volume. Dit het 'n donkerblou omslag (teenoor die silwergrys omslagte van Volumes I en II) en bevat Van Wyk se biografie. Dit blyk dat die volumes met 'n akademiese aanslag dieselfde grys omslag het. Die biografie se omslag asook die foedraal is donkerblou. Die titel van die teks, *Nagmusiek*, verskyn op die foedraal

asook op al drie die volumes. Stephanus Muller, die konkrete outeur, se naam verskyn op die foedraal en die biografie (Volume III). Daar is nie 'n verwysing na enige outeur op die neweteks van Volumes I en II, die sogenaamde akademiese formate, nie. Insluitende Muller se outeursnota, wat aan die einde van Volume III verskyn, bestaan die volume uit agt en negentig fragmente. Daar is onder andere argiefdokumente, afskrifte van briewe en telegramme, dagboekinskrywings, foto's, transkripsies van onderhoude, gefiksionaliseerde stories en lyste. Uittreksels uit briewe en ander dokumente is in blou geset. Die res van die teks is in swart geset. Die agt en negentig fragmente word onderbreek met die insluiting van drie tydskelette. Daar is ook drie referate en die volume bevat los insetsels. Die insetsels sluit twee foto's van Van Wyk in. Die een foto is van die komponis as 'n jong man. In die ander swart-wit foto is hy 'n bejaarde man. Daar is ook 'n kopie van Fourthwall Books se persverklaring, 'n faksimilee van een van Van Wyk se briewe aan Freda Baron oor die aankoop van 'n nuwe aandpak om te dra met sy ontvangs van 'n eredoktorsgraad van die Universiteit van Kaapstad en 'n partituur van Van Wyk se klavierkonsert, *Night Music*. Dat die publikasie uit meer as een volume bestaan en los insetsels insluit, dra tot 'n ingewikkelde intrige by.

Wat verder bydra tot die konfronterende aard van die teks is die verwarrende chronologie. Die paginerings van die volumes weerspreek die volgorde waarin die volumes genommer is. Volume I begin op bladsy 611, Volume II op bladsy 521 en Volume III op bladsy 1. Volgens Froneman (2017:11) suggereer die omgekeerde paginerings ten minste twee strategieë waarmee die teks benader kan word. Eerstens kan die teks volgens bladsynommers gelees word. Indien dié strategie toegepas word, is Volume III die eerste deel wat gelees word. Ná Volume III word Volume II gelees. Laastens word Volume I gelees. Die volgorde is dus agteruit vanaf drie na een. Die leesstrategie posisioneer die biografie as die eerste deel van die teks. Dié posisionering veronderstel dat die biografie die belangrikste deel van die teks is. Indien 'n leesstrategie gevolg word waar die volumes in numeriese volgorde gelees word, is die proses duidelik. Volume I word eerste gelees. Dit word dan gevolg deur Volume II en laastens die biografie. Dié benadering plaas Muller se katalogisering van Van Wyk se musiek op die voorgrond. Die twee leesstrategieë lewer omgekeerde

weergawes aan die leser. Froneman (2017:11) verduidelik dat albei strategieë implikasies op die teks se outeurskap, en waarna sy verwys as “intent and monumentality”, plaas. Indien ’n leser die tweede strategie volg, is Muller die outeur van die teks, en indien die leser die teks volgens die bladsynommers lees, en Froneman reken dat die meeste lesers dié strategie sal toepas, word die katalogus en werklys ’n byvoegsel in Ansbach se biografie oor Van Wyk. Om Volume II as ’n aparte deel te lees, is myns insiens ’n oorbodige gebaar. Die lees van agthonderd en ses eindnotas sonder konteks blyk nutteloos. ’n Alternatiewe benadering is om Volume I eerste te lees. Daarna word Volume III gelees. Die eindnotas in Volume II dien as bronmateriaal vir sowel Volume I as Volume II. Dit word dus saam met die biografie en die katalogus gelees.

1.4 *Nagmusiek*: Resepsiegeskiedenis

Resepsieteorie is ’n sambreelterm wat volgens Mabel A. Rossouw (2013:1) “[a]lle rigtings in die literatuurstudie wat gemoeid is met die resepsie van literêre werke deur lesers” insluit. Sy verbind die term met die “[r]esepsie-estetiese literatuurgeskiedenismodel van H.R. Jauss” en die begrip van ’n verwagtingshorison. “Kritieke beskouings, teorieë en ander data” (De Jong, 2013:1) is verantwoordelik vir die dokumentasie van die resepsie van ’n teks. Die inligting gee aanleiding tot ’n rekonstruksie van lesers se uiteenlopende verwagtingshorisonne. Marianne de Jong (2013:2) voer as volg aan: “In die praktyk kry die verwagtingshorison, ook sy vernaamste toepassing, nl. die resepsiegeskiedenis, beperkte aandag, omdat resepsiedokumentasie gebrekkig onbetroubaar of inkonsekwent is en omdat spontane resepsie nóg gedokumenteer nóg bevredigend toetsbaar is”. Die blote grootte (die teks beslaan net kort duskant een duisend bladsye) en die aard (dit is immers ’n katalogus van die werk van ’n Suid-Afrikaanse komponis, eindnotas en ’n biografie) van Muller se *Nagmusiek* veronderstel dat die teks nie soseer ’n groot leserskring sal verwerf nie.

Muller is die skrywer van gepubliseerde essays en navorsingswerk oor verskeie Suid-Afrikaanse komponiste. *Nagmusiek* is sy eerste, en tot dusver enigste, eksperimentele fiksie. Muller se metafiksionele biografie oor Van Wyk is op Saterdag, 2 Augustus

2014, in Stellenbosch bekendgestel (Kruger, 2014:1). Fourthwall Books se amptelike persverklaring verwys na die eksperimentele aard van die teks.⁵ Klem word geplaas op die boek se waarde as 'n "buitengewone en aangrypende meditasie oor die kuns van biografieskrywing" en dat dit handel "oor Suid-Afrikaanse klassieke musiek in die apartheids-era en ook oor die komplekse verhouding tussen lewe en fiksie".

Die intergeneriese aard van die teks word bevestig deur die bekroning daarvan met die 2015 kykNET-Rapport Boekprys vir niefiksie asook die gesogte Jan Rabie-Rapportprys vir Afrikaanse debuutwerk. Laasgenoemde is 'n prys vir fiksie. Herman Wasserman (2015) gaan akkoord met die toekenning van 'n prys daaraan in die genre van niefiksie. Op sy beurt bestempel Thys Human (2015) dit as 'n waardige wenner in die genre van fiksie.

Verskeie resensies verwys na die oorvleueling van diskoerse en perspektiefverskuiwings. Willie Burger (2015:2) skryf "*Nagmusiek* is tegelyk 'n lewensverhaal en 'n roman. Enersyds is dit 'n biografie van [...] Arnold van Wyk. Andersyds is dit 'n roman oor 'n fiktiewe karakter". Burger brei uit en noem dat die "grense tussen feite en fiksie, tussen fiktiewe karakters en werklike mense ondermyn word. Boonop bestaan *Nagmusiek* uit 'n vermenging van verskillende tekssoorte". Die teks is volgens Joan Hambidge (2014:2) " 'n baanbrekerswerk wat soveel verskillende diskoerse saamsnoer én bevraagteken". Hambidge (2014:3) omskryf en som dit as volg op:

Nagmusiek is 'n aweregse, individualistiese studie of navorsingsprojek, maar dit is ook 'n roman wat biografie wil wees. Dit verklap die obsessionele navorsing van die werklike outeur wat in verskillende gedaantes of stemme die teks vertel wat polifonies of veelstemmig in aanbod is.

Juliana M. Pistorius (2015:130, 131) stel onder andere voor dat Muller Ansbach gebruik om die problematiese verhouding tussen feit en fiksie te belig. Sy voer aan

⁵ Die amptelike persverklaring maak deel uit van die los insetsel in die foedraal. Die aanhalings en verwysings is afkomstig van die persverklaringinsetsel.

dat die biografie nie 'n produk is nie, maar dat dit as 'n proses aangebied word. Pistorius sien die proses as 'n konstante vloei van moontlike groei en verandering.

Die problematiek verbonde aan die erkenning en bewaring van die komponis se nalatenskap word deur sommige resensente belig. Pistorius (2015:130) verwys na die feit dat Van Wyk se lewe as 'n komponis gedurende dieselfde tydperk as dié van 'n hernude Afrikaner-nasionalisme plaasgevind het. Die hernuwing het aanleiding gegee tot 'n politieke verskuiwing en die wetgewing van apartheid in 1948. Dit was twee jaar ná Van Wyk se terugkeer vanaf Londen na Suid-Afrika. Chris Walton (2015:117) noem dat Van Wyk sonder skroom 'n Afrikaner was, maar teenstrydig verknog was aan Britse kultuur. Walton verwys na Van Wyk as voornemende liberaal, maar ook na iemand wat baie gemaklik onder apartheid geleef het en nie noodwendig uit sy pad gegaan het om in die openbaar uitgesproke daarteen te wees nie. Walton (2015:118) beskryf Muller se teks as een wat dwingende en lastige vrae stel aangaande die verhouding tussen kuns, die akademie, fascisme en die manier waarop kunstenaars die ruimte tussen die periferie en die sentrum onderhandel.

Nagmusiek is in Afrikaans gepubliseer. Dit is egter nie net in Afrikaans geskryf nie; volgens Walton (2015:117) handel dit oor Afrikaans en oor die komplekse verhouding wat die taal met Engels en met Britte het. Die verhouding gee aansporing tot uitgebreide kulturele en linguïstiese obsessies van minderwaardigheid teenoor Engeland en die Engelse taal. Die publikasie van die teks vind plaas in 'n gelaaide politieke omstrede tydperk in Suid-Afrika. Op die voorgrond is die taaldebat en transformasie van Afrikaans as onderrigtaal aan die Universiteit Stellenbosch. Muller se uitgesprokenheid en menings hieroor is alombekend.⁶ Buiten Lou-Marie Kruger (2014:9) se bespreking waarin sy vlugtig na Stellenbosch as een van die hoofkarakters in *Nagmusiek* verwys, is daar geen spesifieke melding in resensies rondom die teks se verskyningsdatum oor die oorheersende invloed van die dorp en sy ideologiese geskiedenis in die teks nie.

⁶ Sien byvoorbeeld Muller se standpuntinname hieroor in "Language and transformation at Stellenbosch University – critically rethinking the language policy at Stellenbosch University now" (2017b) en "A response to Marlene van Niekerk's contribution to the Stellenbosch University language debate" (2017a).

Froneman (2017:1) se resensieartikel wat drie jaar ná die publikasie van *Nagmusiek* verskyn, kondig 'n belangrike vertrekpunt aan. Sy lees *Nagmusiek* as 'n uitgebreide allegorie van die geopolitiek van akademiese skryfwerk. Sy verwys na sowel Walton wat die teks as “an engrossing allegory of South Africa and Afrikanerdom in the 20th century” lees as Pistorius se resensies waarin sy dit interpreteer as 'n teks wat as voorbeeld gebruik kan word om groter vrae te stel met betrekking tot die konstruksie van 'n biografie en so meer. In haar artikel voer Froneman aan dat Oxford deurgaans in die teks teenwoordig is. Die Engelse universiteitsdorp is 'n fisiese teenwoordigheid en 'n allegoriese ruimte. Benewens Ansbach se alomteenwoordige “Headington Oxford-lamp” (1) en Richard Burton se *The anatomy of melancholy* wat altyd byderhand is, is Ansbach se intrek by sy grondvloerwooneenheid met sy stukkie Christ Church-tuinvariasie in Stellenbosch volgens Froneman (2017:2) die mees volgehoue allegorie van die proses van wegbreek van die sentrum se diskoers. Met verwysing na Jameson se teoretiese voorstel dat alle Derdewêreldtekste as nasionale allegorieë gelees moet word en die polemieë daaraan verbonde, voer Froneman (2017:3) aan dat sy *Nagmusiek* as 'n uitgebreide allegorie van die geopolitiek van akademiese skryfwerk lees. Die toepassing van die allegorie aktiveer Jameson se poging tot die teoretisering van die verhouding tussen literêre produksies en die nasie en politiek.⁷ Die nosie van 'n storie wat 'n morele of politiese voorstelling van die teks is, word dus voorgehou.

1.5 Teoretisering van ruimte

1.5.1 Oorsig

Op 'n globale vlak bestudeer akademiese ruimte en ruimtelikheid in uiteenlopende en omvangryke dissiplines. Die dissiplines sluit onder andere antropologie, filosofie, geografie, musiek en letterkunde in. Die gevolg van wydverspreide belangstelling in

⁷ Fredric Jameson (1986:69) skryf in sy artikel “Third-world literature in the era of multinational capitalism”: “All third-world texts are, I would like to argue, allegorical, and in a very specific way: they are to be read as what I call *national allegories*.” Sien ook Aijaz Ahmad se kommentaar op Jameson se teks. In “Jameson’s rhetoric of otherness and the ‘national allegory’” postuleer Ahmad (1987:9) dat “one could start with a radically different premise, namely the proposition that we live not in three worlds but in one”.

ruimte en ruimtelikheid as studie-onderwerp is dat ruimte 'n begrip is met meer as een interpretasie, betekenis en toepassing.

Die belang van ruimte as betekenisgenererende element in literatuurstudies word nie meer betoog nie aangesien daar konsensus heers oor die belang daarvan. Die term word egter op 'n groot verskeidenheid maniere gedefinieer en dit gee aanleiding tot uiteenlopende invalshoeke en teoretiese toepassings. Ruimte word geassosieer met 'n afgebakende area, soos byvoorbeeld 'n woonstelblok, of net 'n woonstel, of 'n kamer in die woonstel. Die *Verklarende Afrikaanse Woordeboek* (Labuschagne & Eksteen, 2010:1029) definieer dit as 'n "plek wat deur grense bepaal word". Die *Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*⁸ (Luther, Pfeiffer & Gouws, 2015:1083) gaan hiermee akkoord en brei uit daarop met "deel/gebied/plek tussen dinge/grense wat vir 'n bepaalde doel gebruik kan word". Terselfdertyd word nie-afgebakende areas, byvoorbeeld wye en oop vlaktes, ook met die term geassosieer. "Onbegrensde uitgebreidheid" (Labuschagne & Eksteen, 2010:1029) is die *Verklarende Afrikaanse Woordeboek* se omskrywing teenoor die *HAT* (Luther et al., 2015:1083) se "onbegrensde waarin alle dinge hulle plek het". Alhoewel ruimte in 'n teks geografies en as herkenbaar aangedui kan word, is dit slegs weerspieëlings van die narratologiese vorm daarvan. André Brink (1935–2015) se 1987-studie, *Vertelkunde: 'n Inleiding tot die lees van verhalende tekste*, sluit hierby aan. Brink (1987:107) wys uit dat ruimte nie net as element nie, maar ook as dimensie bestaan. Ruimte kan benader word vanuit meer as een perspektief en konkrete en abstrakte aanleg maak aanspraak op betekenis. In kontemporêre literatuurstudies funksioneer ruimte "as verweef, verwant en voortdurend in wording" (Nel, 2012:95) en word dit lankal nie meer as net 'n agtergrond of 'n statiese konstruksie gesien nie. Dit vorm deel van poëtiese uitbeelding, want ruimte letterlik en metafories voorstel.

In sy bespreking "Genealogy and the coming of spatial turn" verwys Marko Juvan (2015:2) na die feit dat die Duitse sosioloog Georg Simmel (1858–1918) reeds in 1903 genoem het dat ruimte verstaan moet word as 'n sosiale produksie, as gekonstrueerd, gesegmenteerd, en dat dit op al die wyses komplekse betekenis het. In die sosiale

⁸ Voortaan word daar na die *Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal* as HAT verwys.

en geesteswetenskappe word ruimte as vormende krag oorweeg, voordat die term “spatial turn” modieus raak. Juvan gee erkenning aan die geograaf Edward W. Soja (1940–2015) en aan die literêre teoretikus Fredric Jameson (1934–) as die akademici wat die term afsonderlik in 1989 en 1991 vir die eerste keer gebruik het. Dit was Michel Foucault (1926–1984) se nosie van heterotopie en Henri Lefebvre (1901–1991) se *La production de l'espace* (1947) wat deur Donald Nicholson-Smith as *The production of space* (1991) in Engels vertaal is wat as teoretiese aansporing gestaan het vir Soja en Jameson se ondersoek. Die vertaling in Engels en publikasie van Lefebvre se *The production of space* dra by tot 'n hernude belangstelling in die rol van ruimte as 'n skeppende krag in betekenisgenerering. Die vertaling gebeur eers sewentien jaar ná die oorspronklike publikasie daarvan in Frans. Op sý beurt gee Foucault (1986:23) erkenning aan Gaston Bachelard (1884–1962) se insig dat ons nie in 'n homogene en leë ruimte bestaan nie, maar wel in 'n ruimte wat deurdring is met 'n groot hoeveelheid aspekte. Juvan (2015:2) meen globalisering en postmodernistiese kritiek het ook gehelp om die konsep van ruimte as 'n komplekse netwerk van beweging en veelvlakkige temporaliteite tot stand te bring.

1.5.2 Gaston Bachelard (1884–1962)

Benewens talle essays, voorwoorde en fragmente wat postuum verskyn het, is Bachelard ook die outeur van drie en twintig boeke (Ockman, 1998:1). Volgens Richard Kearney is Bachelard se *La poetique de l'espace* (1958; deur Maria Jolas in Engels vertaal as *The poetics of space*, 1964) die mees bondige en volkome uitdrukking van Bachelard se filosofie van die verbeelding (aldus Kearney se inleiding tot die 2014-uitgawe van die vertaling). 'n Bewustheid van Bachelard se transformasie vanaf wetenskapsfilosoof tot die liriese ontleding van poëtiese beelde van die huis sluit aan by die waarde wat Bachelard deurgaans heg aan die verbeelding en aan die krag van metamorfose waartoe die verbeelding in staat is.

Volgens Bachelard oortref poësie, en spesifiek die poëtiese beeld, die grense van kennisverwerwing. Deur middel van poësie is dit moontlik om die dieptestruktuur van die bewussyn aan te raak. Dit word bewerkstellig en is moontlik deur middel van 'n beeld: 'n prehistoriese konsep wat 'n emosionele ontwaking in die mens oproep. Die

huis is 'n voorbeeld van 'n beeld wat nie 'n oorbodige verduideliking benodig nie. Die vermoë om die eenvoud en betekenis van die huisbeeld te verstaan, is ouer as wetenskap of enige logika. Vir Bachelard word die huis dus gereedskap wat dit moontlik maak om die mens se siel te ontleed.

In sy voorwoord tot die 2014-uitgawe skryf Mark Danielewski dat *The poetics of space* alles te make het met hoe die mens se begrip van ruimte steeds 'n geleentheid bied om die grense van die self te ervaar. Bachelard se teks behels 'n ondersoek na ruimtes in 'n huis wat herinneringe en drome bewaar. Louise Viljoen (2017:1) is van mening dat die beeld van die huis vir Bachelard “die topografie van ons intieme wese verteenwoordig, in dié sin dat dit die ruimte verskaf waarin ons drome, verbeelding, herinneringe en verlangens uitspeel”. Die ervarings in ruimtes van 'n huis waar natuurlike vrese op die voorgrond tree, maar waar daar ook 'n rasionele bewustheid en werklikheid intree, weerspieël die teenstrydige kragte in die mens. Die setel of oorsprong van verbeelding is te vinde in waarna Bachelard (2014:19) verwys as 'n “gelukkige ruimte” (“felicitous space”). Elke ruimte in die huis wat vreugde, rustigheid en beveiliging bied en waar daar weggekruip kan word, is dus die kern van die huis. In Bachelard se studie kom die kwessie van 'n ruimte van geluk, stilte en vrede wat deur die verbeelding beleef word ter sprake. Dit is die droomruimte.

Bachelard (2014:25) begin sy filosofiese meditasie oor die droomruimte met 'n noukeurige bespreking van die huis. Hy begin met 'n ontleding van die huis vanaf die solder tot die kelder. Die rol van laaie, kiste en klerekaste word metafories benader voordat die ondersoek na neste en skulpe tot by elke hoekie van die huis beweeg. Al die intieme ruimtes en poëtiese beelde dien as verset teen 'n suiwer wetenskaplike, rasionele lewensbeskouing. Hy beskou die huis as die argief waar die verlede, hede en toekoms 'n mens se denke en herinneringe saamsnoer. Dit is 'n bevoorregte eenheid vir voorgenoemde studie van die intieme waardes van binneruimtes. 'n Absolute vryheid van die verbeelding is verkrybaar in die beskermende ruimte van die huis. Bachelard (2014:28) omskryf die sentrale waarde en funksie van die huis voor as “[t]he house shelters daydreaming, the house protects the dreamer, the house allows one to dream in peace”. Die dagdroom is die verbindende beginsel in

die integrasie van denke en herinneringe van 'n innerlike droomhuis. Elke mens beskik oor 'n innerlike droomhuis.

Bachelard (2014:38) stel voor dat om in die verbeelding die droomhuis te konstrueer, twee verbindende temas in ag geneem moet word. Die temas orden "a body of images that give mankind proofs or illusions of stability". Die vertikale aard van die huis is sy eerste tema. Hier noem hy die solder en die kelder wat die vertikale polariteit daarvan verseker. Dit is hoe die huis ervaar word met 'n boonste en onderste gedeelte. Bachelard (2014:39) is van mening dat dit moontlik is om die "rasionaliteit van die dak" en die "irrasionaliteit van die kelder" ("rationality of the roof" en die "irrationality of the cellar") teenoor mekaar te stel. 'n Tweede tema is die huis as 'n gekonsentreerde wese. Dit doen 'n beroep op die gesentreerde aard van bewustheid. Twee voorbeelde van beelde wat die gekonsentreerde aard van die huis weerspieël, is die nes en die skulp. Volgens Bachelard (2014:118, 124) word 'n nes onmiddellik geassosieer met die beeld van 'n basiese en eenvoudige huis. Dit is net soos in die geval van die assosiasie van enige ander beelde van stilte en van rustigheid. Bachelard skryf en besin ook oor die sin van die hut. Die hut "verteenvoerdig vir Bachelard die mees elementêre vorm van bewoning" (Viljoen, 2017:1).

Bachelard (2014:68) erken dat die huis eerstens 'n geometriese voorwerp is en dat ons dus neig na 'n rasonale ontleding van die struktuur. Dit is sigbaar en tasbaar en bestaan uit dominante lyne, hoeke en vorms. 'n Geometriese vorm van so 'n aard behoort metafore wat die menslike liggaam en siel verwelkom, te konfronteer. Die geometriese vorm van die huis verwelkom egter die kompleksiteit van die bewoner. Die huis het 'n invloed op die mens. Die mens het 'n invloed op die huis. 'n Mate van simbiose vind plaas sodra bewoning geskied. Die huis neem menslike waardes aan. Bachelard (2014:67) skryf: "The house acquires the physical and moral energy of the human body". Die huis word die "instrument with which to confront the universe". Dit word dus 'n verlenging van die mens om die wêreld aan te durf.

Sy studie verskuif na laaie, kiste en klerekaste. Bachelard (2014:21) wonder "[w]hat psychology lies behind their locks and keys!" Dié ruimtes is bêreplekke van besittings. Dit is privaat. Dit beskik oor 'n intieme kwaliteit. Dit bevat soms geheime. Bachelard

se bespreking van oop en toe kiste belig die kwessie van binne en buite. 'n Kis wat toe is, is 'n element wat 'buite' is. Sodra die kis oopgemaak word, word die intieme, die privaatheid van dít wat binne die kis is, geopenbaar. Daar sal altyd meer in 'n geslote kis of boks wees as in 'n oop een.

Die daaropvolgende twee hoofstukke van Bachelard se studie fokus onderskeidelik op die beeld van die nes en die skulp. 'n Nes openbaar inligting oor die nes. Die nes verskaf ook inligting oor die nes se bewoner, die voël. Die beskermende funksie van die eierlêende dier se woonplek is onmiskenbaar. Die eenvoud en eensaamheid van die nes verbind met die metafoor van 'n skulp. Viljoen, Lewis en Van der Merwe (2004:9) verwys na die skulp as die sentrale metafoor van Bachelard se fenomenologie van behuising: "The shell gives shelter to individual solitude". In sy verkenning van sowel die nes as die skulp verwys Bachelard na die leë neste en skulpe en daarenteen die lewe wat aanwesig is en die aktiewe vorme wat met die lewensloop, die siklus van lewe en dood, geassosieer word. Die mens se nes (sy huis), net soos sy wêreld, is nooit voltooid nie.

Ná die bespreking van 'n verplasing van bewoning in die nes en skulp verskuif die klem na intieme skuilplekke in 'n huis. Bachelard (2014:155) verklaar sy vertrekpunt as "every corner in a house, every angle in a room, every inch of secluded space in which we like to hide, or withdraw into ourselves, is a symbol of solitude for the imagination". Elke ruimte waarin ons kan wegkruip, is 'n kern van ons huis. Die stilte van dagdrome sluit aan by die stil, intieme hoeke in die huis. Dit vorm saam 'n ontkenning van die heelal. Die geografiese beskrywing van sulke eensaamheid word wel bevraagteken. Dit is egter die onbeweeglikheid wat met die hoek gepaardgaan wat dit moontlik maak om toevlug daar te vind. Die dialektiek van vol en leeg, soos met die kis wat oop of toe is, word weereens uitgelig.

Bachelard (2014:231) besin oor die verhouding tussen binnenshuise en buitenshuise ruimtes. Hy waak daarteen dat die dialektiek van binne en buite nie die grondslag vorm van beelde wat dan in beheer staan van ons positiewe en negatiewe denke nie. Die buitewêreld, aldus chaoties en sosiaal gekonstrueer, is nie simmetries met die

term van binne nie. “Outside and inside are both intimate – they are always ready to be reversed, to exchange their hostility” (Bachelard, 2014:233).

In *The poetics of space* beklemtoon Bachelard die kompleksiteit van die huis, maar dit vorm ook ’n eenheid as die intiemste ruimte van enige mens se bestaan. ’n Verkenning van en ondersoek na die huis openbaar ’n lig op die siel van die mens om ’n moontlike interpretasie daarvan te verkry. Die huis word ’n verlenging van die mens, ’n weerspieëling van sy vermoë en identiteit daaraan geheg. Die ervaring van bewoning ontstaan uit die beskouing daarvan as ’n intieme ruimte waar ’n mens hunker na die gunstelingplek wat daarmee vereenselwig word. In dié plek is dit ook waar ’n mens op sy gemaklikste is, vasgevang voel en paradoksaal vryheid beleef.

Ruimte is vir Bachelard meer as net ’n driedimensionele meetbare konstruksie met ’n verbinding aan verganklikheid en bestaan. Die siklisiteit van ’n lewe se verloop word verlig in ’n bespreking van die mens se verwantskap aan sy huis en die verwantskap van ervaring en bewaring daaraan gekoppel. Hy plaas klem op die interne en persoonlike ruimte van die huis en wat dit konstrueer. Dit is vir hom ’n fenomenologiese voorwerp waar persoonlike ervaring sy hoogtepunt bereik. Die huis is die oorspronklike en die beginpunt van ervaring. Dit is hier waar die menslike vorm van verbeelding en ervaring ontstaan. Die huis is uiteraard ’n vorm van beskerming, ’n plek om skuiling te vind van die wêreld, en is die primêre funksie van bewoning. Dit is ook die plek wat simbolies aan geboorte, bestaan en die dood gekoppel staan.

1.5.3 Michel Foucault (1926–1984)

Foucault se invloed op teoretiese en filosofiese besprekings van ruimte is onmiskenbaar. Foucault se werk is van ’n transdissiplinêre aard en kan omskryf word as filosofies georiënteerde historiese navorsing. Foucault publiseer van die invloedrykste tekste wat kritiek lewer op van die Westerse samelewing se kragtige sosiale instellings, soos onder andere mediese inrigtings en die gevangenisstelsel. *The birth of the clinic* (1963) en *Discipline and punish* (1975) is van die boeke wat hierdie kwessies ondersoek. Foucault is ook verantwoordelik vir baanbrekerswerk in teoretiese kwessies van ’n meer abstrakte aard. Dit sluit onder andere kennis, mag,

seksualiteit en selfheid in. In Foucault se werk is daar deurgaans 'n poging teenwoordig om historiese rekenskap oor die vorming van idees te gee (Gutting & Oksala, 2018).

Dit is Foucault se seminale 1967-lesing, *Des Espace Autres* (1967; deur Jay Miskowiec in Engels vertaal as *Of other spaces*, 1986), wat in hierdie studie as 'n ondersteunende teoretiese bespreking benader is. In sy lesing stel Foucault (1986:22) voor dat die huidige epog van die twintigste eeu waarskynlik as dié van ruimte omskryf en erken sal word. Volgens hom bevind die mens homself in die epog van gelyktydigheid, van jukstaposisie, van naby en van ver, van dít wat langs mekaar beweeg en van dit wat verspreid is. Foucault is oortuig daarvan dat die mens die lewe as 'n netwerk ervaar. Die netwerk verbind verskeie punte. Die punte kruis met mekaar in hulle eie warboel.

Foucault (1986:22) noem dat die ruimte wat blyk op die voorgrond van bemoeienis, van teoretisering en van stelsels te wees, nie 'n nuwigheid is nie. Ruimte het 'n geskiedenis in Westerse ervaring en dit is nie moontlik om die onvermydelike kruising van tyd met ruimte te verontagsaam nie. Verder stel Foucault (1986:23) die ruimte waarin ons leef voor as 'n ruimte wat ons uit onself trek. Dit is 'n ruimte waarin 'n verwerking van ons lewens, ons tyd en ons geskiedenis plaasvind. Die heterogene ruimte is een wat aan ons klou en aan ons knaag. Hy verduidelik soos volg:

In other words, we do not live in a kind of void, inside of which we could place individuals and things. We do not live inside a void that could be colored with diverse shades of light, we live inside a set of relations that delineates sites which are irreducible to one another and absolutely not superimposable on one another.

Foucault (1986:24) is geïnteresseerd in die ruimtes – hy verwys daarna as “sites” – wat eienskappe openbaar wat met al die ander ruimtes in verhouding staan en met mekaar verbind.

But among all these sites, I am interested in certain ones that have the curious property of being in relation with all the other sites, but in such a way as to suspect, neutralize, or invert the set of relations that they happen to designate, mirror, or reflect.

Hy verdeel die ruimtes wat met alle ander ruimtes verbind en weerspreek in twee tipes. Eerstens is daar die utopie. 'n Utopie is nie 'n werklike plek nie. Dit ontstaan uit herinnering aan 'n werklike plek. Dit bestaan in die verbeelding of in 'n droomruimte. Dit is perfekte, idilliese ruimte waar 'n perfekte gemeenskap leef. Dit is dus 'n onwerklike ruimte.

Foucault (1986:24) stel die tweede tipe, heterotopie, as 'n ruimte voor wat wel bestaan. Die een is egter nie noodwendig die teenoorgestelde van die ander nie. Hy beskryf 'n heterotopie soos volg:

[R]eal places – places that do exist and that are formed in the very founding of society – which are something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted. Places of this kind are outside all places, even though it may be possible to indicate their location in reality.

Om die teenstelling asook die dualiteit wat hom met utopieë vereenselwig, te verduidelik, gebruik Foucault (1986:24) die idee van 'n spieël. Die beeld in die spieël bestaan nie werklik nie. Dit is dus 'n utopie. Die spieël is terselfdertyd 'n heterotopie. Dit is vanweë die feit dat die spieël 'n werklike voorwerp is. Die voorwerp gee vorm aan hoe ons met ons eie beeld in verband tree. 'n Heterotopie bied dus 'n jukstaposisie aan, 'n relasionele ruimte en 'n area wat onaanpasbare ruimtes verteenwoordig, maar ook die paradoks openbaar. Foucault (1986:24) postuleer beginsels om 'n heterotopie te beskryf en betekenis daaraan te voeg. Hy noem die studie van sy heterotopieë 'heterotopologie'. Ter afsluiting van sy lesing brei hy uit op nie minder nie as ses beginsels waaraan 'n ruimte kan voldoen om as 'n heterotopie geëien te kan word.

Die eerste beginsel verwys na die feit dat daar in alle kulture en samelewings heterotopieë bestaan. Foucault (1986:24) verdeel dit in die krisisheterotopie en dié wat hy die heterotopieë van afwyking noem. Die feit dat die funksie van 'n heterotopie met verloop van tyd in 'n samelewing kan verander, noem hy die tweede beginsel. Heterotopieë beskik oor die vermoë om in 'n enkele reële ruimte verskeie ruimtes en terreine wat op sigself onversoenbaar is in 'n jukstaposisie te plaas. Dit is Foucault

(1986:25) se derde beginsel. Heterotopieë is volgens Foucault (1986:26) meestal gekoppel aan tydgrepe. Hy verwys daarna as 'heterochronieë', sy vierde beginsel. Die vyfde beginsel verwys na 'n veronderstelde stelsel van toegang tot en uitsluiting van wat dit isoleer, maar ook toeganklik maak. Die sesde en finale beginsel van heterotopologie is dat die heterotopie oor 'n funksie beskik ten opsigte van alle ander ruimtes. Verskeie en verskillende plekke word as voorbeelde en motivering aan elke beginsel verbind. Die ouetehuis, sielsiekegestig, tronk, begraafplaas, teaterverhoog, filmlokaal, tuin, pretpark, museum en biblioteek is van die voorbeelde wat Foucault aan sy beginsels heg.

By wyse van afsluiting som Joan Ockman (1998:4) op dat in plaas van Bachelard se tydlose dagdrome van 'n ideale, gelukkige ruimte, Foucault verkies om die kwessie van historisiteit en mag in verband met ruimtelike diskoers en inrigtings aan te pak. Volgens haar verskaf *The poetics of space* ten minste een roete en lei dit na Foucault se seminale lesing oor heterotopieë waarin hy "suggestively proposes to shift the problematic of Bachelardian topoanalysis from intimate space to 'other spaces' ". Foucault se verskuiwing vanaf Bachelard se intieme ruimte na 'n topo-ontleding van 'ander' ruimtes word saam met Lefebvre se ondersoek na die produksie van sosiale ruimte die toonaangewende studies wat bydraes lewer tot die verskuiwing van 'n temporale na ruimtelike organisasie van kennis. Ockman (1998:4) merk ook op dat dit juis Lefebvre was wat verwys het na Bachelard se "aura of nostalgia that suffuses their poetics of dwelling" en dat die beeld van die huis as 'n teenstrydige weerspieëling geïmagineer word teen die realiteit van 'n stedelike moderniteit.

1.5.4 Henri Lefebvre (1901–1991)

Lefebvre is agtien jaar ná die dood van Karl Marx (1818–1883) en ses jaar ná dié van Friedrich Engels (1820–1895) gebore. Die korpuswerk van dié twee invloedryke figure aangaande sosialistiese stelsels speel 'n belangrike rol in Lefebvre se teoretiese benadering van die produksie van ruimte. Lefebvre se invloed, onderliggend aan die sterk Marxistiese invloed van magsverhoudings waarmee hy 'n ontleding van ruimte benader, speel wel 'n beduidende rol in en gee aanleiding tot die verskuiwing van die ondersoek na die produksie van ruimte. Buiten 'n groot aantal vakartikels wat

Lefebvre gepubliseer het, was hy ook die skrywer van meer as sestig boeke. Sy werk handel oor 'n verrassende verskeidenheid onderwerpe wat filosofie, literatuur, musiek, sosiologie, politieke teorie, linguistiek en stedelike studies insluit. Lefebvre ontwikkel sy oorspronklike afwykende Marxisme deur kritiese betrokkenheid by Franse fenomenologie, eksistensialisme, strukturalisme, surrealisme, dadaïsme en die avant-garde. Van sy opvallendste bydrae is die kritiek op die alledaagse lewe asook studies oor verstedeliking, ruimte en die staat (Kipfer, Goonewardena, Schmid & Milgrom, 2008:2).

Volgens Lefebvre (1991:11) word 'n nuwe teorie benodig. Die teorie wat ontdek of gekonstrueer moet word, noem Lefebvre 'n unitêre teorie ("unitary theory"). Die doel is om 'n teoretiese eenheid tussen gebiede ("fields") wat afsonderlik verstaan word óf te ontdek óf te konstrueer. Die drie gebiede waarna hy verwys, is die fisiese (die natuur en die kosmos), die geestelike (logiese en formele abstraksies) en die sosiale. Elkeen van die drie gebiede is van dieselfde belang en is verwant in verskeie verhoudings en komplekse beweging.

In Lefebvre se studie in *The production of space* stel hy ondersoek in na die konstruksie, interaksie en status verbonde aan die sosiale gebied. Die doel van sy studie is om ruimte te benader en te ontleed as 'n sosiale produk van 'n gemeenskap. In hul essay *On the production of Henri Lefebvre* (2008) verwys Kipfer et al. (2008:3, 4) na die feit dat sedert die verskyning van die vertaling van Lefebvre se *The production of space* in 1991 verwysing na sy werk 'n algemene verskynsel in Anglo-Amerikaanse akademiese sirkels is. Daar bestaan twee oorheersende interpretasies van Lefebvre se werk wat vanaf 1991 die dominante besprekingsargumente en die debat oor ruimte binnetree. Sowel David Harvey (1935–) as Soja, die twee prominente Lefebvre-epigone, gebruik Lefebvre se werk as die grondslag vir uitgebreide teoretisering. Harvey pas dit toe op 'n stedelike politieke ekonomiese vlak. Dit word gevolg deur Soja se postmodernistiese appropriasie. Soja se werk is 'n verskuiwing vanaf Harvey se stedelike politieke ekonomie na 'n breër verhouding met die werk in sy verkenning van die rol van ruimte in 'n kritiese sosiale teorie.

Kipfer et al. (2008:10) voer aan dat die verskeie appropriasies van Lefebvre se teorie oor die produksie van ruimte nie daarin slaag om die nodige erkenning te gee aan sy werk oor ruimte, differensiasie en alledaagse lewe nie. Volgens Lefebvre is die produksie van ruimte 'n oop, driedimensionele begrip. Hy vestig klem op die feit dat ruimte nie as 'n *a priori* (die verwysing na die voortbring van kennis deur teoretiese werking in plaas van ervaring of empiriese bewyse) of as 'n ontologiese entiteit bereken of verstaan moet word nie. Die klem is vir Lefebvre op die prosesse en die strategieë betrokke by die produksie van ruimte. Die prosesse en strategieë “which are by definition historical” (Kipfer et al., 2008:9) is van belang in die rol wat dit speel in die dinamiek, agentskap en verwantskap van betekenis en identiteit.

Volgens Christian Schmid (2008:28) was die konsep van ruimtelike produksie redelik ongewoon gedurende die tydperk waarin Lefebvre sy teorie ontwikkel het. Die fundamentele beginsel van Lefebvre (1991:26) se tesis rus op sy besinning van “[s]ocial) space is a (social) product”. Ruimte is 'n produk. Die strategieë en prosesse in die produksie is belangrik en moet in berekening gebring word. Daar moet dus weggebreek word van die breë interpretasie van ruimte as 'n materiële realiteit wat as onafhanklik bestaan. Vervolgens word die konsep van ruimtelike produksie voorgestel as 'n teorie waarin ruimte op 'n fundamentele vlak met 'n sosiale realiteit verbind: “Space does not exist ‘in itself’; it is produced” (Schmid, 2008:28). Volgens Schmid (2008:29) begin Lefebvre sy teoretiese benadering van die produksie van ruimte met 'n relasionele konsep van ruimte en tyd (net soos dit die geval was met die meeste kontemporêre teorieë aangaande ruimte gedurende die tydperk). Ruimte staan vir gelyktydigheid. Dit is die sinchroniese orde van 'n sosiale realiteit. Daarenteen is tyd die diachroniese orde. Tyd is verwant aan die historiese proses van sosiale produksie. Die gemeenskap of sosiale samelewing waarna verwys word, is nie óf die fisiese strukture en materie in 'n ruimte óf die praktyke van beleving wat in 'n ruimte plaasvind nie: “*Society* here is neither a spatial-temporal totality of ‘bodies’ or ‘matter’ nor a sum total of actions and practices”. Die liggaamlike en sensualiteit van die mens met sy denke, ideologieë, sensitiwiteit en verbeelding is sentraal aan Lefebvre se materialistiese teorie van die produksie van ruimte. Verhoudings tussen mense vind plaas deur hul sosiale aktiwiteite en interaksies.

Hoe word (sosiale) ruimte geproduseer? 'n Sleutel tot Lefebvre se teorie is die drie dialektiese verbindende prosesse in die produksie van ruimte. Lefebvre noem die prosesse soms "formants or moments". Schmid (2008:29) som die formante of oomblikke soos volg op:

They are doubly determined and correspondingly doubly designated. On the one hand, they refer to the triad of "spatial practice," "representations of space," and "spaces of representation". On the other, they refer to "perceived," "conceived," and "lived" space. This parallel series points to a twofold approach to space: one phenomenological and the other linguistic or semiotic.

"Ruimtelike praktyke" ("spatial practice", Lefebvre, 1991:38) verwys na sosiale aktiwiteite en menslike interaksies wat in gegewe ruimtes plaasvind. Die klem is op hoe ruimte gebruik word, keuses en die verbindings en interaksies wat in die daaglikse lewe plaasvind. Die ruimtelike aspek van die proses fokus op dít waarna Schmid (2008:36) as die gelyktydigheid van aktiwiteite verwys. Adèle Nel (2007:28) omskryf dit as die wyse waarop 'n mens op 'n praktiese manier sy verhouding met die sosiale wêreld beleef.

Die tweede proses wat deel is van Lefebvre (1991:38) se triade waarvolgens ruimte geproduseer word, noem hy "verteenwoordiging van ruimte" ("representations of space"). Dié proses verbind aan gekonsepsualiseerde ruimtes van onder andere stadsbeplanners, argitekte, ingenieurs en wetenskaplikes. Die beeldende voorstelling en definiëring is van belang. Volgens Lefebvre is gekonsepsualiseerde ruimte die dominante ruimte in enige gemeenskap. Dit is vervolgens die dominante proses in die produksie van ruimte. Die derde en finale proses noem Lefebvre (1991:38) "die verteenwoordigende ruimte" ("representational space"). Die terminologiese inversie van die *verteenwoordiging van ruimte* is die voorstelling van ruimte soos dit deur die inwoner geleef en beleef word. Die simboliese dimensie van ruimte is hier 'n besprekingspunt.

Die drie parallelle terme wat fenomenologiese toegang tot die drie prosesse in die produksie van ruimte aanteken, is "perceived, conceived and the lived" (Lefebvre, 1991:39). Eerstens is dít wat deur die sintuie waargeneem kan word, tweedens is dít

wat in voorafgaande denke voorgestel is en die derdens is die geleefde ervaring van 'n ruimte. Vanuit 'n fenomenologiese oogpunt kan die driedimensionele verbintenis in elk van die sosiale prosesse van Lefebvre se ruimtelike produksie geïdentifiseer word. Die toepassing van die fenomenologiese benadering verleen 'n dimensie van ervaring aan die produksie van ruimte en nie net 'n konkrete wesenlikheid nie. Ruimte ontstaan weens die web van produksie en reproduksie van verhoudings wat op al die vlakke en in al die prosesse plaasvind. Spanning tussen konkrete en abstrakte betekenis aanspraak van 'n ruimte en die vergesellende funksionaliteit daaraan verbonde tree ook prominent in besprekings in Suid-Afrikaanse literatuurstudies na vore.

1.5.5 Bespreking van ruimte in 'n aantal Suid-Afrikaanse studies

Hein Viljoen en Chris van der Merwe se *Storyscapes: South African perspectives on literature, space & identity* (2004) is 'n studie van die manier waarop identiteit in verskeie literêre tekste gekonstrueer word en die rol van verskeie vorme van ruimtelikheid in die konstruksieprosesse. Viljoen, Lewis & Van der Merwe (2004:1) noem in hul bydrae dat die mens se ruimtelike persepsie aanhoudend verander en verskuif. Die mens heg 'n intieme en emosionele waarde aan spesifieke ruimtes en plekke wat ons met spesifieke gebeurtenisse van ons geskiedenis op 'n persoonlike grondslag assosieer. Daar is dus sprake van ambivalensie maar ook wroeging tussen emosionele pole teenwoordig in 'n verhouding met geografiese ruimtes en die paradoks van identiteit wat daaraan gekoppel staan. Viljoen et al. (2004:3) herinner ons dat die verteenwoordiging van ruimte in literatuur, asook die lewe, nie 'n leë en neutrale uitbreiding is nie. Die ruimte is volgens hulle 'n plek waaraan 'n naam gegee is. Die ruimte word gedemarkeer. 'n Allokasie vind binne 'n geografiese uitleg plaas. Betekenis word aan 'n ruimte verbind en gegee deur wedersydse menslike ervarings en relasies asook die herinneringe wat met die ruimte gepaard gaan.

In haar MA-tesis oor die uitbeelding van sosiale ruimte in Tommy Wieringa se *Joe Speedboat* (2005) implementeer Catrina Aldrich (2005) Lefebvre se teoretisering as raamwerk. Sy verbind die ruimtebeelding van die fiktiewe dorp met die identiteitsontwikkeling in die roman. Nel (2007) verwys ook na Lefebvre in "Die

representasie van die stad in *Aan die ander kant van die stad* deur Herman Wasserman". Haar artikel fokus op die uitbeelding van die stad in die teks. Sy ondersoek ook hoe daar oor die teenwoordigheid van die stad in die teks geteoretiseer word.

Marni Viviers (2008) se MA-tesis ondersoek ook ruimte soos dit voorgestel word in George Weideman se digbundel 'n *Staning sonder sterre* (1997). Haar studie kyk spesifiek na die Noordweste wat nie alleen as geografiese ruimte voorgestel word nie, maar weens Weideman se persoonlike en subjektiewe posisionering ook as 'n metafisiese domein manifesteer. Die dorp waarin die roman afspeel, is egter fiktief en dus kan die Noordweste nie geografies bevestig word nie, maar in 'n meervoud van sy ander prosa en romans is dit wel sterk aan bod. Die kwessie van ruimte, plek en landskap as interafhanklik van mekaar vorm saam met Brink se narratologiese studie 'n invalshoek vir Viviers se ondersoek na Weideman se Noordweste.

In sy studie *Die huis as betekenisvolle ruimte in enkele Afrikaanse gedigte, met spesifieke verwysing na die bewoningsfilosofieë van Heidegger, Bolnow en Bachelard* ondersoek Marais (2008) vyf gedigte. Marais se studie fokus op die integrale uitbeelding van die huis in Suid-Afrikaanse poësie en daarmee saam die menslike bestaanswyse.

In haar omvangryke beskouings oor die werk van Antjie Krog, *Ons ongehoorde soort*, skryf Viljoen (2009:78): "Ruimte was besonder belangrik in tradisionele konstruksies van Afrikaner-identiteit, soos wat blyk uit die belang wat daar geheg is aan ruimtelike elemente in die Afrikaanse literêre tradisie".

In haar artikel "Amsterdam 'deur die vensters van fiksie': Literêre verbondenheid en relasionele ruimte in *Die sneeuslaper* van Marlene van Niekerk" (2012) voer Nel aan dat die stad as ruimte meer as een betekenis na vore bring. Vervolgens kan die stad nie as 'n neutrale ruimte gelees word nie. Nel (2012:91) se artikel bespreek die

komplekse interaksie van ruimtelike relasies, met die klem op Amsterdam as narratiewe ruimte. Dit is van die staanspoor af duidelik dat die verhoudings tussen die ruimte en die self, en die impak van

die ruimte op die verskillende karakters, 'n deurslaggewende rol in die verhale speel.

Andries Bezuidenhout (2013) se MA-tesis verwys na Lefebvre se teoretiese besinning in *The production of space*. Bezuidenhout maak egter gebruik van Harvey se teoretiese raamwerk wat 'n stedelike politieke ekonomiese interpretasie en aanpassing van Lefebvre se werk is om kommentaar te lewer op die geografiese verband van Beaufort-Wes in Gert Vlok Nel se digkuns. Sowel Bezuidenhout as Marais se studies is 'n bespreking van ruimte in poësie waar ruimte dikwels 'n liriese uitbeelding is. Bezuidenhout se studie stel ondersoek in na die morele agentskap van Gert Vlok Nel deur bespreking van onder andere intieme ruimte. Die toepassing van Bachelard as teoretiese invalshoeke is vir albei studies van onmiskenbare belang.

In 2014 publiseer Viljoen 'n boek wat 'n oorsig gee van verskillende aspekte van Breyten Breytenbach se werk. In *Die mond vol vuur* (2014) bespreek Viljoen meer as een leesstrategie wat die leser op Breytenbach se werk kan toepas. Die Breytenbach-studie fokus op die deurslaggewende rol wat ruimte in sy werk speel en die verhouding tussen die digter en bepaalde ruimtes. Viljoen (2014:173) wend haarself tot die begrip van liminaliteit “ten einde 'n greep te kry op die wyse waarop die ‘tussen-in’ aard van *Woordwerk* blyk uit [...] die gebruik van bepaalde temas, die hantering van ruimte en die outeur se posisie binne die sosiale konteks”.

In haar vergelykende benadering is Barbara Burger (2016:iii) se proefskrif 'n “fokus op die uitbeelding van karakters se bewegings en hulle huishoudelikheid, die aanwesigheid van nie-menslike organismes en die natuurlike omgewing binne-in stedelike ruimtes en die invloed van die verlede op die hede van hierdie ruimtes”. Alhoewel Burger se studie klem lê op geokritiek, die fokus op verskillende tekste wat oor dieselfde ruimte handel, is haar geokritiese benadering nie net gesentreerd op ruimtelike vergelyking nie, maar betree dit, soos in die aanhaling uitgewys word, ook die beweeglikheid van karakters binne hul ruimte.

Christiaan Joubert se proefskrif *Die verhouding tussen ruimte en identiteit in Eben Venter se prosakuns: Ballingskapliteratuur en die postkoloniale diskoers* (2017) bied 'n nie-empiriese ondersoek en 'n konseptuele ontleding van die verhouding tussen

ruimte en identiteit in Venter se skryfkuns. By wyse van postkoloniale teorieë wat verband hou met 'n stroom aspekte van onder andere ruimte, plek en identiteit as sosio-kulturele konstruksie word die ruimte-identiteitsdialektiek benader. Venter se proefskrif lewer 'n insiggewende blik op die dwingende kwessies van ruimtelike verplasing.

Froneman (2017:4) voer aan dat *Nagmusiek* “articulates a valuable metacritical position on the hermeneutics of peripheral texts”. Sy verwys na “geografiese perifere skrywers” (“geographically peripheral writers”) waaronder sy haarself en Muller as voorbeelde benoem. Die keuse van 'n ‘geografiese perifere skrywer’ van 'n marginale subjek as biografiese onderwerp konfronteer die leser om die kanonisering van perifere kennis in aanmerking te neem. Die perifere betrek die retoriek van grense en sodoende die teenstrydige ruimtes waarteen dit gesitueer is, wat aansporing gee tot die sosiale konteks waarin die teks kommentaar lewer.

1.6 Werkswyse

In hierdie studie is onder meer die insigte van Bachelard en Lefebvre as teoretiese vertrekpunte gebruik. Bachelard se *The poetics of space* en in besonder sy bespreking van die huis as intieme ruimte is van toepassing gemaak op die private ruimte waarin Werner Ansbach hom beveilig en waar hy beskut voel. Lefebvre se teoretiese uiteensetting van openbare ruimtes as sosio-kulturele konstruksies het die bespreking gerig van al die openbare ruimtes waarin Ansbach beweeg. Foucault se werk oor die verhouding tussen interne (private) en eksterne (openbare) ruimtes, asook sy bespreking van utopieë en heterotopieë, was eweneens relevant vir hierdie studie.

In haar artikel “Afstand en belewenis: Liminale ruimtes en oorlewing in *Niggie* deur Ingrid Winterbach” dui Heilna du Plooy (2006:3) op die talle aspekte van die tegnies komplekse roman wat weens 'n “eiesoortige poëtika ontwikkel” en wat nie maklik in 'n teoretiese raamwerk ingepas kan word nie. Teoretiese begrippe en konsepte word in Du Plooy (2006:3) se bespreking van die roman aangepas om daardeur “nie die assosiatiewe aard van die betekenisgenerering in die verhaal in te perk nie”. In hierdie

studie is die verhouding van karakter en ruimte in *Nagmusiek* op soortgelyke, eklektiese en aanpasbare wyse aangepak. Die hibridiese aard van die teks – dit is tegelykertyd ’n biografie, outobiografie, roman, musiekkatalogus en navorsingsprojek – het as motivering vir die gebruik van ’n verskeidenheid teoretiese invalshoeke gedien. Die kompleksiteit en eiesoortigheid van die teks het verset gebied teen ’n konvensionele benadering met betrekking tot teoretiese raamwerke.

In hierdie studie is ondersoek ingestel na die invloed van ruimte op die karakter. Wie is in die verskillende ruimtes teenwoordig? Wat vind in die ruimtes plaas? Is daar interaksies tussen karakters of ruimtelike elemente wat na reaksies lei? En wat is Ansbach se rol en ervaring in die gebeure wat in die ruimtes afspeel? Deur ’n ontleding van die onderskeie ruimtes in die teks word die verhouding tussen karakter en ruimtes bespreek.

Daar is volgens Viljoen et al. (2004:16, 17) voor-die-hand-liggende verskille tussen die sentrum en die periferie. Die verskille aktiveer dialektiek wat tussen sentraliteit en die marginale of tussen aanvaarding en verwerping gebeur en waar die dialoog oor grense plaasvind. Die ambivalensie van die grense word belig; dit is verantwoordelik vir sowel ’n skeiding as ’n vereniging. Die dialoog gee aanleiding tot die voortdurende veranderende aard van sowel sentrum as periferie. Viljoen et al. (2004:17) verklaar dat liminale ruimte hier, in die gebied van simboliese ruimte, ontstaan. Viljoen (2014:171) se studie oor die vlakke van liminaliteit in die werk van Breyten Breytenbach vorm ’n stawende teorie samehangend met die marginale voorstelling van Ansbach as karakter in die eensaamheid van sy woonruimte waar hy Van Wyk se biografie opskryf. Die herhalende verwysing na siekte, dood en selfdood onderstreep die alomteenwoordige tema van verganklikheid in die teks.

Froneman se kommentaar oor die biograaf se pogings om met sy terugkeer na Suid-Afrika vanuit Engeland sy Oxford-ruimte te herskep, sluit aan by Joubert (2017:2) se “problematisering van die mens se identiteit as regstreekse gevolg van ruimtelike verplasing”. Die sleutelterm van geopolitiek sluit op sy beurt aan by Burger se geokritiese vergelykende ontleding van die uitbeelding van stedelike ruimtes in Suid-Afrikaanse romans. Die rol van geopolitiek, die invloed van geografiese faktore op

politiek en dus die verhouding tussen globale ruimtes en die invloed van ruimte op die karakter is in die studies van belang. Sowel Joubert as Burger se studies verken die verhouding tussen ruimte en karakter en die samehangende invloed op betekenisgenerering.

1.7 Hoofstukindeling

In **hoofstuk 1** is Stephanus Muller se multidimensionele teks bekendgestel. Die teoretiese besinning van onder andere Bachelard, Lefebvre en Foucault aangaande die ervaring asook die konstruksie van ruimte is as invalshoeke en ondersteuning aangebied waarvolgens in hierdie studie ondersoek ingestel is na die funksionaliteit van ruimte in die *Nagmusiek*-teks.

In **hoofstuk 2** word die fiktiewe biograaf, Werner Ansbach, se private ruimte onder die loep geneem. Die verhouding tussen die huis (die woonruimte) en die liggaam (Ansbach) neem sy eie transformasie en metamorfose aan. Ondersoek word ingestel na die wedersydse ervaring en invloed van die woonruimte.

Hoofstuk 3 is 'n bespreking van die openbare en sosiale ruimtes wat deur Ansbach besoek is. Die hoofstuk vestig slegs die aandag op ruimtes in Stellenbosch.

In **hoofstuk 4** verskuif die ondersoek na ruimtes wat buite die grense van geografiese Stellenbosch is. Die ruimtes wat Ansbach as deel van sy veldwerk besoek het, word in ag geneem.

In **hoofstuk 5** word alomteenwoordige tematiese ruimtes asook die verbinding van die ruimtes wat deurgaans in die teks ter sprake kom, bespreek.

Hoofstuk 6 is 'n samevatting van hierdie studie se ondersoek na die funksionaliteit van ruimte in Stephanus Muller se *Nagmusiek*.

HOOFSTUK 2

Oude Stellenbosch 3, Stellenbosch 7600

2.1 Inleiding

Hierdie hoofstuk fokus op die uitbeelding van Ansbach se private woonruimte, die Stellenbosse woonstel, waaroor hy verklaar: “Hierdie plek is nou huis, hierdie drieslaapkamergrondverdiepingwoonstel in Oude Stellenbosch” (Muller, S., 2014:54).⁹ Hoewel sy studeerkamer volgens sy eie erkenning ’n “beknopte klein” ruimte is, is dit ook een waarin hy daarin slaag “om orde te skep en sin te konstrueer”. Hy meen voorts: “Dit is ’n omgewing en omstandighede waarin ek eintlik tuis is” (55, 83). Ansbach vertoon met ander woorde die soort bewustheid van die funksie van bewoning wat Bachelard (2014:39) soos volg beskryf: “We are sufficiently aware of the function of inhabiting to consider it an imaginary response to the function of construction”. Ansbach blyk tuis te wees in die skynbaar beperkte ruimte van sy studeerkamer. Dit suggereer dat dit vir hom ’n veilige en beskermende ruimte is.

Bachelard se insigte in die ervaring van ruimte, soos reeds in die eerste hoofstuk aangeraak, is as grondslag gebruik om Ansbach se ervaring van woonruimte te ontleed. Die studeerkamer van sy woonruimte word bespreek as ’n voorbeeld van die huis soos Bachelard dit sien: as ’n ruimte wat skuiling bied aan dagdrome en beskerming aan die dagdromer. Ansbach verwys immers na sy studeerkamer as “ ’n produktiewe ruimte” waar hy “kreatief en intensief kan dink en skryf” (82). Bachelard (2014:25, 21) se siening van die huis as “a privileged entity for the phenomenological study of the intimate values of inside space” en as ’n “tool of analysis of the human soul” het voorts as aansporing gedien vir die ondersoek na die dialektiese verhouding tussen ruimte en karakter. As deel van die gesprek oor hoe Ansbach se private ruimte verweef is met sy intiemste gedagtes, fantasieë en herinnerings, is aandag geskenk aan die voorwerpe waarmee hy homself in sy studeerkamer omring, sy obsessiewe

⁹ Alle verdere direkte aanhalings van en verwysings na die *Nagmusiek*-teks word in hierdie hoofstuk met slegs die bladsynommer aangedui.

gewoontes en rituele in die ruimte, en die herhaling van sekere ruimtelike beelde en motiewe. Dit blyk dat die aspekte sinoniem raak met die ruimte en betekenisgenererend funksioneer in 'n ruimte wat herinner aan Bachelard (2014:19) se vreugdevolle, perfekte ruimte – “felicitous space” – wat hy vir sy studie kies.

Hierdie ondersoek het oorweging geskenk aan die wyses waarop Ansbach se belewenis van sy private ruimte verband hou met sy belewenisse van sosiale ruimtes wat hy betree. Daar word byvoorbeeld aangetoon hoe sy private ruimte sprekend raak van vrese, angs en ongemak wat ook in ander, meer openbare ruimtes manifesteer. Omdat daar in hierdie studie van die standpunt uitgegaan is dat verskillende ruimtes in die teks in 'n ruimtelike netwerk verweef is, word nie net sy studeerkamer nie, maar ook die tuin “met 'n perkie voor die studeerkamer se skuifdeure” (116), bespreek. Foucault (1986) se nosie van heterotopie en Johnson (2012:9) se siening van die tuin as skuiling wat die private ruimte weerspieël en transformeer, is hier van belang. Dit rig die bespreking van Ansbach se verhouding met sy tuin en die “verdomde molle” (14) wat meedoënloos grawe en sy grasperk omdolwe.

2.2 'n Oorsig van Ansbach se verhouding met ruimtes

Op 2 Januarie 1971 skenk Petra Ansbach (née Bergh) geboorte aan hul eerste en enigste kind, Werner Gustave Ansbach (192). Die jong Ansbach toon reeds vroeg 'n emosionele reaksie op ruimte en 'n voorkeur vir binnenshuise eerder as buitenshuise ruimtes.

In Februarie 1972, net langer as 'n maand ná sy eerste verjaarsdag, begin hy loop. Dit gebeur “binnenshuis, aangesien hy huil oor die gevoel van gras of grond onder sy voete” (193). 'n Verdere aanduiding van sy ongemak met 'n buitenshuise ruimte is 'n traumatiese voorval in sy eerste skooljaar. Omdat hy te skaam is om sy juffrou se toestemming te vra om die klas te verlaat, maak hy sy broek nat. Die verleentheid het 'n oorheersende invloed op sy jong lewe. Elke oggend as sy pa hom by die skool aflaai, begin hy onbedaarlik huil (198). Nog 'n liggaamlike uitskeiding wat verband hou met Ansbach se emosionele ervaring van die ruimte waarin hy hom bevind, is die

onbeheerste produksie van slym deur 'n loopneus. In dieselfde jaar waarin hy voor al sy klasmaats sy broek natmaak, tree hy by sy eerste kompetisievertoning, die Pretoria Eisteddfod, op, maar “[s]y neus begin so loop dat hy moet ophou en oor begin” (199).

Die motief van Ansbach se georganiseerde aard is reeds van vroeg af in sy lewe teenwoordig. 'n Bemoeienis met die stelselmatige ordening van elemente word vermeld in 'n dagboekinskrywing van Petra Ansbach oor die obsessiewe manier waarmee hy op driejarige ouderdom die “Tupperkas” in- en uitpak. Ansbach probeer om “die bakkies van groot na klein [te] rangskik, dan volgens kleur, dan mét die deksels en dan daarsonder” (197).

In 1984 verhuis die Ansbachs na Middelburg, 'n dorp in die Karoo. Sy slaapkamer is sy ‘perfekte’ gekonstrueerde ruimte, sy Foucaultiese utopie,¹⁰ waar hy sy speelgoed “op 'n sistematiese en deurlopende manier in divisies, korpse en leërs organiseer”. Hy skep 'n ruimte waar hy kan droom en “'n totale aanslag teen die Kommuniste” (203) beplan. Ansbach se kamer waarin hy hom afsluit, herinner aan Bachelard (2014:26) se hoek van die wêreld. Dit is luidens Bachelard (2014:155) se bespreking van hoeke in die huis 'n simbool vir die afsondering vir die verbeelding (“solitude for the imagination”). In die familiehuis is Ansbach se slaapkamer sy intieme skuilplek. Hy kruip hier weg en vind toevlug in die ruimte waar hy vrylik kan droom.

Die jaar nadat hy matrikuleer, 1989, studeer Ansbach aan die Universiteit Stellenbosch tot voltooiing van sy BMus-graad. “Hy loseer in 'n garage wat in 'n kamer met 'n toilet en badkamer omskep is” (206). Met die verloop vanaf sy kinderjare tot en met dié van student is daar geen verandering aan die status van sy lewenswyse nie. Ansbach is steeds alleen, maar “[h]y vind dat die eensaamheid hom pas” (206).

Sy Honneurs BMus in musiekwetenskap by Unisa volg in 1993 en in 1995 verwerf hy sy MMus met lof. Ansbach ontvang 'n beurs om aan Oxford te studeer en in September 1996 vertrek hy na Londen. Die verskuiwing loop uit op sy ontmoeting met Howard Ferguson in 1988. Ferguson, 'n lewenslange vriend van Van Wyk, stel

¹⁰ Afdeling 1.5.3 bied 'n oorsig van Michel Foucault se *Of other spaces* waarin hy utopie en heterotopie bespreek as die twee tipes ruimtes wat met alle ander ruimtes verbind.

tydens een van hul vele ontmoetings voor dat hy Van Wyk se biografie skryf. Ferguson se mening is: “It’s about time *someone* did” (210). In 2000 verdedig Ansbach sy tesis en in November van daardie jaar, ’n jaar ná Ferguson se dood, ontvang Ansbach sy DPhil. Hy keer daarna terug na Suid-Afrika en skop nes in Stellenbosch.

Sy ma se siekte en haar verhuising vanaf die Karoo na Van Ryneveldhuis bring die “einde van ’n era” (51) van wat hy “huis toe” (52) noem. Tydens Ansbach se studiejare in Stellenbosch en Engeland was die Karoohuis “met die plankvloere, die hoë dak en die dik mure” (52) die woonruimte waarna hy altyd teruggekeer het. Op 1 April 2000 trek hy in by sy eenheid in die behuisingskompleks van Oude Stellenbosch. Hy dink daaraan as sy “tabula rasa, ’n onverweselikte potensiaal wat op my wag om daarvan besit te neem” (56). Alhoewel Ansbach sy intrek by Oude Stellenbosch as ’n nuwe begin beskou, is dit duidelik dat Ansbach, soos wat hy van een private ruimte na ’n ander verskuif, sy georganiseerde aard en eensaamheid saam met hom neem. Hy is steeds die kind wat die plastiekbakkies georden het, want hy verklaar: “Dit is vir my onmoontlik om te gaan slaap as my tafel nie aan die kant is nie” (50). Ook is sy nuwe ruimte steeds ’n ruimte van afsondering en eensaamheid, want niemand kom ooit daar nie, niemand kom hom besoek nie (54). Die implikasie is dat ruimtes in die hede deurtrek word van ruimtes uit die verlede en illustreer Bachelard (2014:27) se stelling dat ruimte nie net die hede nie, maar ook die verlede huisves. Alle bewoonde ruimtes dra dus die sin van die nosie van ’n droomhuis. Al die ruimtes waar die mens swaargekry of aan eensaamheid gely het, ook die ruimtes waar daar na eensaamheid gesmag is en waar eensaamheid tegemoetgekom is, bly onuitwisbaar deel van hom. Volgens Bachelard (2014:31) wil die mens aan die ruimtes vashou en hulle met hom saamdra omdat die mens weet dat ruimte wat met eensaamheid verband hou kreatiewe ruimtes is.

Buiten die beskermende funksie van die nes en die skulp, gebruik Bachelard die beeld van ’n hut om die funksie van bewoning te verbeeld. Die eenvoud van die hut verteenwoordig die basiese behoefte van die mens aan bewoning. Viljoen (2017:1, 2) skryf dat Bachelard se hut nie net die “mees elementêre vorm van bewoning” verteenwoordig nie, maar ook ’n idee van “ ’n gefokusde vorm van afsondering wat

geassosieer kan word met meditasie en gebed". Enkelingskap en die eensaamheid wat met die afgesonderheid van die hut vereenselwig word, kom in Ansbach se woonruimte waar hy sin konstrueer en kreatief leef ter sprake.

2.3 Oude Stellenbosch 3

Volume III van die teks begin en eindig in Oude Stellenbosch 3. Dit is Ansbach se woonstel in 'n behuisingskompleks in Stellenbosch. Ansbach se woonruimte, topologies beskou, funksioneer dus as 'n sikliese, ruimtelike binding in die teks. Insluitende die eerste en die voorlaaste fragment vind twee en twintig uit die agt en negentig fragmente in Ansbach se woonruimte plaas.¹¹ Dit beslaan meer as twintig persent van die volume. As daar in ag geneem word dat heelwat van die fragmente transkripsies van onderhoude is, of een van drie tydskelette of referate is, of faksimilees van bladmusiek en foto's, suggereer die persentasie die belang van die rol van Ansbach se woonruimte in die teks. Ansbach se studeerkamer is die vertrek in sy woonruimte waar die oorgrote meerderheid verhaalde gebeurtenisse plaasvind. 'n Daaglikse bemoeienis is Ansbach se poging met sy tuin as 'n geïdealiseerde model van sy wêreld. Die poging word egter belemmer deur molle se "herkolonisering van my grasperk" (423). Die twee ruimtes wat deurgaans in die twee en twintig fragmente bewoon word, is die studeerkamer en sy "drie meter by vier meter" (116) tuin. Ansbach se ervaring van die ruimte asook die dialektiese verhouding tussen die karakter en die ruimte leen sigself tot ontleding en interpretasie.

'n Nuttige beginpunt vir só 'n ontleding is om te let op hoe die tydskelette die fragmente op drie afsonderlike punte onderbreek en die teks in sewe dele verdeel.¹² By nadere ondersoek blyk dit dat 'n meerderheid fragmente wat in Oude Stellenbosch plaasvind in die eerste gedeelte van Volume III voorkom. In die derde van die sewe

¹¹ Insluitende Muller se outeursnota, wat aan die einde van Volume III verskyn, drie tydskelette en drie referate, bestaan die volume uit agt en negentig fragmente.

¹² Deel 1: 37 fragmente
Deel 2: Chronologie I
Deel 3: 22 fragmente
Deel 4: Chronologie II
Deel 5: 27 fragmente
Deel 6: Chronologie III
Deel 7: 9 fragmente.

afdelings is daar 'n opsigtelike afname in verhaalgebeurtenisse in Ansbach se private ruimte. Daar is weer 'n klein toename in die vyfde afdeling en net 'n enkele fragment in die sewende en finale afdeling van die teks. Dit doen aan die hand dat Ansbach met die verloop van die teks en dus die ontdekking van 'n verlore wêreld 'n mate van selfvertroue en gewilligheid openbaar om buite die grense van sy private ruimte te beweeg. Daar is ook 'n mate van dringendheid met die voltooiing van 'n soektog na die "projek sonder einde" (85) wat met die verloop van die teks te voorskyn kom.

Bachelard (2014:68) erken dat die huis eerstens as 'n geometriese voorwerp benader word. Die volgende beskrywing van Ansbach se private ruimte illustreer Bachelard se siening, aangesien baie aandag geskenk word aan 'n rasonale beskrywing van geometriese ruimtes en vlakke in sy woonstel:

[E]k sien hoe sy na die ooptes in die vertrekke staar. Ek kon sien hoe haar oë oor die sitkamer-eetkamer-kombuisie gaan. Oor die enkele wit tweesitplekbank oorgetrek in daardie tekstuur wat so skoon lyk, oor die oop kaggel waarin daar nooit vuur gemaak word nie, deur die gordynlose, groot sitkamervensters en deur na die stoepie buite die sitkamer met die enkele potplant, terug oor die oop blokkiesvloere. Sy het effens in die gangetjie af beweeg en die leë spaarkamer bekyk, deur die oop deur aan die ander kant sou sy my beknopte klein studeerkamer gesien het met die antieke lamp op die lessenaar, die Bechstein en die skuifdeure na buite. Sy het omgedraai voor die slaapkamer se toe deur en gaan staan by die enkele klein skildery van Johannes Meintjies teen die groot kaal muur bokant die bank in die sitkamer. (55)

Buiten die waarneming van spesifieke afgebakende areas is die verwysing na die getal en die grootte van voorwerpe in die ruimte opvallend. Dit word beklemtoon deur die verwysing na een bank, die leë spaarkamer, die klein skildery wat alleen teen 'n groot muur hang. Die kombuis, die stoep en die gang is ook klein. Die herhaalde verwysing na oop, leë ruimtes en enkele, klein items in spesifieke ruimtes vestig aandag op die eensaamheid wat verband hou met Ansbach se woonsteleenheid met sy drie slaapkamers op die grondvloer van die behuisingskompleks. Die vensters sonder gordyne en die kaggel sonder 'n warm vuur wat ooit daarin brand, dra by tot die ongemak en leegheid wat waargeneem en ervaar word.

Dit is belangrik om daarop te let dat Ansbach se beskrywende ervaring van die ruimte deur die oë van 'n besoeker plaasvind. Alhoewel die eerstepersoonvertelstrategie wel geïmplementeer word en 'n rasonale uitleg van die geometriese vorm van die ruimte bekendgestel word, is Ansbach se betrokkenheid verwyderd in die waarneming en bewoning daarvan. Dit dui daarop dat weens die feit dat die waarneming en beskrywing via die interpretasie van 'n besoeker aan die leser voorgestel word, dit nie Ansbach se ervaring van die ruimte is nie. Die waarneming is van die areas van Oude Stellenbosch 3 wat nie Ansbach se innerlike droomhuis is nie. Die dele wat beskryf word, die oop, leë ruimtes, is dus nie die hoeke waar hy skuiling vind nie. Dit is nie sy Bachelardiese skulp of nes nie. Dit verskaf nie beskerming nie en bied nie die funksie van die elementêre hut aan Ansbach nie. Dit verskaf nie die pole wat sy droomhuis in ewewig bring nie. Dit is dus in wese nie 'n verteenwoordiging van Ansbach se innerlike droomhuis nie.

Volgens Bachelard (2014:68) behoort 'n geometriese voorwerp van so 'n spesifieke aard soos 'n huis metafore wat op die mens se liggaam en siel aanslag maak, te kan weerstaan.

A geometrical object of this kind ought to resist metaphors that welcome the human body and the human soul. But transposition to the human plane takes place immediately whenever a house is considered as a space for cheer and intimacy, space that is supposed to condense and defend intimacy.

Die verskuiwing na die menslike vlak vind onmiddellik plaas wanneer 'n huis as intieme ruimte oorweeg word. Dit is wanneer bewoning plaasvind. Ansbach se "beknopte klein studeerkamer" (55), soos Cecile in haar waarneming van Oude Stellenbosch noem, is waar Ansbach se bewoning plaasvind. Die studeerkamer is sy intieme ruimte. Die studeerkamer stel sy innerlike droomhuis voor. Bachelard (2014:67) meen dat die huis 'n instrument is waarmee die kosmos gekonfronteer kan word. Dit gee aan die mens 'n heroïese mag: "Come what may the house helps us to say: I will be an inhabitant of the world, in spite of the world". Ondanks enige rasonale benadering word die verbeeldingswêreld aangevuur.

2.4 Die studeerkamer

2.4.1 Die studeerkamer as vertikale pool van die innerlike droomhuis

Die innerlike droomhuis waaroor elke mens beskik, staan sentraal in Bachelard se filosofie. Bachelard (2014:39) stel voor dat twee verbindende temas in ag geneem word om orde te bring aan die beelde wat aan die mens die bewyse of illusie van stabiliteit verskaf. Die huis moet eerstens as 'n vertikale wese verbeel word: "A house is imagined as a vertical being". Die vertikale aard van Bachelard se huis setel in die polêre ruimtes van 'n solder en 'n kelder. Viljoen et al. (2004:10) postuleer dat die Suid-Afrikaanse huis nie noodwendig aanspraak maak op dieselfde polêre waardes nie. Dit blyk dat 'n kwessie van horisontaliteit van meer belang is as die vertikaliteit waarmee Bachelard sy droomhuis stabiliseer. Viljoen et al. (2004:10) redeneer dat die vertikale pole – solder en kelder – met die horisontale – hitte van die oop ongenaakbare veld en 'n ingeslote tuin "where the ear can be lulled by the sound of water" – verruil word. Ansbach se huis kom nie ooreen met die soort huis wat Bachelard beskryf nie. Dit volg ook nie presies die alternatiewe model wat Viljoen et al. voorstel nie. Oude Stellenbosch 3 het nie 'n solder of 'n kelder nie. Daar is ook nie 'n uitgestrekte veld teenoor 'n koesterende tuin teenwoordig nie.

Na my mening kan Bachelard se vertikale model wel op Ansbach se innerlike droomhuis toegepas word. Ansbach se studeerkamer neem die plek in van Bachelard se solder. In die konstruksie van 'n huis is die solder in die boonste deel te vinde. Dit is in die dak van die huis. Die dak verskaf aan die huis beskutting teen verskeie weersomstandighede. Volgens Bachelard (2014:39) is die mens in staat daartoe om die dak te "verstaan". In die ruimte is gedagtes helder. In die ruimte is die dromer selfs tot rasonale drome in staat. Ansbach se studeerkamer is die ruimte waar hy in staat is om kreatief te bestaan. Hier maak hy sin uit van nie net sy navorsingsprojek nie, maar ook van persoonlike verhoudings met sy moeder, studente, kollegas en ondervraagdes met wie hy in sosiale ruimtes in aanraking kom. Ansbach se tuin vervang Bachelard se kelder. Die polêre posisies van die solder teenoor die kelder waarborg vertikaliteit in 'n huis. In afdeling 2.5 van hierdie hoofstuk word teruggekeer na 'n ontleding van Ansbach se tuin as kelder. Die bewoning van sy studeerkamer (en

nie die res van sy woonstel nie) en sy tuin is 'n verlenging van homself. Dit, die studeerkamer en tuin, is 'n variasie op die vertikale wese van Ansbach se innerlike droomhuis.

2.4.2 Die studeerkamer as sentrum van die innerlike droomhuis

Die gekonsentreerde en gesentreerde aard is, benewens die vertikale aard, die tweede tema wat Bachelard (2014:39, 50) as belangrik beskou om orde aan die beeld van 'n droomhuis te bring. Sy studie stel ondersoek in na die "centers of condensation of intimacy, in which daydream accumulates". Bachelard meen daar is sentra in die huis waar dagdrome versamel. Ansbach se studeerkamer is die sentrum van dagdrome en intensiteit in sy huis. Die organisasie van die studeerkamer, die voorwerpe in die ruimte en die fyn sinuïglike beleving word vanuit Ansbach se perspektief aangebied. Dit is hoe hy dit konstrueer, voorstel en interpreteer. Ansbach se beskrywings getuig deurgaans van 'n estetiese ingesteldheid in sy verhouding met sy ruimte. Die organisasie en beleving vorm alles deel van sy ervaring van die ruimte.

Bachelard (2014:72) noem dat die mens die huis afbaken en as bekende 'n ruimte beleef. Wanneer die chaos en onsekerheid van die buitelewe oorweldigend word, vind die dromer dit noodsaaklik om na die sentraliteit van sy beskutting terug te keer. Alhoewel dit slegs 'n klein deel van 'n huis uitmaak, is die beeld van 'n wit tafeldoek volgens Bachelard genoeg om 'n droomhuis in die verbeelding te anker. Dit is die punt waarna die mens terugkeer. Dit simboliseer stabiliteit. Ansbach se "kiaathoutlessenaar" (81) funksioneer soos die wit tafeldoek wat Bachelard beskryf as 'n anker van die huis se sentrum. Ansbach assosieer sy lessenaar (en sy Bechstein-klavier) met 'n altaar: "[s]oos 'n altaar, hierdie lessenaar van my" (46). Dit is die punt waarna hy terugkeer, die beeld wat hom in sy huis anker. Benewens die "Headington Oxford-lamp" (1) is daar 'n lys voorwerpe wat herhaaldelik in beskrywende ervarings van Ansbach se studeerkamer figureer. Daar is onder andere die "roomkleurige sketspapier" wat netjies en presies opgestapel is. Skryfwerk word gedoen met 'n "vulpen" en "swart ink" wat "bruin patrone op die roompapier" laat. Dit alles vind plaas, soms met die hulp van 'n "vergrootglas", waar hy by sy imposante "lessenaar" sit. In die vertrek is daar ook 'n "muurhorlosie", 'n "boekrak" en 'n "foto van Moeder"

(1–2, 9, 46). Sy klavier staan ook in die studeerkamer. Ansbach sien dit as “ ’n altaar waar ek van tyd tot tyd grepe musiek speel” (232). Buiten die herhaalde verwysing na die voorwerpe wat deurgaans konstant in sy studeerkamer voorkom, is daar ook die sintuiglike ervaring wat Ansbach in sy studeerkamer beleef.

Bachelard (2014:35) verwys na reuke wat onmoontlik is om in woorde te omskryf. Hy gebruik die reuk van rosyne as ’n voorbeeld en stel voor dat ’n mens ’n groot verbeelding nodig het om die reuk daarvan deur ’n beskrywing te kan ervaar. Die reuk is volgens hom iets wat privaat is. Elke mens se unieke kas (of enige persoonlike voorwerp) het sy eie unieke reuk. Die reuk is volgens Bachelard (2014:35) die “signature” van intimiteit. In *Nagmusiek* is daar vele voorbeelde van en gebeure waar die aktivering van reuk ’n emosionele reaksie in Ansbach ontlok. Sekere beelde wat Ansbach met reuk assosieer, stimuleer herinnerings.

Daar is ook ’n verwantskap tussen sintuiglike ervarings en rituele wat in die studeerkamer plaasvind. Ansbach skink “komkommerkruidtee” uit sy “handgeverfde Japannese teepot met die bamboeshandvatsel daarop”. Wanneer hy sy tee drink, is sy wierookstokkies ook byderhand. Hy steek die teestofie se kers (waarmee hy sy teepot warm hou) op dieselfde tyd as een van die “wierookstokkies” aan wat hy in ’n houtkissie in die boonste laai van sy lessenaar hou (2–3, 9). Ansbach se verhouding met die oneindige stokkies met die geur van “anyssaad – Japannees” (81) wat soms ook instaan as musiekinstrument terwyl “hy liggies dirigeer met die gloeiende wierookstokkie” (221) wat “reeds brand” (29) (of hy “[s]teek ’n nuwe wierookstokkie aan” (84)), kan omskryf word as deel van sy aanbidding. In Asiatiese lande waar Boeddhisme en Taoïsme die hoofstroomgodsdienste is, is wierookbrand ’n daaglikse praktyk. Dit is deel van ’n roetine in aanbidding (Lin, Krishnaswamy & Chi, 2008:1). Die ritueel jaag gode weg, roep hulle op of verheerlik hulle. Die wierookbrand suggereer ’n heilige of religieuse nosie wat Ansbach aan sy studeerkamer bind. Die assosiasie van sy lessenaar en klavier met die beeld van ’n altaar spreek tot ’n religieuse bewustheid en strook met dié suggestie. Die kwessie van aanbidding word ook daardeur veronderstel. Die invloed van die wierook wat “onder die deurskynende groen lampskerm in en uit” (1) dryf, is wat nou aan bod gestel word. Die

teenwoordigheid van rook vul die ruimte en vul ook die verbeelding van die leser wat reeds vanaf die eerste beskrywing bewus is van die patroon wat deurgaans as rite in Ansbach se woonruimte figureer. Die verbintenis van wierookbrand versterk die tendens van aanbidding met sy noue verbintenis aan vele religieuse rituele. Viljoen (2017:2) se opmerking dat Bachelard se hut met meditasie en gebed geassosieer kan word, vind hierby aanklank.

Die studeerkamer dien as sentrum van Ansbach se verhouding met boeke, 'n kwessie waarna die teks herhaaldelik verwys. Ansbach verwys byvoorbeeld na sy ma as iemand wat vir hom sinoniem is met boeke (50). Alleen in die stilte en donkerte van sy studeerkamer dink hy terug aan sy moeder, na sy jeug en sy verhouding met boeke.

Die boek enige plek oopgemaak, my oë toegemaak en my neus diep tussen die blaaië ingedruk en gesnuif. Een koel, diep teug asem. En dan het ek soms so met my oë toe en my neus in die boek met die koel bladsye op my wange net so op my rug teruggerol, die oop boek op my gesig. Soos so bly lê, asof die geur my op 'n manier verplaas het na 'n beter plek, 'n lekkerder plek. Ek doen dit nog. Ek ruik boeke voor ek lees. (50–51)

Boeke verteenwoordig hier 'n ontsnapping of verlossing met die suggestie van 'n utopiese ruimte – Foucault (1986:24) se fundamentele onwerklike plek. Daar is ook elders bewustheid van Ansbach se verhouding met boeke en die sintuiglike assosiasie van reuk wat daarmee gepaard gaan. Ansbach se gewoonte om die boek te ruik, sluit aan by sy obsessies, sy gewoontes, die patrone wat in sy private ruimte manifesteer. Soos in die geval van die organisasie van plastiekbakkies wat van genoeg belang geag was om in Petra Ansbach se dagboek te verskyn, word sy verhouding met boeke ook deel van haar opname van haar seun se lewe. Sy skryf: “[...] en toe ek gaan kyk, sit hy tussen 'n klomp oop boeke met kwyl en snot op die bladsye en stukkies papier in sy mond – hy moes sy gesig daarin gedruk het” (194).

In standerd vyf beland Ansbach in 'n vuisgeveg. 'n Seun in sy skool noem hom “ 'n klavierspelende moffie” en Ansbach foeter hom op. Ansbach wend hom tot 'n woordeboek om die betekenis van die woord na te slaan. “Toe hy nie verstaan nie, druk hy sy neus in die boek. Dit ruik belangrik” (203). Ansbach se ervaring van nog 'n

teks, in dié geval “Ricoeur se *Time and Narrative*” (87), sluit aan by die tema wat parallel funksioneer met die deurlopende teenwoordigheid van eensaamheid, melancholie en verganklikheid. Die tema is seksualiteit. Hy maak die Ricoeur-boek oop, “druk my neus tussen die bladsy en snuif. Ek voel verkwik” (87). Ansbach gaan na die gemerkte bladsy in die boek. In die gedeelte bespreek Ricoeur historiografie en “die aandrang dat geskiedenis gewortel is in ons pragmatiese kompetensies, die lineariteit van tydsverloop, tydskonstruksies wat geskiedenis inent op narratief, transformasie van materiaal en praktyk om beleving te herroep uit die verlede” (87).

Die aanhaling vestig klem op die spanning in Ansbach se verhouding met sy “biografiese nemesis” wat met sy gedissiplineerdheid tot die praktyk van biografieskrywing die enigste ander persoon benewens sy moeder is met wie Ansbach ’n vergelykende assosiasie tref. Sy moeder is sinoniem met boeke. Die Groot Biograaf “is sinoniem” (87) met die dokumentasiesentrum in die biblioteek waar hulle saam werk.

Buiten die verwysing na hom as ’n nemesis en benewens die feit dat hy Ansbach moontlik oorskadu, erken Ansbach die biograaf se rol en sy verhouding met hom in die verhaal as een van sy “oedipale oorloë”, soos Kruger (2014:3) daarna verwys. Ansbach merk op: “Kyk, die seks loop dik in hierdie storie” (70). Herhalend in die stilte van sy skuiling waar hy homself vrylik kan oorgee aan die beklemming van onbeantwoorde vrae en onvoltooide take omskryf hy dít waarmee hy hom daaglik bemoei baie duidelik en as uiters insiggewend: “ ’n Nugterder perspektief op my oedipale geweld. Ons maak kak droog. Of erger: Ons is twee ou drolle, twee blinde molle” (88).

Die reuk van boeke hou verband en is verweef met verhoudings met sy moeder, seksualiteit en die kwessie van biografieskrywing.

2.4.3 Die studeerkamer as ’n hut waarin daar ’n lamp brand

Nadat ek die skakelaar op die antieke koperlamp afgesit het, sit ek nog lank by my lessenaar. Selfs al probeer ek nie daaraan dink nie, weet ek dit is die oorsaak van my gebrek aan fokus en vordering: Moeder se agteruitgang. In die donker van my studeerkamer is ek

bewus dat dit op 'n manier deel is van my groot projek, hoewel ek nie seker is hoe nie. (88)

Die perspektief verskaf insig in Ansbach bewustheid van die verweefdheid, ineenvloeiing en oorvleueling van die kwessie van biografieskrywing met temas van musiek, seksualiteit, liefde en dood. Dit is onlosmaaklik van die alomteenwoordige speling met donkerte en lig. Ansbach sit in die donkerte by sy lessenaar in sy studeerkamer. Hy het sy lamp reeds afgeskakel. Die afskakel van die lamp suggereer 'n einde, 'n afwesigheid van bewoning. Bachelard (2014:54) is van mening dat talle literêre dokumente aangaande die poësie van die huis vanaf die uitgangspunt van die enkele lamp wat in die venster skyn, bestudeer kan word.

Ansbach se "Headington Oxford-lamp" met sy "groen glasskerm" skyn en weerkaats reeds in *Tyding* (1), die teks se eerste fragment. Die lig strook met Bachelard (2014:54) se "distant light in the hermit's hut, symbolic of the man who keeps vigil". Die rol van die "koperlamp" (2, 9, 15, 20, 75, 101, 105, 118, 137, 234, 432), "antieke lamp" (4, 55, 81, 433), "tafellamp" (29), "antieke koperlamp" (20, 49, 51, 88) of "lamp" (45, 51, 130, 221) wat deurgaans in die verhaal aan- en afgeskakel word, vorm deel van die boustof en konstruksie van Ansbach se woonruimte en die belang van die studeerkamer as droomruimte.

Aan die begin van die eerste fragment, en vervolgens Van Wyk se biografie, is die lamp wat op Ansbach se lessenaar staan aangeskakel. Dit is twintig oor nege in die aand. Ansbach besin oor die nuus van sy moeder se siekte en dink terug aan die dood van sy vader. Aan die einde van die eerste fragment skakel hy die lamp af. Hy "sit nog lank in die donker" (4) voordat hy die studeerkamer verlaat en die deur agter hom toetrek. Die oorgang vanaf lig na donker en die toemaak van die deur kondig die einde van die fragment, die herinnerings en die verhaalgebeurtenis aan. In die oorblywende tien fragmente in die eerste deel van die biografie wat in die studeerkamer plaasvind, is daar 'n bewustheid van die skadu, die lig en die donker wat die lamp na die ruimte bring.

Die volgende keer wat Ansbach sy studeerkamer in *Ex post facto-verduideliking* (9) betree, skakel hy die lamp aan. "Ek klik die skakelaar op die koperlamp se voetsuk.

Die lig val op my tafel, maak skadu's van my hande en arms" (9). In die fragment bepeins Ansbach Van Wyk se grafrede en wroeg met die kwessie van of sy storie – “die woord ‘biografie’ het ek versigtig vermy” – ook ’n sosio-politieke ondersoek moet insluit (16). Ná ’n aand van besinning “klik [hy] die skakelaar van die koperlamp af” (20).

In *Werner Ansbach. Musikoloog* (29) is die lamp, soos in die eerste fragment, reeds aangeskakel: “Die tafellamp is die enigste lig, die res van die studeerkamer is skemerdonker” (29). Die fragment is die derde geval waar die verhaaldebeurtenis in Ansbach se studeerkamer plaasvind. Dit is een van die langste fragmente in die teks waarin Ansbach aan die leser heelwat biografiese en persoonlike inligting verskaf. Die inligting handel nie net oor Van Wyk nie, maar ook oor homself. Die lig word nie afgeskakel nie. Ansbach se “hand talm op die koperpennetjie van my lamp” (45). Hy sit sy vulpen neer, hy staan op, maar daar is nie ’n verwysing dat hy die ruimte verlaat of die lig afskakel nie. Die gebaar vestig aandag op die onvoltooide aard van biografieskrywing.

Moeder (49) is die daaropvolgende fragment wat in die studeerkamer plaasvind. Die lamp is aan en Ansbach “klik die skakelaar van die antieke koperlamp op my lessenaar af. [...] Die hele vertrek is nou donker” (49). Dit is asof die twee fragmente aan mekaar bind deur die lamp wat nie afgeskakel is aan die einde van die een nie en dan wel afgeskakel word aan die begin van die volgende een. Dit is ’n Saterdagmiddag. Ansbach se werk vir die aand en ook vir die week is afgehandel. Die fragment begin hier aan die einde van sy aand. Sy gedagtes, soos die titel van die fragment aan die hand doen, fokus op sy moeder. Ansbach se bemoeienis met haar siekte, die invloed daarvan op sy lewe en vervolgens die kwessies van siekte, dood en verganklikheid is oorheersend teenwoordig in die fragment wat geheel en al in die donkerte plaasvind.

In die vyfde fragment, *Etnografieë van die geheue* (68), is die veronderstelling dat die lig reeds aan is. Die afleiding is gegrond op die feit dat Ansbach sy gordyne aan die begin van die verhaaldebeurtenis toemaak: “Ek trek die studeerkamer se gordyne toe” (68). Dit word ook bevestig deur die feit dat hy aan die einde van die fragment die lamp afskakel. “En toe klik ek die skakelaar op die koperlamp se voetstuk af” (75).

Die gordyne funksioneer soos die deur wat hy toemaak as 'n afbakening van sy privaatheid. Die gebaar sluit aan by Bachelard (2014:61) se verwysing na Baudelaire wat van niks anders as gordyne geweet het om homself in 'n ruimte weg te sluit nie. Ansbach se swaar gordyne wat bedags met 'n getosselde tou vasgemaak word, word met die toetrek daarvan sy onttrekking van die buitestaanders, "die bemoeisieke inwoners van Oude Stellenbosch" (68), na die beskermende veiligheid van sy studeerkamer.

In *Saturn and Mercury, the Patrons of Learning, are both dry Planets* (81) vind 'n atmosferiese klemverskuiwing plaas. Ansbach kyk uit oor sy tuin; die skuifdeure is oop. Hy "skakel die buitelig aan en staan in die donkerte van my studeerkamer en uitkyk op die grasperkie". Alhoewel die perspektief bykans onmiddellik terugkeer na die studeerkamer – Ansbach "maak die swaar tossels wat die gordyne terugbind los en trek die gordyne toe [...] klik die skakelaar op die antieke lamp aan" (81) – word die tuin wel onder oog geneem. Aan die einde van die fragment, die einde van die dag se werk, word die lamp afgeskakel. Soos die gewoonte reeds telkemale vantevore manifesteer, sit Ansbach vir 'n ruk lank in die donker by sy lessenaar.

Die verhaalgebeurtenis in *Kerkhofsleutels* (90), 'n insiggewende en ook een van die langer fragmente in die teks, is Oukersaand 2001. Dit is 'n warm someraand in Desember, die studeerkamer se gordyne is oop en Ansbach is alleen by die huis. Die lamp is reeds aan. Daar is "insekte in die lig op my lessenaar" (90). Die teenwoordigheid van " 'n teks in gesprek met die dood" (104) en die "beskik oor verganklikheid as bestaansvoorwaarde" (103) is wat hom geselskap hou. Dit is ná middernag wanneer hy uiteindelik "die skakelaar van die koperlamp afsit" (105).

In *Gras* (115) word geen melding gemaak van die aan- of afskakel van enige lamp nie. Daar is geen verwysing na skadu's of lig nie. Ansbach gaan sit buite op een van sy tuinstoele wat op sy stoep staan. Hy kyk uit na sy grasperk. "Ek het min afleiding buiten my belangstelling in musiek en die estetiese kwaliteit van dinge" (115). Dit is "Oujaarsaand 2001" (126) met die aanvang van *Menu: kasslerrib rooikool, vrugteslaai* (126). Daar is, soos in die geval van *Gras*, geen melding van enige lamp wat aangeskakel word of van enige lig wat weerkaats nie. Die feit dat dit aand is,

veronderstel dat die lig wel aan is. Later die aand skakel hy wel die lamp af, sit in die donker by sy lessenaar en luister na “die vuurwerke en klappers en getoet van motors in die strate” (137). Die aksie van afskakel vind aan die einde van die fragment plaas. Die geluide van feesviering dui aan dat dit middernag of net daarna is. Dit is die einde van die jaar. Die studeerkamer is donker en Ansbach is, net soos met Oukersaand, alleen. In die laaste twee fragmente wat in die eerste deel van Volume III in Ansbach se studeerkamer plaasvind, is daar geen verwysing na die aan- of afskakel van ’n lamp of lig nie.

Bachelard (2014:56, 57, 60) is van mening dat nieteenstaande die eenvoud van ’n beeld wat die verbeelding uitdaag, waar die huis veilig agter sy gordyne teen die buitewêreld staan, die beeld van ’n lamp in ’n huis altyd eensaamheid simboliseer. Die verwysing na die opsetlike gebaar betrokke by die aan- of afskakel van die lamp vestig die aandag op die funksie van die toestel asook die aksie daaraan verbonde. Uit die voorafgaande verwysings na die herhalende aksies in die verhaal verskuif die rol van die lamp as ’n ligbron na die klem wat val op die gemoedstoestand van die karakter wie se lewenshandelinge in ruimte en tydsverloop afgebaken word. Viljoen (2014:183) verwys na “Turner [...] se uitspraak dat die liminale dikwels simbolies uitdrukking vind in verskynsels soos die dood en donkerte”. Die sikliese ruimtelike binding van die ruimte en die wyse waarop die beeld van lig en donker gebruik word, vestig aandag op die onderliggende tema van verganklikheid wat in die studeerkamer geaktiveer word.

Benewens die voorafgaande besprekings van Ansbach se studeerkamer as sentrum van sy innerlike droomhuis waar dagdrome versamel word en die lamp wat as “symbol of prolonged waiting” (Bachelard (2014:54) op sy lessenaar staan, is die studeerkamer as ’n vertikale pool, die solder van die innerlike droomhuis, bespreek.

2.5 Die tuin (as Bachelardiese kelder)

In afdeling 2.4 is bespreek hoe Ansbach se studeerkamer as ’n soldervariasie van Bachelard se twee verbindende pole aangepas is. Met verwysing na die plaasvervanging van Ansbach se studeerkamer as die Bachelardiese solder, vervang

Ansbach se tuin dus op horisontale vlak die kelder. Dit is volgens die abstrakte tematiek van die solder en die kelder wat as vertikale pole balans aan die huis verskaf. Ansbach staan in die donkerte van sy studeerkamer en kyk uit

op die grasperkie afgebaken deur die beddings pers, pienk en wit plectranthus. Dit is niks groter as sewe vierkante meter nie, maar 'n perfekte perk in alle opsigte: dun liggroen gesaaide gras waarvan die halms presies twee en 'n halwe sentimeter bokant die grond afgesny word. Dit skep die effek van 'n digte bedekking, maar omdat dit nie rankgras is nie kan mens nie gereeld daarop stap of tuinmeubels daarop sit nie. Dit sal die effe versteur, oneffenhede tot gevolg hê. My klein stukkie van die Christ Church vierkant hier in Stellenbosch. Ek was nog nooit so gelukkig op enige plek soos dáár nie. (81)

Alhoewel dit nie noodwendig nuttig is as 'n ruimte waar tuinmeubels met gemak in die lang warm Stellenbosch-someraande benut word nie, word die herkonstruksie van die Oxford-ruimte waarna Froneman (2017:2) verwys wel bevestig. Gedurende 'n aparte geleentheid fantaseer Ansbach weereens oor die gehalte en voorkoms van sy grasperk:

Ek verbly my in gras [...], maar in 'n lewe soos myne, 'n geroetineerde, geregleerde, ordelike lewe gewy aan die niesensasionele studie van die akoestiese verruklike, is dit belangrik. Meer as belangrik. Dit is terapeuties onbelangrik en alledaags. Die kleur van gras, die geur van gras, die belofte en teleurstellings en simboliek van gras (116).

Dit is dieselfde man wat op die ouderdom van dertien maande sy eerste tree gee, maar nie op gras nie, want dit laat hom huil. Dit is dus ironies dat 'n groot deel van die onderhandeling met die aankoop van die eenheid in Oude Stellenbosch juis gekoppel was aan sy behoefte “aan die instandhouding van my kweek” (116). Ansbach se verhouding met sy tuin is, soos dit reeds blyk uit vele aspekte van sy lewe vanuit vroeër opmerkings en bespreking en ook met dít wat verder na vore gaan tree met die uitbreiding en verkenning van ruimtes wat hy betree en liggaamlik manifesteer, kompleks.

In sy erkenning van die konkrete aard van die solder en kelder is die kelder volgens Bachelard (2014:39) in die eerste plek die “donker entiteit” (“dark entity”) van die huis. Dit is onheilspellend. Die kelder is die ruimte wat aan “ondergrondse magte” (“subterranean forces”) deelneem. Die mens raak bewus, wanneer drome in die kelder plaasvind en harmonieus met die irrasionaliteit van die dieptes saamsmelt, van die “tweeledige vertikale polariteit” (“dual vertical polarity”) van ’n huis. Die dialektiek tussen die solder en kelder word op ’n psigoanalitiese vlak as die bewuste en die onbewuste verteenwoordig. Hambidge (2014:3, 4) se resensies sinspeel op die assosiasie van die molle met die onbewuste. Sy maak ook melding van die teenwoordigheid van ’n noodsaaklikheid en sy obsessie met die uitwissing van sy molle. Met die koms van die molle vind Ansbach se metamorfose van landskapkunstenaar tot ’n obsessionele en maniese molvanger plaas en kruip die tunnels diep in sy psige tot dit deurgaans sy privaat en daaromgrensende sosiale ruimtes opgrawe. Sy kontensieuse verhouding met en ervaring van sy tuin en die molle openbaar ’n ongemak met die onbeheer van ’n situasie en gebeure. Die versteuring van sy tuin “in die estetiese sin van die woord” (417) is ’n kwessie van oneindige frustrasie.

Die voorafgaande bespreking van die lamp in afdeling 2.4.3 dui op ’n afname van die belang van lamp se teenwoordigheid in die studeerkamer. Dit blyk dat daar ’n verskuiwing plaasvind na ’n oorheersende bemoeienis met molle. Alhoewel daar wel in die oorblywende fragmente verwysings na die lamp is, is dit nie meer die oorheersende aspek nie.

Die fragment *Saturn and Mercury, the Patrons of Learning, are both dry Planets* is die draaipunt op die grens tussen sy studeerkamer en tuin. *Nuwejaar 2002* (149) gaan net oor die molle in Ansbach se tuin. In *Agherenee* (162) is die molle weereens die fokus van die fragment waar hy “die verwoesting vanuit die oop skuifdeur” (162) van sy studeerkamer besigtig. In aansluiting met die verskuiwing wat in *Saturn and Mercury, the Patrons of Learning, are both dry Planets* plaasvind, beweeg Ansbach in *Gras* oor die grens van die afgemerkte studeerkamergrens. Ansbach se oneindige bemoeienis met die uitroei van sy kruipmolle wat sy lewe so versuur word ook in die

fragment met meer doel en in fyner besonderheid voorgestel. Dit blyk dat die teenwoordigheid van die tuin en molle voorrang geniet.

Tuine soos Foucault (1986:25) dit in sy voorbeeld van 'n heterotopie bespreek, is 'n poging om 'n ruimte van utopiese aard te herskep. Die tuin is een van die talle voorbeelde wat deur Foucault as 'n heterotopie geëien word. 'n Heterotopie teenoor die kunstenaar se uitbeelding van 'n perfekte samelewing in die vorm van 'n utopie is 'n werklike ruimte wat op die periferie van die samelewing staan, maar wat net soos die utopie eienskappe van die breër samelewing weerspieël, betwis of omverwerp (Burger, 2016:29). Volgens een van sy beginsels is 'n heterotopie daartoe in staat om as 'n enkele plek in jukstaposisie te staan met verskeie ruimtes of areas ("sites") (Foucault, 1986:25) wat op sigself onverenigbaar is. Foucault (1986:25) brei uit en verduidelik dat die tuin as 'n skepping wat oor die duisend jaar oud is heel waarskynlik die oudste voorbeeld van 'n heterotopie is met diep en skynbare gesuperponeerde betekenis. Die Perse se tradisionele tuin was 'n heilige ruimte. In die reële ruimte met sy vier hoeke wat die vier dele van die wêreld verteenwoordig, kom die plantegroei vanuit verskeie omgewings in een mikrokosmos saam. Dit is 'n groot wêreld in 'n klein opgemaakte area, die tuin. Ansbach se tuin, sy perfekte skepping, is 'n werklike plek. Dit verskaf aan hom 'n ruimte van moontlike ontsnapping en dit is ook 'n ruimte wat hy oneindig kan organiseer en hanteer. Die teenstrydigheid van 'n tuin, die konflik tussen natuur en kultuur, belig Ansbach se verhouding daarmee. Ansbach se tuin gaan akkoord met die menings van sowel Bachelard as Foucault:

The garden forms an intimate refuge that imaginatively mirrors and transforms the world outside. It forms a bridge between Bachelard's poetics of space and Foucault's spiralling examples of heterotopia which form a range of inter-related inventive spaces within the realities of harsh eroding time. (Johnson, 2012:9)

Eden, die simboliese tuin van vrugbaarheid en onskuld, is die voorbeeld van die perfekte tuin. Die nosie van 'n tuin wat aan estetiese waarde voldoen en ook as 'n ruimte nutgewende kenmerke openbaar, het vanuit die Ooste na Europa versprei (Johnson, 2012:1). Ansbach se tuin voldoen onvoorwaardelik aan die estetiese vereistes van waarde. Ansbach se poging om 'n perfekte tuin te maak, sluit aan by

Foucault (1986:26) se nosie van die tuin as weerspieëling van die hele wêreld. Dit is ook die ruimte wat transgressie, “perverse belangstelling” (220) en die oortreding van norms suggereer.

Daar is ’n duidelike wisselwerking teenwoordig in Ansbach se emosionele verbintenis tot sy tuin. Aan die een kant is dit sy manier om op ’n konkrete vlak aan sy verlede was te hou. Dit aktiveer ook die ongemak wat hy met buitenshuise ruimtes en veral gras assosieer. Ansbach se verhouding met sy tuin openbaar ’n kenmerkende obsessiewe posisie van sin en orde wat Ansbach reeds van jongs af op sy omgewing toepas. Dit blyk dat hy, deur die beheer wat hy oor sy grasperk in Oude Stellenbosch het, beheer oor sy ongemak kan uitoefen.

2.6 Samevatting

Ansbach se woonruimte is van waar hy die “historiese bestekopname” (11) van Van Wyk naspoor en herkonstrueer. Die herversameling van gebeure, die transkribering van onderhoude en die wroeging met uiteenlopende inligting tot “[d]ie beperkings van volledigheid, die moontlikheid van alternatiewe stories” (18) dra by tot sy daaglikse emosionele onrus. In die veiligheid van sy woonruimte, die konstruksie van sy droomhuis, is dit egter vir Ansbach moontlik om deur sy verbeeldingsreise en die skryfproses die spore van Van Wyk se lewe te betree. Kearney (op bl. xx in Jolas se 2014-vertaling) omskryf dit as “[i]magination is a laboratory of the possible inviting us – through reverie and poetry – to give a future to the past”.

Ansbach se gedetailleerde bewustheid van sy woonruimte asook sintuiglike ervaring van ’n ruimtelike teenwoordigheid is in hierdie hoofstuk onder die loep geneem. In die dialektiek tussen karakter en ruimte is ondersoek ingestel na die betekenisvolle skepping van ruimtelike beelde om sodoende betekenisgenererend daarmee te werk te gaan. Temas van eensaamheid, melancholie en verganklikheid is deurdringend in die teks teenwoordig en koppel aan Ansbach se skepping en ervaring van ruimte. Die temas verbind ook aan sy keuse van leefwyse. Ansbach gaan leen by Robert Burton en sy *The anatomy of melancholy* wanneer hy homself beskryf as “very melancholy by nature and much given to solitariness” (55) terwyl hy in die privaatheid en

afgesonderdheid van sy woonruimte wroeg met persoonlike verhoudings, sy obsessies, die soektog na 'n verlore wêreld (sy wêreld en dié van Van Wyk), die skryf van die biografie wat hy as “die monumentale oefening in gedeelde eensaamheid” (515) beskryf en ook om die interne onderhandeling met Van Wyk se nalatenskap onder (sy) beheer te bring.

Ansbach se verhouding met die min, maar belangrike, antagonistiese karakters in die verloop van sy navorsingswerk en skryf van die biografie maak ook deel uit van sy woonruimte. Dit is in die afgesonderdheid en privaatheid van sy woonruimte waar hy hom van die buitewêreld kan onttrek, kan fantaseer en gebeurte wat aan die verhoudings koppel, kan interpreteer en ontleed. Buiten Ansbach se lamp is die bemoeienis met sy kweek een van die aspekte wat Ansbach volgens Froneman (2017:2) installeer tot 'n herkonstruksie van Oxford om daardeur die emosionele asook ideologiese band met die buitelandse ruimte te behou. Volgens Viljoen et al. (2004:12) is die ruimte wat ons as mens betree en beleef verantwoordelik vir die vorming van ons identiteit en daardie identiteit bepaal ons persepsie en ook ons voorstelling van die ruimte en ruimtelike ervaring daarvan. Die verhouding is vervolgens simbioties en die wedersydse afhanklikheid van mekaar is wat hulle identifiseer as dít wat tot die skepping van sin en betekenis bydra.

En voor dit nag word (515) is die finale fragment in die teks waar Ansbach na Oude Stellenbosch 3 teruggekeer. Hy verwys na die “oggendsonnetjie” en dat “[t]oe ek by my woonstel instap, trek ek die deur toe, sluit dit” (516). In *Tyding* (die eerste fragment van die teks) is dit aand. Ansbach dink aan die nuus van sy moeder se siekte. Die fragment stel die tema van dood en verganklikheid aan die leser voor. Met *En voor dit nag word* (die finale fragment aan die einde van die teks wat in Ansbach se studeerkamer plaasvind) is dit oggend. In die fragment, net voor Ansbach se terugkeer na Oude Stellenbosch, spandeer hy tyd in Stellenbosch se Botaniese Tuin. Hier hou hy 'n vrou en haar baba dop. Die aand verskuif na oggend. Die voorbode van siekte en dood verskuif na een van geboorte en lewe. Ansbach keer terug na sy woonruimte waar hy die deur agter hom toemaak. Geen lig of lamp word aan- of afgeskakel nie. Die oggend sinspeel op 'n nuwe dag en op 'n nuwe begin.

'n Verbinding word bevestiging in die begin van die teks en die sikliese vorming met die finale hoofstuk wat topologiesgewys in Ansbach se woonruimte kulmineer. Daar is 'n ruimtelike binding wat ook 'n raam vorm waarin die teks verken word. Die verbinding fokus op die belang van 'n private domein, en daarmee saam die verwante en samehangende geografiese areas, en suggereer 'n invloed op die karakter. Ansbach se obsessionele bemoeienis met aspekte van sy bestaan waaroor hy wel beheer het, manifesteer in sy verhouding met sy navorsingswerk, "die taak was om die vorm te vind wat die materiaal kan omvat" (9), "die volledige dokumentasie van 'n lewe" (16) en sy keuse van die tuin waaraan hy die behoefte het "aan die instandhouding van my kweek" (116).

Die verlamme vrees wat met openbare optredes op musikale en ook akademiese vlak gepaardgaan, manifesteer in soms ontnugterende manifestasies. Net soos dit die geval is met die emosionele reaksie van vrees en angs wat reeds vanaf sy jeug geaktiveer word as gevolg van 'n ruimtelike ervaring en dan vertaal word in liggaamlike eliminasië, is die motief van urine en 'n loopneus ook teenwoordig in sy volwasse lewe. Ongeag 'n teenwoordigheid in 'n openbare ruimte, soos die geval van die klaslokaal of in die privaatheid van sy woonruimte, aktiveer en ontlok sy emosionele welstand 'n loopneusreaksië. In sy private wêreld is dit die geval wanneer hy in die donker stilte van sy studeerkamer beweeg: "My blik soek die bruin Bechstein op. [...] Kompromiëloos en dreigend staan sy" (137). Hy herleef dit as hy daaraan dink "as 'n tipe naskok van die trauma wat uitvoering my besorg het toe ek jonger was" (232).

In Ansbach se lewe is daar 'n kwessie met gras, 'n intense emosionele verhouding ten opsigte van urine en openbare optredes veroorsaak dat sy neus onbeheerbaar loop. Akademiese omgrens die aanvang van sy volwassenheid, daar is 'n geografiese verplasing en 'n terugkeer na 'n geboorteland met die idee van die skryf van 'n biografie en die taak "as die eerste biograaf van die grootste Suid-Afrikaanse komponis" (19). Emosionele reaksie word nie alleenlik geaktiveer in openbare ruimtes soos in dié van die klaslokaal nie; dit manifesteer ook in 'n ruimte van privaatheid: "Toe ek die studeerkamer verlaat, voel ek hoe my neus onbeheerbaar

begin loop” (137). Dit is opvallend dat sy loopneus nie net deur opgewondenheid geaktiveer word nie, maar ook deur ongemak, skuldgevoel en verleentheid. Dit is wel altyd ’n emosionele verbinding en iets wat te make het met die nosie van verskyning voor ’n gehoor wat die oorsaak aanspoor.

Die ewigdurende teenwoordigheid van eensaamheid gee aanleiding tot die klem op die marginale waarmee die karakter geëien word. Die soeklig op die perifere posisie wat die karakter beklee, tesame met die biografie en navorsingswerk wat hy onderneem oor die lewe en werk van Van Wyk, sluit aan by Froneman (2017:5) se akademiese resensie waarin sy voorstel dat *Nagmusiek* as teks aansluit by ’n groter korpus van vakkundige skryfwerk wat ’n alternatiewe benadering voorstel tot die problematiek verbonde aan die kanoniserings van perifere skryfwerk. Die deurlopende temas van eensaamheid gepaardgaande met “(herhalende) karakters, patrone, motiewe, simbole en ideologiese en filosofiese opvattinge” (Burger & Van Vuuren, 2002:249) in obsessiewe praktyke en rites verskaf insig in die teks se gemoeidheid met en ’n bewustheid van die teenwoordigheid van die oorheersende tema van verganklikheid waarmee die leser herhaaldelik gekonfronteer word.

HOOFSTUK 3

Die Universiteit Stellenbosch, Van Ryneveldhuis, strate en besoeke in Stellenbosch

3.1 Inleiding

In hierdie hoofstuk verskuif die aandag van die private woonruimte van Werner Ansbach, Muller se fiktiewe karakter, na die openbare ruimtes wat hy betree. Die versorgingseenheid waar Ansbach se moeder tuisgaan, is skynbaar fiktief, maar etlike van die ander ruimtes waarin Ansbach hom in die loop van die roman bevind, bestaan werklik. Thibaultstraat, Dagbreek-manskoshuis, die JS Gericke-biblioteek en die Konservatorium aan die Universiteit Stellenbosch is enkele voorbeelde van werklike ruimtes wat Ansbach besoek. Een en twintig van *Nagmusiek* se agt en negentig fragmente vind in Stellenbosch plaas. Van laasgenoemde fragmente speel die oorgrote meerderheid in ruimtes af wat met die Universiteit Stellenbosch verband hou. Ansbach is 'n dosent aan die universiteit. Die Van Wyk-dokumente word ook by dieselfde instelling gehuisves. Drie universiteitsruimtes wat prominent figureer, is die klaslokaal, Ansbach se kantoor en die JS Gericke-biblioteek.

In Lefebvre (1991:39) se teoretiese argument word die bestudering van ruimte op 'n meervoudige wyse benader. Die meervoudigheid verwys na die dialektiese verhouding wat bestaan "within the triad of the perceived, the conceived and the lived" (Lefebvre, 1991:21). Lefebvre se teorie verwys na 'n sosiale ruimte wat dialekties en nie afgebaken is nie. Die drie prosesse verbind aan mekaar en die menslike ervaring tree met al drie in werking en maak so deel daarvan uit. Lefebvre se opvatting is relevant in verband met 'n ondersoek na die verhouding tussen Ansbach en die sosiale ruimtes wat hy betree en beleef.

Die biografiese aard van die *Nagmusiek*-teks suggereer 'n voorveronderstellende teenwoordigheid van geografies gekarteerde ruimtes. Met ander woorde, daar kan veronderstel word dat daar onder andere na werklike lande, stede of dorpe verwys sal word. Lefebvre (1991:91) meen dat die kennis van ruimte tussen beskrywing en

ontleding huiwer. Ruimtes, werklik en fiktief, word vanuit Ansbach se perspektief voorgestel. Hy is in beheer van die beskrywing van die ruimte. Dit is sy ervaring van die ruimte wat deel van die sosiale konstruksie van die ruimte vorm. Ansbach se subjektiewe belewenis van die ruimtes verskaf inligting wat ontleed kan word om kennis te verskaf van die funksionaliteit van die ruimte. Dit is van belang om te let na sy waarneming van voorwerpe in die ruimtes wat hy betree. Dit is deel van die voor-die-hand-liggende beskrywing van 'n ruimte. Dit is ook belangrik om te let op die aspekte wat nie vermeld word in die beskrywing van 'n ruimte nie. Die aspekte vorm myns insiens deel van die kwessie van ontleding en betekenisgenerering.

Die produksie van ruimte is volgens Lefebvre 'n resultaat van die sosiale verhoudings van verskeie mense se lewens. Groepe mense of 'n gemeenskap se gedrag en lewenswyse dra dus by tot aspekte van die produksie van ruimte. As deel van sy bespreking hersien Lefebvre (1991:46) sekere implikasies en gevolge van sy aanvanklike voorstel van sosiale ruimte as 'n sosiale produk. Hy verduidelik voorts dat indien ruimte wel geproduseer word, as daar wel 'n proses van produksie teenwoordig is in ruimtelikheid, beskik die ruimte oor 'n geskiedenis: "Every social space is the outcome of a process with many aspects and many contributing currents, signifying and non-signifying, perceived and directly experienced, practical and theoretical. In short every social space has a history" (Lefebvre, 1991:110).

Die oorskuiwende en multidimensionele ruimtes in *Nagmusiek* waar sosiale, politiese, akademiese en seksuele bewustheid na vore tree en waar die verhouding tussen karakter en ruimte 'n bydrae tot karakterskepping en identiteitsvorming is, aktiveer die ineenvloeiing 'n ontwaking en emosionele ontwikkeling in Ansbach, die fiktiewe biograaf.

Stellenbosch is dus nie net verteenwoordigend as geografiese merker of agtergrond tot die verhaal nie. Dit funksioneer op soortgelyke wyse as die plaas in die Afrikaanse prosa. Hieroor skryf Joubert (2016:205): " 'n Plaas in die Afrikaanse prosa is die ruimte waarin konserwatiewe Afrikanerskap kan gedy. Dit is 'n ideologiese ruimte vir die handhawing van konvensionele Afrikaner-waardes, waar Protestantse Christendom

’n ongemaklike verbinding aangegaan het met Afrikaner-nasionalisme en ’n patriargale opset”.

In hierdie hoofstuk word Stellenbosch ontleed as ruimte waar bogenoemde elemente – die patriargie, Afrikanerdom en Protestantse Christendom – ’n noemenswaardige rol speel.

3.2 Die Universiteit Stellenbosch: Konservatorium, klaslokaal, kantoor en die JS Gericke-biblioteek

3.2.1 Die Nuwe Konservatoriumgebou

Ansbach se kantoor en die klaslokaal waar hy lesings aanbied, is in die Nuwe Konservatoriumgebou aan die Universiteit Stellenbosch. Hy beskryf die “sagte, blou matte” en “die groteske Scully-muurpanele van sirkels en punte in roomkleure en gryse en witte” in die foyer van die Enderl-saal (Muller, S., 2014:28).¹³ Wanneer hy by die “[g]laspanele aan die suidekant” verbystap, bewonder Ansbach “[d]ie wonderlike simmetrie van die plek” (367). Daar is ook ’n verwysing na “[b]lou lug en groen palms in die geometriese afgebakende glas” van venters in die gebou (509). Ansbach dink ook by homself dat “Nols dié paadjies dikwels [moes] gestap het” (368).

Daar is volgens Ansbach twee voorbeelde wat op ’n geskiedkundige, historiese vlak die verbintenis van Van Wyk met die Universiteit Stellenbosch en die Nuwe Konservatoriumgebou bevestig. Eerstens is daar “ ’n fotostatiese afdruk van ’n olieverfskildery van die komponis”. Die Eben van der Merwe-skildery “hang op ’n prominente plek aan die trapmuur wanneer mens vanaf die grondverdieping na die biblioteek se hoofarea beweeg” (13). Dit is “[s]igbaar deur die glaspanele wat die biblioteek van die voorportaal aan die Neethlingstraat-ingang en die oos-wes-gang van die eerste verdieping skei” (12, 13).

Die tweede voorbeeld van ’n verbintenis met Van Wyk is te vinde “[t]een nog ’n trapmuur” in die gebou. Die trapmuur is “een wat ’n administratiewe gang van die

¹³ Alle verdere direkte aanhalings van en verwysings na die *Nagmusiek*-teks word in hierdie hoofstuk met slegs die bladsynommer aangedui.

gebou met die groot portaal van die Victoriastraatingang verbind". Teen dié muur "hang 'n silwer oorkonde met donkerblou en rooi montering". Die werke, wat 'n Leipoldt-koorwerk, 'n lied vanuit 'n Eugène Marais-sangsiklus en een van WEG Louw insluit, bevestig volgens Ansbach "die komponis as 'n volksman, 'n regte Afrikaner" (13). Een van die foto's – ongedateerd – toon Van Wyk as pianis. Die tweede foto is geneem tydens die oorhandiging van sy eredoktorsgraad in 1981 aan die Universiteit Stellenbosch deur die voormalige staatspresident en een van sy mede-Dagbreekloseerders, John Vorster.

Ansbach se beskrywing van die Konservatorium waar hy feitlik elke dag by die Van Wyk-skildery en oorkonde verbystap, bevestig nie net die verbintenis van Van Wyk aan die instelling nie, maar ook die verbintenis aan 'n wyer Afrikaner-geskiedenis. Bevestigende kennis van die historiese en konkrete verweefdheid is verkrygbaar uit Ansbach se beskrywing van die ruimte. Leipoldt, Marais, Louw en Vorster se bydrae tot Afrikaner-nasionalisme is as onmiskenbaar geag gedurende die tydperk van Van Wyk se lewe as Suid-Afrikaanse komponis. Die kulturele en politieke verweefdheid sluit op 'n konkrete vlak aan by die enkele onderhoud wat in 'n kantoor in die Konservatorium plaasvind. Die onderhoud is met 'n anonieme, ouer, afgetrede komponis en is die enigste onderhoud met 'n oudkollega van Van Wyk wat nog steeds 'n kantoor in die Konservatorium by die universiteit het. Met die onderhoud verskuif die fokus van Van Wyk se verbintenis met die instelling na 'n persoonlike aard. Van Wyk se gedrag en temperamentele verhouding met kollegas asook sy posisie as dosent aan die Konservatorium word bespreek. Die oudkollega verwys na die "verval van hierdie plek in hierdie jaar 2003. Dit is hierdie plek waar 'die mure inkalwe' en waar 'die duisternis van die dood' my geselskap is" (420). Die enigste lewende verbintenis met Van Wyk wat nog in die Konservatoriumgebou deurweek met Afrikanergeskiedenis te vinde is, is 'n oudkollega met verontrustende opmerkings oor donkerte, dood en die suggestie van die verval van 'n musiekdepartement aan die universiteit.

3.2.2 Klaslokaal A214

Daar is vyf fragmente wat in 'n klaslokaal in die Konservatoriumgebou plaasvind. *Brûe* (25) is die eerste fragment wat in die ruimte gesitueer is. Ansbach “betree die klaslokaal soos gewoonlik op die uur wat die lesing moet begin”. Hy maak die deur agter hom toe en “stap twaalf tree (sic) langs die banke af tot by die toonbank op die verhogie”. Ansbach weet presies hoeveel treë dit hom van die deur af sal neem – “[s]onder om na die studente te kyk” – om na die verhoog toe te stap. Nadat hy sy glas, leertas en so meer neergesit het en “[s]teeds sonder om na die studente te kyk”, draai Ansbach sy rug op sy klas en skryf op die bord (25).

Ten spyte van die feit dat Ansbach presies weet hoeveel treë dit hom sal neem om van een punt in die ruimte na 'n ander te beweeg, is daar 'n teenstrydige ongemak in sy gedrag teenwoordig. Alhoewel hy dus kennis dra van die klaslokaal se uitleg, is dit vir hom van belang dat hy “nie onnodig oogkontak met die studente hoef te maak nie” (25). Ansbach se gedrag spreek van óf skugterheid óf 'n onbetrokkenheid by sy studente. Ongeag die wyse van optrede in die klaslokaal, vertoon sy liggaamlikheid 'n bewustheid van die ruimte. Ansbach se bemoeienis met ruimte manifesteer in sy lesing. Die lesing betrek die kwessie van ruimte met 'n spesifieke klem op die konstruksie van 'n verbintenis in die klassieke sonatavorm.

Alhoewel Ansbach gedurende sy lesing afgetrokke en sonder oogkontak “oor die koppe in die klas teen die agterste muur” kyk, is hy wel bewus van een derdejaargestudent. Hy ken nie haar naam nie, “maar sedert ek 'n maand gelede begin lesings aanbied is sy elke week hier: heel agter, links. Alleen” (27). Aan die einde van sy lesing maak Ansbach gereed om die klaslokaal te verlaat. Terwyl hy besig is om sy notas weg te pak en alles op te ruim word hy deur een van sy studente benader. Cecile se houding en benadering tot hul gesprek is uitdagend. Sy begin 'n konfronterende aanval met “[j]y praat nie oor musiek nie”. Haar mening oor sy musieklesing as “'n [t]ipe pseudofilosofie eerder as musikale analise” is neerhalend. Dit blyk uit die gesprek dat dit hul eerste ontmoeting is. Hy vra, “Jy is?”; sy antwoord, “Cecile” (27).

Alles omtrent Cecile se gedrag en haar benadering tot die ruimte konfronteer die sosiale norme en privaatheid wat Ansbach aan homself stel. In die teks is die ontmoeting voorafgegaan deur 'n vroeëre verwysing na Cecile. Die verskuiwing op temporale vlak is ook aanduidend van die gefragmenteerde aard van die teks. Die vroeëre gebeurtenis waarna verwys word, vind in Ansbach se woonruimte plaas: "Nogal intimiderend, asof haar idees mens se private ruimte ongenooïd binnedring en voor jou kom staan. Ek verbeel my Cecile wat my private ruimte binnedring en voor my staan sonder klere, 'n kaal argument" (11).

Dit suggereer dat Cecile nie net 'n sosiale ruimte, maar ook binne die privaatheid van sy woonruimte nie die sosio-gekonstrueerde grens tussen dosent en student erken nie. Dit is duidelik dat indien die fragment chronologies benader sou word, Ansbach Cecile reeds voor die ontmoeting in die klaslokaal 'geken' het. Gebeure in die privaatheid van Ansbach se woonruimte verbind aan gebeure in gekonstrueerde sosiale ruimtes wat hy betree. Daar is ook 'n seksuele aansluiting tussen die twee 'ontmoetings'. In sy woonruimte verbeel hy haar sonder klere. Met haar wegstap vanuit die klaslokaal let hy op "haar mooi figuur", "Selfversekerd, liggaamlik teenwoordig". Hy "voel hoe [hy] styf en ongemaklik word" (28), pak sy leertas en verlaat die ruimte.

Daar is 'n verdere vier fragmente wat deels of ten volle in die klaslokaal plaasvind. *Schubert is so ... oortollik* (501) en *And when my heart began to bleed, Then I was dead and dead indeed* (509) is die finale twee wat in die klaslokaal gesitueer is. Cecile is nie fisies in die twee fragmente teenwoordig nie; daar word slegs na haar verwys. Sy speel wel 'n beduidende en verbindende rol in albei oorblywende twee fragmente waar sy saam met Ansbach deur die gange vanaf die klaslokaal na sy kantoor in die Konservatoriumgebou beweeg. In die proses van hul gesamentlike beweging vind 'n oorskuiwing en tematiese verbinding van die twee ruimtes plaas. Cecile se teenwoordigheid in sowel die klaslokaal as die kantooruimte sluit aan by die kwessie van seksualiteit wat reeds in Ansbach se woonruimte geaktiveer is.

3.2.3 Kantoor C106

Sowel *Besoedelde hande* (108) as *Doop hulle in die naam van Bach, Beethoven en die Heilige Hubert vir 'n nuwe daeraad* (366) vind in Ansbach se kantoor plaas nadat hy en Cecile vanaf die klaslokaal deur die Konservatoriumgebou beweeg het. In albei kantoorfragmente is die interaksie met Cecile van 'n seksuele aard. Daar bestaan, ondanks die vermeerdering van 'n nosie van dominasie, ooreenkomste in die konstruksie van die twee seksuele ontmoetings wat in sy kantoor plaasvind. Op sy versoek dra Cecile Ansbach se waterkraffie vanaf die klaslokaal na sy kantoor (109, 371). Gedurende die eerste ontmoeting in *Besoedelde hande* (108) blyk dit dat Ansbach onkant betrap word wanneer Cecile nadat hulle die kantoor binnetree die kraffie water op die kantoorvloer laat val. Ansbach buk om die glasskerwe op te tel en bevind hom op sy knieë met sy kop in haar hande en vasgedruk teen haar onderlyf. Sy hande bewe, hy is ongemaklik. Hy “gryp haar bobene met albei hande om [sy] balans te hou” (109).

Vanaf die oomblik wat Cecile die kantoordeur agter haar toemaak en Ansbach in 'n posisie van aanbidding op sy knieë plaas en deur urinering haarself seksueel bevredig, is sy in beheer van die gebeurtenis. Sy is ook die een wat 'n einde maak aan die ontmoeting. “Toe tree sy terug, maak my arms brutaal los. Sonder 'n woord draai sy om, plaas die binneknip van my kantoor op slot” (110). Ansbach is nie in beheer van die ontmoeting nie. Sy rol is onderdanig aan Cecile. Cecile keer Ansbach in sy kantoor vas, domineer die ontmoeting en los hom op sy knieë terwyl sy die kantoor verlaat, die deur toetrek en sluit. Ansbach is alleen in sy kantoor “nat van my saad, my bloed, die water en urine op die vloer” (110). Hy kruip weg in sy kantoor totdat dit donker raak voor hy skoonmaakmiddels by sy woonstel loop haal.

In *Doop hulle in die naam van Bach, Beethoven en die Heilige Hubert vir 'n nuwe daeraad* (366) is daar 'n aanname in die dominante aard van Cecile se seksuele gedrag. Die verhaaldebeurtenis in die fragment beweeg soos met in *Besoedelde hande* (109) ook vanaf die klaslokaal na die kantoor. Dié keer is dit Cecile wat die interaksie aanvoer en aanbied: “Kan ek jou waterkraf vir jou kantoor toe dra?” (371).

In die kantoor is sy in beheer met kil opdragte en bevele. Ansbach noem dit “saaklik” (371).

Trek uit, moenie aan jou penis vat nie, lê op die mat, lê stil, moenie jou oë toemaak nie, spreid jou hande uit, maak oop jou mond, jy mag nie aan my vat nie, jy mag nie jou mond toemaak nie, jy mag nie lek of suig nie (371).

Ansbach se poging tot weerstand en sy versoek na waarna hy verwys as ’n seksuele ontmoeting wat “normaal” is, word met beledigings begroet. “Daar is niks normaal aan jou nie” (371), “Jy’s’n grap” en jy is “’n middelmatige mannetjie” is deel van Cecile se vernederende beledigings. Ondanks Ansbach se proteste gehoorsaam hy haar bevele. “Sy kom staan wydsbeen” oor hom. “Toe is die harige rooi lippe van haar vulva verstikkend vol en hard” met “die skerp, soet smaak van urine” in sy mond. Terwyl Ansbach onwillekeurig “kots en urine” oor sy vloer stort, staan Cecile op, maak die kantoordeur oop, verlaat die ruimte en laat Ansbach alleen agter. “Sonder om een keer om te kyk maak sy die deur oop en stap uit” (372).

Daar is net een fragment, *Fyn, fyner, totsiens* (122), wat uitsluitlik in Ansbach se kantoor plaasvind. In die fragment vestig Ansbach aandag op die kantoor se uitleg. Van waar hy by sy lessenaar sit, is sy waarneming

[m]y kantoor, C106, het twee lang, vertikale vensters wat nie kan oopmaak nie. Geen venster in die Konservatorium kan oopmaak nie. My lessenaar staan langs een venster. [...] Waar ek werk, is lig baie belangrik. Ook dat wanneer ek opkyk, ek bome buite kan sien. (122)

Ansbach se beskrywing van sy kantoor herinner aan ’n gevangenis. Die venster kan nie oopgemaak word nie en van waar hy by sy lessenaar sit, is die natuur slegs sigbaar. Hy skryf: “Elke venster in hierdie vleuel van die konservatorium is omring deur ’n sementraam; soos lang, blink edelgesteentes geset in wit” (122). Die kantoor, C106, is dieselfde een wat Van Wyk gebruik het gedurende sy tydperk as dosent aan die universiteit:

Vir die rukkies wat Nols in die Nuwe Konservatorium gewerk het, was dit sy kantoor. [...]. Die klavier was nie die een wat hy nog gebruik het nie – [...]. Maar die ander meubels was dieselfde: die lessenaar, die

boekrakke, die stoele. Daar was sigaretbrandmerke op die lessenaar. En op die vensterbank van die vensters wat nie kan oopmaak nie was daar 'n vonds. 'n Gebreekte perlemoenskulp wat Nols as asbak gebruik het. (367)

Volgens Lefebvre (1991:110) laat die historiese en diakroniese gebiede en die generatiewe verlede hul inskripsies op die “writing-tablet” van ruimte. Sy stelling dat “[t]he uncertain traces left by events are not only marks on (or in) space: society in its actuality also deposits its script, the result and product of social activities” vind toepassing in die feit dat sowel Ansbach as Van Wyk vanuit dieselfde kantoor werk en dat die merke van Van Wyk se teenwoordigheid in die kantoor letterlik en figuurlik waarneembaar is. Van Wyk se teenwoordigheid is nie net in die skildery en oorkonde teen die mure van die Nuwe Konservatoriumgebou nie. Die nalating van 'n stukkende skulp wat die kantoor agtergebly het in die gebou waar Van Wyk gewerk het, sluit aan by die verbintenis van Ansbach se beleving van die ruimte met 'n groter verlede waartoe Van Wyk tuisgehoort het.

Die belang wat Lefebvre plaas op die rol wat die mens speel in die produksie van ruimte word in ag geneem wanneer die verhaaldebeurtenisse in Ansbach se kantoorruimte onder die loep geneem word. Hy sit alleen by sy lessenaar en staar na een van die vensters:

Waar die raam en die venster ontmoet, is daar 'n deurmekaar spinnerak. Nie 'n geometriese struktuur of patroon nie, net drade van bo na onder en van links na regs wat saggies in die wind beweeg. 'n Slonsige spinnekop. Die web is vol blaartjies en takkies – nie prooi nie. Dus is dit miskien onbewoon. (122)

Ansbach se waarneming van die spinnerak gee aanleiding tot verskeie afleidings. Hy let op die estetiese aspekte van die spinnerak. Die slordige aard van die web stem nie ooreen met Ansbach se obsessiewe instandhouding van sy tuin nie. Dit wil voorkom of die spinnekop nie juis aandag geskenk het aan die voorkoms van sy web nie en dit is teenstrydig met Ansbach se ingesteldheid op struktuur en roetine in sy daaglikse bestaan. Die spinnerak is die teenoorgestelde beeld van Ansbach se konstruksie van sy private woonruimte en van sy kantoor. Ansbach maak ook melding van die feit dat daar nie 'n prooi in die web is nie. Niks is vasgevang nie. Die leë spinnerak laat Ansbach

dink dat dit onbewoon is. Dit is interessant dat Ansbach 'n web waarin 'n spinnekop sy prooi vang om dood te maak en te eet met bewoning assosieer. Dit kan ook afgelei word dat Ansbach sy kantoor met 'n web assosieer. Hy is vasgevang – agter vensters wat nie kan oopmaak nie in die web van 'n akademiese milieu – in die Nuwe Konservatoriumgebou aan die Universiteit Stellenbosch. In sy kantoor is Ansbach die prooi. Ansbach se gemoedstoestand sluit aan by die telefoonoproep wat hy ontvang.

Die verhaaldebeurtenis in die fragment behels 'n enkele telefoongesprek met 'n ongeïdentifiseerde persoon. Dit is wel moontlik om deur middel van ondersoek en afleidings tot die gevolgtrekking te kom dat Ansbach se gespreksgenoot mevrou Huberte Rupert is.¹⁴ Die motivering vir haar oproep aan Ansbach is om te verseker dat die biografie oor Van Wyk slegs “op sy musikale prestasies” (124) sal fokus. Mevrou Rupert se versoek suggereer die moontlikheid dat Ansbach nie die kwessie van Van Wyk se seksualiteit as deel van die biografie moet maak nie. Sy maak hom attent op die feit dat sy Van Wyk in die hospitaal besoek het die aand voor sy dood. Benewens die kwessie van haar finansiële ondersteuning wat onderliggend is aan die oorheersend eensydige gesprek, is dit vir haar van belang om Ansbach bewus te maak van haar morele waardes en goedhartigheid.

Ansbach noem dat haar stem klink soos “die tipe outoriteit wat outomaties by magtige of ryk mense in die timbre van die stemme gaan sit” (122). “Haar stem het 'n eienaardige portatoeffek, moontlik van belangrikheid” (123). Ansbach se telefoongesprek met mevrou Rupert is sprekend van kenmerke van mag en arrogansie wat met sekere prominente Stellenbossers geassosieer word.¹⁵ Die Rupert-familie se rol in die geskiedenis van die Suid-Afrikaanse ekonomiese hiërargie sluit aan by die produksie van 'n historiese rangstelsel in Stellenbosch. Die biljoenêr entrepreneur Anthony Edward (Anton) Rupert (1916–2006) was bekend as 'n

¹⁴ Gedurende die gesprek verwys Ansbach na die groothartigheid van sy gespreksgenoot in haar befondsing van “die ordening en katalogisering” van Van Wyk se nalatenskap. In sy outeursnota is daar spesifieke verwysing na finansiële ondersteuning “deur mevrou Huberte Rupert” vir “in die besonder die katalogisering van Van Wyk se partiture” (520).

¹⁵ Pauline Milone se studie waarna Giliomee (2009:15) in sy intensiewe navorsingswerk *The Afrikaners: Biography of a people* by wyse van 'n historiese narratief, stories en interpretasies van 'n groep koloniseerders se genesis, groei en dominante politieke apartheidsregering in Suid-Afrika verwys, sluit aan by die stelling.

sakeman, filantroop, en die ewigdurende befondsing van kuns in Suid-Afrika. Gebore in dieselfde jaar as Van Wyk in Graaf-Reinet (toevallig ook Muller se geboortedorp), vestig Rupert hom in Stellenbosch en met die stigting van die internasionale Rembrandt-groep definieer hy sy doel “to further our nation’s progress and to help Afrikaners gain their rightful place in industry” (Giliomee, 2003:438). In Desember 2014 word Anton en Huberte se oudste seun, dr. Johann Rupert, vir sy tweede vyfjaartermyn as die veertiende kanselier van die Universiteit Stellenbosch aangestel (US, g.d.a). Stuart Elden (2004:181) noem dat die produksie van ruimte ’n tema is wat oor eksplisiete politieke aspekte beskik. Die stelling vind aansluiting by die rol en belang van die Rupert-familie in Stellenbosch in die konstruksie van Suid-Afrika se patriargale opset en sosio-politieke hiërargie.

Ná sy telefoongesprek sit Ansbach nog vir ’n geruime tyd alleen by sy lessenaar in sy kantoor. Die Rupert-familie vorm ’n verbintenis met Van Wyk. Ansbach se telefoongesprek met mevrou Rupert in Julie 2002 vind plaas in dieselfde ruimte wat deur Van Wyk gedurende sy tyd aan die universiteit as kantoor gebruik is. Die familie was deel van sy lewe en is nou deel van Ansbach se navorsingswerk en só deel van sy lewe. Ansbach erken sy “rol in hierdie oproep is duidelik die een van ondergeskikte aan die voete” (123). Hy kyk weer na die spinnerak buite sy venster: ’n “eienaardige versameling verdorde en verwaaide artikeltjies wat aan onsigbare draadjies hang” (125). Die beeld van die stokkies wat in die webbe van die spinnerak vasgevang is, kan gelees word as die simboliese gemoedstoestand van Ansbach in sy posisie by die universiteit, vasgevang in die Afrikaner-magstrukture. Alhoewel die oproep in sy kantoor een manier is waarop hy herinner word aan politieke en sosiale magstrukture in Stellenbosch en by die universiteit, sluit die ander twee gebeurtenisse in sy kantoor by mag en magteloosheid aan.

Ná die twee seksuele ontmoetings is Ansbach alleen in sy kantoor. Dit is ook die geval gedurende sy telefoongesprek met mevrou Rupert. Alhoewel mevrou Rupert en Cecile op meervoudige sosio-politieke vlakke generasies van mekaar verwyderd is, skakel Ansbach se ondervinding in die akademiese ruimte van sy kantoor met die teks se tema van seksualiteit en sy seksuele ontmagtiging. Albei vroue verteenwoordig ’n

voorstelling van vrouwees. Die aard van die seksuele ontmoetings en Ansbach se onderdanige gedrag gedurende die telefoonoproep lewer kritiek op waarna Elsabé Brink (2008:7) verwys as “’n geïdealiseerde voorbeeld van vrouwees”.

3.2.4 Die JS Gericke-biblioteek

Buiten die klaslokaal en Ansbach se kantoor wat in die Nuwe Konservatoriumgebou geleë is, is die “Spesiale Versamelings-afdeling van die J.S. Gericke-biblioteek” (82) die ruimte waar die meeste verhaalgebeurtenisse by die Universiteit Stellenbosch plaasvind. ’n Totaal van sewe fragmente is uitsluitlik in die “helder verligte ondergrondse dokumentasiesentrum” (19) gesitueer. Die bestaan van die ruimte word reeds in die derde fragment, *Ex post facto-verduideliking* (9), aan die leser bekendgemaak. Ansbach sit by sy lessenaar in sy studeerkamer. Hy kyk na die afskrif van Robert Burton se *The anatomy of melancholy*, waarvan hy “’n skaars eerste uitgawe in die Gericke-biblioteek gevind” (9) het. Die ruimte waarna Ansbach as sy “tweede tuiste” verwys, noem hy “die bunker”. Dit voel volgens Ansbach vir hom reg om so daarna te verwys, “miskien omdat dit so onder die grond ingebou is” (82).

Nie een van die sewe fragmente verskaf ’n sorgvuldige uitleg van die bunker nie. In *Saturn and Mercury, the Patrons of Learning, are both dry Planets* (81) word die uitleg wel voorgestel. Die voorstelling manifesteer as ’n herinnering, dus besinnend. Ansbach is net soos in die geval van sy ‘eerste ontmoeting’ met Cecile nie fisies aanwesig in die ruimte gedurende die beskrywing nie, maar in die privaatheid van die intieme woonruimte. Ansbach se beskrywing begin met die posisionering van sy tafel. Dit word aan die linkerkant deur ’n ander tafel begrens en “kyk uit op die groot skuifrakke met versamelings van W.E.G. Louw, Sheila Cussons, Audrey Blignault, W.J. du P. Erlank” (81). Agter sy tafel is daar die katalogi en op die rakke staan borsbeelde van digters. Teen die mure hang skildery van Nederlandse volksgenote en aan sy “regterkant, in ’n loodregte lyn deur die oop deur van die Beskermende Versamelings” (82) hang ’n DJ Opperman-skildery wat volgens Ansbach daagliks vir hom sit en kyk. Skilderye, borsbeelde en oorkondes dra by tot ’n deurgaanse teenwoordigheid van die Afrikaner-verlede in die verskeie ruimtes van die Universiteit Stellenbosch en vorm deel van aspekte wat die ruimtes met Van Wyk en aan mekaar verbind.

Dit is veilig om te spekulêr dat die meerderheid gebeurtenisse wat in die bunker plaasvind oor Van Wyk handel. Die dokumente in die Van Wyk-versameling word hier byeengebring. Dit is waar Ansbach die ordening van die musieknalatenskap dokumenteer. Ansbach se ewigdurende worsteling met hoe om oor musiek te skryf en hoe om oor 'n lewe te skryf, vind aanklank by die biblioteekruimte. Die teenwoordigheid van die akademiese milieu versterk die bemoeienis met die kuns van biografieskrywing en lê die klem op die aspek van navorsing. Soos in die geval van Ansbach se kantoor, is Lefebvre (1991:110) se veronderstelling dat elke sosiale ruimte die resultaat is van 'n proses wat uit talle aspekte bestaan, dat elke sosiale ruimte oor 'n geskiedenis beskik wat op meervoudige vlakke 'n bydrae lewer, dit wat ter sprake kom in 'n ondersoek van die biblioteekruimte. In al sewe fragmente is daar sekere dokumente wat geraadpleeg word en samehangend deel vorm van die uitgebreide navorsingswerk. Die dokumente sluit foto's, briewe, plakboeke, uitknipsels en 'n opstel in.

Die eerste fragment wat in die biblioteek plaasvind en waarin foto's en briewe die fokus van die fragment is, is *Middelplaats siding* (241). Die briewewisseling tussen Freda Baron en Van Wyk wat in 1933 begin het, het vir vyf dekades geduur tot en met Baron se dood in 1980. Sommige briewe het weggeraak, maar "vyf honderd en veertig" (421) het wel behoue gebly. Alhoewel die briewe gedateer is en dit vervolgens moontlik is om dit chronologies te rangskik, is daar "dertig briewe" (421) wat nie oor datums beskik nie. Baron se dogter, mevrou Charlotte Perold, besoek die biblioteek om na haar ma se korrespondensie met Van Wyk te kyk wat Ansbach besig is om te orden en te beskryf as deel van die katalogisering. Buiten die briewe en "manuskripboekies" (246) bespreek Ansbach en Perold 'n verskeidenheid foto's. Een foto ontlok 'n vreugdevolle reaksie van "Oh how wonderful. We used to do that, you know. We walked on the tracks of the railway line". Perold herken die treinspoor en die persoon wat saam met Van Wyk op die foto verskyn as haar niggie, "[d]ear old Cecile" (251).

Die foto van Van Wyk en Cecile wat aan mevrou Perold soveel vreugde verskaf het, maak weer sy verskyning in *Terse en polite* (253). In die tweede biblioteekfragment is

foto's die enigste dokumente wat uitgelig word. Daar is weereens 'n besoeker aan die bunker. Dié keer is dit Cecile wat onverwags daar opdaag. Haar toetreding tot die ruimte aktiveer onmiddellik bykomende spanning. Ná 'n gestotter en gestamel kom Ansbach tot woorde: "Hierdie plek is nie 'n ruimte vir gesprek nie" (254). Sy volg hom na die agterkamer waar die ander katalogiseerders werk. Hier lê die onuitgesorteerde foto's waarmee mevrou Perold hom met haar besoek aan die bunker gehelp het. Ansbach wys die foto waar Van Wyk en Cecile op weerskante van die treinspoor loop aan Cecile en verduidelik sy interpretasie van die foto: "Twee mense op spore wat parallel beweeg en nooit bymekaar sal uitkom nie. Hande wat uitgesteek word en mekaar aanraak. Wat iewers in die middel van twee wêreldes ontmoet. Punte van aanraking tussen binne en buite" (254).

"Die meisie se naam is Cecile", is Ansbach se antwoord oor die identiteit van die twee persone in die foto. Van Wyk word nie uitgeken of na verwys nie. Voordat Ansbach die foto aan Cecile wys, noem hy aan haar dat hy staatmaak op toeval: "Ek dink as mens iets reg doen, word verbande duidelik wat al die tyd daar was maar vir ons in ons blinde tonneling onsigbaar was" (254). Dit wil voorkom asof Ansbach 'n parallelle ooreenkoms wil bewerkstelling tussen die Cecile in die foto en Cecile die student. Hy is besig om verwantskappe te konstrueer tussen Van Wyk se lewe met sy lewe en Cecile is die verbindingsmeganisme.

Foto's maak 'n laaste verskyning in *Moffieklied* (426). Dit is die sesde fragment wat in die biblioteek plaasvind. Dit is 'n baie kort fragment van net nege reëls wat uitsluitlik oor die versameling foto's handel. Die naam van die "afgetrede kollega uit die noorde" wat Ansbach besoek en deur die los foto's kyk, word nie verskaf nie. Ansbach let op die "implikasie van seks" wat hy in die man se stem hoor. Daar is 'n gevoel van geheimsinnigheid in sy besoeker se terugvoering oor inligting oor Van Wyk waarvoor hy moontlik wel beskik. Soos die titel van die fragment aan die hand doen, is die moontlike storie wat die foto vergesel net aan die lede van die groep toeganklik. Ansbach is nie 'n lid van die 'klied' (426) nie. In al drie die ruimtes by die Universiteit Stellenbosch is 'n seksuele tematiek teenwoordig. Dit blyk dat Cecile die konstante antagonist is wat deurgaans in die verskeie ruimtes manifesteer, dit op vlakke van

dokumente soos foto's of deur seksuele spanning verbind en sodoende 'n bydrae lewer tot die konstruksie van die ruimte. Haar rol as "bemiddelende struktuur" (26) word ook as verbintenis met ander antagoniste in die teks aangebied.

Dit is gedurende Cecile se besoek aan die bunker waar daar vir die eerste keer 'n direkte interaksie tussen Ansbach en die Groot Biograaf plaasvind. Tot dusver, en dit is reeds halfpad in Volume III, word daar deurgaans na hom verwys. Trouens, dit gebeur reeds in die teks se eerste fragment. Benewens die feit dat Cecile se besoek Ansbach onkant betrap, dra die Groot Biograaf se oorywerige gebaar om 'n gesprek met die student aan te knoop by tot 'n verdere verhoging van spanning in die ruimte. 'n Gesprek vind plaas tussen Cecile en die Groot Biograaf en alhoewel Ansbach in die ruimte teenwoordig is, is hy nie daarby betrokke nie. Alhoewel geen woorde gewissel is nie, was daar 'n interaksie tussen Ansbach en die Groot Biograaf. Ansbach se onvermoë om iets te sê – aldus onkant betrap deur die besoek van 'n student aan die bunker en wat blyk 'n ongemak met moontlike oordeel daaraan verbonde te wees – spreek tot die delikate en spanningsvolle verhouding met die karakter.

Die Groot Biograaf is die mees prominente en konstante aspek teenwoordig in vyf van die sewe fragmente in die bunker van die JS Gericke-biblioteek:

Sy teenwoordigheid [...] waar ons daaglik werk, omskep my twyfel in en onvermoë tot ondubbelsinnige historiese feitekonstruksie in selfkastydende aanklagte. Die eerste dag wat ek die dokumentasiesentrum betree [...], was hy reeds daar. En nou, amper twee jaar later, is hy sinoniem met die buisverligte ruimte. (19)

Volgens Ansbach praat die Groot Biograaf met hom "soos die stem Gods" wat "altyd uit die bloute" "[o]f eintlik met die ruimte voor hom" (81) verskyn. Ansbach se bewustheid van die Groot Biograaf in die ruimte wat hulle deel, kom telkemale ter sprake. Ansbach is van mening dat hy sy biografiese werk "in die skadu van die Groot Biograaf" (33) doen. Ansbach se paradoksale besinning – "[m]aak ek dalk sy skadu my ruimte?" (87) – vestig aandag op die feit dat Ansbach dalk juis (ver)kies om sy ruimte in die skadu te plaas.

Die eerste gesprek tussen die twee karakters is in *Ontdek die anus in Stephanus*. Ansbach is besig met sny van knipsels wat deel uitmaak van “Nols se plakboeke, Nols se knipselversameling, Nols se honderd Peanuts-strokiesprente” (284). Daar is ook die talle berigte en resensies wat uitgeknipt en uitgesorteer word. Dit is die finale koerantberig wat Ansbach uit “*Die Burger*, 27 Mei 2003” (286) uitknipt wat hom verontwaardig laat word en aanleiding gee tot die openingsgesprek van die twee biograwe in die bunker. Die berig het op die herdenking van Van Wyk se dood verskyn. In die berig stel die skrywer daarvan die vraag aan sy lesers: “Wie sou onthou dat hy op hierdie dag, twintig jaar gelede, op sewe en sestig jaar dood is?” (288). Die berig brei uit op die talent van die komponis en som op dat die nalatenskap “op Stellenbosch as deel van ’n projek” georden en gekatalogiseer word. Dit blyk dat wat Ansbach so verontwaardig laat word het die feit is dat daar geen erkenning aan hom gegee is nie. Dit is sy sigbare ontsteltenis wat die Groot Biograaf se aandag trek: “Jy lyk ontsteld”. Ansbach wys die berig aan die Groot Biograaf, wat opmerk dat dit lyk of die skrywer van die berig, Stephanus Muller, in Van Wyk belangstel en verneem of Ansbach die skrywer ken. Op sy beurt reken Ansbach dat hy nog nooit van Muller gehoor nie en sê “[b]elangstelling is die duiwel se oorkussing. ’n Dilettante (sic)” (289). In sy reaksie op Ansbach se neerhalende opmerking dat Muller moontlik ’n amateur is, herinner die Groot Biograaf Ansbach dat die leuse van ’n biograaf “*Omne meum nihil meum*” (289) is. In plaas van ‘Ansbach’, soos dit oudergewoonte die geval was, noem die Groot Biograaf hom op die geleentheid ‘Werner’ en nie ‘Ansbach’ nie.

Die Groot Biograaf se keuse om hom ‘Werner’ te noem en gebruik te maak van ’n leuse wat in Robert Burton se *The anatomy of melancholy* verskyn, is weereens onderhewig aan meer as een moontlike interpretasie. Die gesprek kan gelees word as een waarin ’n biograaf met jare se ervaring aan ’n jonger biograaf konstruktiewe raad gee met betrekking tot biografieskrywing. Daar bestaan ook die moontlikheid dat die Groot Biograaf se keuse om ’n leuse in Latyn voor te dra en Ansbach op sy voornaam soos ’n kind aan te spreek die Groot Biograaf stilweg, maar beslis en duidelik, die hiërargiese posisie van die twee in die ruimte uitwys.

In *Well said, old mole* (407) vind 'n verdere toename in die problematiek van die verhouding plaas. In die fragment kom die kwessie van die fiksionalisering van werklike karakters in 'n biografie ter sprake. Ansbach betree die bunker en “[s]oos altyd is die Groot Biograaf daar, agter sy tafel. Hy is altyd daar wanneer ek arriveer en dan wanneer ek vertrek” (407). Die Groot Biograaf bevestig sy akademiese mening dat “historiese gegewens wat in die milieu van fiksie geset word [...] ontnem word en dus hul status as historiese feite verbeur” (413). Ansbach gaan nie akkoord met die mening nie. Die Groot Biograaf bied weereens raad aan in sy – alhoewel hy noem dat hy nie poog om “patroniserend” (414) te wees nie – neerhalende en verhewe oogpunt. Alhoewel die Groot Biograaf se raad van “[a]s dit is wat jy glo, sal jy nooit 'n ordentlike biografie skryf nie” (414) as beledigend beskou kan word, onttrek Ansbach van die gesprek. Die gebaar herinner aan sy telefoongesprek met mevrou Rupert. In stede van 'n meningsverskil of konfrontasie sluit Ansbach die gesprek af met dat “[o]ns verskil hieroor, maar ek respekteer jou standpunt” (415). In die fragment *Stilte terwyl hy stadig terugsit* (421) word die gespanne verhouding tussen die twee karakters in die biblioteek weereens uitgebeeld. Ansbach wroeg met die besluit om die ongedateerde briewewisseling, die dertig briewe, “noukeurig (met 'n vergrootglas)” (421) deur te lees en in die proses moontlike datums daaraan te kan gee. Die Groot Biograaf verneem na die rede vir Ansbach se merkbare frustrasie met die ordeningsproses van die materiaal en wil weet “[w]anneer wil jy die boek klaar hê?” Ansbach se antwoord van “[e]k kan nie die einde sien nie” (422) word nie met woorde nie, maar met 'n gebaar begroet. Die Groot Biograaf “sit stadig terug. Die truffelvark as orakel van stilte” (422).

Die finale verhaalgebeurtenis wat in die bunker plaasvind, is ook die geval waar die vermeerdering in spanning uitloop op 'n “ontstellende stoeigeveg in die ondergrondse bunker van biograwe” (Kruger, 2014:8). Die sneller verantwoordelik vir die uiteindelijke fisiese en emosionele konfrontasie in *Oedipus Rex* (436) aangaande hul ideologiese en metodologiese verskille is 'n opstel. Die Groot Biograaf se kritiese opmerkings oor Ansbach se vermoë as biograaf en sy opgewassenheid vir die taak om Van Wyk se lewe eerlik te kan vertolk, ontplooi in 'n hewige argument.

Wedersydse beledigings word aan mekaar toegesnou. Die Groot Biograaf sê aan Ansbach:

Jy is 'n niks, 'n onbenullige, onbewese parvenu. Hoe lank gaan jy nog sukkel om iets van waarde te maak uit die gemors waarmee jy jou omring? Kyk hoe lyk jou tafel: deurmekaar hope gemors oral gestrooi. Jy is 'n amateur, 'n dilettante (sic). Jy dink gebrek aan metode, gebrek aan sisteem, gebrek aan raamwerk, gebrek aan dissipline kan jou beskerm teen historiografiese leuens, teen onbewuste aannames? Jou arme, naïewe, patetiese verskoning vir 'n akademikus. Jy dink die kak wat jy skryf is kreatief? Kreatiewe kak blyk kak. En jy is 'n onbeskofte jong snuiter wat nie jou meerderes respekteer nie. (439)

Alhoewel Ansbach wel gedurende die argument 'n mening uitspreek, eindig die episode met die Groot Biograaf wat oor Ansbach se rekenaarkabel struikel en sy rekenaar saam met hom grond toe vat. Sy rekenaar waarop al sy werk is, word deur die Groot Biograaf se val gebreek. Ansbach "is buite [hom]self van woede, verleentheid, verbystering" (440). Die Groot Biograaf "lyk gedisoriënteerd" (441) en "word sitgemaak in sy stoel" terwyl Ansbach uit die vertrek gelei word. Die simboliese geveg herinner soos Kruger (2014:8) tereg opmerk aan die verhaal van Dawid en Goliat wat Van Wyk begeester het in aansporing om sy ouer broer aan te vat. Sy broer het hom goed opgefoeter. Die titel van die finale fragment wat in die bunker uitspeel, vestig weer die aandag op die tema van seksualiteit in die ruimte van die biblioteek. Die kwessie van biografieskrywing is die deurlopende kwessie van konfrontasie in die biblioteekruimte. Dit manifesteer in die teenwoordigheid van die Groot Biograaf, die besoeke van Cecile, mevrou Perold en die kollega uit die noorde en sy bykans daaglikse bemoeienis met die organisasie van die Van Wyk-versameling.

3.3 Van Ryneveldhuis

Daar is slegs drie fragmente in die teks wat in Ansbach se moeder se versorgingseenheid plaasvind: *Rooi molle* (256), *A-gli-da chi-cha fal-hu-ma-na Bi-be-te-bi-be-te Bi-be-te-ba Bee-baa, bee-baa, bee-baa bee-baa, bee-baa, bee-baa* (446) en *Ricordanza* (507). Daar is geen gedetailleerde beskrywing in enige van die fragmente van óf die versorgingseenheid óf sy moeder se kamer nie. Ansbach verwys na voorwerpe in haar "kamertjie" (256) met die "moeë gordyne". Daar is 'n "tafeltjie

wat langs haar stoel staan”, “die Rosenthal-bakkie wat altyd op haar spieëltafel gestaan het, die foto van haar en Vader” (507) en ’n “CD-spelertjie uit die bedkassie” (448) wat hy gebruik om musiek te speel. Kennis van Van Ryneveldhuis is dus nie verkrygbaar deur ’n beskrywing nie. ’n Ontleding van Ansbach se ervaring gedurende die drie besoeke aan die versorgingseenheidruimte wat sinoniem is met en simbolies geassosieer kan word met die kwessie van dood en verganklikheid verskaf insig in die karakter.

Die wyse waarop Ansbach die besoeke benader, die rituele en roetine, is getrou aan die geordende leefwyse wat tot dusver kenmerkend van die karakter is.

Stel julle horlosies volgens my, goeie burgers van ons dorp. [...] Om presies 11.50 het ek my woonruimte verlaat. Om 12.00 het ek by Van Ryneveldhuis stilgehou. Teen 12.15 het ons reeds op die bank onder die plataanboom gesit en ek het die toebroodjies uitgehaal en die wyn geskink. Eers die toebroodjies, toe die eiers, toe rustig die wyn gesit en opdrink terwyl ons oor die tuin kyk, toe die sjokolade. Nou is dit hoe ons dinge doen. Mōre sal geen uitsondering wees nie. (49)

Die volgende dag waarna in die aangehaalde gedeelte verwys word, is “die sesde Sondag [...] sedert sy einde Oktober by Van Ryneveldhuis ingetrek het” (49). Getrou aan die patroon in die voorafgaande besprekings van Ansbach se ‘eerste’ interaksie met sowel Cecile as die Groot Biograaf, vind Ansbach se herinnering aan ’n versorgingseenheidsbesoek ’n geruime tyd voor die fragment waarin hy wel die ruimte betree, plaas. Die eerste keer waar die leser saam met Ansbach as besoeker by die versorgingseenheid vertoef, is in *Rooi molle*. Die roetine is dieselfde en “[v]andag is geen uitsondering nie”. Hulle “begin in stilte die toebroodjies eet, ek drink my glasier wyn” (256). Ansbach se gedrag stel voor dat hy deur sy roetine en gewoontes beheer kan kry oor sy moeder se siekte, agteruitgang, dood en vervolgens die kwessie van verganklikheid.

Alhoewel daar nie ’n geometriese voorstelling van die ruimte is nie, is daar ’n emosionele ervaring van die kamer:

Omdat niemand in die kamer leef nie, omdat sy net hier lê en per geleentheid uitgetel word [...] word niks deurmekaar nie, niks verander nie, raak niks buite beheer nie. Geen verrassings wanneer

ek instap nie. Sterwe op hierdie manier is 'n doelgerigte, voorspelbare proses. (446)

Ansbach se ervaring fokus klem op die obsessiewe noodsaak wat hy aan orde heg. Dit is asof Ansbach deur sy roetine en ervaring die dood as deel van 'n lewensloop herken en sodoende beheer daaroor verkry. Dit is in teenstelling met die ander ruimte, sy tuin, wat aansluiting vind by Foucault se beginsels in sy studie van heterotopieë, waarvoor hy sigbaar beheer verloor het op estetiese vlak weens die verwoesting wat die molle teweegbring het. 'n Kamer, 'n "vernederende vertrekke" (507) in Van Ryneveldhuis, vind aanklank by dít wat in albei Foucault (1986:24) se twee hoofkategorieë van heterotopieë se eerste beginsel onderskei kan word. In waarna hy verwys as die sogenaamde primitiewe samelewings is daar 'n krisisheterotopie wat gereserveer is vir individue in die samelewing wat hulself in 'n toestand van krisis bevind. Bejaardes word onder andere hier as voorbeeld aangebied. 'n Voorbeeld van heterotopieë van afwyking is die versorgingseenheid waar individue se gedrag afwykend staan teenoor dít wat as die aanvaarde normaliteit in 'n samelewing beskou word. Foucault voer aan dat ouderdom 'n krisis is, maar ook 'n afwyking en voer aan, en as ondersteuning vir die stelling dat Van Ryneveldhuis aan albei kategorieë behoort, dat die ouetehuis op die grens tussen die twee geplaas kan word. Weens die feit dat Ansbach se moeder se siekte en ouderdom 'n afwyking is van die aanvaarde samelewing se norme, is ruimtelike afsondering nodig.

3.4 Strate en besoeke in Stellenbosch

3.4.1 Tinktinkielaan 14, die "bourgeoishuis op die hoek"

In *Tinktinkielaan* (58) besoek Ansbach 'n komponis wat vir jare saam met Van Wyk by die Konservatorium gewerk het. Die fragment se titel verwys na die straat waar die komponis woonagtig is en waar die onderhoud plaasvind. Dit is ook die enigste

fragment in die teks waar Ansbach 'n ander woonruimte as sy eie in Stellenbosch betree. Die identiteit van die komponis word nie bekend gemaak nie.¹⁶

Ansbach klop aan die komponis se voordeur, want daar is “[g]een deurklokkie nie”. Binne die huis is daar 'n gang waarmee hy vanaf die voordeur afstap en dan links by die sitkamer indraai. Ansbach merk op dat die huis in 'n L-vorm is, “met 'n deur in die hoek van die L wat lei na die sitkamer en klavierkamer en die lang gang wat eindig in die komponis se slaapkamer”. Buiten die vleuelklavier is daar “[a]an die punt van die gang, agter die voordeur, 'n traporrel in pragtige kondisie” (58, 59). Daar is 'n kabinet in die gang waarin hy sy musiek bêre, en “[s]oos alles in die huis is die kabinet pynlik netjies georganiseer, die musiek volgens opusnommer” (65). Daar is aspekte van Ansbach se beskrywing van die komponis se woonruimte wat ooreenkomste toon met dié van sy eie woonruimte te Oude Stellenbosch 3. Daar is die teenwoordigheid van 'n klavier, die georganiseerde aard van die komponis se kabinet en ook die estetiese waarde wat Ansbach aan die traporrel heg. Daar is wel verskille. Benewens die feit dat die komponis reeds vir “meer as veertig jaar” (59) in die Stellenbosch-huis woon, teenoor Ansbach wat in dié opsig as 'n nuweling beskou kan word, staan die eksterne voorkoms en buiteruimtes van die komponis se huis in kontras met sy binneruimte.

Met sy aankoms by die komponis se huis merk Ansbach op dat dit verwaarloos lyk. Die tuin wat vanaf die vleuelklavier in die sitkamer sigbaar is, “is deurmekaar en kort aandag” (58). Nieteenstaande die feit dat Ansbach met sy besoek aan die komponis se huis buite die grense van sy woonruimte beweeg, word hy steeds deur die teenwoordigheid van molle gekonfronteer. Die komponis vestig Ansbach se aandag op die stuk erf – dit vorm deel van sy oorspronklike erf wat hy mettertyd onderverdeel het – wat al geruime tyd onverkoop lê. Die stuk erf “behoort nou aan die molle”. Hulle “ondermyn alles wat stewig en vas is” (59). Die komponis se gedagte sluit

¹⁶ *Etnografieë van die geheue* (68) bevestig die identiteit van die komponis as Hubert du Plessis, wat nie gedurende die besoek aan sy huis in *Tinktinkielaan* verskaf is nie. Walton (2015:2) en Tyrell (2017:4) se resensies verwys ook na dié besoek aan Du Plessis.

onheilspellend aan by Ansbach se “gevoel dat die molle my vastigheid hier by Oude Stellenbosch ondermyn” (19).

Benewens die ooreenkomste, die kontraste en die aanwesigheid van molle wat albei se omliggende ruimte in ’n “tonnelnetwerk [s]oos die London Underground” omskep, is die kwessie van seksualiteit ’n sentrale tema in die fragment. Die onderhoud vind in die “sitkamer/klavierkamer” (59) plaas. Die komponis gaan “sit by die regop klavier” en versoek Ansbach om “’n stoel by die lessenaar onder ’n lang dubbelbuislig (“my son”)” te gaan haal en langs hom te kom sit. Hy wil ook hê Ansbach “moet nog nader skuif” (60). Dit is egter feitlik onmoontlik om die kwessie van seksualiteit te ignoreer met die komponis se uitlating van “Ek is gay en agnosties” en wat Ansbach ietwat uitdagend vra of hy die komponis sal “vat soos ek is?” (59). Daar is bevestiging van Ansbach se ongemak met sy besoek aan en in die komponis se woonruimte in die fragment *Etnografieë van die geheue* (68). Ansbach verwys na die komponis as “uitputtend” en sê “Die seksuele toespeling van die man is onsmaklik” (68). Die tema van seksualiteit maak in die onderhoud ’n verskyning. Die tema vind aansluiting by verdere onderhoude wat later in die studie vergelykend onder bespreking geplaas word.

3.4.2 Dagbreek-manskoshuis

In *Dagbreek über alles* (150) lê Ansbach besoek af by die Dagbreek-manskoshuis in Stellenbosch. Van Wyk was ’n inwoner aan die koshuis “van 1936 tot 1938” (150.) Die besoek in Januarie 2002 is deel van sy veldwerk ten einde inligting vir sy biografie oor die komponis te bekom. Soortgelyk aan die besoek aan Tintinkielaan word aandag gevestig op die toetrede tot die nuwe ruimte:

[Ansbach] stap eers al om die gebou en probeer die toe deure een vir een. Die laaste een aan Victoriastraat se kant swaai binnetoe oop. Ek betree die donker, rooiteelgangetjie en stap uit op ’n groot vierkant met ’n groen perk, bome aan die kante. Die Januarie-son skyn helder. ’n Ander soort vierkant as dié van Christ Church. (150)

Alhoewel Dagbreek-manskoshuis se vierkant vir hom die teenoorgestelde is van Christ Church, belig Ansbach se verwysing sy bemoeienis met Oxford. Sy opmerking

doen ook aan die hand dat hy nie dieselfde verwagting plaas op dit wat Dagbreek aan hom kan bied teenoor wat wel die geval met Oxford was nie. Ansbach “was nog nooit weer so gelukkig op enige plek soos dáár nie” (81).

Ansbach se navraag na “enige spesiale dinge [...] miskien ’n stukkie geraamde musiek, miskien enige ander rekords van sy verblyf” (151) lei tot die verrassende toelating tot die koshuis se argief. Dagbreek se argief is agter “[d]onker deure” waar ’n “vergeelde olifanttand wat van die dak afhang” die besoeker verwelkom. Die tand is aan die argief “[g]eskenk deur Sy Edele advokaat B.J. Vorster”. Dan is daar die “groot Verwoerd-uitstalling” wat Ansbach se aandag trek. Sowel Vorster, wat aan Van Wyk sy eredoktorsgraad oorhandig het, as Verwoerd – “[d]ie grootse Dagbreker” (151) – was inwoners aan die Dagbreek-manskoshuis. As voormalige politieke leiers wat berug is vanweë hul assosiasie met apartheid, staan hierdie Dagbrekers as herinnering aan ’n troebel verlede en geskiedenis. In die Konservatorium en die biblioteek kom die teenwoordigheid van die Suid-Afrikaanse akademici deurgaans ter sprake. “Op die rakke is borsbeelde van W.E.G. Louw, W.J. du P. Erlank en teen die mure skilderye van Herbert Julius Bahr, Melt J. Brink, Willem Johannes Leyds, professor George Gordon” (82). Ansbach se besoek aan die argief bevestig op sy beurt die historiese merke wat die verlede op die geskiedenis van die ruimte laat, versterk die sosio-politieke lading van die teks en trek verband met die Nuwe Konservatoriumgebou en Ansbach se bunker in die biblioteek. Die Afrikaner-verlede verbind die ruimtes aan mekaar.

Benewens die sterk klem op die teenwoordigheid van ’n politiese geskiedenis betree die kwessie van seksualiteit en vervolgens die seksuele tematiek die ruimte met Spuities se terugkeer om die argief te kom toesluit. Spuities is die “mooi seun” (152) wat die argief vir Ansbach oopgemaak het. Hy is die argivaris en ’n hedendaagse inwoner aan Dagbreek. Die seksuele ontmoeting wat tussen Ansbach en Spuities plaasvind in die “kamertjie waar die jong man hortend op [hom] afdruk” (154) toon ooreenkomste met Ansbach se seksuele ontmoetings met Cecile. Spuities en Cecile is albei studente. Albei gebeure vind in ’n ruimte verbonde aan die Universiteit Stellenbosch plaas en nie in die privaatheid van Ansbach se woonruimte nie. Albei

ruimtes spreek van 'n privaatheid of ontoelaatbaarheid, maar beskik ook oor die gevoel van gevaar dat die grense daarvan oortree kan word en die 'geheim' daaragter openbaar kan word. Ansbach se rol is die opvallendste aspek verbonde aan albei seksuele ondervindings. Spuities is soos Cecile die dominante persoon, maar Ansbach se ervaring blyk nie van dieselfde vernederende aard te wees nie: "Maar soos ek weggly, bewonder ek die krag in die hand wat my mond toedruk in 'n greep wat my nek terugtrek, verlustig ek my in die magteloosheid, huil ek van verrukking" (154).

Ansbach se seksuele ontwaking sluit aan by Foucault (1986:24) se eerste beginsel van 'n heterotopie. Die koshuis is volgens hom 'n voorbeeld van 'n krisisheterotopie as 'n plek waar die "first manifestations of sexual virility were in fact supposed to take place 'elsewhere' than at home".

3.4.3 Mostertsdrift, Thibaultstraat en terug dorp toe

Menig hercze hoch erstaigett (213) is die enigste fragment waar Ansbach uitsluitlik buitenshuis in Stellenbosch beweeg. Ansbach se besoek aan die woonbuurt en spesifiek die straat herinner aan Lefebvre (1991:110) se stelling dat historiese en diachroniese gebiede inskrywings op die geskiedenis van ruimte laat. Ansbach loop "[o]p en af verby Thibaultstraat 4 met die hoop om verby die digte plantheining te kan sien" (213). 'n Transportakte in Van Wyk se boedel dui aan dat Van Wyk "Thibaultstraat 4 [...] op 17 Januarie 1961 gekoop het" (21).

Ansbach stap verder in Mostertsdrift rond, "[a]f in die systrate" totdat hy "van uitputting op die klipwal" langs die Eersterivier gaan sit. Van hier af sien hy "[d]ie grys-pienk Rupert-huis" wat "verlate op die rivierwal" staan. Ansbach se opmerking dat die straat "so stil soos 'n katedraal" is, sinspeel nie net op die stilte in die straat nie, maar ook op die suggestie van die straat as 'n groot kerk. Die beeld van 'n kerk suggereer op sy beurt 'n ruimte van stilte, aanbidding, maar ook die dood. Die natuur vind aanklank by verwysings soos onder andere "waterval", "motreën", "rivierwal", "hoë bome" en "Swart dorings in wit bloeisels". Ansbach se liggaamlike oriëntasie in sy omgewing word omskryf met verwysings na sy "op en af", "Af met systrate", "uitputting", "onverskillig oor die water onder my, my jas swaarnat" en sy onvermoë

“om te sien hoe laat dit is deur net na die lug te kyk met die graderings van grys wat tydloos om alles hang”. Ansbach met sy jas, ’n sambreel en “[d]ie klam, skemer motreën wat al drie dae om die dorp sluier” op sy uitstappie in die buiteruimtes van Stellenbosch staan in kontras met die Ansbach wat tot dusver aan die leser voorgestel is. Dit is teenstrydig met die Ansbach wat nie sy eerste tree buite wil gee nie omdat hy nie die gevoel van gras onder sy voete geniet nie. Dit blyk dat hy nou “onverskillig oor die water onder” (213) voel waar hy op die nat klipwal gaan sit. Dit is asof hy homself oorgee aan die natuur en die elemente wat dit bied. Ansbach se gebaar sluit aan by die idee van ’n ineenstroming en metamorfose met sy biografiese onderwerp.

In sy skynbare doellose dwaling deur die strate van Stellenbosch met sy historiese verbinding aan sy biografiese onderwerp hoor Ansbach musiek. “Die ruimte vul met strykers: [...] Strykers nie as tema of motief of werk nie, maar as stem. Passievol klink daardie besondere droefgeestigheid wat mens soms in ’n pragtige omgewing oorval”. Dit is hier in Mostertsdrift en Thibaultstaat waar Van Wyk gewoon het waar Ansbach, met “die derde deel van Beethoven se vioolkonsert” wat in sy kop speel, ontwaak en aansluit by Van Wyk se vier woorde in ’n brief aan Baron: “I am in love” (213). Ansbach is verlief. Hy loop alleen terug dorp toe, terug na sy private wooneenheid waar hy in “’n diep stomende bad” (216) klim en “erken dat sy wandeling deur Mostertsdrift ’n soort epifanie veroorsaak het” (220, 221). Ansbach wonder “[w]as Nols se probleem ook my redding?” My verlossing van wat met my gebeur het, wat in my losgemaak is, daardie dag by die Dagbreek-koshuis?” (221).

3.4.4 Die Botaniese Tuin

En voor dit nag word (515) is die vier en negentigste fragment van die teks. Die daaropvolgende en finale fragment is Muller se *Outeursnota en erkenning* (517). Alhoewel Muller se dankbetuigings in die studie as deel van die teks geëien word, eindig Ansbach se verhaal in *En voor dit nag word* met ’n besoek aan die Botaniese Tuin.¹⁷ Die Botaniese Tuin se “oorspronklike uitleg was geïnspireer deur klassieke botaniese tuine gefokus op die opleiding van studente” (US, g.d.b). Die oorspronklike

¹⁷ Sien afdeling 1.3 vir ’n bespreking van *Nagmusiek* se fragmente.

funksie van die tuin was dus akademies georiënteerd. Die openbare ruimte waar Ansbach hom op die spesifieke oggend bevind, was nie altyd toeganklik vir die publiek nie. Weens die feit dat die tuin steeds deel is van die Universiteit Stellenbosch kan aangevoer word dat dit saam met die ruimtes van voorafgaande besprekings oor die akademiese inrigting georden moet wees. Die verskuiwing vanaf die openbare tuin na die privaatheid van Oude Stellenbosch waar die afsluiting van die teks plaasvind en vervolgens siklies aan die openingsfragment verbind, staaf ondersteuning om die fragment aan Ansbach se woonruimte te heg. Dié Ansbach-fragment word vervolgens op sy eie bespreek.

Ansbach sit “op die bankie agter die groot kareeboom” van waar hy “die vrou met die babatjie” dophou. Sy “pad met Nols is klaar”, die boek is afgehandel en hy het die keurdersverslag ontvang. Die verslag dryf hom uit sy kantoor en die Konservatoriumgebou: “Ek moet iewers buite in die son gaan sit” (515). Dit blyk dat dit vir Ansbach moontlik is om in die ruimte van ’n tuin met al sy simbolies gelaaide assosiasies ’n oorgawe aan ’n emosionele verbintenis met die geskryfde te openbaar:

Ek het niks meer oor om van die onderwerp te sê nie, alhoewel daar nog so baie is om oor te skryf. Maar van alles wat daar nog oor is, ongedokumenteerd, ongeëtiketteer, ongeorden en ongerangskik, van al die kritiese insigte wat moontlik gemaak word deur sy musiek, het ek niks. (515)

Ansbach se wroeging kan dalk gedeeltelik voltooid wees, maar dit is duidelik uit die aangehaalde gedeelte dat dit net Ansbach se reis met Van Wyk is wat klaar is. Die fragment lewer talle beelde wat betekenisryke interpretasies en assosiasie verleen. Die beeld van die vrou wat haar baba(seun) kos met ’n lepeltjie voer, is ’n weerkaatsing van Ansbach se besoek aan sy moeder se versorgingseenheid waar hy haar moes kos voer. Ansbach dink aan sy moeder; sy is dood. Daarenteen is die baba simbolies van ’n nuwe begin, ’n lewe wat nog moet gebeur. Benewens ’n verwysing na die kareeboom fokus Ansbach se aandag op die moeder, baba en sy besluit oor die finaliteit van sy navorsing oor Van Wyk. Benewens die vlugtige verwysing na die kareeboom verswyg hy enige verdere uitleg van die ruimte aan die leser. Dit wil voorkom asof hy onbewus is van die natuur rondom hom. Dit is ironies weens die feit dat die Botaniese Tuin se

uitleg op grond van die aard van sy oorspronklike doel op metodologiese vlak baie formeel aangepak is. Esteties sou dit aanklank vind by Ansbach se poging tot orde en simmetrie.

In Johnson (2012) se opstel *Derek Jaman's garden* verskaf hy 'n ontleding van vergelykende etimologieë ten opsigte van die tuin. Vanuit die insigte postuleer Johnson (2012:2) dat

[t]he sense of a space marked off for a particular protective purpose seems to be at the heart of all these definitions of gardens and supports Foucault's notion that they are perhaps one of the oldest examples of a special space marked off from the everyday.

Die verwysing na die beskermende doel van die gedemarkeerde ruimte is wat in die bespreking van Ansbach se besoek aan die Botaniese Tuin interessante afleidings voorhou. In die tuinruimte besin Ansbach oor die tydperk wat hom tot by die bankie in die tuin gebring het en bepeins die invloed van die persone wat deel was van die reis. Ansbach se moeder, Cecile, die Groot Biograaf en Van Wyk is deel van sy bemoeienis aan die einde van die teks, net soos hulle aan die leser met die aanvang daarvan bekendgestel is.

3.5 Samevatting

Lefebvre (1991:30, 34) se teorie dat (sosiale) ruimte 'n (sosiale) produk is wat ten nouste verbind aan menslike betrokkenheid en beweging vind aanklank by die ervaring van beskrywing en inligting wat Ansbach verskaf ten opsigte van die openbare ruimtes wat hy in Stellenbosch betree. Ansbach se belewing van die ruimtes vind aanklank by Lefebvre se sentrale nosie van die mens se liggaamlikheid en sensualiteit met sy denke, ideologieë, sensitiwiteit en verbeelding as sentraal aan sy materialistiese teorie. Verhoudings tussen mense vind plaas deur hul sosiale aktiwiteite en interaksies. Die toetrede van liggaamlikheid en vervolgens appropriasie en ervaring van ruimte lewer aspekte nuttig tot 'n ontleding van die ruimte. Ansbach se verhouding met sy ruimte word verhelder met die toetrede van 'n buitestaander wat vervolgens 'n interaksie en nuwe ervaring noodsaak. Die ondersoek na verskeie Stellenbosch-ruimtes as 'n sosiale produk waar Ansbach se ervaring van sy ruimte deel

vorm in die produksie van die sosiale ruimte lewer wat Lefebvre (1991:89) “the social relationships embedded in it” noem.

Knaende kwessies van onder andere magposisie, die implikasie van die dosent–student-verhouding en ’n fokus op wat Joubert (2017:204) “[d]ie dwangmatige gebruik van ingeburgerde geslagsrolle” noem, word in die ontmoetings op die voorgrond geskuif. Die interaksies met mevrou Rupert, Cecile en Spuities fokus aandag op die problematiek van die ideologie gekoppel aan Stellenbosch. Mevrou Rupert verwys na die feit dat Van Wyk gedurende sy tyd by die Universiteit Stellenbosch, wat nou in beheer is van sy literêre nalatenskap, nooit werklik die erkenning ontvang het wat hy verdien het nie (123). Op haar beurt lê Cecile klem op die belaglikheid, volgens haar, van die belang wat Ansbach plaas op sy posisie by die universiteit en die genot wat hy daaruit put om in Stellenbosch te werk (372).

Dit is ironies dat die Dagbreek-webblad na die koshuis as “die Huis van Roem en Faam” verwys. In die postkoloniale en postapartheid milieu van Suid-Afrika is Vorster en Verwoerd ’n merk van skande. Ansbach vind egter geen bewys of bevestiging in die argief dat Van Wyk ’n inwoner was van die koshuis waar “lewenslange kameraderie gekweek” word, wat “dien as kern van sosiale aktiwiteite” en die plek is wat die “oorsprong van die broederskap wat dagbrekers bind” (Sentrum vir Studentegemeenskappe, g.d.) nie. Van Wyk se afwesigheid staaf die siening dat hy nie deel van die ideologiese beginsels van die gemeenskap was nie.

Daar is ’n toename in die spanning in die interaksies tussen Ansbach en die Groot Biograaf wat in die bunker plaasvind. Die teenwoordigheid van die Groot Biograaf in die ruimte belig die kwessie van die biografiese navorsingsproses. Dit blyk dat die Groot Biograaf die opstel gebruik om Ansbach te teister. Dit kan ook bloot die geval wees dat Ansbach sensitief is vir die skryfwerk van Stefanus Muller wat ook, soos die berig in *Die Burger* op die twintigjarige herdenking van Van Wyk se dood, vir die publikasie van die opstel verantwoordelik is.

HOOFSTUK 4

Ruimtes buite Stellenbosch: Veldwerkonderhoude, 'n begraafplaas en 'n museum

4.1 Inleiding

Hierdie hoofstuk fokus op ruimtes buite die grense van Stellenbosch. Daar is net ses fragmente waarin die fiktiewe biograaf, Werner Ansbach, die Stellenbosch-ruimte as deel van sy veldwerk en navorsing vir die Van Wyk-biografie verlaat. In vier van die fragmente besoek Ansbach 'n goeie vriend of 'n voormalige kollega van Van Wyk. In die oorblywende twee fragmente bring Ansbach 'n besoek aan 'n begraafplaas en 'n museum.

Eerstens word die vier onderhoude met anonieme ondervraagdes onder die loep geneem. Die ooreenkomste in sy ervaring van die verskillende, maar ook ooreenstemmende, ruimtes wat Ansbach betree om sy onderhoude te voer, vorm deel van die bespreking. Aandag word gevestig op die ruimtes waar die onderhoude plaasvind. Die verhouding tussen Ansbach en die ondervraagdes, asook die onderwerpe wat bespreek word en aanleiding gee tot Ansbach se verhoogde emosionele betrokkenheid, word uitgelig met inagnames van die kwessie van Van Wyk se seksualiteit. Ansbach se bewustheid van die ondervraagde se voorkoms, kleredrag, gewoontes asook die meermalige verwysings na kos en drank word bespreek met verwysing na Ansbach se kenmerkende ongemak met sosiale interaksie.

Dit blyk dat Ansbach se nuuskierigheid oor Van Wyk se seksuele oriëntasie 'n belangrike rede vir die onderhoude is. Ansbach se gemoedheid met Van Wyk se seksualiteit gee die belangstelling van die konkrete outeur, Stephanus Muller, weer. Muller (2005) se artikel "Queer alliances" debatteer die kwessie of kennis van Van Wyk se seksuele oriëntasie van belang is, of dit van enige waarde is, en of dit enige pertinente musikale vrae sal beantwoord. Die artikel begin met 'n herinnering aan Muller se onderhoud met Howard Ferguson wat vroeg in 1998 by Ferguson se woonplek in Cambridge plaasgevind het. Muller noem Ferguson se merkwaardige

geduld met irrelevante, vervelige vrae waarop Ferguson nie antwoorde gehad het nie of waarvan hy die antwoorde reeds vergeet het. Daar is een vraag wat Muller (2005:35) nie vra nie: “On that Thursday afternoon I was not aware that Arnold van Wyk was gay and, although I wanted to know, I was too embarrassed to ask the elderly gentleman sitting opposite me that specific question”.

Word enige belangrike vrae beantwoord as gevolg van kennis oor Van Wyk se seksualiteit? Word enige musikale vrae beantwoord? Muller (2005:36) stel ’n herformulering van die vraag voor: “What is potentially to be gained by the knowledge that Arnold van Wyk was gay?” Op ’n historiese vlak is daar volgens Muller ’n eenvoudige antwoord. Die kennis maak dit moontlik om ’n onderdrukte deel van ’n musiekgeskiedenis as deel van ’n herstellende proses te skryf. ’n Akademiese belangstelling in seksualiteit hoef egter nie net deel te vorm van ’n opname, ’n lys of ’n verwysing nie. Dit kan ook belangrike insigte verskaf in verhoudings tussen sosiale groepe of subkulture en algemene historiese strominge. Dieselfde vraag het ook ’n politieke antwoord. Muller (2005:36) se antwoord: “[I]t is a useful fact in the politics of gay criticism, or musicology”. Muller kom tot die slotsom dat dit nie oor die antwoord op die vraag gaan nie. Sy artikel handel oor “the meaning of that question that was not asked, and the meaning of it not being asked” (Muller, 2005:35). Die artikel is relevant en vorm ’n riglyn in die ontleding en bespreking van Ansbach se vier veldwerkonderhoude. Die kwessie van Van Wyk se seksualiteit kom in al vier die onderhoude voor. Ansbach se intense bewustheid van ruimte tydens dié onderhoude is gekoppel aan sy soeke na die werklike Van Wyk.

Hierdie hoofstuk se bespreking oor Ansbach se besoeke aan ’n begraafplaas in die Paarl en ’n museum in Bloemfontein neem Foucault (1986:25, 26) se besinning oor heterotopieë in ag. Die begraafplaas en die museum is voorbeelde van heterotopieë. In albei fragmente is daar ’n bemoeienis met ordening en met kleredrag. Die fokus verskuif vanaf Ansbach se waarneming van sy ondervraagdes se voorkoms en wat hulle dra na ’n subjektiewe ervaring en bewustheid van sy eie kleredrag asook ’n ervaring van die aantrek van ’n aandpak. Gedurende albei besoeke verskuif die

tematiese klem vanaf musiek en seksualiteit na die kwessies van dood, verganklikheid en nostalgiese herinnering wat deur 'n begraafplaas en museum gesuggereer word.

Ansbach word in elkeen van die ruimtes wat buite die grense van Stellenbosch plaasvind, gekonfronteer met van die alomteenwoordige temas in die teks. Ansbach se ervaring van die openbare en sosiale gekonstrueerde ruimtes vestig aandag op sy bemoeienis met verskeie sosio-politieke kwessies. Die besprekings ontleed die ses fragmente as kritieke kommentaar op onder andere akademiese organisasies, die impak van onderrig, seksuele diskriminasie en die bewaring van 'n nalatenskap en geskiedskrywing. Die benadering vind aansluiting by Lefebvre (1991:33) se teoretiese standpunt oor sosiale ruimte wat fundamenteel met sosiale realiteite verband hou. Lefebvre (1991:33) redeneer "social space 'incorporates' social actions, the actions of both individual and collective who are born and who die". Die belang wat Lefebvre plaas op die rol van liggaamlikheid in die produksie van ruimte is ook relevant in Ansbach se ervaring van die ruimtes.

4.2 Die vier onderhoude

4.2.1 "Sperrgebieten": 'n Ruimte wat nie oortree sal word nie

In die eerste van die vier onderhoude lê Ansbach besoek af by een van Van Wyk se lojale vriende. Net soos in die geval van Ansbach se onderhoud met die Suid-Afrikaanse komponis Hubert du Plessis, wat in die vorige hoofstuk bespreek is, word die ondervraagde se naam nie verskaf nie. Kowie Stemmet, die afgetrede Stellenbosse Frans-dosent, se identiteit kan afgelei word na aanleiding van leidrade wat stilweg in die fragment gesuggereer word. Kruisverwysings wat in die res van teks beskikbaar is, is ook van nut.¹⁸

¹⁸ Aan die begin van sy besoek aan die meenthuis gesels Ansbach en Van Wyk se vriend oor verskillende rose. Die vriend spreek die Franse name van die rose pragtig uit (263). Die opmerking na die vriend se vermoë om Franse woorde korrek uit te spreek, sluit aan by Ansbach se vergelyking van die sitkamer in die meenthuis met 'n Franse boudoir. Dan onthou die ondervraagde ook "Nols moes altyd 'n huurder inneem vir die agterste kamer, want hy kon nie bestuur nie. Ek het self van Julie 1965 tot Desember in die agterkamer gewoon toe ek teruggekom het van Europa" (268). Die vriend se herinnering gaan akkoord met die 1965-gedeelte in "Chronologie III" (460). "Kowie Stemmet keer in Julie terug uit Frankryk en woon by Van Wyk tot die einde van die jaar" (484–

Die onderhoud vind in Stemmet se private woonruimte plaas. “Die sitkamertjie is soos ’n klein Franse boudoir” in sy “meenthuisie” en die mure is met plakpapier beplak (Muller, S., 2014:266).¹⁹ Ondanks die feit dat die son skyn, moet die lampe in die huis aangeskakel word om te kan sien. Ansbach let nie net op die atmosferies aard van die klein ruimte waar die besoek plaasvind nie, maar by wyse van vergelyking met ’n boudoir vestig hy ook aandag op die private aard van die ruimte wat hy met ongemak betree en beleef. “Hier staan ek in die intieme ruimte van sy huis waar hy my die kurator van sy herinneringe en artefakte maak” (269). Die man met “sy presiese grys hare met die kantpaadjie, sy netjiese, gewone klere, sy effens oudmodiese goueraambriil” (266–267) ontvang Ansbach in sy meenthuis, maar steeds lojaal en met diskresie bespreek hy nie die kwessie van Van Wyk se homoseksualiteit nie. Daar was sekere dinge wat Stemmet nie sou bespreek nie. Daar was sekere stories wat hy nie sou vertel nie. Dit is waarna Stemmet en die fragment se titel verwys as die “Sperrgebiet waarvan u moet kennis neem” (263).

Stemmet se aanvanklike onsekerheid om Ansbach te woord te staan, was juis weens ’n referaat wat Ansbach “oor musiek en seksualiteit”²⁰ geskryf het. Die aspek van seksualiteit wat nie bespreek sal word nie is in die briewewisseling wat voor hulle ontmoeting geskied as voorwaarde gestel. Stemmet het met die voorwaarde “die streep in die sand getrek”. By wyse van die briewe “waarin hy vir my soveel as wat hy kon herroep van Nols vertel het”, word Van Wyk vanuit Stemmet se perspektief oorgedra aan die biograaf. In die briewe het Stemmet “nooit verby die poorte van die Sperrgebiet gedwaal” (264) nie. Dit was eers ná “etlike maande” (266) wat Stemmet

485). In aansluiting by Ansbach se subtiele vergelyking met ’n boudoir en die uitspraak van rose se name in Frans is dat Stemmet ’n personeellid was van die Universiteit Stellenbosch se Franse Departement (US, 1995). Dit maak dus sin dat hy die Franse name van die rose so goed kon uitspreek.

¹⁹ Alle verdere direkte aanhalings van en verwysings na die *Nagmusiek*-teks word voortaan in hierdie hoofstuk met slegs die bladsynommer aangedui.

²⁰ Ansbach se onderhoud met Stemmet vind om en by in Oktober 2002 plaas. Die tydlyn is afleibaar van Ansbach se opmerking dat hul briewewisseling oor ’n aantal maande geskied het ná die eerste een “in Julie 2002”. Daar is ’n verwysing na die “somerson” wat “buite vel skyn” (266) gedurende sy besoek en Ansbach noem dat “Nols se nalatenskap twee weke gelede, op 16 September 2002” (269) amptelik aan die universiteit geskenk is. Muller se “Queer alliances” (2005) word drie jaar later gepubliseer. Dit is ’n weergawe van die 2003-referaat wat aan die Universiteit van Pretoria gelewer is. Daar kan vervolgens veronderstel word dat die referaat oor musiek en seksualiteit wat Stemmet gelees het in dié geval nie na Muller se “Queer alliances” verwys nie.

genoeg vertrouwe openbaar en aan Ansbach die onderhoud toestaan. Ansbach is bewus van sy rol as Van Wyk se biograaf en die vertrouwe wat Stemmet in hom plaas deur wel die onderhoud toe te staan. Dit is die besoek aan en onderhoud met Stemmet wat Ansbach se ongemak met sy keuses van inligting en persoonlike inligting aangaande sy biografiese onderwerp op die voorgrond stel. Is Van Wyk se seksuele oriëntasie en lewenswyse van belang met sy erkenning as komponis, (Suid-)Afrikaner en die bewaring van sy nalatenskap? Stemmet se besluit om nie Van Wyk se seksuele oriëntasie in die openbare domein te bespreek nie plaas Ansbach in 'n moeilike posisie en lei daartoe dat hy besin oor die problematiese posisie van die biograaf. Stemmet plaas Ansbach onder druk om nie Van Wyk se homoseksualiteit te opper nie.

Die onderhoud word bemoeilik omdat die vriend traag was om 'n onderhoud toe te staan en omdat sy houding spreek van diskresie. Alhoewel Ansbach hom hieroor komplimenteer, is dit slegs 'n poging om Stemmet te probeer oorhaal om hom meer oor Van Wyk te vertel. Ansbach stel nie in Stemmet belang nie. "Dat my besoek gemotiveer is deur wat hy vir my kan sê van iemand wat hy geken het en ek nie" (269) is al wat vir Ansbach van belang is. Vir Ansbach is Stemmet, die onderhoud en enige inligting wat hy kan kry deel van die proses wat aan Ansbach 'n rekonstruksie van Van Wyk se lewe en identiteit gaan gee. In die briewewisseling skryf Stemmet oor "Dirk la Cock en Dieter Bertram". Hy noem dat die twee Van Wyk se "[g]root, diep vriende" (264) was. Gedurende die onderhoud dink hulle "heuningbostee in die kombuis, en eet Romany Creams". Hulle gesels oor Van Wyk se tyd aan die Universiteit van Kaapstad, sy familie en Van Wyk se onvermoë om 'n motor te bestuur. Daar is ook verwysings na onder andere "Hubert du Plessis", "[d]ie deftige Britse gebore dirigent David Tidboald", die Suid-Afrikaanse skrywer "Audrey Blignault" en toonsettings van "Boerneef"-gedigte (267). Dit blyk dat die briewewisseling, die onderhoud en hul gesels wissel tussen kwessies van tuinmaak, musiekmense en anekdotes oor Van Wyk se lewe.

Kruger (2014:8) verwys na Muller se keuse om deur die skepping van Ansbach as fiktiewe biograaf "ons baie bewustelik as lesers deur 'n kranksinnige labirint of donker

moltonnel van fiksie eniefiksie, waarheid en leuens te lei". Dit is die "waarheid en leuens" waarna Kruger verwys wat binne die privaatheid van Stemmet se meenthuis aan Ansbach se verraad en sy betrokkenheid met Van Wyk se seksualiteit en verlede verbind. "Deur wat hy bereid sal wees om te verraai, sodat ek hom – en dit – op my beurt kan verraai. Wanneer jy jou hand op papier sit, pleeg jy verraad". Ansbach wonder: "[H]erinneringe omgesit in woorde – my woorde – is dit nie'n soort waarheid nie?" (271). Alhoewel die kwessie van Van Wyk se seksualiteit dus nie ter sprake kom in die onderhoud nie, vestig die fragment se titel en die verwysing na die referaat aandag op die onderliggende bemoeienis daarmee in Ansbach se navorsingswerk. Sowel die titel as Stemmet se simboliese gebaar tot stilswye met betrekking tot die bespreking van Van Wyk se homoseksualiteit posisioneer die tema van seksualiteit in die onderhoud as van belang. Ten spyte van Ansbach se toetrede tot die intieme ruimte van Stemmet se private woonruimte is die verbode onderwerp van (homo)seksualiteit nie oop of beskikbaar vir bespreking nie.

4.2.2 'n Koffiedrinkplek by die Universiteit van Pretoria

Die tweede fragment waarin die verhaaldebeurtenis die vorm van 'n onderhoud aanneem, is die kort en skynbaar onbelangrike "*Pfft-pffffffft Pft-hmmmm*" (424). Die titel is 'n nabootsing van sy ondervraagde se "ligte fluit- en mmm-geluidjies deur saamgeperste lippe" wat deurgaans in die onderhoud gehoor word. Die "onwillekeurige" gewoonte gebeur tussen sinne met lang stiltes "waartydens sy twee voete onophoudelik vorentoe en agtertoe beweeg" (424). Die ondervraagde se identiteit word nie bekendgemaak nie.²¹

²¹ Benewens die verwysing na die aanhoudende fluitgeluide, neem Ansbach kennis van die man se "groot wellewendheid en outydse hoflikheid". Dit was die ondervraagde se versoek dat hulle by die koffiedrinkplek ontmoet. Sy keuse veronderstel dat die komponis 'n pos aan die universiteit het, of vantevore verbonde was daaraan. Die inligting wat voorgestel word en wat as leidrade gebruik kan word tot kennis van die ondervraagde se identiteit, is die volgende: Hy het "in 1946 in Kaapstad aangekom", hy is 'n komponis, "Engels is sy derde taal [...] Duits sy tweede" (424), hy is tans woonagtig in Pretoria en hy drink soms koffie op die universiteit se kampus. Die man dra 'n strikdas. Dit spreek tot 'n oudmodiese nosie, maar ook 'n eksentrisiteit. Indien die leser vertrouwd is met die geskiedenis van al die Suid-Afrikaanse komponiste, sal dit moontlik wees om tot 'n afleiding oor die ondervraagde se identiteit te kom. Hierdie leser het tot dusver geen alternatiewe of andersins direkte verwysing in die teks bespeur waaraan die komponis geëien kan word nie. Dit is asof dit nie

Ansbach se ontmoeting met die ondervraagde wat Van Wyk “ongelukkig nie goed geken” het nie, vind “vroegoggend by ’n koffiedrinkplek in Pretoria op die universiteit se kampus” plaas. Daar is geen waarneming of gedetailleerde beskrywing van die openbare akademiese ruimte nie. Behalwe vir die verwysing na ’n koffiedrinkplek is daar niks wat ’n grens of demarkeerde lyn suggereer nie. In die skynbare onbegrensde, oop ruimte maak die kwessie van homoseksualiteit ’n pejoratiewe opwagting. Die ondervraagde verwys na die “moffieklied” met hul “eiesoortige humorsin” wat hy met sy aankoms in Kaapstad in 1946 aangetref het. Dit was “ ’n emosionaliteit waarby ek nie ingepas het nie” en waarmee hy “nou nie juis kon identifiseer nie”. As ondersteunende rede vir hoekom hy nie deel van Van Wyk se groep was nie noem hy dat hy “op daardie stadium in ’n neoklassieke fase [was], terwyl Van Wyk natuurlik ’n neuromantikus was”. Die opmerkings suggereer ’n mate van homofobie. Daar is ook ’n teenstrydige mate van gegriefdheid te bespeur. Hy is wel goedgunstig oor Van Wyk se “goeie vakmanskap, sy eerlikheid, die wye kennis oor musiek” (424).

In aansluiting by Muller (2005:38) se kommentaar dat die institusionele strukture van apartheid-Suid-Afrika met verkrampde en somtyds hiperkritiese moralistiese kodes die groot aantal homoseksuele komponiste ondersteun en aanmoedig, verskaf die komponis se opmerkings aan Ansbach verskeie afleidings. Dit is duidelik dat kennis van die seksuele oriëntasie van vele komponiste gedurende die apartheidsjare en Van Wyk se lewe gedra is. Dit is amptelik nie bespreek nie. Die Pretoriaanse komponis openbaar ’n wrewel met die teenstrydige uitgangspunte van die apartheidregering en dalk dat hy noodgedwonge daarby moes aanpas. Dit blyk dat die komponis voel dat hy in die openbare domein van ’n koffiedrinkplek en ’n akademiese ruimte sy kennis oor die onderwerp met Ansbach sal deel. Die gebaar lê klem op die teenstrydigheid in die ruimte met bykans geen intieme waardes nie teenoor Stemmet se meenthuis en die vrywilligheid waarmee die komponis die seksuele kwessie van Van Wyk se lewe met sy biograaf bespreek.

werklik belangrik is wie die ondervraagde is nie. Daar is geen beskrywing van enige betekenisvolle interaksie met die ondervraagde nie.

Die komponis se opmerkings en sy komplimente oor Van Wyk huiwer tussen opregtheid en versigtige voetwerk om nie vir sy menings aanspreeklik gehou te word nie. Die moffieklik-opmerking in dié fragment sluit aan by die daaropvolgende fragment met die titel *Moffieklik*. In hierdie fragment besoek ’n “[a]fgetrede kollega uit die Noorde” (426) Ansbach in die bunker. Die komiese jukstaposisie van die twee fragmente met die twee akademici van die noorde van Suid-Afrika kan nie geïgnoreer word nie. Een kollega is sonder skroom homoseksueel. Die ander een se opmerkings suggereer ’n homofobiese neiging. Die plasing van die twee fragmente kan as opsetlik geïnterpreteer word om aandag te vestig op die kwessie van seksualiteit en kritiek op die veronderstelde, heteroseksuele normatief.

In die geval van die onderhoud by die koffiedrinkplek in Pretoria is die vraag oor Van Wyk se seksuele oriëntasie nie deur Ansbach aan die ondervraagde gestel nie. Die ondervraagde het geen intieme verhouding met of herinneringe aan Van Wyk wat hy met Ansbach kan deel nie. Die onderhoud verskaf dus basiese, algemene inligting wat steun gee aan Ansbach se konstruksie van sy biografiese onderwerp. Die ondervraagde verskaf ’n professionele mening en alternatiewe perspektief van Van Wyk.

4.2.3 ’n Woonstelvenster wat op die see uitkyk

In *Picking petunias* (428), Ansbach se derde onderhoud, lê hy besoek af by ’n konsertpianis. Ansbach verwys vlugtig na die ondervraagde se voorkoms, wat sy hand “vee oor die yl gryns haartjies” (431). Sy identiteit word weereens nie bekendgemaak nie, maar is wel toeganklik. Daar is inligting in die teks waaruit dit afgelei kan word dat die onderhoud in Lionel Bowman se woonstel in Seepunt plaasvind.²² Die

²² Die ondervraagde is Engelssprekend. Benewens mevrou Charlotte Perold se besoek aan Ansbach in die bunker van die JS Gericke-biblioteek, wat tot ’n mate in die afdeling van ’n onderhoud kan val (431), is hierdie die enigste ander onderhoud wat in Engels geskied. Die pianis vertel vir Ansbach van onder andere die “Rollo medal” en die “Chappell medal” wat hy met die speel van “Beethoven opus 111” verower het (428). In sy MA-tesis *The life and career of South African pianist and teacher Lionel Bowman (1919–2006)* bespreek John Z.D. Ntsepe (2009:15) Bowman se studiejare aan die Royal Academy in Londen. Bowman ontvang die “Roller Memorial Prize for his interpretation of the Beethoven Sonata Op. 111. He was awarded the Chappell Gold Medal which was the highest award for pianist”. Ntsepe (2009) noem dat hy Bowman op meer as een geldeenheid besoek het

ontmoeting is in “Januarie 2004” (428) by “sy woonstel wat op die see uitkyk” (431). Benewens die verwysing na die venster waarvandaan ’n mens die see kan sien, is daar geen verdere beskrywing van die private woonruimte nie. Die beskikbare inligting verskaf nie ’n leidraad oor ’n moontlike dorp of stad nie. Dit verwys net na die see. Uit die staanspoor word melding gemaak van Ansbach se ongemak. Hy “voel heel selfbewus” (428) in die pianis se woonstel. Sy gemoedstoestand stem ooreen met dit wat hy ondervind het in die intimiteit van Stemmet se meenthuis.

Terwyl Bowman sonder ophou gesels, drink Ansbach tee en stop sy “kieste vol Chelsea bun” (428). Tussendeur die slukkies tee en ’n gespoggerij oor die medaljes wat hy gewen het, gesels hy oor sy vriendskap met Van Wyk. Bowman se gesprek spring van die tema van donkerte en dood na die kwessie van Van Wyk se verhouding met die akademie en die kwessie van seksuele oriëntasie. Bowman vertel van Van Wyk se kapasiteit as lektor by die Universiteit van Kaapstad asook die Universiteit Stellenbosch. Hy noem dat Van Wyk nooit werklik ingepas het of gemaklik was in enige van die akademiese ruimtes nie.

Walton (2015:17) maak spesifieke melding van die feit dat gedurende die tydperk waarin Du Plessis, Bowman en Van Wyk verbonde was aan óf die Universiteit Stellenbosch óf die Universiteit van Kaapstad die “superficially straight, straightlaced Calvinism of the apartheid era” se “apparent belief in the ‘otherness’ of artists” daartoe aanleiding gegee het dat die konservatoriums die seksuele losbandigheid van personeel geïgnoreer het. Walton se opmerking stem ooreen met dié van Muller (2005:38), waar hy in “Queer alliances” verwys na ’n onderhoud met Peter Klatzow, wie se persoonlike perspektief op die “dynamic of the ‘open secret’ during apartheid” die Suid-Afrikaanse regering se kennis van die seksuele oriëntasie van sekere komponiste bevestig. Daar is nooit na iemand se seksualiteit verwys nie. Klatzow (Muller, 2005:38) noem dit ’n “kind of conspiracy of silence”. Anton Hartman was bewus van wat aan die gang was. Hartman was destyds die hoof van musiek aan die SAUK en ook ’n lid van die Broederbond, ’n geheime Afrikaner-organisasie. Hy het nie

om ’n onderhoud met hom te voer. Die onderhoude het in Bowman se woonstel in Seepunt in Kaapstad plaasgevind.

die komponiste se seksuele oriëntasie as 'n probleem geag nie. Niemand – nie die Suid-Afrikaanse regering en akademiëci in beheer van die land se kuns en geesteswetenskappe óf die komponiste – het daarvoor gepraat nie.

In sy onderhoud met Ansbach ondersteun Bowman, Walton en Klatzow se opmerkings en bevestig Van Wyk se stryd met sy seksuele oriëntasie. Dit is in die private en intieme ruimte van “possibly Nols’s best friend in Stellenbosch” se woonstel waar Ansbach die vraag vra: “This lack of confidence, this inferiority, would you say it had something to do with how he experienced his sexuality?” Bowman antwoord: “We didn’t talk often about homosexuality, you know Werner. Unlike me, Nols was uncomfortable with the topic” (431).

Bowman se antwoord dui aan dat Van Wyk nie gemaklik was om oor die onderwerp van seksuele oriëntasie en homoseksualiteit te praat nie. Van Wyk se (openbare) ondervinding van sy seksualiteit strook hiermee. Bowman verwys na die jong, heteroseksuele manstudente wat by Van Wyk loseer het. Van Wyk het soms op hulle verlief geraak en dit was telkemale 'n bron van verleentheid vir sowel Van Wyk as die loseerder. Vanuit die onderhoud kan afgelei word dat die ongemaklike verhouding met sy eie seksualiteit aanleiding tot emosionele wroeging gegee het. Daar is geleenthede waar gebeurde die standpunt van Van Wyk se emosionele onrus ondersteun. Die gebeurde sluit ook aan by die kwessie van dood en selfdood wat deurgaans met die tema van seksualiteit in die teks ter sprake kom. Die kwessie figureer reeds vroeg in hul gesprek. Bowman vertel van die een aand wat Van Wyk hom gebel het. Die oproep was om hom in te lig dat hy (Van Wyk) van plan was om sy eie lewe te neem. Bowman jaag in die middel van die nag, uiters bekommerd, in die reën na Van Wyk se huis toe, waar hy hom met sy oë toe en hande oor sy bors gekruis op sy bed aantref. Van Wyk se plan was nie selfdood nie. Dit was alles deel van 'n groot grap. Dit was nie 'n geïsoleerde geval waar Van Wyk gepoog het om 'n reaksie te ontlok en aandag op hom te vestig nie.²³ Die sentrale temas van seksualiteit en dood is prominent en verbind aan mekaar in die Bowman-onderhoud.

²³ Bowman verwys na die onlangse publikasie van korrespondensie tussen “Gerald Finzi en Howard Ferguson”. Ferguson skryf “op 4 November 1944”: “I’d always be frightened of a repetition of that

4.2.4 Die College of Music, Universiteit van Kaapstad

Die finale onderhoud wat Ansbach buite die geografies gekarteerde grense van Stellenbosch onderneem, vind, soos met die Bowman-onderhoud, in Kaapstad plaas. In *Die onvergeetlike Dolores del Rio* (443) besoek Ansbach nog 'n akademiese ruimte. Dié keer is dit die College of Music aan die Universiteit van Kaapstad. Die ondervraagde is anoniem.²⁴ In die onderhoud is daar is geen melding van die ondervraagde se voorkoms, kleredrag of eienaardige gewoontes nie. Ansbach en sy gespreksgenoot “sit by 'n tafeltjie naby die glasuitgang, in die winterson. Dit is ongemaklik”. Benewens Ansbach se ongemak met die omstandighede van die onderhoud en die akademiese ruimte, is die een konstante aspek wat Ansbach noodsaaklik ag om te noem dít wat hy eet en drink. Hy drink dié keer “Engelse tee” en eet “ 'n [s]tukkie wortelkoek” (444). Alhoewel hierdie studie nie fokus op (Suid-)Afrikaanse koskultuur nie, is dit wel interessant om daarop te let dat Ansbach in elkeen van die vier onderhoude verwys na dít wat hy eet en drink. Dit kan dalk net 'n geval wees van sy obsessiewe wyse waarmee daar van alles 'n opname gemaak moet word. Die eenvoud van Ansbach se drink- en eetgoed tree wel in gesprek met twee spesifieke verwysings in die teks na eet en koskook waarin die oordadigheid van die tradisie op die voorgrond gestel word.²⁵ Die kwessie van eenvoud en oordadigheid sluit

occasion when I only just appeared in time to prevent him doing away with himself” (589). Van Wyk se gekseerdery vind aanklank by sy “narsistiese behoefte [...] om met sosiale geleenthede die aandag [...] op homself te vestig” (536). In voetnoot 97 voer Ansbach aan dat indien die poetsbakkery en Van Wyk se nabootsings van 'n Spaanse “sopraan, verskuil agter 'n sluier” (141) as “ 'n manifestasie van narsisme herken word, is dit versoenbaar (en nie teenstrydig nie) met die donkerder, pessimistiese vreugdeloosheid en melankolie wat deel van dieselfde persoonlikheid uitmaak” (536, 537).

²⁴ Inligting wat na vore kom in die fragment is sy posisie as “[b]uitgewone navorsingsgenoot” wat aan die College “toesig hou oor van die nagraadse werk” (443). Weereens sal kennis van die Suid-Afrikaanse musiekgemeenskap handig te pas kom met die identifisering van die ondervraagde.

²⁵ In die fragment *Menu: kasslerrib, rooikool, vrugteslaai* (126) maak Ansbach notas van sy onderhoud met 'n blinde vriend van Van Wyk. Die vriend vertel van wat 'n kuier en kosmaakaand by Van Wyk se huis behels het: “So tussendeur die musiek kyk, is daar kos gemaak, maar etes by Nols was lang affêres. [...] Hy was mal oor uie – altyd uie – rys, ertjies, 'n gebakte aartappeltjie, 'n vleisie (beef olives, tamatiebredie, kasslerrib) en altyd rooiwijn” (132). In *Menu: uie, rys, aartappels, ertjies, 'n vleisie (beef olives)* (230) is dit Ansbach wat koskook. Ansbach boots Van Wyk na en “gooi grondboontjies in 'n glasbakkie” (234). Ansbach sit ook sy borde in die louoond en skink vir hom rooiwijn. Terwyl Ansbach stukkie musiek op sy klavier speel, verbrand sy vleis.

aan by Marlene van Niekerk (2008) se essay “Die etende Afrikaner” waarin sy oor die tradisies van die Afrikaner se eettafel spekuleer.

By die lees van die fragment is Ansbach se noukeurige gewaarwording van die ruimte waarin hy hom bevind opvallend. Met sy aankoms by die College of Music neem Ansbach kennis van die kleurskakerings van die “Maude Sumner-landskap” wat hang in die “donker gang” van

[d]ie ou gebou met sy groot houttrap, krakende vloere – dan, skielik, gaan dit oor in daardie outydse teëltjies met toilette en snaakse hoekies. En dan weer die gange na die kloustrofobiese nuwe gebou met die holtertjies vir oefenkamers, die ongelukkige, ronde Bell Biblioteek met nog nou gangetjies na benede. (443)

Ansbach se liggaamlike bewustheid van die ruimte sluit aan by die ongemak wat hy oor sy leeftyd met akademiese instellings vereenselwig en assosieer. Dit is ’n akademiese ruimte wat Van Wyk sou beleef het gedurende sy tyd by die fakulteit. Sy ervaring van die College of Music-ruimte stem ooreen met sy ervaring van die Konservatorium in Stellenbosch. Ansbach verskaf dieselfde noukeurige beskrywing van albei ruimtes. Ansbach se waarneming van angstigtheid wat hy met die akademiese ruimte vereenselwig, skakel met Bowman se kommentaar dat Van Wyk “never fit in at UCT, you know, and neither did he fit in at Stellenbosch” (429). Volgens Ansbach is dit buite sy “vermoë om ruimtes wat vir ’n groot opeenhoping van menslike verkeer ontwerp is, vir my toe te eien om dit te kan benut en bewoon as neutrale ruimtes”. Daar is ook ’n verwysing na die “walglike vertrekke in die nuwe deel van die gebou” waar hulle eerstens ontmoet. Ansbach “voel na”. Sy reaksie ondersteun die “vrees en instinktiewe terugtrekking” wat Ansbach assosieer met die “neerdrukkende willoosheid van die geboustruktuur” en wat hy ook “ervaar by die reuk en uitleg en estetiese aanbieding van skoolgeboue en klaskamers” (443). Dit bevestig dat akademiese ruimtes van ’n musikale aard ’n emosionele invloed op Ansbach het. Sowel Ansbach as Van Wyk pas nie in by hierdie akademiese ruimtes nie.

Ansbach se doel met die (finale) onderhoud is om op 'n manier toegang te verkry tot 'n persoonlike ervaring van 'n interaksie met Van Wyk. Hy is vertrouwd met feitlike inligting oor Van Wyk se lewe wat oor die jare heen deel van sy navorsing vorm, maar

[d]ie een ding wat ek nie weet nie, nooit kan kry nie, is gewone goed:
Ek kon hom nie sien beweeg nie, sien sit nie, sien rook nie, hoor speel
nie, hoor praat nie, beleef in 'n geselskap nie. In 'n sekere sin weet ek
dus niks, en weet enige iemand wat hom ontmoet het meer as ek.
(444)

Ansbach se persoonlike belydenis word met agterdog en as absurd deur sy ondervraagde ontvang. Ansbach dink aan al die (diskrete) affairs en die miskien onversigtige “dronk matroos”, die “onbekende man” en die “onvergeetlike Dolores del Rio wat hom een nag in Seepunt gesoen het toe hy dronk was” (445). Dit wil vir Ansbach voorkom asof almal meer van Van Wyk weet. 'n Persoonlike (dit kan vlugtig of 'n lewenslange vriendskap wees) of intieme ontmoeting verskaf meer toegang tot Van Wyk as al die ewigduerende navorsingswerk en onderhoude wat Ansbach voer om sin te maak van sy biografiese onderwerp se persoonlike lewe. Ondanks die omvangryke inligting oor Van Wyk se “obsessiewe masturbasiekords” (70) wat Ansbach in die dagboeke ontsyfer het, met wie en wanneer hy seks gehad het, is Ansbach geïnteresseerd in 'n emosionele ervaring van Van Wyk: “Die unieke, komplekse struktuur van begeerte wat Nols s'n was, dit sou my interesseer. 'n Blik op die intieme belewing van die ontwykende liggaamlikheid van my onderwerp, ja. Hoe het hy beweeg, gevoel, geruik, gevat?” (444)

Dit blyk dat Ansbach daarop gereken het dat met die toetrede van 'n akademiese ruimte waar Van Wyk 'n dosent was en 'n gesprek met 'n kollega wat tyd saam met hom spandeer het, hy toegang sou kon kry tot “die ontwykende liggaamlikheid van my onderwerp” (444). In stede doen Ansbach navraag na iets “wat jy van hom onthou”. Die ondervraagde se herinnering is “[h]y het op 'n baie lompe manier beweeg. Wat ek van hom onthou, is die lompe bewegings” (445).

Met die verloop van die vier onderhoude is daar 'n verhoging in die verwoording van die kwessie van seksualiteit. Soos in die geval van Ansbach se onderhoud met Stemmet waar die kwessie van Van Wyk se seksualiteit nie bespreek is nie, maar wel

deur die fragment se titel en 'n verwysing na 'n referaat belig word, word daar gedurende die onderhoud met die Pretoriaanse komponis by wyse van 'n pejoratiewe woordverwysing na die kwessie gekyk. Op hul beurt is die volgende twee onderhoude meer tegemoetkomend ten opsigte van enige bespreking van Van Wyk se seksualiteit. In Bowman se private woonruimte en in die akademiese ruimte van die College of Music is die kwessie van seksualiteit deel van die onderhoud. Dit is duidelik dat daar ooreenkomste tussen die onderhoude is. In al vier die onderhoude gaan dit implisiet oor die kwessie van seksualiteit, en of dit bespreek of verswyg word. Hoewel twee van die onderhoude deur groter openheid oor die onderwerp gekenmerk word, word Ansbach se begeerte na toegang tot 'n persoonlike ervaring met sy biografiese onderwerp by wyse van onderhoudvoering met vriende en kollegas nie vervul nie. Nie die twee onderhoude in private woonruimtes of die twee in akademiese instellings verskaf die resultaat waarna Ansbach op soek was nie.

4.3 'n Begraafplaas in die Paarl

In die fragment *I love Paris in the summer* (280) konfronteer Ansbach sy bemoeienis met dood en verganklikheid. Dit is Ansbach se soektog na grafte van "boetie At en Nols se pa" wat hom een laatoggend, alleen in die verlate "Parys-begraafplaas in die Paarl" (280) laat rondstap. Die besoek aktiveer herinneringe aan 'n vorige keer wat hy 'n begraafplaasruimte betree het. Dit was met sy pa se begrafnis. Gedurende die staptog tussen die grafte is daar vanaf die begin af 'n bewustheid van die hitte in die ruimte. Dit is "ongenaakbaar warm selfs in die skadu van die lanings dennebome" (280). Buiten die hitte word die leser bewus gemaak van Ansbach se afgesonderheid in die grootte en stilte van die ruimte:

Die begraafplaas area is groter as die bietjie daarvan wat ek by die ingang kon sien. Dit is enorm. Rye en rye swart graniet hopies grond en verbleikte plastieklomme en marmerkruike en Bybelverse. En molshope. Groot berge van molshope. [...] Dis doodstil [...] Ek is nou so diep in die begraafplaas dat ek nie meer die ingang kan sien nie. (280, 281)

'n Besoeker aan 'n begraafplaas gaan heelwaarskynlik om 'n geboorte- of sterfdatum van 'n vriend of familie te herdenk. Dit is 'n ruimte waar erkenning van die lewe van

die persoon wat oorlede is, plaasvind. Dit op sigself is wesenlik paradoksaal. Ansbach se soektog is na “grafte om datums te verifieer” (281). Sy se bemoeienis met orde en katalogisering – sy navorsingsprojek en die biografieskrywing – maak op ’n ietwat lagwekkende en ironiese manier sy opwagting in die fragment. Ansbach se obsessiewe benadering in sy daaglikse akademiese en ook sy private woonruimte projekteer op sy benadering van die begraafplaas:

Ek is nou in die vierde blok van die ingang af, kan rofweg ’n sisteem in die datums sien in elke afsonderlike blok, maar nie in hoe die blokke grafte by mekaar aansluit nie. Nie so dat ek kan sien die klas van sestig lê min of meer daar duskant nie. Kan niemand hierdie goed voor die tyd beter beplan nie? Wat hulle hier kort, is ’n verdomde katalogiseerder. (281)

Dit is egter sy “struikel-val in die wegloop oor ’n stuk los sement” en die “trap in ’n groot molshoop” (281) wat die grafte waarna hy soek aan hom openbaar. Die besoek aan die begraafplaas in die Paarl vorm volgens Ansbach deel van sy verifikasieproses en speel ’n belangrike rol in Ansbach se soektog na Van Wyk se geskiedenis en sy wêreld.

Die besoek aan die begraafplaas sluit aan by Foucault (1986:25) se beginsel van die studie van heterotopieë. Foucault redeneer die besprekingspunt soos volg:

The second principle of this description of heterotopias is that a society, as its history unfolds, can make an existing heterotopia function in a very different fashion; for each heterotopia has a precise and determined function within a society and the same heterotopia can, according to the synchrony of the culture in which it occurs, have one function or another.

Die begraafplaas is ongelyksoortig aan enige alledaagse kulturele ruimtes. ’n Dorp se begraafplaas is die ruimte waar die gemeenskap se dooies begrawe word. Op dié wyse is daar ’n verbintenis van familieledede, vriende en kennisse en sodoende die lewende gemeenskap aan die begraafplaas. Die gemeenskap speel ’n pertinente rol in die veranderende gebruik van die ruimte. Volgens Foucault (1986:25) was die begraafplaas oorspronklik “the sacred and immortal heart of the city”. Met verloop

van tyd verskuif die rol na waarna hy verwys as “the other city, where each family possesses its dark resting place”.

Die vierde beginsel waaraan ’n ruimte volgens Foucault (1986:26) kan voldoen om as ’n heterotopie geëien te word, is dat dit koppel aan tydgrepe. Hy noem die grepe ‘heterochronieë’. Die tydgreep is ’n sosiale en politiese konstruksie wat aansluit by Ansbach se terugflits na sy pa se begrafnis. Die ruimte funksioneer op ’n historiese vlak as ’n begin en as ’n einde: “The heterotopia begins to function at full capacity when men arrive at a sort of absolute break with their traditional time”. Die begraafplaas is dus ’n besonder heterotopiese plek omdat dit vir ’n individu begin met “this strange heterochrony, the loss of life, and with this quasi-eternity in which her permanent lot is dissolution and disappearance”. Die begraafplaas waarin Ansbach hom bevind, verbind aan ’n greep met sy vader (simbolies verbind aan Ansbach se geboorte en begin) asook met Van Wyk (’n simboliese verbinding aan Ansbach se voltooiing van sy soektog na Van Wyk se wêreld).

Buiten die kwessies van dood, verganklikheid en Ansbach se bemoeienis met ordening van ruimte verskuif die bewustheid van kleredrag in die fragment vanaf sy vier ondervraagdes na homself. In haar studie verwys Burger (2016:119) na hoe kledingstukke die karakters se ervaring van hul omgewing beïnvloed en die simboliese waarde wat bydra tot die skep van die karakters se identiteit. Ansbach heg waarde aan kultuur en aan ’n verbintenis met die verlede. Met sy besoek aan die begraafplaas dra hy ’n “ligte wit katoenhemp” en sy “[d]uur hoed, ’n regte panama wat ek in Woodstock net buite Oxford gekoop het. £70; ’n Christie’s, Londen” (280). Dit is vir Ansbach van belang om die leser in te lig van die oorsprong en die koste verbonde aan die hoed wat hy dra. Sy bewustheid van sy Britse kleredrag met sy besoek aan die Foucaultiese tydgreep vestig aandag op Ansbach se bemoeienis met dít wat hy as sy biografiese verantwoordelikheid erken as “die een wat Nols verby sy dood begelei na onsterflikheid” (92). Met verloop van Ansbach se navorsingswerk en veldwerkbesoeke is hy deurgaans besig met die konstruksie van simboliese verbindings met sy biografiese onderwerp. Sy besoek aan die begraafplaas maak deel uit van nog ’n tree in die soektog na Van Wyk se verlede. Die heterotopiese ruimte

verbind ook aan die finale ruimte, buiten die vier onderhoude, wat Ansbach buite geografiese grense van Stellenbosch besoek.

4.4 Die Nasionale Afrikaanse Letterkundige Museum en Navorsingsentrum in Bloemfontein

In die finale fragment *...et sepeltus est. Et resurrexit* (353) waarin Ansbach buite die grense van die geografiese Stellenbosch as deel van sy navorsing beweeg, bevind hy hom by die “Afrikaanse Letterkundige Museum en Navorsingsentrum” (355) in Bloemfontein.²⁶ Ansbach is daar “net om die Van Wyk-kamer en die artefakte te sien” (354). Die museum verbind aan die tydsaspek van die begraafplaas. Foucault (1986:26) voer aan dat die museum deur die onbeperkte versameling van tyd in ’n georganiseerde, onbeweeglike ruimte gedefinieer word. Daar is dus ’n oorgang en verbintenis vanaf Ansbach se besoek aan die begraafplaas en sy besoek aan die museum, tussen die tydgrepe. ’n Ondersoek na sy verhouding met die ruimte waar ’n aantal items wat deel uitmaak van Van Wyk se nalatenskap bewaar word en wat Van Wyk self aan die inrigting geskenk het, verskaf ’n insiggewende blik op Ansbach. Net soos dit die geval was met vele voorafgaande besoeke aan openbare ruimtes in verhouding met dié van sy private wooneenheid, is daar ’n bewustheid van Ansbach se belewing van die nuwe omgewing.

Die besoek aan die NALN staan in kontras met die georganiseerde aard van Ansbach se geordende bestaan. In die voorafgaande besprekings word die spanning wat teenwoordig is in sy ongemak met die openbare ruimtes belig. Die spanning is teenwoordig in die intieme en akademiese ruimtes van al vier dié onderhoude. Dit is ook daar in sy blindelinge soektog in ’n begraafplaas. Daar is egter ’n verhoging in die ongemak wat gedurende sy besoek aan die museum in Bloemfontein manifesteer. Die ongemak is gekoppel aan sy irritasie met die ongestruktureerde aard van die onbekende, openbare omgewing.

²⁶ In die fragment word daar na die instelling verwys as die Afrikaanse Letterkundige Museum en Navorsingsentrum. In sy outeursnota verwys Muller daarna as die “Nasionale Afrikaanse Letterkundige Museum (NALN)” (517). Op die instelling se webblad is dit die “Nasionale Afrikaanse Letterkundige Museum en Navorsingsentrum (NALN)”. Voortaan word die afkorting NALN in die hoofstuk en studie gebruik.

Die weersin en 'n onderdrukte ontsteltenis in sy gemoed is reeds waarneembaar vanaf die oomblik wat hy by die argivale gebou in Bloemfontein arriveer. Ansbach merk as volg op:

Die gebou is toe onder die stof. Stapels boeke orals in die gange, onder lakens, in bruin bokse. Pleister, bakstene, planke – oral moet 'n mens oor die goed trap [...] Wat 'n gemors. Hoekom het hulle nie die plek ontruim nie? Dit lyk of iets hier ontplof het. (353)

Ansbach vind die kantoor van die persoon, “Meneer Nienaber” (353), met wie hy 'n ontmoeting gereël het. Die kantoorruimte ontsenu Ansbach nog verder. Van waar hy staan let hy op: “Waar die meubels in die vertrek staan, kan net geraai word op grond van die kontoere wat die stapels gemors in die vertrek aanneem: boeke, papiere, bokse, geraamde portrette – alles gestrooi van muur tot muur” (353).

Ansbach en sy gasheer stap saam vanaf die deurmekaar kantoor na die gebou se eerste verdieping. Hulle stap “[o]p met 'n pragtige, breë trap met olieverfskilderye teen die mure” (354), tot hulle uiteindelik “die kamer” (355) bereik. Agter die toe deur is waar die Van Wyk-versameling weggebêre is. Volgens Nienaber is die Van Wyk-materiaal een van die museum se “kosbaarste skatte” (354). Die versameling sluit onder andere Van Wyk “se gunstelingklavier, die Steck” (355) in. Ansbach en Nienaber betree die kamer. Nienaber verlaat die kamer kort daarna en trek die deur agter hom toe. Ansbach is alleen.

Die vertrekkie is donker, stowwerig. Die groot venster se hortjies is toe, 'n geel kas staan teen die venster. Teen die mure is stapels bokse. 'n Paar los artikels staan rond: 'n klavierstoeltjie, 'n tas, 'n lae kas, 'n bedjie.

Ansbach beweeg versigtig oor die vloer in die donker vertrek. “In die linkerhandse hoek is 'n groot voorwerp in dik bruin kartonmateriaal toegedraai” (355). Hy skeur aan die karton en maak gebruik van 'n boks wat hy nader trek as sitplek. Hy sit met sy bene weerskant van die vertikale klawerbord. Ansbach “maak [s]y oë toe, druk [s]y wang teen die hout”. Hy skeur voort aan die karton om meer van die klavier sigbaar te maak. Hy “trek aan 'n stuk karton wat nie meegee nie. Toe skeur dit los. Ek val agtertoe. Halfgestuit deur nog bokse en iets sag onder my” (356). Met Ansbach se

agteroorval tydens die oopskeur van die verpakking wat Van Wyk se klavier beskerm, land hy op “’n swart baadjie. ’n Broek aan ’n hanger se dwarslat [...] ’n Aandpak” (356). Ansbach staan op en haal die baadjie van die hanger af.

Die satynbinnevoering is koel teen my kaal arms toe ek dit aantrek. Dit span effens om my skouers, trek effens te ver op toe ek my hande lig [...] Die materiaal ritsel op ’n manier wat ek herken. Onmiddellik verstyf my kaak, my skouers trek op. Ek staan op, trek my skoene en toe my broek uit. Die swart broekspype is net-net te kort, die middel sit perfek toe ek die knoop vasmaak en die rits optrek. Ek draai in die rondte. [...] Die broekspype lig hoog op teen my skene. Eers versigtig, dan dringend druk ek die swart materiaal met die ou sweet en die onbekende reuk teen my kaal bene en arms. Die gebaar laat die lang verlangde verligting deur my spoel: dit is klaar, voltooi, volbring. Die kortstondige euforie van die afgehandelde skepping. (357)

Die aandpak, in die oomblik waar hy dit aan homself toeëien, word die “brug na die dood” (233). Dit is die simboliese “ruimte tussen Lewe en Dood” (104). Die aandpak word die “skakel met die gemeenskap van die dooies” (233). Ansbach se liggaamlike beleving in die donker stowwerige kamer op die eerste vloer van die argivale gebou in Bloemfontein is van ’n sensuele en seksuele aard. Die aanraking van die pak se materiaal met sy vel aktiveer ’n sensuele gevoel. Met die aantrek van die aandpak probeer Ansbach om op ’n vlak ’n intieme ontmoeting met Van Wyk te bewerkstellig.

In haar artikel voer Froneman (2017:11) aan dat die ontstellende geveg wat tussen Ansbach en die Groot Biograaf in die bunker plaasvind die teken in *Nagmusiek* is “where a text turns against itself”. Muller, volgens Froneman, “overtly writes these points of dissolution into the text, sometimes in very disconcerting ways”. Myns insiens is die oomblik waar Ansbach ’n besluit neem om nie net die aandpak aan te pas nie, maar die onrusbarende besluit neem om dit te steel, die teken van ’n oplossing en ontsluiting in die teks. Dit sluit aan by Froneman (2017:8, 9) se verwysing na die aanpakgebeurtenis as ’n voorbeeld van die oorvleueling van Ansbach en Van Wyk se wêreld.

4.5 Samevatting

Die belang van die mens se rol in die onderling verbonde dimensies of prosesse wat deel vorm van die produksie van ruimte, soos Schmid (2008:29) daarna verwys, is ter sprake in die bespreking van Ansbach se vier onderhoude en sy besoek aan die begraafplaas en aan die museum. Foucault (1986:23) se oortuiging dat die mens se ervaring van die wêreld 'n "network that connects points and intersects with its own skein" is, kan afgelei word uit Ansbach se ses situasies. Dit vestig aandag op die "set of relations" van ruimtes. Die verbindende temas van musiek en seksualiteit is 'n deurlopende en sentrale aspek in al vier die ontmoetings. Die kwessie van dood, verganklikheid en die ordening van ruimtes vind aanklank en skakel sy begraafplaas- en museumbesoeke met mekaar. Ansbach se besoek aan die Paarl-begraafplaas verbind ook met sy opmerking oor die museum in Bloemfontein, waarna hy verwys as 'n "bogronde begraafplaas" (354).

Ansbach word in elkeen van die ruimtes wat buite die grense van Stellenbosch plaasvind, gekonfronteer met van die deurlopende temas teenwoordig in die teks. Ansbach se ervaring van die openbare en sosiale gekonstrueerde ruimtes vestig aandag op sy bemoeienis met verskeie sosio-politieke kwessies. Die besprekings van die ses fragmente lewer kritieke kommentaar op onder andere akademiese instellings, die impak van onderrig, seksuele diskriminasie en die selektiewe geheue betrokke by die skryf van 'n lewe. Lefebvre se teoretiese standpunt oor sosiale ruimte wat grondliggend met sosiale realiteite verband hou, vind aansluiting by die interaksies. Lefebvre (1991:33) redeneer dat "social space 'incorporates' social actions, the actions of both individual and collective who are born and who die". Die belang wat Lefebvre plaas op die rol van liggaamlikheid in die produksie van ruimte is ook erkenbaar in Ansbach se ervaring van die ruimtes.

Gedurende sy vier ontmoetings word Ansbach se alomteenwoordige ongemak met die modus van onderhoudvoering en met die verskeie ruimtes telkens vermeld. Twee van die onderhoude – met Stemmet en Bowman – vind in die ondervraagdes se private woonruimtes plaas. Sowel Stemmet as Bowman het Van Wyk goed geken en dit is moontlik om albei se identiteit, alhoewel dit nie in die fragment verskaf word

nie, te ontrafel deur inligting wat op subtiele wyse voorgelê word. Die ander twee onderhoude vind in akademiese ruimtes plaas. Indien die leser nie oor uitgebreide kennis van Suid-Afrikaanse musiek en akademië beskik nie, is die identiteite van die twee ondervraagdes nie so maklik herkenbaar nie. Dié ondervraagdes se verhouding met Van Wyk was op 'n professionele vlak en dit wil voorkom dat die persoon met wie die onderhoud gevoer word, nie werklik van belang is nie. Dit is ook moontlik dat die ondervraagdes se identiteit sodoende tot 'n mate beskerm word.

Bowman se kommentaar dat Van Wyk nie gemaklik was om oor homoseksualiteit te praat nie sluit aan by Du Plessis se vroeëre verwysing na Van Wyk se verhouding met sy seksualiteit: "Nols het die woord "queer" so gehaat. Ek dink dit was omdat hy 'n skuldkompleks gehad het oor sy seksualiteit. Arnold het skuldig gevoel omdat hy gay was. Hy was nie gemaklik met sy seksualiteit nie" (69, 70).

Hier verbind die kwessie van skuld aan seksuele oriëntasie en raak die kwessie van skuldgevoel 'n verbindingselement van die fiktiewe biograaf wat sy verraad bepeins wanneer dit kom by die verteenwoordiging van Van Wyk se seksualiteit in die biografie met sy biografiese onderwerp. By wyse van "Queer alliances" se opsomming skryf Muller (2005:46): "I was embarrassed to ask Howard Ferguson that question that was overwhelmingly and silently present in his lounge on 8 January 1998 in Cambridge because I felt implicated by my desire to know". Muller se stelling suggereer 'n medepligtigheid wat as 'n aanduiding van skuld geïnterpreteer kan word. Die konkrete outeur se wêreld oorvleuel met dié van sy fiktiewe biograaf, wat op sy beurt met sy onderwerp verbind.

HOOFSTUK 5

Die verbintenis van ruimtes deur brûe, tonnells, deure, referate en tydskelette

5.1 Inleiding

In *Nagmusiek* vestig herhaaldelike verwysings na brûe, tonnells en deure wat as verbindingskonstruksies optree aandag op die oorvleueling van ruimtes en wêrelde. Dit gaan onder meer oor 'n oorvleueling van die feitlike outeur, fiktiewe biograaf en die biografiese onderwerp. Die oorvleueling van personasies, intieme ervarings en ruimtes figureer deurlopend in die teks. In hierdie hoofstuk word aandag geskenk aan die belang van tematiese ruimtes en die verbindingskonstruksies in *Nagmusiek*. Muller maak gebruik van 'n tweevoudige aanslag.

Die tydskelette en referate wat deel vorm van *Nagmusiek* is nog nie in hierdie studie en bespreking van ruimtes onder die loep geneem nie. Die eerste tydskelet "handel oor die eintlike beskrewende lewe" (Muller, S., 2014:164)²⁷ van die komponis. Die daaropvolgende een gaan oor "die werke geproduseer deur die biografiese onderwerp" (293) en die finale tydskelet verskaf inligting "van mense se lewens rondom die eintlike beskrewende lewe" (460). In hierdie hoofstuk word ondersoek ingestel na die onderwerp en die argument van die referate in die akademiese ruimte waarin dit gelewer is en die belang daarvan met verwysing na die funksionering van ruimte in die teks. Die drie referate verskaf saam met die tydskelette omvattende insig in die (feitlike) biografiese inligting van die teks. Die drie tydskelette en die drie referate funksioneer as 'n narratiewe aanslag van verbinding en ook as simboliese verbindingkonstruksies. Saam met die tydskelette verskaf die referate inligting oor Ansbach se biografiese onderwerp. In die konteks is die herhaaldelike verwysings na

²⁷ Alle verdere direkte aanhalings van en verwysings na die *Nagmusiek*-teks word in hierdie hoofstuk met slegs die bladsynommer aangedui.

brûe, tunnels en deure opvallend, en verg hierdie aanslag van verbindings analitiese aandag.

5.2 Die verbinding van ruimtes: Brûe, tunnels en deure

5.2.1 Deure wat oop- en toemaak

Daar is reeds in hierdie studie verwys na die teenwoordigheid van deure in Ansbach se private woonruimte, in die universiteitsruimte en gedurende sommige veldwerkekursies. Volgens Bachelard (2014:238) skep deure twee moontlikhede: Ruimtes is soms gesluit agter slot en grendel en soms is dit wawyd oop. Die deur is een van die dagdroom se vernaamste beelde wat aansporing gee tot versoeking. Die versoeking is om ondersoek in te stel na dít wat moontlik oorkant die drumpel is óf om dit privaat te hou. 'n Deur (onder)verdeel 'n ruimte. 'n Deur kan terselfdertyd ruimtes verbind en ook van mekaar afsonder. 'n Toe deur suggereer privaatheid, maar ook geheimsinnigheid. 'n Oop deur spreek van verwelkoming. 'n Deur is ook dít wat binne van buite skei, dit verbind en dit sonder af. Ansbach se bewustheid en verwysing na deure plaas klem op die belang wat dit speel in sy aanpassing in en ervaring van verskeie ruimtes.

Reeds vanaf die teks se eerste fragment speel die rol van die deur wat Ansbach agter hom toemaak wanneer hy sy studeerkamer verlaat 'n toonaangewende rol in sy bewustheid van die ruimtes waarin hy homself bevind. Ansbach onttrek homself van die ruimte wanneer hy van sy lessenaar opstaan en die “studeerkamer se deur agter my toetrek” (4). Die deur is 'n grens van die studeerkamer. Daar is die studeerkamer en daar is die ruimtes buite die studeerkamer. Die deur verbind die ruimtes met mekaar en skei dit van mekaar. Wanneer Cecile Ansbach se private woonruimte besoek, is die rol van die deur insiggewend. Cecile gebruik die gastetoilet. “Ek kon haar urinering hoor, so goed dat ek geweet het sy het nie die vertrek se deur toegetrek nie” (55). Cecile se verontagsaming van die sosiaal gekonstrueerde private aard van urinering verhoog Ansbach se bewustheid van haar teenwoordigheid in sy private woonruimte. Wanneer sy die woonstel verlaat, bly hy alleen agter en trek die

deur agter hom toe (56). Cecile se teenwoordigheid in Ansbach se woonstel belig die kwessie van privaatheid en die grense wat daaraan verbonde is.

Die deur van sy kantoor figureer in albei Cecile-ontmoetings wat daar plaasvind. Ansbach en Cecile stap saam vanaf die lesingsaal na sy kantoor toe. Hulle kom tot by die deur. “Ek sluit oop [...]. Toe ek terugdraai, is die deur toe en sy staan teen my” (109). Ansbach word vasgevang in ’n ruimte waarvan hy die sleutel het, waarvan hy in beheer is en wat hy kan oopsluit en kan toesluit. Ná afloop van die “verbluffend intieme, ontaarde minute” (217) is dit Cecile wat die deur se knip op slot plaas en dit agter haar toemaak. Die deur wat aan Ansbach sy gedeeltelike privaatheid in die openbare milieu van die universiteit gee, is die deur waarmee Cecile hom in sy kantoor toesluit. Met die tweede ontmoeting in sy kantoor word geen melding gemaak van die toetrede tot die ruimte nie. Ansbach en Cecile volg dieselfde prosedure en stap saam vanaf die klaslokaal na sy kantoor. Dit is asof die deur se rol van afsluiting tussen Ansbach en die ander ruimtes van die akademiese instelling nie oor enige waarde beskik nie. Cecile het beheer geneem. Soos vantevore is sy ook die een wat die ontmoeting beëindig. “Sonder om een keer om te kyk maak sy die deur oop en stap uit” (372).

Soms “sluit [hy] die deur oop” (368) tot sy kantoor, sit by sy lessenaar en spandeer tyd aan die banale stelsels van elke dag. Ansbach kom ook in kontak met deure in die openbare ruimtes van die Universiteit Stellenbosch. Wanneer hy die lesingsaal betree, maak hy die deur agter hom toe. Wanneer hy vanaf die Konservatorium na buite en terug na sy private woonruimte beweeg, word hy deur ’n “geslote deur” (28) in die gebou gekonfronteer. Hy moet die deur met sy toegangskaart ontsluit en oopmaak.

Deure figureer telkens in Ansbach se veldwerkekursies. Wanneer hy by Dagbreekmanskoshuis aankom, “probeer [hy] die toe deure een vir een”. Hy kry een wat kan oopmaak en betree die “vierkant met die groen perk” (150). Die “spesiale dinge” (151) wat Ansbach hoop om gedurende sy besoek oor Van Wyk in die hande te kry, is volgens die koshuishoof moontlik in die koshuis se argief. Ansbach se seksuele ontmoeting met Spuities vind in die argief plaas agter “donker deure [wat] oopswaai”

(59). Die verwysing na waar Spuities hom op die grond neergooi en hy voel “hoe die glas se sny op [s]y knie skerp pyn” (154), verbind hierdie seksuele ontwaking in die argief met Ansbach se eerste seksuele ontmoeting met Cecile waar hy op sy knieë met sy voorkop teen haar onderlyf gestaan en gevoel het “hoe die glas deur [s]y vel sny” (109). Die wond van die glas wat hom sny gedurende sy ontmoeting met Cecile pyn in die ontmoeting met Spuities. Dit blyk dat deure ’n betekenisryke rol speel in Ansbach se seksuele ontmoetings. Die twee seksuele ontmoetings wat agter ’n geslote kantoordeur en in ’n afgesonderde argiefruimte plaasvind, suggereer ’n nosie van geheimsinnigheid. Die kantoortoe deur teenoor die argief se oop deur sinspeel op ’n verskuiwing van ’n seksuele bewuswording.

’n Ander geval waar daar na deure verwys word, is met sy besoek aan Du Plessis. Ansbach “[k]lop aan die deur” (58). Die rede waarom Ansbach moes klop, is omdat die deurklokkie aan Du Plessis se verwaarloose huis nie werk nie. Die beeld van die huis is teenstrydig met die “self-obsessed composer Hubert du Plessis” (Walton, 2015:117). Ansbach vestig aandag op die detail van die huis se vervallenheid en die gebreekte deurklokkie. Dit verskaf insig in sy gevoelens oor die persoon oor wie hy nie ’n geheim maak daarvan dat “die uitputtende oubaas” se “seksuele toespelings” hom ongemaklik maak en dat hy dit “onsmaaklik” (68) vind nie. Die kwessie van seksualiteit kom ter sprake gedurende die Du Plessis-onderhoud wat agter die deur sonder ’n klokkie plaasvind en verbind aan die seksuele ontmoetings met Cecile en Spuities wat agter (geslote en oop) deure gebeur.

’n Verdere geleentheid waar die kwessie van ’n deur en rol daarvan in die verhaalgebeurtenis betekenisryk na vore tree, is met Ansbach se besoek aan die NALN in Bloemfontein. Ansbach “loer om die deur” van die kantoortoe deur. Hy “durf nie verder ingaan nie”, al dring sy gasheer daar op aan: “[K]om gerus binne, moenie so in die deur staan nie” (353). Vanuit die staanspoor stel Ansbach nie belang daarin om enigsins tyd saam met Nienaber te spandeer of in dieselfde ruimte te vertoef nie. Sy doel is om die Van Wyk-materiaal te sien. Nienaber “sit die sleutel in die slot” (355) van die kamer waar die “kosbaarste skatte” (354) geberg is. Hier los Nienaber hom alleen. “Ek hoor nie die deur agter my toegaan nie” (355). Daar is geen verwysing na

hoe Ansbach die kamer ná sy besoek verlaat nie. Dit suggereer 'n oorhaastigheid om die ruimte te verlaat, wat dalk te make het met Ansbach se skuldgevoel oor die inhoud van sy tas: Van Wyk se aanpak. 'n Verdere afleiding kan wees dat hy nie die deur toemaak nie en so die verbintenis met dié deel van Van Wyk se nalatenskap oop hou.

In die teks se voorlaaste fragment wat handel oor Ansbach se besoek aan die Botaniese Tuin in Stellenbosch vestig hy met sy terugkeer na sy private woonruimte klem op die voordeur: "Toe ek by my woonstel instap, trek ek die deur toe, sluit dit" (516). Buiten die studeerkamerdeur en voordeur verwys Ansbach ook telkens na die skuifdeur wat sy studeerkamer (binne) met sy tuin (buite) verbind. Soms is die skuifdeur oop. "Ek neem my teekoppie en stap na die oop skuifdeur" (115). Met ander geleenthede is dit nie: "Ek staan op, sit die buitelig aan, trek die skuifdeur oop en loer uit in die koue" (231); [d]ie "studeerkamer se skuifdeure staan oop" (432) met 'n ander geleentheid. Die skuifdeur is die konstruksie wat sy binnenshuise en buitenshuise ruimtes verbind. Dit is ook die konstruksie wat die twee van mekaar skei en die twee ruimtes teenoor mekaar plaas.

Deure is drumpels tussen 'n hier en 'n daar. Dit verteenwoordig die grens wat oorgesteek kan of moet word na gelang van 'n subjektiewe keuse of noodwendige omstandighede. Buiten die eerste seksuele ontmoeting met Cecile wanneer sy die kantoor verlaat, die "binneknip [...] op slot" (110) plaas en die deur toetrek, is die enigste ander geleentheid waar 'n deur toegesluit word wanneer Ansbach ná sy besoek aan die Botaniese Tuin terugkeer na sy private woonruimte toe. Ansbach trek deure agter hom toe, deure word in die Dagbreek-argief en die Bloemfontein-museum oopgesluit, maar dit is die enigste geval behalwe met Cecile se besoek aan sy kantoor waar daar spesifiek na die toesluit van die deur verwys word. "Sonder 'n woord draai sy om, plaas die binneknip van [Ansbach se] kantoor op slot, tree na buite en maak die deur toe" (110). Daar is iets doelgerig in gedrag wat soos in die geval van die aan- en afskakel van die koperlamp, wat die stemming van lig na donker laat wissel, aanleiding gee tot die atmosferiese lading in die ruimte en ook bydra tot finaliteit. 'n Deur verskaf ook 'n moontlike verskuiwing in perspektief. Wanneer die

grens van die deur oortree word, verskaf dit 'n alternatiewe narratief, 'n verskil in ervaring of oorgang tot 'n fase en bestaan.

5.2.2 Molle, tunnels en gange

Verwysings na, toespelings op en die aard van tunnels is opvallend aanwesig in die teks. Ansbach se obsessie met die molle in sy tuin het heelwat hiermee te doen. In *Tyding*, die teks se eerste fragment, maak Ansbach 'n doenlys, en 'n "[b]oek oor molgewoontes uitneem" (3) is een van sy voornemens. Daar is nie minder nie as vyf fragmente wat geheel en al gaan om die kwessie van die molle. Dit is meer as die aantal fragmente waarin Ansbach sy moeder by haar versorgingseenheid besoek, meer as die aantal verhaaldebeurtenisse wat in sy kantoor afspeel en dit is dieselfde hoeveelheid as die fragmente wat in die lesingsaal by die universiteit plaasvind. Die verwysing na tunnels en molle is konkreet asook simbolies met verwante assosiasies met gange en 'n rol as verbindingskonstruksie. Die eerste molfragment is *Nuwejaar 2002* (149):

Die eerste stap is om 'n tunnel te kry wat aktief is. Ek identifiseer twee: die diagonaal kronkelende litteken al langs die plaveisel van my stoepie en die meer impulsiewe vertakkings tussen die plectranthus. Elke tunnel versigtig oopmaak in die middel, dan met grond opvul. En kyk wat oor die volgende vier en twintig uur gebeur. As Koornstad geglo kan word, sal molle ten alle koste eerder blokkasies uit hul tunnels verwyder as dieper of om die blokkasie gaan. Veral as die grond sag is soos hier by my. Julle het die verkeerde grasperk nou beet, my insekvretende gaste. Dokter Ansbach laat hom nie ondergrawe nie. (149)

In die aangehaalde fragment is dit Ansbach wat aanval (en verdedig) in sy stryd met die molle. Dit is hier waar hy die spreekwoordelike streep in die sand trek.

In al vier die oorblywende fragmente wat spesifiek oor die molle handel, is die fokus op die uitwissing van die diere. In *Stem Nasionaal of die kaffers oorval ons* (238) ontmoet Koos van Staden van "Ondergrondse dienste – beste bestryding van molle" (238) Ansbach om ondersoek in te stel na en 'n oplossing te verskaf vir die molprobleem. Dit gaan oor die gif wat in die tunnels (en die molle se slaapplek) gegooi moet word en hulle so sal uitroei. Van Staden se gifplan is nie suksesvol nie.

In *Lysie vir molvangaand, Oude Stellenbosch, 5 Augustus 2003* (405) beplan Ansbach sy eie molvangpoging. Soos dit sy gewoonte is, word daar 'n lys gemaak van wat hy sal benodig om die plan uit te voer. In *So slim soos eendjies* (416) voer Ansbach sy plan uit. Hy sit "skuins ná middernag" een aand "bo-op 'n trapleer in die middel van 'n grasperkie" (416) vasbeslote om die verwoesting te beëindig. Hy word deur die molle uitoorlê. Die finale fragment wat aan 'n molgebeurtenis bestee word, is *Job satisfaction* (423). Van Staden word weer gekontak en keer terug om nog 'n keer gif in die tunnels te kom gooi. As " 'n spesiale guns" maak hy 'n ekstra "vyf liter van die gif" aan. Dit is sodat Ansbach dit die volgende keer self kan toedien. Ansbach se bemoeienis met die molle suggereer 'n moontlike afleiding dat Ansbach probeer om sy onbewuste stil te maak.

Die konkrete beskrywings van Ansbach se verhouding met molle in die vyf fragmente belig Ansbach se obsessie met die uitwissing van die diere. Volgens "professor Koorstadt van Soölogie" is molle egter "grotendeels onskadelik". Sy raad aan Ansbach is: "Trap net die ou ondergrondse tonneltjies weer plat [...]. En leer om met hulle saam te leef; hulle is moeilik om uit te roei" (117). Ansbach verkies egter om nie na die raad te luister nie. Hy wil nie saam met die molle leef nie en wil hulle uitroei. Sy keuses kan as wreed en gewelddadig geïnterpreteer word en sluit aan by dit waarna Viljoen (2014:186, 187) verwys as 'n "aanduiding van die subjek se aandadigheid aan die geweld van lewe en dood en ook van die begeerte om die self te vernietig en bewustelik die drumpel na die dood oor te steek". Die uitwissing van die molle skakel met die tema van dood in die teks en impliseer dat hulle dood 'n (her)lewe aan sy perfekte tuin sal gee.

Die molle se verwoestingswerk en versteuring van die estetiese en geordende ingesteldheid van Ansbach se tuin sluit aan by die omverwerping van orde aan sy navorsingswerk en biografieskrywing. Soos dit uit die bespreking in hoofstuk 2 van hierdie studie afgelei kan word, bestee Ansbach 'n groot persentasie van sy tyd alleen in sy private woonruimte. Dit is die ruimte waar hy kreatief werk en hy dink dikwels aan molle. Ansbach onthou die transkribering van die kasset met Van Wyk se grafrede. Die grafrede was "een van die eerste dokumente" wat Ansbach reken in sy

“rigting gegraviteer het eerder as dat ek dit aktief moes gaan soek” (9). Dit was aan die begin van die navorsingsproses en hy “was nog onbewus van die chaos, die omvang van die rowwe en deurmekaar massa inligting waardeur ek sou moes tunnel om my onderwerp se wêreld te herskep” (11, 12). Verwysings en assosiasie met molle en hulle tunnels is nie beperk tot Ansbach se gedagtegang gedurende sy tyd in sy private woonruimte waar hy oorweeg of die “[m]olle my vastigheid hier by Oude Stellenbosch ondermyn” nie (19). Die gedagte van stabiliteit wat wankel, herinner aan Du Plessis se opmerking oor sy onderverdeelde stuk erf, “[d]it behoort nou aan die molle”, wat alles ondermyn wat stewig en vas is.

Die teenwoordigheid van Ansbach se obsessie met sy molle en tunnels in Oude Stellenbosch en sy bemoeienis met standvastigheid en die orde en beheer wat die molle ondermyn, manifesteer in sy verhouding met die Universiteit Stellenbosch. Deur middel van die assosiasies met molle in die universiteitsruimte verbind Ansbach nie net die dele in die akademiese ruimte met mekaar nie, maar ook sy private woonruimte met die universiteit. Sy kantoor verbind aan die lesingsaal deur “links af met die trappe na die moltonnel waar die musiekwetenskaplikes werk” (367) te stap of deur “die moltonnel van ’n gang waarin die musikoloë se kantore is” (109) te beweeg. Die vergelyking suggereer dat hy en sy kollegas molle is wat in tunnels werk. Die suggestie kontrasteer met sy opmerking wanneer hy in sy kantoor is dat “[w]aar ek werk, is goeie lig belangrik” (122). Dit blyk dat donkerte ’n assosiasie is wat Ansbach eerder met sy ervaring van die biblioteekruimte in aanmerking bring. Die “ondergrondse biblioteek” waar hulle werk, is volgens sommige “’n bleddie gat”. Dit is ’n donker diepte wat “onder die grond ingebou is” (82, 83). Die Groot Biograaf is deurgaans in die biblioteekruimte teenwoordig en daar word meermale vergelykings met molle getref. Ansbach verwys na hulle as “twee verdorrende ou drolle, twee blinde molle” (88). Die Groot Biograaf se teenwoordigheid is ’n voor-die-hand-liggende verbinding met biografieskrywing. Ansbach se verdediging van sy beroep as musikoloog, wat hy as die “geïnstitutionaliseerde diskoers oor musiek” (30) definieer, skuif oor na sy opstand in die regverdiging van sy navorsingwerk en biografie oor Van Wyk. Ansbach verwoord nie sy woede nie. In plaas daarvan is dit slegs ’n gedagtegang wat hy aan die Groot Biograaf offer: “Ek grawe my tunnels in die berge ongeordende

inligting. Ek leef in die donker. [...] Ek leef in gemeenskap met hom” (289). Ansbach se woedebui verskuif die fokus na die seksuele toespelings wat met die deurgaanse verwysings na molle in die teks suggesties maak oor die kwessie van Ansbach se latente homoseksualiteit.

Hambidge (2014:3) se opmerking na die verwysing van molle in *Nagmusiek* as die onbewuste skakel met ’n bewustheid van onderdrukte seksuele drange in die teks. Die latente begeertes manifesteer in verskeie gebeurtenisse. Terwyl hy sy pad in die begraafplaas tussen die grafte deur vind, let hy op die “molshope. Groot berge van molshope. Dankie tog, my molle kruip net en stoot nie ook hope grond uit die aarde op nie” (280). Die kwessie van Van Wyk se seksualiteit konfronteer Ansbach in bykans elke ruimte wat hy besoek. Die molle wat ondergronds bly, skakel met die nosie dat homoseksualiteit gedurende Van Wyk se leeftyd iets was waaroor hy nie wou praat nie. Dit was nie wetlik aanvaarbaar nie, en is dus in die donker en agter toe deure gehou. Van Wyk was nie gemaklik met sy seksualiteit nie. Ansbach se opmerking van dankbaarheid dat sy molle nie sulke groot hope opstoot nie suggereer dat kennis van sy eie seksuele begeertes nie noodwendig toeganklike kennis is nie. Hy is nog by die begin van sy seksuele ontwaking; hy kruip nog net.

Dit blyk dat verwysings na gange wat met tunnels en molle assosieer deel vorm van Ansbach se seksuele ervarings, begeertes en ook van dít wat hom konfronteer. Du Plessis, met sy onsmaaklike “seksuele toespelings” (68), se huis se “gange is donker en nou” (59). Hy beweeg “in die donker gang” (443) wanneer hy die College of Music besoek en by die museum in Bloemfontein is dit ’n “breë gang” wat Ansbach na die kantoordeur lei waar hy Van Wyk se aandpak in die stowwerige argiefruimte as sy eiendom neem. Ansbach “verloor sy maagdelikheid in die nou gang agter die orrelklas” wat hy as “oorhaastig, selfs traumaties” en as ’n “mislukking” (207) beskryf. Sy besoek aan Dagbreek-manskoshuis is in kontras met die eerste seksuele ondervinding van sy jeug. By die koshuis beweeg Ansbach van “die donker, rooiteëlgangetjie” (150) na die argief waar hy hom “verlustig [...] in die magteloosheid [...] van verrukking” wanneer Spuities sy “piel, die lekker dik piel” wat Ansbach “so lekker bevoel” in hom opdruk en hom “naai in daai ongebruikte tunnel” (154).

Spuities se verwysing na 'n tunnel wat nie gebruik is nie impliseer dat dit toe is. Dit moet dus opgemaak word en suggereer 'n verskuiwing na 'n ontdekking van iets wat nuut is of voorheen nie beskikbaar was nie.

Molle speel 'n rol as deel van 'n konkrete verbintenis met Van Wyk. Van Wyk se suster is "Helena de Jongh van Kuilsrivier – molvanger" (120). Daar is die dagboekinskrywing: "8 uur op om Antonie te help met die MOLGIF" (406). Volgens een van Van Wyk se voormalige studente was hy "amper soos 'n mol wat in die daglig te voorskyn kom. Skaam vir publisiteit, fisiek onttrekkend uit die lig" (432). Die vergelyking van Van Wyk met 'n mol ondersteun 'n oorvleueling met Ansbach en sluit aan by die feit dat dit nie net Ansbach is wat probleme met molle het nie. Van Wyk én sy suster het in hulle leeftyd met die diere in aanraking gekom het. Die molle verbind en dra by tot verdere oorvleueling van die biograaf met sy onderwerp.

5.2.3 Brûe tussen punt A na punt B

In sy lesing oor "die aard en funksie van die brug in die klassieke sonatevorm" (26) stel Ansbach voor dat

[o]m brûe te konstrueer tussen waar ons is en waar ons wil wees, veronderstel dat ons weet waar ons is, dat ons 'n diskrete ruimte kan vasstel en formuleer wat die grense van die hier en nou uitmaak waarin ons leef, sowel as 'n soortgelyke ruimte vir ons bestemming (25).

Ansbach se kriptiese lesing vestig aandag op sy bewustheid van die produksie van ruimte. Dit dui op die deurslaggewende ervaring, die verweefdheid en verbintenis van ruimtes en dit beklemtoon sy persoonlike bemoeienis met sy gewaarwording van grense. Ansbach openbaar geloof in die paradoks van onstabiliteit in konstruksies wat die brug as verbinding aanneem, die belang van die aard en die funksie. Hy gaan voort:

Maar wat gebeur as ons nie hierdie afbakenings herken nie? Let goed op wat ek sê: nie erken nie, maar herken. Wat gebeur as ons angsbevange soek vir die grense tussen hierdie kant en daardie kant maar dit nie kan sien nie? As alles een chaotiese teks is, met niks

daarbuite waarheen die sogenaamde eenvoudige konstruksie van verbinding, die brug, ons kan neem nie? (25)

Volgens Ansbach is die konteks waarin die brug benader word van belang. Die lesing vestig aandag op die konstruksie van 'n verbintenis en "nie hoe om van punt A tot by punt B te kom nie" (25). Hy is van mening dat met die implementasie van 'n "hoe"-uitgangspunt die verbintenis nie "as bemiddelende struktuur tot progressie die toekoms in" (26) kan bestaan nie. Vir Ansbach is die herkenning van die afgebakende grens van belang en nie die erkenning daarvan nie. Mens moet die afbakening dus kan identifiseer as iets wat reeds bekend is en nie net noodwendig daarvan kennis neem of dit aanvaar nie. Ansbach se lesing oor brûe is dus 'n vertrekpunt in 'n bespreking van sy persoonlike bemoeienis met die vervaging van grense.

Ansbach se lesing vind plaas om en by dieselfde tyd as die begin van sy "historiese bestekopname van Arnold van Wyk" (11). Die lesing is 'n voorafskaduwing van die problematiese grens tussen feit en fiksie wat saam met sy gewroeg van die "dokumentasie van 'n lewe" (16) deurgaans vervaag met die vereenselwiging van die biograaf met sy onderwerp. Reeds aan die begin van sy navorsingswerk is Ansbach bewus van die chaotiese aard van "om daardie wêrelde te ontdek en om daarin te skep en te speel" (50). Met die verloop van Ansbach se opnames van verskeie veldwerkgebeure wat in die privaatheid van sy woonruimte geskryf word en die ordening en katalogisering van die komponis se nalatenskap wat in die biblioteek, of waarna hy as sy "tweede tuiste" (82) verwys, plaasvind, is daar 'n aanname van die bewustheid van raakpunte en 'n ooreenvloeiing tussen hom en Van Wyk. Op 'n konkrete vlak ondersteun Ansbach se verwysing na die biblioteek as sy tweede woonruimte die verbinding van sy intieme en private ruimte met 'n openbare, akademiese en 'n sosiaal gekonstrueerde ruimte wat, soos Lefebvre (1991:110) aanvoer, oor 'n geskiedenis beskik.

Die vervaging van die grens tussen Ansbach en Van Wyk berus nie net op die oorvleueling van die ruimtes soos byvoorbeeld die Konservatoriumgebou en die biblioteek wat deur albei beleef is en waarin albei nie pas nie. Dit is veral Ansbach se onderhoude met Van Wyk se vriende en oud-kollegas wat die groeiende kwessie van

seksualiteit op die voorgrond plaas. Soos daar in die voorafgaande hoofstuk van hierdie studie bespreek is, is Ansbach se doel met die onderhoude om sin te konstrueer oor die kwessie van Van Wyk se seksualiteit. Gedurende sy laaste onderhoud aan die College of Music besef Ansbach dat hy op soek is na 'n intieme ervaring met die komponis en dat sy bemoeienis om Van Wyk se seksualiteit met die ondervraagdes te bespreek meer te doen het met 'n selfondersoek en moontlike antwoord op sy eie seksuele identiteit. Dit is ná die afloop van Ansbach se homoseksuele ontmoeting by Dagbreek-manskoshuis en sy besoek aan Thibaultstraat in Stellenbosch waar Van Wyk gewoon het dat Ansbach erkenning gee dat sy "wandeling deur Mostertsdrift 'n soort epifanie veroorsaak het". Nadat hy in 'n warm bad klim, probeer hy aan Cecile dink, maar toe hy sy oë toemaak, "is dit nie sy wat my verbeelding oorheers nie" (220, 221). In sy konstruksie van 'n brug "tussen wonder en weet" dink Ansbach: "Cecile? Kan sy my help wegkom van wie ek is om te word wie ek wil wees?" (234). Cecile en hul seksuele ontmoetings in sy kantoor help Ansbach om sy seksualiteit te herken.

Die vervaging van die grens tussen Ansbach en Van Wyk impliseer dat die grens tussen die verlede en die hede in gedrang kom. Ansbach se besoek aan 'n museum wat Foucault (1968:26) omskryf as 'n plek waar alle tydperke in een ruimte ingesluit word en op sigself buite tyd bestaan, dra by tot die vervaging. In die museum is dit vir Ansbach moontlik om in sy soektog na Van Wyk se wêreld en lewe in die verlede te beweeg. Die kwessie van seksualiteit kom ook na vore en die verhouding of vriendskap tussen mans suggereer 'n noodwendige seksuele aard. Wanneer Ansbach Van Wyk se aandpak steel, is die diefstal en die aantrek van die aandpak deel van Ansbach se konstruksie om 'n skakel tussen (die lewende) hom en Van Wyk te bewerkstellig en Van Wyk by sy dood verby te lei na 'n ewige bestaan. Gedurende sy besoek aan 'n begraafplaas, wat ook in hoofstuk 4 ondersoek is, funksioneer die Foucaultiese heterotopiese ruimte as 'n verdere vervaging van die grens tussen Ansbach en Van Wyk. Dit tree na vore by wyse van die private en die openbare, die problematiek van die verlede en die hede en die grens tussen die lewe en die dood. Ansbach se noue identifikasie met Van Wyk en die vervaging van meer as een grens dra by tot die problematiek verbonde aan biografieskrywing.

Die konstruksie van 'n brug by wyse van die skryf van Van Wyk se lewe verbind ook met Van Wyk se melancholiese aard:

My biografiese onderwerp, maar veral sy *musiek* het op 'n manier die skanse oorspoel, in my ingekom, sodat ek stadig, onbeheerbaar uit my normale bestaan begin gly het. [...]. Is hierdie [...] 'n brug na die dood? Of is ek dood, en dit is die pad na die lewe? Miskien is my poging om tot 'n historiese vergelyk te kom met Nols as 'n lewe, 'n narratief, meer as 'n uitreik na die ruimte van die dooies. Miskien het dit 'n brug geword na die dood in myself. (233)

Dit is dus 'n konkrete konstruksie wat op 'n simboliese vlak twee ruimtes verbind, maar wat ook dien as 'n metode om van die een ruimte na die ander een te beweeg. Ansbach se bemoeienis met sy verantwoordelikheid as biograaf en vervolgens 'n geregverdigde weergawe van die inligting wat hy in sy navorsingswerk bekom, verbind aan die brug wat hy konstrueer. Met die versameling van inligting moet Ansbach terugkeer na die skryf van Van Wyk se lewe en daarvoor benodig hy, buiten moed, “'n gesentreerde subjek” en “'n selfbewuste ruimtebesetting”, en dan het hy ook brûe nodig. (234) “Brûe tussen daar en hier, tussen wonder en weet” (234). Dit blyk dat die gebeure van die verlede herhaal word in die hede en aan mekaar verbind en dit wil voorkom asof die netwerk van tunnels die openbare ruimtes wat hy betree met sy private woonruimte oorkruis en verbind. Die netwerk van verbindings sluit aan by Du Plessis se opmerking, “[s]oos die London Underground” (59), wat na die geïntegreerde, ondergrondse, openbare vervoerstelsel in Londen verwys.

5.3 Drie tydskelette

5.3.1 Oorsig

Ansbach noem dat die “steeds groeiende chronologieë” die aspek is “wat die ruggraat van my biografie moet uitmaak” (150). Alhoewel daar drie afsonderlike konstruksies is wat die teks onderbreek, vertolk al drie saam die rol van die teks se spreekwoordelike vernaamste deel. Froneman (2017:7) verwys daarna as “the three extended life chronologies of Van Wyk around which the narrative takes shape”. Die eerste tydskelet se talle verwysings na Van Wyk se ongesteldhede en die derde

tydskelet se herhalende verwysing na dood en selfdood onderstreep die teenwoordigheid van die deurlopende tema van verganklikheid in die teks.

Gedurende die proses van versameling en ordening van sy biografiese onderwerp se gewoontes en inligting bepeins Ansbach die belang van sy metodologie. Hy is van mening dat

[L]yste – selfs van onbenullighede [...] – is konstruksies van mag. Is dit ná die opstel van ’n lys weer moontlik om agter die lys in te kan kom om weer insig te verkry in hoe die werklikheid was voor die bestaan van die lys? Lyste is my greep op die werklikheid. (115)

Die mening suggereer dat die tydskelette deel is van Ansbach se konstruksies van mag en ’n vermoë is om ’n greep op die werklikheid te behou. Elke tydskelet is verantwoordelik vir die bydrae van spesifieke areas van Van Wyk se biografiese inligting. Elkeen is op sy beurt ’n jaar-ná-jaar opname en verslag. Die inligting wat in die tydskelette weergegee word, is verkry uit noukeurige notas van dagboekinskrywings, briewe en so meer. Die inligting word met eindnotas gestaaf, dit word uitgebrei en na terugverwys. Die tydskelette is verbindingskonstruksies in die teks. Dit is die biografiese inligting wat waarheidsaanspraak aan die teks verleen en die dele wat tussen die tydskelette verskyn aan mekaar verbind. Die skelette is konstruksies van tematiese ruimtes in die teks. Die verbindings ondersteun ’n bespreking van die oorvleueling van personasies van Ansbach en Van Wyk.

5.3.2 1916–2000: Dokumentêre biografiese inligting

In die eerste tydskelet wat in 1916 begin, word die problematiese grens tussen die biografie en die outobiografie aan bod gestel en deurgaans ondermyn. Die tydskelet begin met Van Wyk se geboorte “op 26 April as die sewende van agt kinders”. Veertien jaar verloop ná die eerste inskrywing. Die volgende jaargang is 1930, wat Van Wyk “se Unisa-eksamenverslag van 22 Augustus” aanteken. Die tydskelet fokus op biografiese hoogtepunte met klem op Van Wyk se onderrig, kwessies en aard van komponering en sy loopbaan. Reeds in 1938 met die verwysing na die geboorte van “Gustave Ansbach, Werner Ansbach se vader” (170) kruip Ansbach se bestaan stilweg

in die jaarlikse opsommings van Van Wyk se biografies inligting. In 1971 “[o]p 2 Januarie – vyftien minute ná middernag – word Werner Ansbach gebore” (192).

Die beginsel dat Ansbach “deel moet word van die groot eerste chronologie” word vroeg in die teks in die *Kerkhofsleutels*-fragment aangeraak. Dit is Ansbach se eerste Oukersaand sonder sy moeder en haar siekte skuif die implikasie van dood op die voorgrond. Hy dink aan sy eie bestaan en wonder of “[a]nder moet sterf om ons mortaliteit te waarborg”. Hy stel die vraag: “Kan ’n mens so beïnvloed word deur wat om jou gebeur? En jou historiese konstruksies saam met jou?” (91). Ansbach kom tot die slotsom dat dit iets is waarvan jy nie kan wegdraai nie. Hy besef dat hy verby Van Wyk geleef het “en nou na sy einde kyk en dit herken as ’n einde”. As Van Wyk se biograaf is hy dus “die een wat Nols verby sy dood begelei na onsterflikheid” (92). In 1973, 1975, 1977, 1981 en 1983 is daar nog direkte verwysings na inligting van Ansbach wat met dié van Van Wyk oorvleuel. Die tydskelet wat oor die eintlike beskrewe lewe van Van Wyk handel, eindig nie in 1983 met sy dood nie. Vanaf 1984 gaan dit voort met Ansbach se verhuising na die Karoo tot en met 2000, wat die einde van die eerste tydskelet aankondig. Die inskrywings behels die jaaropsomming-inligting aangaande Ansbach se onderrig, buitelandse studies, sy terugkeer na Suid-Afrika en die belangrike besoek aan Ferguson, wat aansporing gee tot die skryf van Van Wyk se biografie.

5.3.3 1931–1982: Van Wyk se komposisies en heelwat menings

Die tweede tydskelet begin in 1931 en eindig in 1982, die jaar voor Van Wyk se dood. Dit handel oor die werk wat Van Wyk gedurende sy leeftyd as komponis produseer “asook sy musiekestetiese voor- en afkeure van ander uitvoerders en komponiste” (293). Weens die aantal aanhalings en verwysing na korrespondensie tussen Van Wyk en Baron is die tydskelet, soos die geval met die eerste een, “hoofsaaklik in Engels geskryf” (164). Die jaarlikse opsomming van die tydskelet is sigbaar langer as dié van die eerste een. Die lees van die tweede tydskelet verskaf insig in dít waarna Tyrell (2017:5) verwys as “giving a picture of South African musical life in the second half of the twentieth century at a time of increasing international isolation and the predicament of liberal South Africans (as Van Wyk was) during the apartheid years”.

Die tweede tydskelet funksioneer as 'n konstruksie van kulturele en sosio-politieke ruimtes waarvan Van Wyk met die verloop van jare as komponis deel vorm. Dit is 'n opname van sukses, die vele teleurstellings en tye wat Van Wyk "so hels ongelukkig gevoel het" (303). In Van Wyk se briewe openbaar hy sy filosofiese benadering tot sy musiek, die proses van 'n komposisie en die alomteenwoordige spanning as "an avowed Afrikaner with a longing for English culture; and a liberal in intent but comfortable under apartheid, too scared to 'stick his neck out'" (Walton, 2017:115). Alhoewel Ansbach homself nie opsetlik en direk as deel van die tweede tydskelet skryf nie en hul wêreld dus nie oorvleuel nie, is daar wel 'n geval van die vervaging van die grens tussen die fiktiewe biograaf en sy onderwerp. Die kwessie van Afrikaans is die bemoeienis wat hulle verbind. Van Wyk voel dat die toonsetting van Afrikaanse tekste – "Van Wyk Louw se *Die dieper reg*" (328) – die uitvoering en die uitreiking van die komposisies beperk. Daarenteen skryf Ansbach sy biografie oor Van Wyk in Afrikaans want "I don't want the whole world to come and trample all over my work. I suspect that when I decided to work in Afrikaans, I did so because I wanted to keep Nols to myself" (250). Die twee kontrasterende benaderings verbind Ansbach aan die suggestie van die deurlopende kwessie van Van Wyk se melancholiese aard, wat in die skelet bevestig word met die talle verwysings na siektes en emosionele ongesteldheid.

5.3.4 1900–1983: "Die dood is minder van 'n feit as 'n biografies geleentheid"

Die derde, kortste en finale tydskelet begin in 1900. In die 1983-opsomming van die eerste tydskelet word daar nie direk melding gemaak van Van Wyk se afsterwe nie. In die 1983-opsomming van die finale tydskelet word dit wel duidelik gemaak. "Hy sterf in die ouderdom van sewe en sestig jaar op 27 Mei" (498). Die 1983-opsomming is die jaar waarmee die tydskelet eindig.

Die tydskelet begin met die geboorte van Van Wyk se oudste suster. Die inleiding tot die tydskelet noem dat dit inligting verskaf "van mense se lewens rondom die eintlike beskrewe lewe" (460). Die verduideliking word gevolg deur 'n aanhaling uit Paul Ricoeur se essay, "Temporal Distance and Death in History" (590):

On the way toward the internalization of the potentiality-for-Dying, understood as having-to-die, a mediating role is played by the death of close relatives, whose passing figures prominently among all other deaths, which in turn include those that belong to the historic past. (460)

Ansbach se verwysing na sy besluit om homself in Van Wyk se lewensverhaal in te skryf “dat iets van hierdie doodsbepeinsing nie ’n vertroostende refleksie hoef te wees nie, maar ’n reis onderweg na die dood” (92) skakel met die Ricoeur-aanhaling. Weens die feit van Ansbach se besluit om homself deel van Van Wyk se lewensloop te maak, ag hy homself as deel van Van Wyk se vriende en familie. Sy bestaan speel dus, volgens hom en met ondersteuning van die Ricoeur-aanhaling, ook ’n rol van bemiddeling in die proses van Van Wyk se lewe.

In 1991 sterf “die jongste Van Wyk-kind” (460). Die volgende dood wat aangeteken word, is dié van Van Wyk se ma. “Arnold se Ma sterf op 30 November in die Somerset-hospitaal in Kaapstad”. Die jaar is 1932 en Van Wyk is “sestien jaar oud” (465). Sy suster Vera (wie se geboorte die tydsket se eerste inskrywing is) sterf die jaar later in 1933. Sy suster Minnie sterf in 1950 (473). Daar is ’n arbitrêre verwysing na die dood van generaal Smuts in dieselfde jaar en die 1951-inskrywing lui doodgewoon: “Enrique Jordá trou op 31 Januarie, Joel Krige sterf op 30 Julie” (474).

Die persoon aan wie Van Wyk sy *Nagmusiek*-komposisie opdra, “one of the bitterest struggles I can remember or imagine” (453), se dood word met dieselfde mate van emosionele verwydering in die 1953-opsomming aangedui. “Noel Mewton-Wood pleeg selfmoord in sy woonstel in Londen” (475). Die teenstrydigheid in die beskrywings van dood en selfdood figureer deurgaans in die teks. Benewens die emosielose aankondiging van Mewton-Wood se selfdood is daar Bowman se vertelling van Van Wyk se selfdoodpoging wat as ’n poets bedoel was. Daarenteen is Van Wyk se morbiede hunkering na dood in een van sy briewe aan Baron. Van Wyk bid dat dood “will be an eternal sleep that brings forgetfulness in its train” (93). Die chronologiese inskrywings van die finale tydsket dien as ’n opsomming van die deurgaanse teenwoordigheid van optekeninge van dood in die teks. Die derde ruggraat waarom die teks gevorm is en wat die dele van die gefiksionaliseerde

biografie met mekaar verbind, verskaf die chronologiese verloop van (sommige) geboortes en sterftes.

5.4 Drie referate

5.4.1 Oorsig

Drie referate wat deel is van die agt en negentig fragmente verskyn in die teks, naamlik *What about touching a piano?* (141), *Arnold van Wyk's hands* (379) en *The Classical Structure of Melancholy* (450). Die referate wat Ansbach tussen 2001 en 2004 lewer, maak deel uit van die teks se agt en negentig fragmente. Die eerste referaat verskyn in die eerste deel van Volume III. Dit is die dertigste van die sewe en dertig fragmente in dié deel van die teks. Die plasing daarvan is dus kort voor die eerste tydskelet, die eerste ruggraat wat die teks onderbreek. Die ander twee referate is te vinde tussen die tweede en die finale tydskelet. Die plasing van die twee is dus heelwat later in dieselfde deel aan die einde van die teks. Alhoewel die drie referate as deel van die teks se fragmente aangebied word, sonder die akademiese aard daarvan dit uit. Al drie die referate word deur Ansbach in die fiktiewe teks gelewer. In die outeursnota gee Muller (520) erkenning aan die drie referate wat deur hom as vroeëre weergawes gelewer is. Die bespreking en ondersoek van die referate bewerkstellig 'n verbintenis en oorvleueling van personasie tussen Muller as outeur en sy fiktiewe biograaf, Werner Ansbach.

Muller implementeer Ansbach as sy fiktiewe biograaf om op deurslaggewende manier 'n introspektiewe navraag van stapel te stuur na onder andere 'n Afrikaner-identiteit en ideologie, seksuele oriëntasie en terselfdertyd die problematiek van die aard van biografieskrywing wat die spanning tussen waarheid en fiksie op die voorgrond dryf. Die akademiese aard van die referate in die teks suggereer dat Ansbach Muller se alterego is (Tyrell, 2017:4). Die referate vestig aandag op van die alomteenwoordige temas van dood, musiek en seksualiteit in die teks. Die kwessie van melancholie, Van Wyk se teenstrydige posisie van marginale as homoseksuele komponis wat ondersteuning van 'n Afrikaner- nasionalistiese bewind aanvaar het en die dominante tema van dood wat implisiet daaraan voeg, is in die referate aanwesig.

Die oorvleueling van personasies, alomteenwoordige temas, kwessies van melancholie en Van Wyk se wroeging as homoseksuele kunstenaar in 'n homofobiese Suid-Afrikaanse politieke ruimte word in elk van die drie opvolgende besprekings van die referate belig.

5.4.2 Referaat 1: "What about touching a piano?"

Op 18 September 2001 lewer Ansbach " 'n kort, histories baie beperkte, tematies gerigte, begeleide toer deur een aspek van die proses van my biografiese projek oor Arnold van Wyk". Hy verwys daarna as "'n verkennende beskouing van die gegewens". Die referaat bied 'n oorsig van die kwessie van Van Wyk "as 'n klavierspelende komponis eerder as pianis" (142). Daar is verwysings na die invloede op sy komposisies, na verskeie openbare optredes en resensies van sy pianistiek. Dit is Ansbach se voorneme om in die referaat ondersoek in te stel na die soort pianis wat Van Wyk was. Die referaat verskaf nie 'n definitiewe antwoord nie. Ter afsluiting is daar 'n verwysing dat Van Wyk "'n astroanalise van sy persoonlikheid laat doen" het. Benewens sy sterreteken, gunstelingkleur, nommer wat hom geluk sal bring en dat smarag sy steen is, het hy "'n gesplete persoonlikheid" wat "hom eerder deur sy hart as sy verstand laat lei" (147).

Die referaat is, soos Ansbach aan die begin daarvan opmerk, 'n kort verkenning na Van Wyk as "uitvoerende kunstenaar" (141) wat "'n analise aanbied van Nols se klavierspel" (3). Wat egter wel noemenswaardig is, is die verwysing na Van Wyk se optrede as 'n sopraan. Die eindnota wat die verwysing vergesel, sluit aan by Van Wyk se astro-ontleding en ondersteun Van Wyk se melancholiese aard. In die referaat noem Ansbach dat Van Wyk 'n improvisasie "verskuil agter 'n Spaanse sluier [...] onder die nom de plume 'A Fun-Wake' ". Die skuilnaam suggereer "by Nols was die dood nooit ver nie" (141). Die eindnota wat die verwysing vergesel, brei uit op verdere voorbeelde van geksheerdery:

Almal bevestig die narsistiese behoefte by Van Wyk om met sosiale geleenthede die aandag op hierdie wyse op homself te vestig. Indien hierdie "ligter" sy van sy persoonlikheid as so 'n manifestasie van narsisme herken word, is dit versoenbaar (en nie teenstrydig nie) met

die donkerder, pessimistiese vreugdeloosheid en melankolie wat deel van dieselfde persoonlikheid uitmaak. (536, 537)

Die tema van melancholie sluit aan by Ansbach se bepeinsing dat “Nols se storie ’n storie oor die melancholie van dood is” (91). Die teenwoordigheid van die referaat met sy onderliggende suggestie van Van Wyk se melancholiese aard vind reeds neerslag in die teks se eerste fragment. Dit skakel met Ansbach se neerslagtigheid sedert die nuus van sy moeder se siekte net twee dae voor die kongres.

Tot en met die verskyning van die referaat in die konstruksie van die teks – dit is kort voor die onderbreking van die eerste tydskelet – word die tematiek van verlies, rou en melancholie herhaaldelik uitgelig. Die biografiese inligting in die eerste tydskelet ten opsigte van Van Wyk volg kort op die hakke van die referaat. Dit sluit aan by die referaat wat weens die akademiese aard daarvan ’n nosie van erkenning en waarheidsaanspraak verleen aan die inligting wat daarin vermeld word. Ansbach se referaat verskaf ook ondersteuning aan die nosie van ’n oorvleueling van die konkrete outeur met sy fiktiewe biograaf.

Ansbach lewer sy eerste referaat in September 2001 “by die 31ste Algemene Jaarkongres van die Musiekwetenskapvereniging van Suidelike Afrika by die Universiteit Stellenbosch”. Daarenteen vind die 28ste jaarlikse Kongres van die Musiekwetenskapvereniging van Suidelike Afrika in 2001 by die Universiteit van Pretoria plaas (Musicological Society of Southern Africa, 2001). Die kongres bestaan wel, nieteenstaande die verskil tussen Ansbach se 31ste kongres in Stellenbosch teenoor die 28ste een wat in 2001 in Pretoria plaasvind. In 2004 word Muller tot voorsitter van die vereniging verkies. Dit is dieselfde jaar wanneer hy ’n vroeëre weergawe van die referaat lewer “tydens die 31ste jaarlikse kongres van die Musiekwetenskapvereniging van Suidelike Afrika by die Universiteit van Stellenbosch, 26–27 Augustus 2004” (520). In 2006 het hy ’n aandeel in die samesmelting daarvan met die “Ethnomusicology Symposium” (Muller, 2017c).

5.4.3 Referaat 2: “Arnold van Wyk’s hands”

Ansbach se tweede referaat vertoon ’n merkbare verskuiwing vanaf die eerste een. Die fragment *What about touching a piano?* verskyn in die teks as ’n afskrif van die referaat. Dit is nie die geval met die tweede referaat nie. Die referaat is nie slegs ’n afskrif nie, maar vorm deel van die narratiewe struktuur van die teks. Ansbach is teenwoordig in die lokaal waar hy die referaat lewer. In die referaat is daar verwysings na “Grahamstown” as die plek waar die kongres plaasvind en na die kongres se titel van “Composing ApARtheid” (381). Die jaar word ook genoem met verwysing na die persverklaring wat op “30 April 2004” deur die organiseerders, “New Music SA” (379), uitgegee is. Ansbach “kyk oor die gesigte voor [hom] in die Beethoven Room” (379). Hy lewer sy referaat aan “ ’n saaltjie vol sweterige Wits-akademici” (381).

Met die verskyning van die referaat is twee van die tydskelette reeds gelees. Van Wyk se biografiese inligting asook sy komposisies en wispelturige verhouding met kollegas is reeds bekend. Dit is ook die geval met Ansbach, die fiktiewe biograaf, se eksentrisiteit en obsessiewe gewoontes. Ansbach se biografiese inligting versmelt met dié van die komponis se geskrewe lewe in die eerste tydskelet. Hy inkorporeer homself met Van Wyk se lewe met die 1971-inskrywing: “Op 2 Januarie [...] word Werner Ansbach gebore” (192). Met die referaat betree Muller op sy beurt Ansbach se fiktiewe biografie op ’n akademiese vlak. In 2004 lewer Muller ’n referaat – Kruger (2014:2) beskryf dit as woedend – getiteld *Arnold van Wyk’s hands* gedurende ’n konferensie wat as voorspel tot Grahamstad se New Music Indaba-fees georganiseer is. As redakteur publiseer Grant Olwage *Composing apartheid: Music for and against* (2008). Die publikasie beskik oor dertien van die referate wat aan die kongres gelewer is. Die gebeurtenis van die samehangende konferensie vind ’n dekade ná die eerste demokratiese verkiesing in Suid-Afrika plaas en fokus op die “musics (plural) of apartheid – and specifically, how apartheid was constituted through music” (Wessels, 2011:208). Froneman (2017:13) verwys ook na die publikasie van Muller se referaat met dieselfde titel in haar bespreking van *Nagmusiek*. As finale ondersteuning bevestig Muller in sy outeursnota dat ’n weergawe van die referaat deur hom tydens

die “*Conference on Composing ApARtheid* in Grahamstad, 1–2 Julie 2004” (520) gelewer is en die Olwage-publikasie.

Ansbach se ervaring van die ruimte waarin hy se referaat lewer, gaan akkoord met die manier waarop hy tot dusver met ruimtes onderhandel en dit ervaar. Net soos in die geval van sy lesingsaal waar sy gehoor sy studente is, kyk hy hier in die geselskap van sy eweknieë en mede-akademics “oor die gehoor se koppe teen die agterste muur vas”. Daar is ook die alewige aandag op ’n moontlike verleentheid van “[i]s my gulp toe?” en die ewigdurende bemoeienis met ’n waterkraffie wat nie aan die kateder waar hy staan besorg is nie (379).

Ansbach (Muller) se referaat kan gelees word as ’n bewysstuk in die verdediging van ’n navorsingsprojek en biografieskrywing van ’n komponis wat gedurende sy leeftyd voordeel put uit ’n regeringsstelsel. Die komponiste “were having a pretty good time, thanks to their patrons the old National Party, the Broederbond, the SABC and Anton Hartman, and the apartheid system itself” (379, Ansbach haal Michael Blake hier aan). Die samehangende kwessie is die keuse om die teks wat “deur die gewig en omvang daarvan kanoniserings opeis” (612) in Afrikaans te publiseer.

5.4.4 Referaat 3: “The Classical Structure of Melancholy”

Volgens die inligting wat verskaf word oor die derde en finale referaat wat by die teks ingesluit is, is dit ’n referaat wat gelewer is “[b]y die gesamentlike kongres van die International Association of Music (IAMIC), die International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres (IAML) en die International Musicological Society (IMS), Gotenburg, Swede, 19–23 Julie, Donderdag 22 Junie, 11:30” (450).

Dit wil voorkom asof die referaat met die eerste een versoenbaar is op grond daarvan dat dit ook ’n afskrif daarvan veronderstel. Die referaat se titel dui onmiskenbaar op die tema van die bespreking. Ansbach sinspeel op musikale konstruksies in die titel deur gebruik te maak van die klassieke tendens in musikologie en dit as boustof tot ’n melancholiese aard te gebruik. Die titel suggereer dat melancholie, soos musiek, uit ’n klassieke struktuur bestaan en sodoende ontleed kan word.

Ansbach se referaat bespreek Van Wyk se melancholiese lewe, sy “pessimistic nature and one usually obsessed with loneliness and death” (450). Sy ongelukkige en hartseer kinderjare, sy ewigdurende skuldgevoel oor sy homoseksualiteit, die feit dat hy slegs ’n pos as lektor beklee het en sy lewenslange pynlike tandpynprobleme is volgens Ansbach genoeg motivering van ’n melancholiese aard. Die referaat fokus vervolgens op die proses van en die sonate-ontwerp in Van Wyk se simfonieë. Ansbach kom tot die slotsom dat

the effects of closure and enclosure enabled by the sonata rhetoric [...] are implied to function [...] as metaphor [...] for the colonial composer’s desire to belong to an unambiguous sense of musical tradition, or for the gay composer to protect his vulnerability in a homophobic society (458).

Soos vanuit die voorafgaande bespreking van die tweede referaat is daar konkrete bewyse van Muller se werk met dieselfde titel wat by dieselfde kongres gelewer is. Hieruit is dit dus moontlik om af te lei dat die outeur homself spesifiek in die teks ingeskryf het. Die derde referaat is ietwat meer dubbelsinnig. ’n Internetsoektog na die organisasies en verwysings na onafhanklike asook gesamentlike kongresse lewer wel ’n resultaat. Die IAML-IAMIC-IMS-kongres vind plaas in Gotenburg, Swede op 18–23 Junie 2006 (Hall & Calderis, 2006:19). Die verslag dek nie die hele program nie. Dit maak egter wel melding van sekere referate wat die Donderdag gelewer is:

Stephanus Muller of the University of Stellenbosch then introduced South Africa’s foremost composer, Arnold Van Wyk (1916–1983), who suffered all his life from toothache. The composer suffered terribly from homesickness while in London at the Royal Academy in the late 1930s, but he was just as out-of-place in Stellenbosch. (Muller remarked that, “Had he not been born a melancholic, he had every reason to become one.”) Van Wyk had a tortuous compositional method, full of anachronisms, which Muller suggested was the result of Van Wyk’s impoverished background, his sexual orientation, and the ever-present toothache. Excerpts of some of his work were played – I promised myself to look for his CDs, especially his String Quartet and *Night Music* for piano.

Die datums en jaar waarin Ansbach en Muller hul onderskeie referate lewer en die volgorde van drie organisasies betrokke stem nie ooreen nie. Die referate se titels

stem wel ooreen. Die outeursnota gee erkenning aan 'n referaat, "The Classical Structure of Melancholy [...] gelewer tydens die IAML-IAMIC-IMS-kongres, Gotenburg Swede, 18–23 Junie 2006" (520). Die oorvleueling van die konkrete outeur met fiktiewe biograaf is onbetwisbaar.

5.5 Samevatting

Die verbinding en oorvleueling van ruimtes en wêrelde word deur brûe, tunnels en deure wat op konkrete en simboliese wyse as verbindingskonstruksies optree, bevestig. 'n Bespreking van die drie tydskette en die referate fokus op hul beurt op die oorvleueling van die feitlike outeur, fiktiewe biograaf en biografiese onderwerp. Die oorvleueling van Ansbach en Van Wyk, maar ook met Muller, die konkrete outeur, dra by tot die vervaging van die grense van ruimtes en wêrelde. Die funksionaliteit van die tydsket tree na vore as 'n tematiese bemoeienis met die oplos van grense tussen lewendes en dooies. Die referate vestig aandag op die konkrete outeur se teenwoordigheid in die teks en die vervaging van die grense met Ansbach en Van Wyk. Die referate tree in gesprek met Van Wyk se ongemak as homoseksuele komponis en die sosio-politieke verwantskappe wat sy bestaan beïnvloed het.

Viljoen (2014:186) se opmerking, "[n]et soos liminaliteit is die dood 'n onbekende en gevreesde, maar (binne die konteks van seker godsdienste) 'n potensieel transformerende ervaring", word geïllustreer in Muller/Ansbach/Van Wyk se bemoeienis met verwysings, besprekings en die opname van sterftes, begrafnisse en siektes. Na aanleiding van haar ontleding van die verteller se obsessiewe verhouding met die dood in Breytenbach se *Woordwerk* (1999) postuleer Viljoen (2014:187): "Die dood ontlok by die verteller 'n spektrum van gevoelens: daar word uitgesien na die ontmoeting met die dood, dit word met 'n mengsel van weersin en begeerte beskou óf dit word met gelatenheid afgewag".

Alhoewel dit in die geval nie noodwendig op sy dood fokus nie, sluit Ansbach se invalspunt van sy biografieskrwing aan by Viljoen se opmerking. Ansbach se reis op soek na Van Wyk se verlede begin met die komponis se grafrede. Die simboliese waarde van die gebaar is onmiskenbaar. Vanaf die transkribering van die grafrede

herskep Ansbach Van Wyk se lewe en verbind hy sy bestaan aan dié van sy biografiese onderwerp deur besoeke aan “plekke waar hy in Suid-Afrika gewoon en gewerk het” (12) en aan die mense en gebeure wat in Van Wyk se lewe insig gee in sy bestaan en sy wêreld: “I’m not just writing a biography, if I may say so. I’m discovering a lost world” (248).

Ansbach se oneindige stryd met molle gee aanleiding tot die opmerkbare deursypeling van die diere en hul tunnels in sy alledaagse bestaan. Gange wat die klaslokaal aan sy kantoor verbind, word met tunnels geassosieer. Tunnels figureer op ’n konkrete vlak en die teenwoordigheid van molle in die verhaal van die verlede verbind aan die molle in Ansbach se lewensverhaal.

Die metaforiese brug word in werking gestel as verbinding van Ansbach se lewe en verhaal met Van Wyk s’n. Ansbach besin dat die lewensverhaal een is wat as “’n storie oor die melankolie van die dood” (91) geskryf moet word. Die beeld van ’n brug wat die fiktiewe biograaf aan sy biografiese onderwerp bind, is een wat op simboliese vlak aan ’n melancholiese konstruksie onderworpe is.

HOOFSTUK 6

Samevatting

Je suis l'espace où je suis

(I am the space where I am)

(Noël Arnaud, aangehaal in Bachelard, 2014:156)

In hierdie studie is die funksionaliteit van ruimte in Stephanus Muller se *Nagmusiek* ondersoek. Die studie fokus op die ruimtes wat deur Werner Ansbach, Muller se fiktiewe biograaf, beleef is. 'n Ontleding van Ansbach se ervarings in private en openbare ruimtes, en die wyse waarop hierdie ruimtes op hom inspeel, bevestig dat ruimte 'n deurslaggewende rol in die teks speel. In hierdie studie is gefokus op Ansbach se ervaring van ruimtes en op die verhouding tussen die verskeie ruimtes. Ansbach se aanwesigheid in sosiale ruimtes maak deel uit van die sosiale konstruksie van die ruimte. Die ontleding toon 'n meervoudige funksionaliteit van ruimte in die teks. Ruimte funksioneer as 'n plek van verbeelding. Dit word gebruik om sosiale en politieke kommentaar op die Suid-Afrikaanse samelewing te lewer. Ruimte word gebruik om die grenslyn tussen die konkrete outeur, fiktiewe biograaf en biografiese onderwerp te problematiseer en ook om te besin oor die verhouding tussen die verlede en die hede.

In hoofstuk 1 is *Nagmusiek* bespreek as 'n komplekse, metafiksionele biografie. Die hibriede en intergeneriese aard van die teks bied ruim geleentheid vir die ondersoek van ruimte as betekenisgenererende element. Die eiesoortigheid van die teks dien as aansporing tot die benutting van 'n verskeidenheid teoretiese invalshoeke. Oorweging is geskenk aan Gaston Bachelard, Henri Lefebvre en Michel Foucault se invloedryke werk oor die huis as intieme ruimte, ruimte as sosiale konstruksie en ruimte as weerspieëling van die samelewing. Bachelard se filosofiese meditasie van 'n droomruimte, die ruimte waar die dromer wegkruip, beskerm voel en in veiligheid kan droom, weerklink in die bespreking van Ansbach se verhouding met sy private woonruimte. Die ruimte wat simbolies aan geboorte, bestaan en die dood koppel, is

'n verlenging en verskaf inligting oor die bewoner. Lefebvre se siening van ruimte as 'n produk waar die mens se ervaring met al drie die prosesse van die (sosiale) konstruksie van (sosiale) ruimte in werking tree, is ter sprake in die openbare ruimtes wat Ansbach met die verloop van sy navorsingswerk besoek. Foucault se oortuiging dat die mens die lewe as 'n netwerk ervaar, is bevestig in die jukstaposisionele aard van die verbindende ruimtes wat Ansbach betree.

Die tweede hoofstuk bespreek Ansbach se verhouding met en ervaring van sy private woonruimte. Daar word onderskeid getref tussen die woonstel in die geheel enersyds en die studeerkamer andersyds. Die manier waarop die woonstel in die teks beskryf word as 'n koue, karig gemeubileerde ruimte met leë mure word met beskrywings van sy studeerkamer gekontrasteer. Die hoofstuk illustreer hoe die woonstel as geometriese ruimte uitgebeeld word waar Ansbach in eensame enkelingskap leef. Daarteenoor word beskrywings van die studeerkamer geïnterpreteer as tekenend van dié vertrek se rol as die belangrikste ruimte van beskerming in Ansbach se lewe. Die rol van die studeerkamer word in verband gebring met Bachelard se besinning oor kreatiewe droomruimtes. Die studie bring die moontlikheid na vore dat Ansbach se studeerkamer funksioneer soos Bachelard se kluisenaarshut waarna Viljoen (2017:1, 2) verwys as "nie net die idee van 'n toevlug nie, maar ook van 'n gefokusde vorm van afsondering". Die wyse waarop Ansbach in die privaatheid van sy woonruimte oor sy vele besoeke aan openbare ruimtes dagdroom, dui daarop dat hy in die beskermende konstruksie van sy studeerkamer vryheid kan gee aan sy drome en verbeelding.

In die tweede hoofstuk word ook aandag bestee aan die belang van sekere voorwerpe in sy studeerkamer. Die voorwerpe word bespreek as verteenwoordigers van al sy "[i]llusies, drome, kompromieë, nederlae, vrese, hoop" (Muller, S., 2014:52)²⁸ wat verweef is met sy intiemste gedagtes en herinneringe. Die bespreking kring uit na Bachelard se filosofiese besinning oor die intieme ervaring van ruimte en Bachelard se waarnemings word vervolgens van toepassing gemaak op van die voorwerpe wat

²⁸ Alle verdere direkte aanhalings van en verwysings na die *Nagmusiek*-teks word voortaan in hierdie hoofstuk met slegs die bladsynommer aangedui.

Ansbach in sy leeftyd versamel het: al die boeke, 'n muurhorlosie en 'n foto van sy moeder wat met die nostalgie van sy verlede in gesprek tree. In die hoofstuk word tot die gevolgtrekking gekom dat Ansbach se studeerkamer 'n verlenging is van homself. Dit is waar die lamp wat op sy kiaslessenaar staan en 'n assosiasie van beskerming oproep; dié baken en stabiele punt is waarna hy terugkeer.

In hoofstuk 3 is ondersoek ingestel na die openbare ruimtes in Stellenbosch. Die hoofstuk wys daarop dat die meeste van hierdie ruimtes werklik bestaan, maar dat Van Ryneveldhuis, waar sy moeder tuisgaan, fiktief is. Lefebvre se ruimtelike triade word bespreek as relevant vir Ansbach se verhouding met ruimtes in Stellenbosch. Die hoofstuk toon hoe Lefebvre se stelling dat ruimte die produk van sosiale praktyke is, geld vir die openbare Stellenbosse ruimtes in *Nagmusiek*. Ansbach se pos as dosent aan die Universiteit Stellenbosch, waar hy homself daagliks in dieselfde kantoor, klaslokaal en Konservatoriumgebou bevind as Van Wyk gedurende sy tyd aan dieselfde akademiese instelling, sluit aan by Lefebvre (1991:110) se verduideliking dat indien ruimte wel geproduseer word, as daar wel 'n proses van produksie teenwoordig is in ruimtelikheid, beskik die ruimte oor 'n geskiedenis.

Die gedetailleerde beskrywings en waarnemings getuig daarvan dat Ansbach deurgaans bewus is van die konstruksie en die uitleg van die ruimte. Die gemoedstoestand van kloustrofobie wat hy in die ruimtes ondervind, skakel met Van Wyk se gevoel as 'n klandestiene, homoseksuele komponis gedurende sy tyd as dosent aan die universiteit. Die universiteitsruimte funksioneer as kritiek op nie net die akademici van die verlede nie, maar ook die hedendaagse beleid. Die Stellenbosse ruimtes wat in die hoofstuk ondersoek is, word gebruik om kommentaar te lewer op die handhawing van Afrikaner-waardes, 'n patriargale opset en sosio-politieke sake. Die ruimtes belig Ansbach se bemoeienis met die skakel tussen die verlede en die hede. Sy behepthed met die verbinding is 'n vertrekpunt vir 'n besinning oor die verhouding tussen 'n biograaf en sy onderwerp.

In die vierde hoofstuk verskuif die aandag na ruimtes buite Stellenbosch. 'n Ontleding van die vier verskillende onderhoude wat Ansbach as deel van sy veldwerk onderneem, dui daarop dat hy met verloop van tyd emosioneel betrokke raak by die

kwessie van seksualiteit gedurende die gesprekke. Die twee onderhoude wat by akademiese instellings plaasvind, bevestig Ansbach se ongemak met akademiese ruimtes. Die akademiese ruimtes in *Nagmusiek* verbind met mekaar en funksioneer as kommentaar op kwessies van seksualiteit, diskriminasie en die (mag)strukture onder Suid-Afrikaanse akademici. Die twee onderhoude wat in die privaatheid van die ondervraagdes se woonruimtes plaasvind, verbind en funksioneer op sigself as ruimtes van intimiteit. Dit blyk duidelik dat alhoewel Ansbach ongemaklik is in Stemmet se meenthuis en Bowman se woonstel, die besprekings van musiek en seksualiteit met die ondervraagdes wel insig gee in Van Wyk se lewe.

Die bespreking van Ansbach se besoek aan 'n begraafplaas en 'n museum in die vierde hoofstuk bevestig die belang van die mens se rol in die produksie van ruimte. Soos dit die geval was met die onderhoude waar die temas van musiek en seksualiteit die ruimtes met mekaar verbind, is dit die kwessie van dood, verganklikheid en ordening wat die skakel is tussen die begraafplaas en museum. 'n Ontleding van die vier onderhoude, die besoek aan die begraafplaas en die besoek aan die museum bring die belang van Ansbach se rol in die onderling verbonde aard van die ruimtes na vore. Die verloop van Ansbach se navorsingswerk dui op die bewustheid van Ansbach se verantwoordelikheid as biograaf. In hierdie hoofstuk word tot die gevolgtrekking gekom dat Ansbach se liggaamlikheid getuig van ongemak, maar ook van 'n bewustheid van die oorvleueling van sy wêreld met dié van Van Wyk.

Die vyfde hoofstuk stel ondersoek in na die wyse waarop ruimtes met mekaar verbind. Dit is nie net 'n besinning oor brûe en hul verbintenis in musiekvorme en die verkenning van 'n wêreld van die verlede wat ter sprake kom in die konstruksie van die *Nagmusiek*-teks nie. Daar is verwysing na molle en tunnels wat nie net die privaatheid van die tuin van sy woonruimte ontwig en destabiliseer nie, maar ook deurgaans in sy toetrede en beweging deur sosiale ruimtes 'n opwagting maak. Die verbinding wat op konkrete en simboliese vlakke manifesteer, vestig klem op die oorvleueling en ineenvloeiing van reële en fiktiewe ruimtes en van konkrete outeur, fiktiewe biograaf en biografiese onderwerp. In *Nagmusiek* verbind die ruimtes met

mekaar deur Ansbach se soektog na waarheid en betekenis en sy gewaarwording van die verweefdheid met sy biografiese onderwerp en sy verlore wêreld.

Die bespreking van die drie referate en drie tydskelette in die vyfde hoofstuk dui op die vervaging van die grenslyn tussen Muller, Ansbach en Van Wyk. Die drie referate wat Ansbach in die teks lewer, is vroeëre weergawes van Muller se voorleggings. Die aanwesigheid van die referate bewerkstellig 'n oorvleueling van personasies en 'n verbintenis tussen konkrete outeur en fiktiewe biograaf. Die oorvleueling van die ruimtes openbaar die verhouding tussen private en openbare. Dit is duidelik dat Ansbach se besluit om sy lewe in die eerste tydskelet en sodoende as deel van Van Wyk se lewe te skryf nie net die grens tussen Van Wyk en homself laat vervaag nie, maar ook konstruksies van mag en beheer is. Die tydskelette funksioneer as verbinding tussen die fiktiewe biograaf en sy biografiese onderwerp. Die oorvleueling van die ruimtes dryf die spanning tussen feit en fiksie op die voorgrond. Die referate en tydskelette funksioneer as die meganismes om die reële en fiktiewe ruimtes afsonderlik van mekaar staan te maak, maar is ook dít wat met mekaar oorvleuel. Die hoofstuk se bespreking van die verskeie verbindingskonstruksies en ruimtes word gebruik om kommentaar te lewer op die problematiese aard van biografieskrywing.

Die ondersoek na die funksionaliteit van ruimte in Stephanus Muller se *Nagmusiek* dui op Muller/Ansbach/Van Wyk se bemoeienis met verwysings, besprekings en die opname van sterftes, begrafnisse en siektes. Beskrywings van dood en selfdood figureer sterk in die teks. Dood is een van die dwingende temas in *Nagmusiek* wat deurlopend teenwoordig is en so die ruimtes met mekaar verbind. Die uitgebreide Chronologie III, wat 'n opname is van geboorte en sterfdatums en Ansbach se deurgaanse bemoeienis met die uitwissing van sy molle, vestig klem op die doodstema.

Wanneer Ansbach se navorsing tot 'n einde kom, bevind hy hom aan die einde van die teks in sy private woonruimte. Ansbach haal “die swart aandpak van die hanger [...] af” en “[g]ooi die molgif in 'n lang glas” (516). Hy gaan sit voor die klavier en begin speel. Ansbach se gebaar eggo dié van Noel Mewton-Wood aan wie Van Wyk *Nagmusiek* opdra, wat sy lewe beëindig het deur gif te drink. Ansbach is besig is om

aspekte van Van Wyk se lewe te herkonstrueer. Die aantrek van Van Wyk se aanpak wat Ansbach uit die museum in Bloemfontein gesteel het, simboliseer 'n doodskleed. Die pak verbind ook aan Van Wyk se identiteit. Met die verloop van Ansbach se navorsingsproses en die skryf van Van Wyk se biografie oorvleuel sy wêreld met dié van sy onderwerp. Ansbach se begeerte om die grens tussen die twee wêreldes oor te steek, kom tot 'n hoogtepunt waar hy voor sy klavier sit.

Die gelyknamige titel van Ansbach se biografie en Van Wyk se komposisie is relevant. Dit dui op die oorvleueling van personasies en wêreldes. Die fiktiewe karakter Werner Ansbach en die werklike komponis Arnold van Wyk skuif oormekaar. Die ooreenskuiwing is 'n komplekse gebaar wat saamgelees moet word met die belang van liefde en dood in die komposisie. Soos Van Wyk se komposisie, waarin hy volgens hom probeer om “die nag te toon as ewebeeld van liefde, slaap en dood” (Muller, W., 2014:99), is Ansbach se gebaar sprekend van 'n gemoedigheid met dood en van sy welwillendheid teenoor sy subjek. Om sake verder te kompliseer, is die leser bewus dat die teks ook *Nagmusiek* heet. In die teks is daar talle oomblikke waar die persoonlikheid van die fiktiewe outeur Werner Ansbach en die werklike outeur Stephanus Muller oorvleuel. Dit volg dat hierdie oomblik ook implikasies inhou vir die werklike outeur se geboeidheid met sy subjek. Met verwysing na die teks se titel as “die skakeling van die liefde en dood”, sê Muller (Muller, W. & Muller, S., 2014:4) dat die skryf van *Nagmusiek* sy “uitvoering van Van Wyk se *Nagmusiek*” is. Die skryf van die biografie funksioneer as 'n metaforiese brug tussen Muller (en Ansbach) se lewe en Van Wyk s'n.

Ten slotte maak die komplekse aard van die ruimtelike inspelings op Ansbach, die Stellenbosse ruimte en die ideologiese en emosionele verband met ruimtes wat hy as deel van sy navorsingswerk besoek dit duidelik dat ruimte 'n insiggewende rol in *Nagmusiek* speel. Daar is 'n sterk aanwesigheid in die Afrikaanse literêre milieu van die obsessie met die Suid-Afrikaanse landskap. 'n Bewustheid van ruimte verbind aan die idee van identiteit, en Viljoen et al. (2007:15) noem dat geografiese ruimte aan sowel emosie as ideologie verbind. Alhoewel Muller se *Nagmusiek* nie noodwendig die verband tussen landskap en mense teenwoordig in Karel Schoeman se “Stemme”-

drieluik²⁹ weerspieël nie, vestig hy wel gedurende sy onderhoud met Wayne Muller (Muller & Muller, 2014:2) aandag juis op die verskillende ruimtes – privaat, sosiaal en tematies – wat in hierdie studie ondersoek is. In die onderhoud noem hy:

Arnold van Wyk se werk bied ’n venster op kunsmusiekproduksie in Suid-Afrika in die apartheidsera; Arnold van Wyk laat ons dink aan Stellenbosch as dorp en universiteit; Arnold van Wyk kompliseer die (grootliks) literêre konstruksies van Afrikanerkultuur; Arnold van Wyk nooi ons uit om te besin oor die geskiedenis van Afrikaner gaykultuur. Muller se *Nagmusiek* verskaf ’n insiggewende verbinding van ’n Suid-Afrikaanse musiekgeskiedenis en fiksie.

Die aspekte wat Muller in die bogenoemde aanhaling noem, is in ’n mindere of meerdere mate in hierdie studie bespreek. *Nagmusiek* verskaf vrugbare stof vir toekomstige studies oor heelwat ander besprekingspunte. Daar is byvoorbeeld die kwessie van moeders, wat Van Wyk se moeder, Ansbach se moeder en Muller se moeder, aan wie die teks opgedra is, insluit. ’n Volledige ondersoek na die tema van melancholie in die teks en die noue verbintenis met molle en ondergrondse tonnels is ’n verdere moontlikheid, asook ’n studie oor die voor-die-hand-liggende kwessie van die komplekse verhouding tussen feit en fiksie. Hopelik sal daar met verloop van tyd nog vele interessante bydraes op grond van dié teks aangebied word. Die hoop sluit aan by en word ondersteun deur die konkrete outeur se kommentaar dat “[d]ie toekomstige werk oor en met Van Wyk skeur en lek en bars uit elke bladsy van *Nagmusiek*” (Muller & Muller, 2014:5).

²⁹ Karel Schoeman se “Stemme”-drieluik bestaan uit – in genommerde volgorde waarvolgens dit geskryf is en nie volgens datumaanduidings nie – *Verliesfontein* (1998) (1), *Hierdie lewe* (1993) (2) en *Die uur van die Engel* (1995) (3). Helize van Vuuren (2002:56) verwys na die konstante elemente in Schoeman se oeuvre. Onder andere is daar “die eensame buitestaandersfiguur, [...] die sterk ruimte- en atmosfeerskepping, [...] fyn weergegewe nuanses van interaksie tussen mense en gesprekke [...]. Aansluitend hierby is die tema van verganklikheid”. Nieteenstaande die feit dat *Nagmusiek* nie ’n bemoeienis met die Suid-Afrikaans landskap vertoon nie, wil dit tog voorkom asof daar wel ooreenkomste is tussen aspekte van Muller se *Nagmusiek* wat in hierdie studie bespreek is en elemente in Schoeman se drieluik.

BRONNELYS

- Ahmad, A. 1987. Jameson's rhetoric of otherness and the 'national allegory'. *Social Text*, 17, Herfs: 3–25. DOI: 10.2307/466475.
- Aldrich, C. 2010. *Ruimte, identiteit en beweging in Tommy Wieringa se Joe Speedboat (2005)*. MA-tesis. Universiteit Stellenbosch. Verkry by <https://scholar.sun.ac.za/handle/10019.1/5308> [22 Februarie 2017].
- Bachelard, G. 1958 [2014]. *The poetics of space*. Uit Frans vertaal deur M. Jolas. VSA: Penguin Group.
- Behr, A. 2014. Nagmusiek. *Muziki*, 11(2):133–135. DOI: 10.1080/18125980.2014.995285.
- Bezuidenhout, A.J. 2013. *Die drukking van dakke: Ruimtelikheid en morele agentskap in Gert Vlok Nel se digbundel "om te leef is onnatuurlik"*. MA-tesis. Universiteit Stellenbosch. Verkry by <https://scholar.sun.ac.za/handle/10019.1/79962> [22 Februarie 2017].
- Brink, A.P. 1987. *Vertelkunde: 'n Inleiding tot die lees van verhalende tekste*. Pretoria: Academia.
- Brink, E. 2008. Die volksmoeder: 'n Beeld van 'n vrou. In A.M. Grundlingh & S. Huigen (reds.). *Van volksmoeder tot Fokofpolisiekar: Kritiese opstelle oor Afrikaanse herinneringsplekke*. Stellenbosch: Sun Press, 7-15.
- Burger, B. 2016. *'n Geokrities-vergelykende analise van Afrikaans- en Engelstalige Suid-Afrikaanse stedelike romans*. PhD-proefskrif. Universiteit Stellenbosch. Verkry by <https://scholar.sun.ac.za/handle/10019.1/100300> [3 Oktober 2017].
- Burger, W. 2015. Kies 'n boek: Nagmusiek deur Stephanus Muller. *Vrouekeur*, 8 September. Verkry by <https://www.vrouekeur.co.za/uncategorized/kies-n-boek-nagmusiek-deur-stephanus-muller> [13 Junie 2017].

- De Jong, M. 2013. *Verwagtingshorison*. Verkry by <http://www.literaryterminology.com/index.php/lemmas/28-v/264-verwagtingshorison> [6 Februarie 2018].
- Du Plooy, H. 2006. Afstand en belewenis: Liminale ruimtes en oorlewing in *Niggie* deur Ingrid Winterbach. *Literator*, 27(7):1–22.
- Elden, S. 2004. *Understanding Lefebvre: Theory and the possible*. Londen: Continuum.
- Foucault, M. & Miskowiec, J. 1986. Of other spaces. *Diacritics*, 16(1):22–27. DOI: 10.2307/464648.
- Froneman, W. 2017. *Ex-centric hermeneutics in Stephanus Muller's Nagmusiek*. Royal Musical Association Research Chronicle, DOI: 10.1080/14723808.2017.1328013.
- Giliomee, H. 2009. *The Afrikaners: Biography of a people*. Kaapstad: Tafelberg.
- Grove, I. 2008. Lewe-in-werk: Outobiografie in Arnold van Wyk se musiek. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 48(1):1–12.
- Gutting, G. & Oksala, J. 2018. Michel Foucault. In E.N. Zalta (red.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Verkry by <https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/foucault/> [31 Januarie 2018].
- Hall, A. & Calderisi, M. 2006. IAML-IAMIC-IMS Conference. Gothenburg, Sweden. June 18-23, 2006. *CAML Review*, 34(3):9–22.
- Hambidge, J. 2014. *Stephanus Muller – Nagmusiek (2014)*. Woorde wat Weeg [blog]. Verkry by <http://joanhambidge.blogspot.co.za/2014/11/stephanus-muller-nagmusiek-2014.html> [20 Julie 2017].
- Hayles, N.K. 2004. Print is flat, code is deep: The importance of media-specific analysis. *Poetics Today*, 25(1):67–90.

- Human, T. 2015. kykNET-Rapport Boekprys (Jan Rabie-Rapport): Commendatio vir *Nagmusiek* deur Stephanus Muller. *LitNet*, 19 November. Verkry by <http://www.litnet.co.za/kyknet-rapport-boekpryse-2015-jan-rabie-rapport-commendatio-vir-nagmusiek-deur-stephanus-muller/> [20 Julie 2017].
- Jameson, F. 1986. Third-world literature in the era of multinational capitalism. *Social Text*, 15:65–88. DOI: 10.2307/466493.
- Johnson, P. 2012. *Derek Jaman's Garden*. Heterotopian Studies. Verkry by <http://www.heterotopiastudies.com/wp-content/uploads/2012/05/Derek-Jarmans-Garden-pdf.pdf> [31 Maart 2017].
- Joubert, C.J. 2017. *Die verhouding tussen ruimte en identiteit in Eben Venter se prosakuns: Ballingskapliteratuur en die postkoloniale diskoers*. PhD-proefskrif. Universiteit van Suid-Afrika. Verkry by <http://uir.unisa.ac.za/handle/10500/22690> [3 Oktober 2017].
- Juvan, M. 2015. From spatial turn to GIS-mapping of literary cultures. *European Review*, 23(1):81–96. DOI: [10.1017/S1062798714000568](https://doi.org/10.1017/S1062798714000568).
- Kipfer, S., Goonewardena, K., Schmid, C. & Milgrom, R. 2008. On the production of Henri Lefebvre. In K. Goonewardena, S. Kipfer, R. Milgrom & C. Schmid (reds.). *Space, difference, everyday life: Reading Henri Lefebvre*. New York, NY: Routledge, 1–23.
- Kruger, L.-M. 2014. *Nagmusiek* deur Stephanus Muller. *LitNet*, 19 Augustus. Verkry by <http://www.litnet.co.za/nagmusiek-deur-stephanus-muller/> [20 Julie 2017].
- Labuschagne, F.J. & Eksteen L.S. (Reds.). 2010. *Verklarende Afrikaanse Woordeboek*. Kaapstad: Pharos Woordeboeke.
- La Vita, M. 2016. Murray La Vita gesels met Stephanus Muller. *Netwerk24*, 15 Januarie. Verkry by <https://www.netwerk24.com/Stemme/Murray-La-Vita/murray-la-vita-gesels-met-stephanus-muller-2016011> [31 Maart 2017].
- Lefebvre, H. 1991 [1974]. *The production of space*. Uit Frans vertaal deur D. Nicolson-Smith. VSA: Blackwell.

- Lin, T.-C., Krishnaswamy, G. & Chi, D.S. 2008. *Incense smoke: Clinical, structural, molecular effects on airway disease*. Verkry by <https://clinicalmolecularallergy.biomedcentral.com/articles/10.1186/1476-7961-6-3> [27 November 2017].
- Luther, J., Pfeiffer, F. & Gouws, R.H. (Reds.). 2015. *Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*. Kaapstad: Pearson.
- Marais, L.S. 2008. *Die huis as betekenisvolle ruimte in enkele Afrikaanse gedigte, met spesifieke verwysing na die bewoningsfilosofieë van Heidegger, Bolnow en Bachelard*. MA-tesis. Universiteit Stellenbosch. Verkry by <http://scholar.sun.ac.za/handle/10019.1/86862> [22 Februarie 2017].
- Muller, S. 2005. Queer alliances. In C. Walton & S. Muller (reds.). *Gender and sexuality in South African music*. Stellenbosch: Sun Press, 35-48.
- Muller, S. 2008. Arnold van Wyk's hands. In G. Olwage (red.). *Composing apartheid: Music for and against*. Pretoria: Wits University Press, 281–299.
- Muller, S. 2014. *Nagmusiek*. Johannesburg: Fourthwall Books.
- Muller, S. 2017a. A response to Marlene van Niekerk's contribution to the Stellenbosch University language debate. *LitNet*, 23 Maart. Verkry by <https://www.litnet.co.za/response-marlene-van-niekerks-contribution-stellenbosch-university-language-debate/> [4 April 2017].
- Muller, S. 2017b. Language and transformation at Stellenbosch University – critically rethinking the language policy at Stellenbosch University now. *LitNet*, 30 Maart. Verkry by <https://www.litnet.co.za/language-transformation-stellenbosch-university-critically-rethinking-language-policy-stellenbosch-university-now/> [4 April 2017].
- Muller, S. 2017c. Stephanus Muller intreerede as nuwe professor in musiek, Universiteit Stellenbosch, gelewer op 10 Mei 2016. *LitNet*, 1 Desember. Verkry by <https://www.litnet.co.za/stephanus-muller-intreerede-nuwe-professor-musiek-universiteit-stellenbosch-gelewer-op-10-mei-2016/> [4 April 2017].

- Muller, S. & Meyer, N. 2014. Tien vrae: Stephanus Muller oor Nagmusiek. *LitNet*, 18 September. Verkry by <http://www.litnet.co.za/tien-vrae-stephanus-muller-oor-nagmusiek/> [4 April 2017].
- Muller, W. & Muller, S., 2014. Onderhoud met Stephanus Muller. *LitNet*, 15 Oktober. Verkry by <https://www.litnet.co.za/onderhoud-met-stephanus-muller/> [4 April 2017].
- Musicological Society of Southern Africa. 2001. Pretoria UNISA Congress, 2002. *Verrigtinge van die 28ste en 29ste jaarlikse Kongresse van die Musiekwetenskapvereniging van Suidelike Afrika, Pretoria, UP, 2001 en UNISA 2002*. Stellenbosch.
- Nel, A. 2007. Die representasie van die stad in *Aan die ander kant van die stad* deur Herman Wasserman. *Stilet*, XIX(2):26–42.
- Nel, A. 2012. Amsterdam “deur die vensters van fiksie”: Literêre verbondenheid en relasionele ruimte in *Die sneeuslaper* van Marlene van Niekerk. *Tydskrif vir Nederlands & Afrikaans*, 19(1):89–107.
- Ntsepe, J.Z.D. 2009. *The life and career of South African pianist and teacher Lionel Bowman (1919–2006)*. MA-tesis. Universiteit van Pretoria. Verkry by <https://repository.up.ac.za/handle/2263/23500> [10 November 2017].
- Ockman, J. 1998. The poetics of space by Gaston Bachelard. *Harvard Design Magazine*, 6, Herfs: 1–5. Verkry by <http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/6/the-poetics-of-space-by-gaston-bachelard> [27 Februarie 2017].
- Olwage, G. (Red.). 2008. *Composing apartheid: Music for and against*. Pretoria: Wits University Press.
- Pinto Ribeiro, B.A. 2009. *Exploring authenticity in performance: A comparative performance analysis of Arnold van Wyk’s Night Music for piano*. MA-tesis. Universiteit Stellenbosch. Verkry by <https://scholar.sun.ac.za/handle/10019.1/1924> [10 November 2017].
- Pistorius, J.M. 2015. Nagmusiek (Night Music). *Fontes Artis Musicae*, 62(2):130–132.

- Rossouw, M.A. 2013. *Resepsieteorie*. Verkry by <http://www.literaryterminology.com/index.php/lemmas/24-r/199-resepsieteorie> [6 Februarie 2018].
- Schmid, C. 2008. Henri Lefebvre's theory of the production of space: Towards a three-dimensional dialectic. In K. Goonewardena, S. Kipfer, R. Milgrom & C. Schmid (reds.). *Space, difference, everyday life: Reading Henri Lefebvre*. New York, NY: Routledge, 27–45.
- Sentrum vir Studentegemeenskappe. G.d. *Dagbreek*. Verkry by http://dagbreek.sun.ac.za/ssg/index.php?option=com_content&view=article&id=131&Itemid=1013&lang=af [31 Januarie 2018].
- Tyrell, J. 2017. *Nagmusiek*. By Stephanus Muller. *Music and letters*. 98(1):153–155. DOI: 10.1093/ml/gcx019.
- US (Universiteit Stellenbosch). G.d.(a) *Bestuur. Kanselier*. Verkry by <https://www.sun.ac.za/afrikaans/management/Pages/Chancellor.aspx> [31 Januarie 2018].
- US (Universiteit Stellenbosch). G.d. (b) *Botaniese Tuin. Botanical Gardens. Geskiedenis*. Verkry by <https://www.sun.ac.za/afrikaans/entities/botanical-garden/garden/history> [31 Januarie 2018].
- US (Universiteit Stellenbosch). 1995. Taallaboratorium presteer. *Matieland*. Verkry by <https://www.sun.ac.za/english/entities/archives/Documents/1995%20Matieland%203.pdf> [16 Oktober 2017].
- Van Bork, G.J., Delabastita, D., Van Gorp, H., Verkruijsse, P.J. & Vis, G.J. 2017. *Lexicon van de algemene literatuurwetenschap*. Verkry by https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_08.pdf [6 Februarie 2018].

- Van Niekerk, M. 2008. Die etende Afrikaner. Aantekeninge vir 'n klein tipologie. In A.M. Grundlingh & S. Huigen (reds.). *Van volksmoeder tot Fokofpolisiekar: Kritiese opstelle oor Afrikaanse herinneringsplekke*. Stellenbosch: Sun Press, 75-91.
- Van Vuuren, H. 2002. 'n Oorsig oor die oeuvre (1965–1998). In Burger, W.E. & Van Vuuren, H. (reds.). *Sluiswagter by die dam van stemme: Beskouings oor die werk van Karel Schoeman*. Pretoria: Pretoria Boekhuis, 51–64.
- Viljoen, H., Lewis, M. & Van der Merwe, C. 2004. Learning about space – and about ourselves. In H. Viljoen & C. van der Merwe (reds.). *Storyscapes: South African perspectives on literature, space & identity*. New York, NY: Peter Lang, 1-22.
- Viljoen, H. & Van der Merwe, C. (Reds.) 2004. *Storyscapes: South African perspectives on literature, space & identity*. New York, NY: Peter Lang.
- Viljoen, L. 2009. *Ons ongehoorde soort. Beskouings oor die werk van Antjie Krog*. Stellenbosch: Sun Press.
- Viljoen, L. 2014. *Die mond vol vuur: Beskouings oor die werk van Breyten Breytenbach*. Stellenbosch: Sun Press.
- Viljoen, L. 2017. Resensie: Gilbert Gibson – Die sin van die hut (2017). *Versindaba*. Verkry by <http://versindaba.co.za/2017/12/12/resensie-die-sin-van-die-hut-gilbert-gibson/> [6 November 2017].
- Viviers, M. 2008. *Die voorstelling van die Noordweste as ruimte in George Weideman se digbundel 'n Staning onder sterre*. MA-tesis. Universiteit Stellenbosch. Verkry by <https://scholar.sun.ac.za/handle/10019.1/1707> [22 Februarie 2017].
- Walton, C. 2015. Something of the night. *The Musical Times*, 3(228):116–118.
- Wasserman, H. 2015. kykNET-Rapport Boekprys (Nie-fiksie): Commendatio vir *Nagmusiek* deur Stephanus Muller. *LitNet*, 19 November. Verkry by <http://www.litnet.co.za/kyknet-rapport-boekpryse-2015-niefiksie-commendatio-vir-nagmusiek-deur-stephanus-muller/> [20 Julie 2017].

Wessels, A. 2011. Composing apartheid: Music for and against apartheid. *Journal for Contemporary History*, 36(1):208–209. Verkry by http://journals.co.za/docserver/fulltext/contemp/36/1/contemp_v36_n1_a13.pdf?expires=1533207986&id=id&accname=57709&checksum=C84A5AB10935F6F434F64B6AB6F86B59 [26 Februarie 2018].