

T.N&A

TYDSKRIF VIR NEDERLANDS EN AFRIKAANS

23STE JAARGANG (2016) 2DE UITGAWE

Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans is 'n geakkrediteerde tydskrif en word uitgegee deur die Suider-Afrikaanse Vereniging vir Neerlandistiek. T.N&A wil die studie van die Nederlandse taal-, letterkunde en kultuur bevorder, ook in sy verhouding tot die Afrikaanse taal- en letterkunde. Daarbenewens wil die tydskrif die Afrikaanse taal- en letterkunde in Nederlandstalige gebiede bevorder. Die tydskrif verskyn twee keer per jaar.

Alhoewel die redaksie kopieregkwessies kontroleer, lê die verantwoordelikheid en aanspreeklikheid in hierdie verband by die outeur(s).

Redaksie: Dr. M. Bonthuys

Uitleg: Christa van Zyl

Redigering: Dr. A.E. Klopper

Gedruk en gebind deur: V&R Drukkery, Pretoria, Tel: +27 (0)12 333 2462

Redaksie-sekretariaat: Departement Afrikaans/Nederlands, Universiteit van Wes-Kaapland, Privaatsak X17, Bellville, 7535. Tel.: 0219592213. E-pos: mbonthuys@uwc.ac.za.

Inskrywings en betalings:

Die ledegeld bedra:

- R150 per jaar vir binnelandse lede; en R200 per jaar vir buitelandse lede
- Betaal u ledegeld **elektronies** in die bank of oor die internet in,
- naamlik op die volgende rekening:
 - Banknaam: ABSA
 - Bankrekeningnommer: 1190 154 676
 - Taknaam: Ben Swartstraat, Wonderboom-Suid
 - Takkode: 632005 (nie nodig vir elektroniese betalings nie)
 - Verwysingsnommer: U van en voorletters (baie belangrik)
 - E-pos die bewys van u betaling saam met die vorm van lidmaatskap aan die SAVN se penningmeester, prof. Adri Breed by Adri.Breed@nwu.ac.za of kobie.dekamper@gmail.com.

Redaksieraad:

W.A.M. Carstens (Noordwes-Universiteit)

J. Dewulf (University of California)

M.E. Meijer Drees (Universiteit Utrecht)

H.J.G. du Plooy (Noordwes-Universiteit)

H. Ester (Radboud Universiteit Nijmegen)

E. Jansen (Universiteit van Johannesburg, Universiteit van Amsterdam)

R.S. Kirsner (University of California)

J. Koch (Adam Mickiewicz Universiteit)

Y. T'Sjoen (Universiteit Gent)

H.P. van Coller (Universiteit van die Oranje-Vrystaat, Noordwes-Universiteit)

J. van der Elst (Noordwes-Universiteit)

W. van Zyl (Universiteit van Wes-Kaapland)

R. Gouws (Universiteit van Stellenbosch)

T. Colleman (Universiteit Gent)

D. van Olmen (Lancaster University)

Redaksioneel

Marni Bonthuys

Hierdie uitgawe van *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* bevat net letterkundige bydraes – twee Nederlandstalig en twee Afrikaans.

Die Nederlandstalige bydraes is onderskeidelik met historiese en resente Nederlandse tekste gemoeid. C.B. van 't Veer analiseer 'n korpus tekste wat uit die koloniale tydperk dateer en ondersoek die wyse waarop St. Helena asook die suidelike seë onder die Kaap voorgestel word. Rick Honings ondersoek die moederfiguur in die werk van die Vlaamse outeur Herman Brusselmans en betrek tekste van Brusselmans wat tussen 1984 en 2015 gepubliseer is.

Beide Afrikaanse bydraes benut teoretiese invalshoeke wat relatief ongewoon is wat Afrikaanse literêre studies betref. Anneli Groenewald gebruik Hans Ulrich Gumbrecht se konsep “die produksie van teenwoordigheid” as teoretiese invalshoek om Marlene van Niekerk se *Die sneeuslaper* te bespreek. Sandra van Reenen doen 'n Derridaanse ondersoek van John Miles se *Kroniek uit die doofpot* met die fokus op Derrida se minder bekende baggermetafoor om 'n “vlietende onkonvensionele greep” op 'n enkele moment in Miles se ikoniese roman te bied.

My dank aan almal betrokke by die totstandkoming van hierdie uitgawe van *TN&A*. Ek wil spesifiek hier prof. Wium van Zyl, 'n voormalige redakteur van hierdie publikasie, vermeld vir die kontak wat hy met die Nederlandse bydraers meegebring het.

Universiteit van Wes-Kaapland



Onder de Equator. De representatie van Sint-Helena en de zuidelijke zeeën onder Kaap de Goede Hoop in fictie over de zeereis per zeilschip tussen Nederland en Nederlands-Indië in 1850-1895

C.B. van 't Veer

Below the Equator. The representation of Saint Helena and the southern seas below Cape of Good Hope in fiction on the sea voyage by sailing ships between the Netherlands and the Dutch Indies in 1850-1985

In Dutch fiction on the sea voyage between Europe and the Indies, the representations of voyage at the seas of the southern hemisphere and the island of Saint Helena are heavily coloured by the contemporary colonial discourse. The crew and passengers of those vessels form a micro colony: a compressed version of the colonial society. At Saint Helena they are confronted with the hegemony of the British Empire, as well as with the black population of the island. In the colonial paradigm white supremacy is created via binary oppositions. Everything that is different from a Western point of view is represented as inferior. This should legitimise colonial domination. But the European passengers aren't represented as very civilised at all. They are "Indianised" due to their stay in the colony, whereas they should represent the superiority of the Western world. In the novels when being read from a postcolonial view the collapse of colonialism is inherent.

1. Inleiding

Europeanen die tussen 1500 en 1950 naar een van de gekoloniseerde gebiedsdelen in Azië reisden, gingen daar per schip heen. Tot ver in de negentiende eeuw was de zeilroute om Kaap de Goede Hoop de belangrijkste zeeweg naar het Oosten. Dat veranderde pas toen in 1869 het Suezkanaal werd geopend (Gaastra, 1996 en Hogesteeger en Tutert, 1995: 27-49). In de twintig daaropvolgende jaren legde de Kaapvaart het af tegen die per stoomschip door het Suezkanaal (De Jong, 1998: 322). De reistijd tussen West-Europa en Zuidoost-Azië werd met de opening van het kanaal aanzienlijk verminderd. De afstand werd met een kleine dertig procent verminderd¹. Ook was het de tijd van de grote technologische vernieuwingen, wat tot gevolg had dat de relatief nieuwe stoomschepen al gauw de oude zeilschepen verdrongen, omdat zij sneller bleken te zijn. De zeilschepen hadden namelijk als nadeel niet door het nieuw gegraven kanaal te kunnen varen vanwege ongunstige windstromen en bleven dus noodgedwongen de Kaap ronden. Al voeren er klippers rond 1890 soms in 71 dagen om de Kaap, dat was nog altijd drie weken langer dan een Suezschip op stoom over de reis deed (De Graaf, 1949: 432). De zeilvaart op Indië hield uiteindelijk op te bestaan.

Voor het eiland Sint-Helena betekende dat een grote verandering. Steeds minder

schepen deden namelijk de hoofdstad Jamestown aan. Eeuwenlang was het eiland in de Zuid-Atlantische Oceaan voor Europeanen van grote strategische waarde geweest. Het eiland ligt immers zo'n 2000 kilometer ten westen van de Afrikaanse kust en vormde een belangrijk punt op de scheepvaartroute tussen het Westen en het Oosten. Sint-Helena werd in 1502 ontdekt door de Portugees João da Nova. Halverwege de zeventiende eeuw werd het geclaimd door de Nederlanders, die in 1673 een korte strijd om het bezit van het eiland verloren van de Engelsen. Sint-Helena werd door de East India Company vervolgens bevolkt met settlers, soldaten en slaven. In 1792 werd er een verbod op het brengen van slaven naar het eiland uitgevaardigd, omdat het aantal daarvan dat van de burgerbevolking begon te overstijgen. In de achttiende en negentiende eeuw deden beroemdheden zoals Edmond Halley, William Dampier, James Cook, William Blight (kapitein van "The Bounty"), Arthur Wellesley (The Duke of Wellington) en Charles Darwin het eiland op hun reizen aan. In oktober 1815 werd Sint-Helena's beroemdste bewoner door de Engelsen als banneling naar het eiland gebracht: Napoleon Bonaparte. De voormalige Franse keizer zou op het eiland in het plaatsje Longwood zijn laatste zes levensjaren slijten. De geïsoleerde ligging waardoor het moeilijk is om van het eiland te ontsnappen, zouden de Engelsen doen besluiten om in 1890 Dinizulu kaCetshwayo, de koning der Zulu's, en zijn familie voor zeven jaar te verbannen naar Sint-Helena. Van 1900-1902 werden op het eiland 5500 krijgsgevangenen Boeren geïnterneerd. Ook in de twintigste eeuw werden door de Engelsen nog geregeld 'tegenstanders' van het Britse imperium op het eiland geïnterneerd.²

In negentiende-eeuwse fictie over de reis per zeilschip tussen Nederland en Nederlands-Indië komt het geregeld voor dat een bark of fregat Sint-Helena aandoet. Over de representatie in romans en verhalen van Sint-Helena en de reis om Kaap de Goede Hoop gaat dit artikel.

2. Representaties van reizen

Romans en korte verhalen spelen volgens postkoloniale theoretici zoals Edward Said (1995: 92-93), Elleke Boehmer (2005: 5) en Barbara Bush (2006: 124), in het koloniaal discours een doorslaggevende rol. Fictie vormde een belangrijke bron van kennis over het leven in de koloniën. De ideologische representaties die opgesloten liggen in deze literatuur vormen een discours dat de perceptie van de koloniën heeft bepaald.

Reisteksten hebben een cruciale rol gespeeld in de westerse constructie van de koloniale wereld (Said, 1995: 99 en Pratt, 2008: 3).³ Zij pretenderen de koloniale werkelijkheid nauwgezet weer te geven. De werkelijkheidspretentie van de weergave van de beschreven tocht vormt een van de bouwstenen van de reisroman over de overtocht tussen Nederland en Indië. Deze realistische pretenties impliceerden een

controleerbare weergave van de ervaren werkelijkheid, of de suggestie ervan. De schrijver moest in zijn verhalen dus het beeld in stand houden ooggetuige geweest te zijn van zo'n reis en voortdurend verwijzen naar bestaande geografische ruimtes zoals steden, zeeën en landen om serieus genomen te worden. Ook het refereren – expliciet of impliciet – aan eerdere reisverhalen vergrootte de betrouwbaarheid van de reisroman. De alwetende vertellers presenteerden zich in de romans als ervaringsdeskundigen van wie men heel wat over de reis kon opsteken. Hun boeken konden op deze manier behalve als boek over een spannende zeereis ook als reisgids gelezen worden.

In *De weg naar Monomotapa* geeft Siegfried Huigen (1996: 57-58) aan dat de mogelijkheid tot empirische toetsing een belangrijke rol speelt in reisliteratuur:

De representaties hebben de pretentie overeen te stemmen met de empirische werkelijkheid en wanneer ze in hun pretentie slagen worden ze als beschrijvingen opgevat. Dit wil zeggen dat de recipiënt van de representatie gelooft dat ze werkelijkheidsgetrouw zijn. [...] Juist omdat de genoemde representaties de indruk wekken een bestaande werkelijkheid te beschrijven zijn ze vatbaar voor kritiek. Het 'effet de réel' kan er onder zekere voorwaarden voor zorgen dat men, wat als de werkelijkheid wordt voorgesteld, gaat onderzoeken. Het is dan mogelijk dat een reiziger tot de conclusie komt dat zijn ervaringen niet overeenstemmen met de gangbare representatie van de werkelijkheid waar hij doorheen reist.

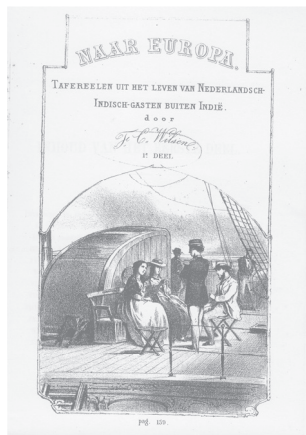
Volgens Huigen (1996: 58-59) moet er rekening gehouden worden met drie variabelen: de kracht van de representatie, de mate waarin de representatie uit empirisch weerlegbare onderdelen bestaat en het verlangen naar feitelijke kennis bij de representeerder. De invloed van deze variabelen kan leiden tot bevestiging of bijstelling van het representerende discours. De autoriteit van een schrijver van reisliteratuur hangt samen met de controleerbaarheid van zijn beschrijvingen. De reiservaringen uit romans over de zeilreis waren indertijd goed toetsbaar, omdat steeds meer reizigers zo'n overtocht ook werkelijk maakten. De verteller moest dus wel dicht op de ervaren werkelijkheid blijven zitten.

Dit geldt evenzeer voor fictionele teksten over de zeereis tussen Nederland en Indië (Van 't Veer, 2016: 21-23). In feite gaat het op voor alle contemporaine Indische fictie (Nieuwenhuys, 1978: 11-17; Beekman, 1996: 5-9). Deze was bij uitstek realistisch. De lezer moest het idee hebben via de Indische literatuur de kolonie te leren kennen. De Indische belletristie vormt een neerslag én een constructie van het Nederlandse zelfbeeld als koloniale natie en refereert direct aan de koloniale werkelijkheid. In Indische literatuur valt te lezen hoe de koloniale realiteit gerepresenteerd, gezien, geleefd, gerechtvaardigd en betwist werd. Op hun beurt zijn deze teksten zelf ook van invloed geweest op het vormgeven van de koloniale werkelijkheid (Meijer, 2005: 124).

3. Het corpus

Veel contemporaine romans, novellen en korte verhalen over de reis tussen Nederland en Indië vóór 1870 zijn er niet. De Indische fictie kwam pas rond 1860 op gang (Praamstra, 1997: 268). De meeste fictie over de zeilreis per bark of fregat om Kaap de Goede Hoop stamt uit de twee decennia na 1870. Er zijn negen romans achterhaald waarvan een substantieel deel van het boek over deze zeereis gaat: *Herinneringen uit de loopbaan van een Indisch officier* – ondanks de titel wel degelijk een roman – uit 1863 van W.A. van Rees; *Naar Europa* uit 1871 van F.C. Wilsen; *Reisgenooten* uit 1876 van C. Spieker; *Licht- en schaduwbeelden uit het hedendaagsch Amsterdam* (1878-1881) van G.W.H. Panchaud; *Bijna verloren* uit 1880 van M.C. Frank; *Aan wal en aan boord* uit 1883 van P. van Oort; *Naar den Equator* en *Op sneê verguld*, beide uit 1884 en beide geschreven door M.T.H. Perelaer en ten slotte *Onder zeil* uit 1891 van C. van Nievelt.

De romans waarin de reis tussen Nederland en Indië een belangrijke rol speelt, hebben vaak geen duidelijk plot. Het lijkt de vertellers er om te doen te zijn geweest om aan de hand van de belevenissen van de passagiers een realistisch beeld van de reis te geven. Het is er de vertellers veel aan gelegen over te komen als ervaringsdeskundigen van wie heel wat over het reizen tussen Nederland en Indië op te steken valt. Uiteraard behoren het vertrek, het onderweg zijn, het aandoen van de aanlegplaatsen, het passeren van de evenaar, de tijd op zee en de aankomst op de plaats van bestemming tot de vaste onderdelen van de reis die in de romans besproken worden, maar het gaat ook om zaken die minder concreet zijn zoals zeden en gewoonten. In deze periode is in elk werk een auctoriale verteller of een externe focalisator aanwezig, die zijn ideologie vaak expliciet duidelijk maakt of impliciet deze door sympathieke personages laat uitdragen.



Figuur 1: Titelpagina van F.C. Wilsens tweedelige roman *Naar Europa* (1871).

Uit de contemporaine fictie over de scheepsreis doemt een opmerkelijk beeld op. De zeilschepen die in de periode van 1850 tot en met 1890 de overtocht tussen Nederland en Nederlands-Indië maken, worden in de romans gerepresenteerd als een microkolonie: een gecomprimeerde versie van de koloniale samenleving. Vrijwel alle geledingen van de koloniale gemeenschap zijn aan boord vertegenwoordigd. Dit heterogene gezelschap bevindt zich maandenlang onder wisselende weersomstandigheden in een gedwongen samenzijn op een beperkte oppervlakte. Voortdurend worden de opvarenden met elkaar geconfronteerd. Zij bevinden zich in een ruimte die de werking van een snelkookpan heeft: verschillen springen op zee duidelijker in het oog dan aan land, doordat zij aan boord sterk worden uitvergroot. In deze microkolonie vigeert een koloniaal discours. Steeds weer worden geconstateerde verschillen omgezet in binaire opposities, waarmee wat anders is tot inferieur wordt verklaard. De hegemonie van de westerse, blanke, heteroseksuele, christelijke man wordt daarmee bewerkstelligd, bevestigd en bestendig. De westerse beschaving wordt in dit koloniaal discours als superieur gerepresenteerd. De westerse koloniale of imperiale suprematie wordt zo gelegitimeerd. In dit licht moet het hieronder beschrevene steeds weer worden gezien. Ook de representaties van Sint-Helena en de reis om Kaap de Goede Hoop worden gekleurd door dit koloniaal discours.

Trossen los! We steken van wal.

4. Van Europa naar Indië

De barken en fregatten die van Europa naar Nederlands-Indië voeren, deden onderweg meestal geen aanlegplaatsen aan (Bossenbroek, 1986: 58). Op de 'heenreis' werden er namelijk koloniale troepen vervoerd. Ten einde het deserteren van soldaten te voorkomen, werd de reis van ruim 120 dagen vaak non-stop gemaakt. Het was bij contract vastgelegd dat een kapitein van een schip dat militairen vervoerde, slechts bij averij of een gebrek aan proviand onderweg een haven mocht aandoen (Bossenbroek, 1986: 58 en 72). Bovendien kreeg de kapitein voor elke afgeleverde rekrut vijf en de scheepsdokter drie gulden (Van Oort, 1883: 38).

Uit representaties in de romans wordt duidelijk onder welke omstandigheden de reis gemaakt moest worden. Hieronder volgt een kort overzicht ervan. Aan boord is er weinig ruimte en comfort voor de passagiers. Elke centimeter wordt benut. De hutten zijn krap en ook in de kajuit is het passen en meten. Intussen proberen de passagiers – meestal zijn er tussen de twintig en de dertig aan boord – het zich zo gerieflijk mogelijk te maken: ze moeten tenslotte een hele tijd aan boord doorbrengen. Zij hebben van alles met zich meegeslept: bedden, medicamenten, wijn, likeuren, trommels vol zoete gebakjes, versnaperingen,

handwerkjes, lange pijpen en kisten vol oude romans; alles om op een aangename wijze de tijd te verdrijven. Ze hebben tijdens de drie tot vier maanden durende overtocht zeeën van tijd en ze doen er alles aan om de onherroepelijk toeslaande verveling te bestrijden.

De vertrekken van de militairen zijn verre van comfortabel. Zij verblijven met meer dan honderd man op het krappe tussendek. De nacht brengen ze door in het ruim, in een hangmat waarin een matrasje en een hoofdkussen is genaaid. Zij halen de vreemdste capriolen uit om in hun hangmat te komen. In *Naar den Equator* doet een matroos voor hoe het moet, maar helaas voor de eigenaar van de hangmat houdt hij bij deze demonstratie zijn smerige teerplunje aan. Als de nacht valt, stijgt er uit het luik van het ruim een geur van hout, hars, teer en lichaamslucht op, en klinkt er een oorverdovend gesnurk.

Soms liggen de boten in katzwijn en duurt het dagen voordat deze windstilte over gaat. Met de komst van de wind, die soms overgaat in storm, steekt in elke roman de zeeziekte de kop op. Het kostelijke diner zit de meeste passagiers nu behoorlijk dwars. Bovendien slaan de golven over het dek, zodat menige zieke ook nog een nat pak haalt. Zeeziek zijn wordt door de meeste opvarenden niet als een echte ziekte ervaren, zo blijkt uit de verhalen. Valt er iemand aan dek, kneust hij een arm of een been, heeft iemand koorts of een andere lichte ziekte, dan schiet iedereen te hulp.

Maar is iemand zeeziek, dan ontwaart hij slechts een spottenden glimlach op aller gelaat. Bij niemand eenig medelijden, tenzij bij hen, die zelf eenige aandoeningen beginnen te gevoelen. Het is of die ziekte niets is dan eene verplichte schatting, die de nieuweling aan den God der zee moet brengen. En toch voelt de lijder zich zoo vreeselijk naar, zoo akelig, zoo benauwd, dat er oogenblikken zijn, waarin hij om den dood verlangt, en waarin hij zelfmoord zoude plegen, wanneer hem kracht genoeg overgebleven ware om handelend op te treden. (Perelaer, 1884: 167)

Ook onder de soldaten houdt de zeeziekte huis. Slechts weinigen van hen komen aan dek als het 'Wilhelmus' geblazen wordt ten teken dat iedereen een morgenslokje jenever kan krijgen. De stank op het tussendek is vaak niet te harden. In *Aan wal en aan boord* maakt kapitein Kluifhout na drie dagen korte metten met de zeeziekte, die ook volgens hem geen ziekte is. Alle kolonials (soldaten voor de kolonie) moeten aantreden, het tussendek wordt schoongespoten en iedereen aan boord moet eten, drinken en zich wassen. Zindelijkheid is een eerste vereiste op zee. Voortaan moeten de kolonials op zaterdag onder het zingen van psalmen zelf hun verblijf schoonmaken en de officieren dienen daarop toe te zien.

5. Op het zuidelijk halfrond

Niet iedere opvarende weet steeds even goed om te gaan met zijn reisgenoten en de (wisselende) omstandigheden op een schip. Terugkerende thema's in de boeken over de reis naar Indië zijn opstanden en opstootjes. In de warme, windstille wateren komt het geregeld tot ruzie, rebellie en vechtpartijen. In elk boek wordt wachten op wind in de equatoriale stiltegordel beschreven, de overgang van de ene passaat naar de andere. Het is verstikkend warm, er gebeurt weinig op de schepen en de opvarenden vervelen zich enorm. Soms is er afleiding. Een tropische bui brengt verkoeling, en de manschappen nemen de gelegenheid te baat om hun kleding eens met zoet in plaats van zout water te wassen. Dan schuimt het dek van de zeep en lijkt wel een wastobbe. Het hemelwater wordt ook opgevangen om te drinken, want het water uit de scheepsvoorraad smaakt muf en naar ijzer.

Ook het Neptunusfeest, dat bij het passeren van de evenaar wordt gehouden, is een prettige onderbreking. De nieuwelingen worden tot grote hilariteit van de oudgasten door de als zeegod verklede bootsman in onvervalst Rotterdams toegesproken en gedoopt in een tobbe vol zeepsop. Sommige baren weten zich echter vooraf met drank en sigaren vrij te kopen. Na afloop wordt er vuurwerk afgestoken.

Maar dit zijn korte oplevingen. De verveling tiert welig onder de opvarenden. Deze leidt tot onderlinge ergernissen en zorgt voor een ondragelijke sfeer aan boord. Ook in *Onder zeil* is dat het geval. Van de gezichten van de passagiers valt de wrevel af te lezen, de conversatie bestaat uit éénlettergrepige woorden en er worden bitse antwoorden op gemelijke vragen gegeven. De passagiers zijn ongewoon prikkelbaar en reageren zich af op de voor alles aansprakelijke en verantwoordelijke persoon: de scheepsgezagvoerder.

Bij gebrek aan eetlust vindt men het opgedischte onsmakelijk; en de schuld daarvan wierp men op den kapitein, omdat hij zo zuinig was met zijne blikken, kippen en varkens. Bij buitensporigen dorst hunkerde men den ganschen dag naar vlocibare lafenis, en kwam daarbij eerst recht tot het besef van de uiterst middelmatige kwaliteit der aftrcksels, welke aan boord onder de benaming van thee en koffie werden verstrekt [...]. Voorts nog meende men reden tot klagen te hebben over het ontbreken van badgelegenheid, over onvoldoende middelen tot luchtverversching in de kajuit, over maden in de scheepsbeschuit en kakkerlakken in het brood —ja, over wat meer al niet. (Van Nievelt, 1891: 109)

Het komt in *Onder zeil* tot een opstootje als de kapitein alle aantijgingen sarcastisch weerspreekt en het zoontje van de majoor een “monjet” (aap) noemt. Een van de passagiers wil de kapitein met een dessertmesje te lijf gaan. De querulanten worden door de majoor en de luitenant vastgehouden. Gelukkig roept de tweede stuurman

op dat moment dat er een haai gevangen is, wat afleidt van de ruzie: iedereen spoedt zich naar het dek om daar het monster te bewonderen.

De vrede tussen de kapitein en de passagiers wordt na het martelen en slachten van de haai weer getekend en na een overvloedige maaltijd waarvoor de vetste big en de molligste kippen zijn geslacht, de fijnste blikken zijn geopend en waarbij de wijn rijkelijk vloeit, toast de kapitein op de herwonnen harmonie. Het zoenmaal wordt besloten met het drinken van champagne.

Ook de soldaten hebben het te kwaad in de stiltegordel. Er ontstaan ruzies onder de kolonialen, vooral tussen de verschillende nationaliteiten. Er zijn vechtpartijen tussen de landkrabben (landrotten) en de Janmaats (zeelieden). Hevige woordenwisselingen zijn er met de scheepskok, die de lastige kolonialen voortdurend van de kombuis wegvloekt en als dat niet helpt, met kokend water dreigt. Ook zijn er veel klachten over de kwaliteit en verdeling van de rantsoenen.

In sommige romans leidt de onvrede onder de kolonialen zelfs tot muiterij. Zo is in *Naar den Equator* een sergeant 's nachts onbedoeld getuige geweest van een in het Duits gevoerd gesprek. Een twaalftal soldaten wil op het Neptunusfeest, als iedereen gedronken heeft, de macht op het schip overnemen en naar Peru varen. De sergeant heeft de naam van een van de samenzweerders horen noemen: het is een joodse koloniaal uit Amsterdam, die op stereotiepe wijze wordt neergezet als een sluwe handelaar die zelfs zijn oorlam nog weet te verkopen. De legerkapitein voert een gesprek met deze koloniaal, die doorslaat en alle muiters verraadt.

De volgende ochtend passeert men de linie. Het Neptunusfeest is afgelast, zogenaamd om gekrakeel tussen de matrozen en de soldaten te voorkomen. Er worden eenentwintig saluutschoten afgevuurd. De bootman heet in zijn zondagse pak de kapitein en alle passagiers welkom op het zuidelijk halfrond. Intussen vermaken de manschappen zich met het lotto- en dominospel. Zij krijgen bier en wijn, maar er wordt geen sterkere drank geschonken. Als de avond valt, worden volgens oud gebruik lege teertonnen met brandbaar materiaal gevuld, achter het schip te water gelaten en in brand gestoken. Daarna laat de kapitein vuurpijlen afsteken. Het feest wordt besloten met drie kanonschoten.

Hierna worden de mannelijke passagiers bewapend met geweren en pistolen. Zij weten met gerichte schoten de opstand neer te slaan als deze 's nachts uitbreekt. Eén Zwitserse muiter wordt doodgeschoten; de joodse koloniaal wordt in zijn hangmat dodelijk getroffen door een verdwalde kogel. Vier anderen zijn gewond geraakt. De opstandelingen worden verhoord en geboeid op het dek gelegd.

Tijdens het middaguur vindt de zeebegrafenis van de joodse koloniaal plaats. De manschappen staan in hun beste plunje aangetreden. De officieren dragen groot tenue. Het lijk is in zijn hangmat genaaid en in een Nederlandse vlag gewikkeld, en wordt in optocht driemaal om de mast gedragen. Vervolgens wordt

het op een plank gelegd, van de vlag ontdaan en na een gebed van de kapitein en het “Eén, twee, drie in Gods naam” overboord gezet. Het lijk van de muitende Zwitserse koloniaal wordt zonder plichtplegingen in zee geschoven.

Het kan duchtig stormen op het zuidelijk halfrond. In *Naar den Equator* komt het fregat “Fernandina Maria Emma” in zwaar weer. De scheepslieden dragen waterlaarzen, oliejasen en zuidwesters. De reizigers moeten benedendeks blijven. De tafels worden voorzien van slingerlatten, zodat het servies er niet vanaf valt. Koken is vanwege brandgevaar onmogelijk. Wat rest, is een koude keuken: scheepsbeschuit met gerookte vleeswaren of vis. Koffie wordt niet meer geschonken; er is alleen nog bier, seltzerwater en gewoon water. De wind huilt in het want. Over de trappenkap en het grootluik worden geteerde zeildoeken gespannen om het water buiten en de passagiers binnen te houden. Op het tussendek zijn veel soldaten zeeziek, en de bedorven lucht maakt het verblijf daar tot een ware hel. Een stuk van de verschansing en de kippenhokken zijn door de zee verzwolgen. De hulpkok is overboord geslagen en verdronken.

Ruim een derde van de reis gaat “om den Zuid”, de route ten zuiden van de 35ste breedtegraad: een bijzonder onherbergzaam gebied.

Om den Zuid namelijk doen zee en lucht niet alleen, maar ook hare schepselen elkander eenen wedstrijd aan in het woeste en phantastische. Er is geen streek van den oceaan zoo bar en onherbergzaam, zoo ver van land en menschen verwijderd, zoo onophoudelijk door stormen gezweept en opgewoeld tot inderdaad berghooge baren, zoo wild door grote vogels en monsterachtige visschen bevolkt, als die onmetelijke watergordel, die noordelijk zijne branding breekt tegen de stranden der Kaffers, Vuurlanders en der Maoris, zuidelijk slechts begrensd wordt – geen mensch weet wáár, noch hoe – door de geheimzinnige antarctische wildernis. (Van Nievelt, 1891: 176)

De passagiers vermaken elkaar tijdens de halfwinterse avonden in de kajuit onder het genot van een glas met het vertellen van verhalen. Tijdens de lange reis om de Zuid vangt Josua op de “Petronella” uit *Onder zeil* albatrossen. Met bijeengebonden vleugels laat hij er een op het dek rond waggelen. De dokter snijdt het beest even later aan flarden. Van de poten worden door Jillis de bootman tabakszakken gemaakt en van de botten sigarenpijpjes.

In de buurt van het schip zwemmen geregeld dolfinen, zeezwijnen (stekelhaaien), en bonieten (makreelachtigen). Butskoppen (dolfijnen) worden soms voor het plezier beschoten. De dieren merken er volgens de verteller niets van: de kogels blijven gewoon in hun dikke vetlaag steken. Bonieten en vliegende vissen (in de Indische Oceaan) verschijnen in gebakken vorm geregeld op het passagiersmenu. Niet ver van Kerguelenland komt een reusachtige potvis de “Petronella” gezelschap houden, die drie dagen lang met het schip meezwemt.

Een paar dagen later vaart het schip de kou in. De opvarenden zien de sneeuwvelden, gletsjers en ijsbergen op de Prince Edwardeilanden. De enige begroeiing bestaat uit gras en de enige bewoners zijn vogels. Het strand is overdekt met pinguïns, die vetganzen worden genoemd, en vanwege hun uiterlijk en waggelgang de lachlust van de opvarenden opwekken. De kapitein heeft er ooit een gegeten, maar zo'n pinguïn smaakte veel te tranig; de eieren van de pinguïn waren daarentegen wel lekker. De passagiers dragen burnous (wollen mantels met kap), overjassen, pelsmantels en de dames daarbij nog hermelijnen moffen tegen de kou. Na het passeren van de Prince Edwardeilanden stijgt de temperatuur weer.



Figuur 2: Jamestown op Sint-Helena [Circa 1890]. Collectie KITLV Leiden.

6. Sint-Helena

Slechts in de romans die over de reis van Indië naar Nederland gaan, doen de schepen Sint-Helena aan. Op de “terugreis” werden er namelijk geen koloniale vervoerd, van wie het risico bestond dat ze zouden ontsnappen. Ongetwijfeld zijn er wel repatriërende troepen aan boord geweest, maar in de onderzochte fictie wordt op de reis van Batavia naar Den Helder met geen woord over meevarende detachementen soldaten gerept. Evengoed kon het geen kwaad, een tussenstop op de terugreis, zelfs al waren er soldaten aan boord. Deze militairen hadden hun werk immers al gedaan en het kopteld

voor hen was reeds door de kapitein en de scheepsarts in Batavia gebeurd. Als een soldaat zou drossen, dan zou het schip hooguit verlost zijn van een lastige opvarende.

In drie romans, die hieronder in volgorde van verschijnen worden besproken, komt het eiland van de “Saints” ter sprake. Voor het eerst is dat het geval in *Naar Europa* uit 1871 van F.C. Wilsen. De passagiers hebben een orkaan doorstaan – een vast ingrediënt op een zeereis, want representaties daarvan zijn in vrijwel elke roman over de overtocht te vinden – en zijn blij dat er land in zich komt. Het hoofdstuk dat over het eiland gaat, heet niet voor niets “Land vooruit! Sint Helena!”. De passagiers hebben het al dagen over hun bezoek aan “dit vermaarde eiland en over hem, die daar, als een tweede Prometheus gevangen had gezeten, in de macht van het onverbiddelijke Albion.” (Wilsen, 1871: 121). Bedoeld wordt hier Napoleon, de voormalige keizer van Frankrijk die hier in ballingschap zijn laatste levensjaren sleet.

Tegen het begin van de morgen nadert het schip Sint-Helena. “Van lieverlede traden de omtrekken van de reusachtige rots uit den sluier van den nacht tevoorschijn en eindelijk vielen de eerste stralen van het oog des daags op de hoogste toppen.” (Wilsen, 1871: 121). Een bootje gevuld met windruiven legt aan de lijzijde van het schip aan. De kapitein heeft ze voor de passagiers gekocht. Met grote gretigheid wordt ervan gegeten. Het nieuws dat vele soorten vruchten die op Kaap de Goede Hoop zijn geteeld op Sint-Helena verkrijgbaar zijn, verheugt de opvarenden van de “Hoop” zeer. Er worden plannen gemaakt voor fruitinkoop op grote schaal. De reizigers zien vanaf het schip bewoners van Sint-Helena die op kleine bootjes in grotten vissen. Rond acht uur werpt de ‘Hoop’ het anker op een pistoolschot van het strand verwijderd. “Daar lag Georgetown met zijne miniatuur kerk en huizen, met zijn ladderhill, zijne vele fortificatiën en kazernen, met zijn Engelsche garnizoen en met de te verwachten druiven, peren, abrikozen, perziken en makreelen.” (Wilsen, 1871: 124). Een uur later bevinden de passagiers zich in de stad waar eens Napoleon en sir Hudson Lowe, de gouverneur van het eiland in die tijd, samen wandelingen maakten. Een Engelse luitenant loopt de reizigers voorbij zonder de minste notie van hen te nemen, waaraan de auctoriale verteller de volgende, toch op zijn minst enigszins overhaaste conclusie verbindt. “Natuurlijk, hij dacht mogelijk, dat het Franschen waren en schaamde zich, vreezende wellicht dat men hem naar het graf van Napoleon zou kunnen vragen, of Hollanders die eenige verklaring wenschten te hebben, om welke reden men hun de Kaap, Ceylon en Demerary had ontnomen.” (Wilsen, 1871: 124-125).

In het hotel van Georgetown, dat rechts naast de kerk ligt, laten de leden van het reisgezelschap zich de Kaapse wijn goed smaken. Daarop laten de passagiers zich vervoeren naar Longwood. Ze bezichtigen het huis waarin de keizer heeft

gewoond, het graf waarin hij heeft gelegen en de lievelingsplaatsjes waar hij heeft gewandeld. Een fikse regenbui doet de reizigers de voormalige woning van de keizer invluchten. Het huis wordt nogmaals van binnen bekeken. Erg slim zijn sommige passagiers niet: “Toen men de slaapkamer van den doorluchtige gevangene binnentreden wilde, meende mevrouw Van Wolf, ‘dat dit een beetje indiscreet was, daar men niet weten kon, hoe de man, als hij thuis kwam, er over denken zou’”(Wilsen, 1871: 126).



Figuur 3: Longwood Old House, residentie van Napoleon op Sint-Helena [Circa 1890].
Collectie KITLV Leiden.

Terug in Georgetown bezoeken de passagierende opvarenden van de “Hoop” de *hall* en kopen daar de “boel” op. Ze slaan grote voorraden vruchten en groenten in, waaronder Spaanse peper, komkommers en bananen. Een enkel kind heeft zich volstrekt overeten aan al het lekkers en wordt ziek aan boord gebracht.

Toen het overige gezelschap insgelijks genoeg gegeten en gedronken en zich tevens verzadigd had aan het gezicht op de huizen, mensen en soldaten van de stad Georgetown, verliet men deze met het bewustzijn, dat het niet alles was om daar als vrij man, laat staan als gevangene, te moeten leven. Men had geen berouw dat men een paar honderd gulden armer en voorzien van hoopen vruchten, aan boord van de Hoop zat, en de kapitein onmiddellijk onder zeil ging. (Wilsen, 1871: 126-127).

De Indische dames beginnen aan boord grote stopflessen te vullen met de eveneens gekochte vis, gekookte azijn en Spaanse peper. Als zij er later van eten, krijgen zij ernstige toevallen, waarbij het lichaam en in bijzonder het hoofd en gezicht ontzettend opzwellen. De scheepsarts geeft hen een braakmiddel dat bijzonder goed werkt. Van de vruchten heeft men op Sint-Helena zoveel ingekocht “dat zij vroeger begonnen te verrotten, dan men ze kon nuttigen.” (Wilsen, 1871: 128).

De tweede keer dat Sint-Helena in fictie over de overtocht tussen Nederland en Indië aangedaan wordt is in Panchauds *Licht- en schaduwbeelden uit het hedendaagsch Amsterdam* uit 1878. In het eerste deel van deze sensatieroman escorteert Narud, “de Maleijer” aan boord van “de Jonge Henriëtte” de vijf jaar jonge Willem van Groeneveldt op weg naar Nederland. Willem is de zoon en erfgenaam van de overleden gewaande Hendrik van Groeneveldt. Hendrik heeft Narud eens gered tijdens een storm. Sindsdien is Narud hem onvoorwaardelijk trouw gebleven. De enigszins verindischte Willem gedraagt zich aan boord onbedachtzamer, stoutmoediger en krachtiger dan menig leeftijdgenootje en ziet nergens gevaar in. Narud houdt hem echter nauwlettend in de gaten. De kleine Willem heeft – tot afgrijzen van de passagiers – de onbedwingbare neiging steeds in het scheepswant te klimmen, terwijl de kapitein hem dat nadrukkelijk heeft verboden. Narud is gedurende de reis al een paar keer de touwen in moeten klimmen om Willem uit benarde situaties te redden. Bij rustig weer klimt Willem weer eens in het want. Het is met zijn ogen dat we voor het eerst, uit de verte, Sint-Helena kunnen zien opdoemen. Verrukt laat de jeugdige Willem zijn bliken gaan over de onmetelijke oceaan beneden hem:

[T]erwijl in de verte de donkere rotsmassa van Sint-Helena zich als een ontzagwekkende reus boven het water verhief. Hij was echter nog te jong, om de werkelijke schoonheid van dit grootsche tafereel, door de natuur zelve gepenseeld te begrijpen en het tooneel, dat zich zoo majestueus aan zijn bliken vertoonde, lang te blijven aanschouwen. (Panchaud, 1878: 105-106)

Dan verzamelt er zich een groep haaien om het schip. Enkele matrozen maken vislijnen en harpoenen gereed, waarbij zij opgewonden kreten slaken. Willem laat van schrik het want los en stort in zee. Narud springt onverschrokken met getrokken kris te water. Hij duikt onder de grote haai die het op Willem heeft voorzien en rijt het beest de buik open. De andere vijf haaien blijven op afstand. Eenmaal aan boord van de uitgezette sloep geklommen, doorboort Narud de gewonde haai met een harpoen. De kleine Willem wordt door de vrouwen bijna verstikt door hun omhelzingen. Daarna komt Narud aan de beurt, die met de fors gespierde armen over de met bloed besprenkelde borst gekruist en met een lach van innige zelfvoldoening op het gelaat, het toneel staat te aanschouwen.

De “heldhaftige redder” krijgt een paar slokken rum, terwijl ook de kapitein hem alle lof toezwaait. Willem, die een glaasje Malaga en een beschuit ter aansterking krijgt, zegt “banjak” (veel) van Narud te houden. Narud tilt hem vervolgens op en drukt hem tegen zijn brede borst ‘als om hem op nieuw tegen dreigend en onbekend gevaar te beschermen’. (Panchaud, 1878: 112-114) ’s Avonds ligt “de Jonge Henriëtte” op de rede van Sint-Helena. Na water in te hebben genomen vertrekt het schip de volgende middag. Over het eiland zelf wordt verder niets meegedeeld.

Dat is wel anders in *Bijna verloren* uit 1880. In de roman van M.C Frank komt Sint-Helena veel uitgebreider aan bod. Voordat het eiland wordt aangedaan, hebben de opvarenden heel wat ontberingen moeten doorstaan. Ter hoogte van Mauritius raakt de “Félicitas” verzeild in een orkaan. Het schip loopt grote schade op. Eén matroos slaat over boord. De passagiershutten staan blank. Marianne Kästner heeft zich het vege lijf moeten redden door zich aan haar haren vast te binden(!). Slechts de jonge tweede stuurman bekommert zich om haar. De passagiersverblijven lopen onder, doordat de kajuitskap door het water is stukgeslagen. Hun hutten, bezittingen en kleren zijn door het water onbruikbaar geraakt. De passagiers kunnen nu nog slechts gezamenlijk in de kapiteinskajuit verblijven. In hun Indische slaapkostuums zitten zij daar verkleumd bijeen. De zeelieden staan hun extra kleren aan hen af. De hut van de Rus is gespaard gebleven en Marianne zoekt een plaats tussen de goederen. De ratten krioelen over de delen van het schip die niet vol water staan. Na de orkaan wordt ’s morgens om tien uur het behoud van het schip gevierd met een glas champagne. Na een maand zijn de hutten hersteld. De passagiers hebben niet veel spullen meer, dragen haveloze voddens en verblijven in provisorische hutten. Op het schip is het vochtig en er hangt een ondragelijke stank. De eerste aanblik van Sint-Helena brengt na de lange, moeilijke tijd op zee euforie teweeg bij de passagiers:

Waren ’t wolken, – was er weer een storm in aantocht? Wat is dat reusachtig zwarte gevaarte, welks kruins door nevelen omhuld is, welks zijden pas schemerachtig verlicht worden door het heldere daglicht? [...] Nu is het voor ’t bloote oog duidelijk waar te nemen; ’t is een berg, een ‘hoop bergen’, drukt een kind zich kinderlijk uit. Zie, daar schemert het groen – dat moeten boomen zijn; hoerah! Boomen! Zie, daar is een vogelnest – neen, – een kooi, – daar aan die steile helling links – en er beweegt zich iets daarvoor, een vogel, iets roods! Neen, – ’t is een mensch! En die vermeende vogelkooi is een wachthuis, en dat roode voorwerp is een soldaat, een *Engelsch* soldaat; (eilacie!) en nu valt die zonnestraal recht op die plek en er schittert iets in den arm of aan ’t lichaam van den roodrok. Dat is de loop van zijn geweer, de bajonet. (Frank, 1880: 73-74)

Ook in dit boek is er sprake van dat de rotskust van het eiland uit de oceaan verrijst. In de schoonheid van het natuurbeeld huist echter een vreemde vogel in de vorm van een Engelse soldaat die de macht van het British Empire representeert. Hoe dichterbij het schip bij het eiland komt, des te meer Engelse soldaten de passagiers ontwaren. Het symbool van de Britse suprematie, de Union Jack wappert op verschillende plaatsen hoog boven de rotsen. De passagiers zijn in het prettige vooruitzicht te gaan ‘genieten van al wat de kleine, wonderlijke havenstad aanbood.’ (Frank, 1880: 71). Maar eerst wijst de stuurman de plaats aan waar Napoleon het eiland probeerde te ontvluchten en waar de ontsnappingspoging van deze “hedendaagschen Alexander” (Frank, 1880: 74) strandde en teruggezonden werd naar zijn “gevangenis”, zijn “martelaarschap” en zijn “spionnen”. (Frank, 1880: 75).

Ach, in die ure heeft de grootste held dezer eeuw (de grootste égoïst dezer eeuw ook) zeker de zwaarste boete gedaan, die ooit aan helden opgelegd werd!

Gaat St. Helena zien, bezoekt Longwood, die droevige kluisenarij; stelt u voor hoe dit alles er uitgezien heeft, een halve eeuw geleden, vergelijkt het met den luister, de weelde, de hulde, die den eersten Napoleon omringden, en dan – eerst dan kunt ge een begrip vormen van het lijden dat de mensch Napoleon hier verduurde! Dan ook zal een traan van mededoogen uw oog verduisteren, hoe ge dien ‘tyran’ overigens ook beoordelen moogt. (Frank, 1880: 75)

Verreweg de meeste passagiers denken echter helemaal niet aan de voormalige keizer van Frankrijk. Zij denken vooral aan:

’tgeen zij noodig zouden hebben om verder de reis wat dragelijker te maken, en dat zij te St. Helena hoopten te kunnen kopen. Ach ja, wanneer men heel lang in Indië is geweest, wordt men wel wat al te materialistisch; stoffelijke belangen en genietingen dringen ’t belang en ’t genot van den geest wel wat veel naar den achtergrond. (Frank, 1880: 75)

In de haven krioelt het van de bootjes die dingen naar de klandizie van de passagiers. De “slimme negers” hebben in de gaten dat er geld te verdienen valt. (Frank, 1880: 81) De Afrikanen vormen een bezienswaardigheid voor de Indischgasten en hun Javaanse bedienen. Ze proberen de blanken na te doen, maar deze imitatie maakt het onoverbrugbare karakter van de verschillen juist op navrante wijze duidelijk. Het effect van deze mimicry is hier niet verontrustend, maar eerder komisch en geruststellend. De Afrikanen proberen zich als blanken te kleden en te gedragen, maar het resultaat is potsierlijk en hun gedragingen worden voorgesteld als dierlijk. Zij vormen een bezienswaardigheid voor de opvarenden. Deze verdringen elkaar om de Afrikanen eens goed te kunnen bekijken:

Vaders en moeders met armen vol kinderen, die opgetild moeten worden om er over heen te kunnen kijken; baboes en javaansche jongens, die met voldoening de zwartjes in de bootjes aanzien, en zich er over verheugen, dat er menschen zijn, die een nog donkerder kleur hebben dan zij. (Frank: 1880, 81)

In dit citaat wordt een duidelijke relatie gelegd tussen huidskleur en status: hoe donkerder de tint, des te geringer het aanzien. Afrikanen komen in het Europese beschavingsdiscours onder Aziaten. Over de Afrikanen wordt bovendien verteld dat zij Europese kleding in de meest vreemde combinaties dragen. De opvarenden van het schip vinden niet alleen dat potsierlijk, maar ook al het enkele feit dat de Afrikanen zich proberen Europees te kleden: “Maar o, als men onder den echt europeeschen hoed kijkt, waar ’t breede, platte gelaat, de koolzwarte kroeschkop zoo scherp bij afsteken; en, o, nog eens wanneer onder den langen sleeprok van ’t luchtige rose-japonnetje een paar énorme, breede platte en bloote voeten uitkomen!” (Frank, 1880: 81).

Dan komen er Afrikaanse wasmeisjes aan boord. Zij komen de was voor de passagiers doen, maar er wordt tevens gesuggereerd dat zij met de matrozen naar bed gaan voor geld. Zeelieden zijn promiscue, zo weet de auctoriale verteller. De wasmeisjes spreken “Negerengels”, dragen mooie kleren en gouden en zilveren sieraden. Enkele vrouwen zijn in het wit gekleed, want “de zwartjes hebben bijzonder veel op met wit.” (Frank: 1880, 82). Slechts de leidster van hen draagt schoeisel, namelijk halve laarsjes. De wasmeisjes kijken neer op de baboes, want de donkere dames van Sint-Helena hebben als prostituees tenminste nog hun zelfstandigheid weten te bewaren. De verteller merkt nog over hen op: “Hoe zwart ze ook mogen zijn, er zijn toch wat aardige, knappe deerntjes onder die waschmeisjes van Sint-Helena!” (Frank, 1880: 81).

De Afrikanen proberen zo te zijn als Europeanen in hun streven naar witheid, maar door hun afwijkende kleur, gedrag en kleding zijn deze pogingen gedoemd jammerlijk te mislukken. Hun imitatiepogingen wekken de lachlust op van de Europeanen. De auctoriale verteller geeft in een opmerking de geringschattende visie op Afrikanen van zijn personages weer zonder dit commentaar verder af te zwakken: “Wat waren die negers een jolig volkje! Ze lachten en grinnikten dat het een lust was!” (Frank, 1880: 90). Doordat zij donkerder zijn dan Aziaten, staan Afrikanen onder Javanen in het raciale, koloniale denken.

Aan dek wordt door “negerkooplui” (Frank, 1880: 88) een markt in het klein aangericht, waarop vis, fruit, peperdure eieren, garen en band, mandjes en kisten van schelpen, en foto’s van het lege graf van Napoleon te koop zijn. De meeste passagiers die het eiland hebben bezocht, keren tegen de avond weer terug aan boord van het schip, rijk beladen met pakken en manden met vruchten en groenten. “Alleen de kapitein en een paar ongetrouwde heeren

bleven in het hôtél achter, om langer te genieten van de zeer weinige genoegens die het stadje aanbieden kon.” (Frank, 1880: 89). Aan boord is het in ieder geval slechter vertoeven:

De schromelijke wanorde, de onaangename drukte, de vreeselijke hitte, de bandeloosheid van 't volk. De lastige tegenwoordigheid der negervrouwen en meisjes, welker nabijheid alom aangekondigd werd door een eigenaardigen, doch lang niet onaangename geur, maakte het verblijf op 't schip zeker niet begerlijk. Die arme getrouwde mannen, die met vrouw en kinderen, en om deze, naar boord hadden moeten terug komen, lagen over de verschansing te kijken naar de kleine plaats, die hen, onder de gegeven omstandigheden, zeker als een paradijs voorkwam. (Frank, 1880: 89).

De meeste passagiers hadden graag nog even op Sint-Helena gebleven om het fort en Longwood te bezoeken. De kapitein van de “Félicitas” beslist echter anders. 's Nachts kiest het schip weer zee.

Erg beschaafd hebben de Europeanen zich op Sint-Helena niet gedragen – zoals dat tijdens vrijwel de hele reis op het zuidelijk halfrond het geval is geweest. Het beeld dat geschetst wordt van de blanke opvarenden van de schepen die de overtocht maken, is niet bepaald positief. Het onbeschaafde gedrag van Europese passagiers dat in de romans over de overtocht gerepresenteerd wordt, strookt niet bepaald met de koloniale ideologieën waarin de blanken geacht worden een superieure beschaving uit te dragen die de hegemonie over de Ander legitimeert, maar ondermijnt deze denkbeelden eerder.



Figuur 4: Schepen voor de rede van Jamestown op Sint-Helena [Circa 1894].
Collectie KITLV Leiden.

7. Besluit

De contemporaine fictie over de reis tussen Nederland en Nederlands-Indië per zeilschip om Kaap de Goede Hoop in de periode 1850 tot 1890 staat in het teken van het overbrengen van reiservaringen. Daarnaast zijn in de romans ook representaties van de koloniale samenleving te vinden. In de microkolonie die aan boord van de schepen die de overtocht maken te vinden is, vigeert een koloniaal discours dat de representaties van Sint-Helena en de reis om de Kaap kleurt.

Ten zuiden van de evenaar ligt vanuit Europees perspectief gezien een wereld die anders is: de wereld van de Ander. Deze Ander wordt als inferieur gerepresenteerd. Zo wordt de westerse suprematie geconstrueerd en de koloniale overheersing gelegitimeerd. Ten zuiden van de 35ste breedtegraad treffen de reizigers die van Nederland naar Indië varen, een bijzonder onherbergzaam gebied. Aan de randen hiervan woont de Ander.

Op de reis van Java naar Europa wordt Sint-Helena aangedaan. De passagiers zien na weken op zee te zijn geweest, waarbij zij ook nog stormen hebben moeten doorstaan het eiland van de “Saints” als een land van belofte, maar dan gaat het vooral om een bevrediging van – soms al te – primaire behoeften. De Britten maken er met veel militair vertoon de dienst uit. De Britse hegemonie wordt ook al onderstreept door het feit dat de belangrijkste politieke tegenstander uit het begin van de negentiende eeuw, Napoleon, door hen op dat eiland gevangen werd gehouden.

De Ander wordt aan boord van de schepen gerepresenteerd door de Javaanse bedienden. Op het eiland komen de opvarenden “negers” tegen. In de representaties van zwarten wordt een belangrijk aspect van het koloniaal discours zichtbaar. Ze zijn zwart en daarmee minder. De Aziaten aan boord voelen zich boven hen verheven. Op hun beurt kijken de zwarten juist weer neer op de Aziaten: zij hebben volgens hen hun zelfstandigheid verloren, omdat zij zich als bedienden ondergeschikt opstellen. De zwarten doen er Europeanen na op een potsierlijke wijze. Daarmee geven ze er volgens de romans blijk van niet aan het beschavingsniveau van de Europeanen te kunnen tippen. Tegelijkertijd worden zwarte vrouwen door de westerlingen vooral als lustobject gezien. Erg beschaafd stellen de Europese bezoekers van Sint-Helena zich niet op. Zij laten zich leiden door hun driftleven en zoeken en vinden op het eiland bevrediging van hun lusten. De onbeschaafde wijze waarop dit veelal gebeurt, doet afbreuk aan het beeld van een superieure westerse beschaving. Onbewust en onbedoeld wordt deze westerse superioriteit in de romans over de overtocht steeds weer ondermijnd. In het koloniale paradigma is de verklaring van het onbeschaafde gedrag van de Europeanen gelegen in hun tijd in de kolonie. Zij zouden daar onder de tropische invloed van het oosten “verindischt” zijn. Zij doen afbreuk

aan het imago van de westerling als hoogtepunt van de evolutie, terwijl zij tegelijkertijd representanten van deze westerse beschaving in de kolonie moeten vormen. (Zie Van 't Veer, 2016: 21-23). Voor een postkoloniale lezer is het déficit en de deconfiture van het kolonialisme dan ook in contemporaine romans over de overtocht tussen Nederland en Indië al in essentie aanwezig.

Universiteit Leiden

Bibliografie

- Beekman, E.M.** 1996. *Troubled Pleasures: Dutch Colonial Literature from the East. Indies, 1600-1950*. Oxford: Clarendon Press.
- Bel, Jacqueline.** 1993. *Nederlandse literatuur in het fin de siècle. Een receptie-historisch overzicht van het proza tussen 1885 en 1900*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Boehmer, Elleke.** 2005 (1995). *Colonial & Postcolonial Literature. Migrant Metaphors*. 2e druk. London: Oxford University Press.
- Bossenbroek, M.P.** 1986. *Van Holland naar Indië. Het transport van koloniale troepen voor het Oost-Indische leger 1815-1909*. Amsterdam: De Bataafse Leeuw.
- Bush, Barbara.** 2006. *Imperialism and Postcolonialism*. Harlow: Routledge.
- Coté, Joost.** 2005. 'Romancing the Indies: The Literary Construction of Tempo Doeloe'. In: Joost Coté & Loes Westerbeek. *Recalling the Indies: colonial culture & postcolonial identities*. Amsterdam: Aksant. 133-172.
- Frank, M.C.** 1880. *Bijna verloren*. Haarlem: De Erven F. Bohn.
- Gaastra, Femme S.** 1996. "Via Egypte naar Indië. Reizen via de 'overlandroute'". In: Peter van Zonneveld (red.) *Naar de Oost! Verhalen over vier eeuwen reizen naar Indië*. Amsterdam: Bert Bakker. 66-85.
- Hogesteeger, G. en Tutert, J.W.M.** 1995. 'De Overlandmail'. In: G. Hogesteeger (red.) *Naar de gordel van smaragd. De postverbindingen tussen Nederland en Nederlands-Indië 1602-1940*. Den Haag: Lakerveld. 27-49.
- Huigen, Siegfried.** 1996. *De weg naar Monomotapa. Nederlandse representaties van geografische, historische en sociale werkelijkheden in Zuid-Afrika*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Jong, J.J.P. de.** 1998. *De waaier van het fortuin. De Nederlanders in Azië en de Indonesische archipel 1595-1950*. Den Haag: SDU.
- Graaf, H.J. de.** 1949. *Geschiedenis van Indonesië*. 's-Gravenhage/Bandung: Uitgeverij W. van Hoeve.
- Meijer, Maaike.** 2005 (1996). *In tekst gevat. Inleiding tot de kritiek van representatie*. 2e druk. Amsterdam: Amsterdam University Press.

- Nieuwenhuys, Rob.** 1978 (1972). *Oost-Indische Spiegel. Wat Nederlandse schrijvers en dichters over Indonesië hebben geschreven, vanaf de eerste jaren der compagnie tot op heden.* 3e druk. Amsterdam: Querido.
- Nievelt, C. van.** 1891. *Onder zeil.* Leiden: S.C. van Doesburgh.
- Oort, Petrus van.** 1883. *Aan wal en aan boord.* 's-Gravenhage: Henri J. Stemberg 2 dl.
- Panchaud, G.W.H.** [1878-1881]. *Licht- en schaduwbeelden uit het hedendaagsch Amsterdam.* Geschiedkundige Roman. Vier delen. Amsterdam: H. Eisendrath.
- Perelaer, M.T.H.** 1884^a. *Naar den Equator. Met een voorspel: Van pastoor soldaat.* Rotterdam: Elsevier. (Een kwart eeuw tusschen de Keerkringen. dl 1).
- Perelaer, M.T.H.** 1884^b. *Op sneë verguld.* Rotterdam: Elsevier (Een kwart eeuw tusschen de Keerkringen. dl 3).
- Pratt, Mary Louise.** 2008 (1992). *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation.* 2e druk London/New York: Routledge.
- Praamstra, Olf.** 1997. 'De omstreden bloei van de Indisch-Nederlandse letterkunde. Een afbakening van het corpus.' In: *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde* 113: 257-274.
- Rees, W.A. van.** [1896] (1869). *Herinneringen uit de loopbaan van een Indisch officier.* nieuwe herz. uitg. Rotterdam: Bolle. 2dl.
- Said, Edward W.** 1995 (1978). *Orientalism.* London: Penguin.
- Said, Edward W.** 1994 (1993). *Culture and imperialism.* London: Penguin.
- Spieker, Cornelia.** 1876. *Reisgenooten. Indisch verhaal.* Leiden: D. Noothoven Van Goor.
- Veer, Coen van 't.** 2016. "De duivel hale dat door en door in weelde en luiheid opgegroeide volk." Verindischte Europeanen, een gevaar voor het koloniaal systeem. In: *Internationale Neerlandistiek.* 54(1): 19-31.
- Wilsen, F.C.** 1871. *Naar Europa. Tafereelen uit het leven van Nederlandsch-Indisch-gasten buiten Indië.* Leiden: D. Noothoven Van Goor. 2 dl.

Noten

1. De afstand tussen Rotterdam en Singapore bedraagt door het Suezkanaal 8288 (gewone) mijl en via de Kaap 11755 mijl. Een mijl is gelijk aan 0.8689762419 zeemijl en 1.609344 kilometer. (Zie <https://www.suezcanal.gov.eg/English/About/Pages/WhySuezCanal.aspx>)
2. Deze informatie is afkomstig uit de verschillende lemma's van <http://sainthelena.island.info/islandhistory.htm>.
3. Dit geldt overigens voor de Indisch-Nederlandse literatuur in het algemeen. Zie Nieuwenhuys, 1978: 11-17; Beekman, 1996: 5-9; Bel, 1993: 305; Coté, 2005: 133-138.

Die “produksie van teenwoordigheid” in Marlene van Niekerk se kortverhaalbundel, *Die sneeuslaper*

Anneli Groenewald

The “production of presence” in Marlene van Niekerk’s Die sneeuslaper

The role and potential relevance of the humanities, specifically of literature and literary criticism in the 21st century, has been increasingly called into question. Literary theorist Hans Ulrich Gumbrecht (2004; 2006) suggests that the problem is not that fiction has become irrelevant. Rather it is an exclusively hermeneutic way in which literature is read, that leads to a reductionist view of literature. Gumbrecht argues that it is possible to apply language in such a way that it could again bring the reader of literature closer to the world to which the reader feels increasingly distant. He calls this concept the “production of presence”. In this article, Gumbrecht’s concept of the “presence effect” of literature will be applied to analyse Marlene van Niekerk’s Die sneeuslaper. The “production of presence” is analysed in a tension with the hermeneutic aspect, and literature that engages with social and political realities – a tension often present in Van Niekerk’s oeuvre, poetry as well as fiction.

1. Inleiding

Professionele literêre kritiek het, volgens Lindsay Waters (2005), die uitvoerende redakteur vir wysbegeerte by Harvard University Press, uit voeling geraak met letterkunde en met lesers, en speel gevolglik nie meer die rol wat dit volgens hom behoort te speel nie: “[L]iterary criticism no longer aims to appreciate aesthetics – to study how human beings respond to art”. Volgens Waters (2005), wat hier spesifiek kommentaar lewer op literêre kritiek in Noord-Amerika, is hierdie neiging ’n tekortkoming wat spruit uit professionele kritiek se “love affair with reducing literature to ideas, to the author’s or reader’s intention or ideology”.

“[W]hat we have lost is the opportunity for free aesthetic response,” skryf Waters (2005) en redeneer verder dat die letterkunde en literatuurkritiek opnuut die estetiese waarde van kuns behoort te ondersoek. Waters sluit aan by ’n lang tradisie van kritiek teen die klem op “interpretasie” in literatuurstudie wat teruggevoer kan word na Susan Sontag (1961) se beroemde opstel, “Against Interpretation” (ook gepubliseer as deel van ’n bundel opstelle met gelyknamige titel). Ander onlangse uitsprake teen die klem op interpretasie as sentrale rol van literatuurstudie word ook gevind in die werk van Rónán McDonald (2007), spesifiek in *The Death of the Critic*.

Waters (2005) noem inderdaad dat daar reeds ’n beweging in hierdie rigting is, en lig spesifiek die werk van Hans Ulrich Gumbrecht uit. Op die eerste bladsy

van sy boek *Production of Presence – What Meaning Cannot Convey* skryf Gumbrecht (2004: 1):

[I]n a time when we have become tired of ‘theory’, this book will suggest that a certain ‘theoretical’ move could indeed reenergize our dealings with all kinds of cultural artefacts and maybe even enable us to reconnect with some phenomena of our present-day culture that now seem to be out of reach for the humanities.

Gumbrecht sê dit is opnuut nodig om waarde te heg aan die “estetiese ervaring” van die leser of verbruiker van letterkunde of kuns, maar ontken dat hy die interpretasie van literêre tekste wil vermy. Waarvoor hy pleit, is ’n soort literêre benadering wat óók toelaat dat die leser of kyker vir ’n oomblik die estetiese impak van die kunswerk of teks ervaar, vóórdat daar na die onvermydelike interpretasie en ontleding van die kunswerk oorgegaan word.

Marlene van Niekerk se *Die sneeuslaper* (2010) is nou gemoeid met die aard en funksie van literêre tekste, en die tematiek van die bundel sluit aan by die beskouing wat Waters en Gumbrecht aanroer, naamlik dat die literêre teks nie gereduseer behoort te kan word tot idees, of bloot gelees behoort te word vir die “betekenis” of die sosiaal-historiese relevansie daarvan nie.

Die sneeuslaper word in hierdie artikel ondersoek deur gebruik te maak van Gumbrecht se konsep van die “teenwoordigheidseffek” van ’n literêre teks. In ’n artikel wat in 2006 in die joernaal *History and Theory* verskyn het, het Gumbrecht (2006: 320) voortgegaan om sewe soorte “amalgamerings”, oftewel maniere waarop teenwoordigheid in ’n teks teweeg gebring kan word, te identifiseer. Hierdie sewe soorte amalgamerings sal as riglyn gebruik word vir die ondersoek na hoe teenwoordigheid in *Die sneeuslaper* “geproduseer” word. Dit is uiteraard nie die enigste manier waarop hierdie bundel benader kan word nie, maar daar sal aangetoon word dat die aard van *Die sneeuslaper* só ’n benadering suggereer.

2. Die rol van letterkunde in die 21ste eeu

Volgens Waters (2005) en Gumbrecht (2004; 2006) is die probleem nie dat fiksie irrelevant geword het nie, maar dat die manier waarop fiksie gelees word, gelei het tot ’n reduksionistiese beskouing van letterkunde. Wanneer literatuur slegs vir die idees, die “betekenis” daarvan, gelees word, omdat tekste “hermeneuties” benader word, gaan iets van die estetiese belewenis van ’n eerste lees verlore. In hierdie omstandighede kan enigeen eerder geskiedenis, joernalistieke werke, biografieë of enige ander “realiteits”-genre (hetsy realiteitstelevisie of dokumentêre programme of boeke) geniet, ten einde inligting of insig te bekom (vergelyk Burger, 2005).

Teen hierdie agtergrond word gevra wat die plek van literêre fiksie aan die begin van die 21ste eeu dan nog kan wees – ’n tema wat eksplisiet in *Die sneeuslaper* ondersoek word. Die bundel is egter nie ’n wetenskaplike ondersoek nie, maar bied aan die leser ’n spesifieke “estetiese ervaring” wat juis die aandag op hierdie ervaring vestig en doelbewus die uitsluitlike soeke na “betekenis” uitdaag.

Die bundel belig die nadenke oor die rol van kuns, kunstenaarskap of skrywerskap, en veral van die verhouding tussen kunstenaar of skrywer en leser. Daar word telkens in die bundel aangedui dat letterkunde méér is as slegs die betekenis wat daardeur gekommunikeer word, méér as die sosiopolitieke betrokkenheid daarvan, méér as die idees wat daarin ondersoek word en tot stand kom. Hierdie “iets meer” word na aanleiding van Gumbrecht “die produksie van teenwoordigheid” genoem.

Gumbrecht (2006: 320) onderskei, soos reeds genoem “sewe soorte amalgamerings” wat tot die produksie van teenwoordigheid in tekste kan lei. Sy voorstel van sewe moontlike maniere waarop “amalgamerings” bewerkstellig kan word, is geen vaste gegewe of die enigste maniere waarop die produksie van teenwoordigheid kan plaasvind nie, en al sewe hoef ook nie in elke teks van toepassing te wees nie. Dergelike aspekte kan in ’n uitvoeriger studie verder ontwikkel word. Voordat hierdie sewe moontlikhede egter bespreek word, is dit belangrik om Gumbrecht se opvattinge oor die estetiese ervaring, en die onderskeid wat hy tref tussen wat hy die “betekenskultuur” en die “teenwoordigheidskultuur” noem, te belig. Die “produksie van teenwoordigheid” word in hierdie artikel bespreek teen die agtergrond van die spanning waarin dit voorkom met sosiale betrokkenheid en die toekenning van betekenis in *Die sneeuslaper*.

3. Gumbrecht en die estetiese ervaring

Gumbrecht (2004) loods in *The Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, ’n aanval op wat hy die “betekenskultuur” (“culture of meaning”) noem. Die betekenskultuur is vir Gumbrecht tans die oorheersende (selfs die enigste) manier waarop die mens se verhouding tot die wêreld (hoofsaaklik sedert die Verligting) bepaal word. Interpretasie (vir Gumbrecht, 2004: 27-28 die “hermeneutiese as”), en die toekenning van betekenis aan die wêreld (of in ouer paradigmas, die onttrekking van betekenis uit die wêreld), staan sentraal in die betekenskultuur.

In die geesteswetenskappe word die ganse wêreld beskou as iets wat geïnterpreteer moet word deur ’n subjek wat los daarvan staan (Gumbrecht, 2006: 319-320). Die hermeneutiese omgaan met tekste is tans die mees basiese en waarskynlik onvermydelike intellektuele praktyk (Gumbrecht, 2004: 52). Gumbrecht noem die voortdurende soeke na betekenis, of toekenning van betekenis, “metafisika” omdat

die aandag nie gevestig is op die “teenwoordige” nie, maar op ’n betekenis agter, ánderkant die teenwoordige taalttekens (of objekte).

Volgens Gumbrecht (2004: 63) kan taal egter juis meer as slegs betekenis wees. Klem op betekenis veroorsaak, volgens hom, dat die substansie uiteindelik heeltemal ontken word. Hy pleit vir ’n “estetika van verskyning” wat poog om die substansie, of die “dingheid”, van die wêreld terug te bring. Met verwysing na Duitse filosoof, Martin Seel, die skrywer van *Aesthetics of Appearing*, verduidelik Gumbrecht:

Seel repeatedly associates appearance with presence – and whatever “appears” is “present” because it makes itself available to the human senses.

Gumbrecht (2004) dring daarop aan dat “dinge” nie slegs vir hul betekenis bestaan nie. Ons gee nie slegs betekenis aan objekte nie, ons staan ook in ’n ruimtelike verhouding daarmee. “Dinge” is aanwesig of afwesig vir ons, voor ons en tasbaar. Dit is hierdie “tasbaarheid”, die aanwesigheid van iets voor ons, wat hy “teenwoordigheid” noem.

Teenoor die “betekeniskultuur” onderskei Gumbrecht (2006: 319) dus ’n “teenwoordigheidskultuur”. Die betekeniskultuur kom grootliks ooreen met die moderne samelewing (sedert die Verligting) waarin die neiging oorheers om die teenwoordigheidsdimensie en die implikasies daarvan tussen hakies te plaas. In die betekeniskultuur is die dominante manier van menslike selfreferensie een van subjektiwiteit: ’n (liggaamlose) subjek neem die objekte waar en ken betekenis toe (van buite die wêreld waarin hierdie objekte bestaan).

In ’n teenwoordigheidskultuur word die spirituele en die fisiese bestaan egter verenig. Mense beleef hulself in ’n teenwoordigheidskultuur as deel van die objektiewe wêreld, nie as ontologies los daarvan nie. In ’n betekeniskultuur vervul taal alle rolle. In ’n teenwoordigheidskultuur het taal nie ’n allesomvattende funksie nie.

Maar, reken Gumbrecht, taal kan weer die medium word waardeur ons die “proximity of the things of the world” kan ervaar (2006: 327). Om die “produksie van teenwoordigheid” te kan vermag in skryfwerk, of om daardie teenwoordigheid te kan ervaar, is dit volgens Gumbrecht nodig om te worstel teen die grein in, stroomop, teen ons daaglikse (vir ons) normale funksionering van taal as betekenis.

Gumbrecht (2006: 320) identifiseer sewe maniere waarop teenwoordigheid in taal kan bestaan – maniere waarop taal en teenwoordigheid geamalgameer word. Hoewel hierdie sewe maniere nie almal ewe sterk van toepassing is op *Die sneeuslaper* nie, bied dit ’n nuttige riglyn vir die ondersoek van die klem wat in hierdie bundel geplaas word op die “estetiese ervaring” van die teks

wat meer as bloot interpretasie behels. Sodoende word aangetoon hoedat Van Niekerk in hierdie bundel die klem plaas op 'n ervaring wat meer behels as die “betrokkenheid” van literatuur (soos in haar vorige kortverhaalbundel en romans) of as die hermeneutiese proses (breedvoerig in *Memorandum* [2006] ondersoek). Hoewel 'n klem op taal as 'n fisiese teenwoordigheid deurgaans in haar vorige werk voorkom, word die leser in *Die sneuslaper* des te meer genoop om te fokus op die vooropstelling van taal.

4. Gumbrecht se sewe punte van amalgamering tussen taal en teenwoordigheid

Volgens Gumbrecht verwys die “teenwoordigheid” in sy teenwoordigheidsteorie na die ruimtelike afstand tussen objekte, of tussen die liggaam en dit wat teenwoordig gemaak word. Wanneer hy die woord “produksie” gebruik, is dit “along the lines of its etymological meaning” (Gumbrecht, 2004: 17):

If producere means, literally, ‘to bring forth,’ ‘to pull forth,’ then the phrase ‘production of presence’ emphasizes that the effect of tangibility that comes from the materialities of communication is also an effect in constant movement. In other words, to speak of ‘production of presence’ implies that the (spatial) tangibility effect coming from the communication media is subjected, in space, to movements of greater or lesser proximity, and of greater or lesser intensity.

Die sewe wyses waarop taal volgens Gumbrecht (2006: 320-323) aangewend kan word om teenwoordigheid te produseer, is as volg:

1. Taal as fisiese realiteit
2. Praktyke van filologie
3. Taal as sneller vir estetiese ervarings
4. Taal en die mistieke ervaring
5. Literatuur as die “plek van epifanie”
6. Taal wat “oopstaan” vir die wêreld van dinge
7. Taal wat die verlede tasbaar teenwoordig stel

In hierdie artikel word spesifiek gefokus op die eerste vyf wyses van amalgamering. Vervolgens sal aan die hand van hierdie punte aangedui word hoedat Van Niekerk in *Die sneuslaper* die leser lei tot “oomblikke van intensiteit”, oftewel, hoedat sy met taal teenwoordigheid produseer wat betekenis voorafgaan. Die leser van hierdie bundel word dus weggelei van die idee dat betekenis nodig is en die estetiese ervaring van “teenwoordigheid” word vooropgestel.

5. Inleiding tot *Die sneuslaper*

Die sneuslaper is besonder positief deur kritici ontvang. Andries Visagie (2010: 9) lig byvoorbeeld in 'n resensie in *Die Burger* uit dat Van Niekerk in *Die sneuslaper* “spesifiek liriese taal wat die verbeeldingloosheid van alledaagse taalgebruik teenwerk”, aanwend. Marius Crous (2010: 13) skryf dat Van Niekerk haar tekste aanbied in “'n meevoerende, digterlike Afrikaans wat na aan sy Nederlandse oerwortels geleë is”.

Party kritici het uitgelig dat die bundel wegbeweeg van die sosiopolitieke betrokkenheid wat elders in Van Niekerk se oeuvre teenwoordig is. Visagie (2010: 9) meen byvoorbeeld dat die boemelaars in die teks “uitstalstukke [is] vir estetiese verwondering en nie allereers sosiaal-ekonomiese gemarginaliseerdes nie”. Hambidge (2010) stel egter dat die “politieke systappery” moontlik opsetlik kan wees, en noem tereg dat die bundel nie in geheel van politieke kommentaar gestroop is nie. Die onderwerp word inderdaad, veral in die laaste verhaal “Die vriend”, aangeraak.

Enkele kritici wys op die spanning tussen die estetiese en 'n sterk sosiale bewustheid wat in Van Niekerk se werk voorkom (kyk na Visagie [2005], Burger [2005], De Vries [2011] en Buxbaum [2012] se kommentaar op vorige werke). Hierdie spanning word in *Die sneuslaper* verder op die spits gedryf word. In dié artikel word aangevoer dat hierdie verskuiwing in die rigting van die estetiese nie 'n onverwagse wending in Van Niekerk se oeuvre is nie, en dat sy juis dié spanning belig en problematiseer.

Die vier verhale in die bundel is almal op verskillende maniere gemoeid met die sin en rol van kuns (letterkunde) en 'n ondersoek daarvan word dus tematies geregverdig. Reeds in die eerste verhaal, “Die swanefluisteraar”, word die idee dat letterkunde betekenis moet hê, ondermyn wanneer die “spreker”, 'n dosent in kreatiewe skryfkunde, 'n stel kassette van 'n student ontvang. Die kassette bevat geen woorde nie, maar bloot klanke. Die dosent vertaal hierdie “klankgedigte” in woorde, maar sy “skrap die adjektiewe, [...] skrap die idees, [...] heg die woorde net-net aan betekenis, want betekenis is bysaak” (Van Niekerk, 2010: 41). Die verteller stel hier eksplisiet dat die skep van hierdie gedigte nie meer uitsluitlik oor betekenis gaan nie; dat betekenis “bysaak” is, en dat daar iets anders is wat nou vir haar belangriker is as die noodwendige behoefte aan betekenis.

6. Gumbrecht se wyses van amalgamering

6.1. *Taal as fisiese realiteit en taal as sneller van estetiese ervaring*

Die gesproke taal raak en beïnvloed nie bloot die akoestiese sintuie van die liggaam

nie, skryf Gumbrecht (2006: 320). Taal as die ligte aanraking van klank op die vel, raak die vel, en kan dus ervaar word selfs in gevalle waar die aanhoorder nie die betekenis van die woorde verstaan nie. Maar Gumbrecht verwys ook na vorm en ritme binne taal as fisiese realiteite. Hy redeneer dat ritme in taal kan bestaan onafhanklik van die betekenis wat daardie taal dra (2006: 320):

[Language] can coordinate movements of individual bodies; it can support the performance of our memory (think of those rhymes through which we used to learn some basic rules of Latin grammar); and by supposedly lowering the level of our alertness, it can have (as Nietzsche said) an ‘intoxicating’ effect. Certain presence-cultures even attribute an incantatory function to rhythmic language, this is, the capacity of making absent things present and present things absent (this indeed was the expectation associated with medieval charms).

Taal kan dus, volgens Gumbrecht (2004: 40-41), sensories, of liggaamlik, ervaar word. “As soon as language has form [...] it has rhythm that we can feel and identify independently from meaning”.

’n Volgende amalgameering tussen taal en teenwoordigheid, wat Gumbrecht (2006: 321) noem “taal as sneller vir estetiese ervaring” sluit, veral wat betref *Die sneeuslaper*, nou aan by die hierdie sub-afdeling (taal as fisiese realiteit). Hierdie twee tipes amalgameering word dus hier saam bespreek.

Gumbrecht (2006: 321) baseer hierdie amalgameering, taal as sneller vir estetiese ervaring, op Niklas Luhmann se voorstelling van kommunikasie binne die kunssistiem.

Communication in the art system, for Luhmann, is the one form of communication within which purely sensory perception is not only a presupposition but a content carried, together with meaning, by language.

Gumbrecht (2006: 321) sê hierdie verduideliking stem ooreen met die ervaring waar gedigte of ritmes binne literêre prosa die leser se aandag op fisiese aspekte van die taal en die moontlike vorme daarvan vestig. Gewoonlik, volgens Gumbrecht (2006: 321), word hierdie aspekte “in hakies” geplaas. Hy reken ook dat die verskillende dimensies van die digvorm, byvoorbeeld ritme en rym, nie onderhewig is aan die betekenisdimensie nie.

Rather, I see poetic forms engaging in an oscillation to both sides. This, I think, is the reason why a cultural prescription in Argentina prevents the dancing of a tango whenever the tango has lyrics. For the choreography of tango as a dance, with its asymmetry between male and female steps, against which harmony needs to be achieved at every moment, is so demanding

that it requires full attention to the music – which would inevitably be reduced by the interference of a text that would divert part of this attention.

Die sneeuslaper, en veral die eerste verhaal “Die swanefluisteraar”, is ryk aan voorbeelde waar taal onafhanklik van betekenis aangebied word. Waar die klem juis val op die ritme van die taal, en waar die verteller self verklaar “betekenis is bysaak” (Van Niekerk, 2010: 41). In die openingsparagraaf van “Die swanefluisteraar”, aanvanklik in 2008 aangebied as Van Niekerk se professorale intrede by die Universiteit van Stellenbosch, stel die verteller dat die verhaal hom sal bemoei met ’n ondersoek na die ontstaan en “nut van die letterkunde” (Van Niekerk, 2010: 9).

Die verteller, ’n dosent in skryfkunde, sê egter dat wat sy in hierdie toespraak/teks met die aanhoorders wil deel ’n “ervaring [is] waardeur hierdie soort vraag vir my ontersaaklik geword het” (Van Niekerk, 2010: 9). Hierdeur impliseer die verteller dat die ervaring wat oortel gaan word, die nodigheid om hierdie vrae te vra, van die tafel gevee het. Die vrae, die soeke na betekenis, verdwyn egter nie, dit word bloot “ondersaaklik” vir die verteller. (In die aanbieding as fiksie word die verteller ’n fiktiewe karakter genaamd “professor Van Niekerk”. Dieselfde geld vir die verteller in die laaste verhaal, “Die vriend”.)

Wat wél volg, is ’n verhaal deurspek met gebeure, of momente, wat gelees kan word as die aanbieding van taal as fisiese realiteit. In hierdie momente, waar die soeke na betekenis wegvul, of ondermyn word, bly slegs klank en ritme oor. Dit word gedoen deur eerstens die taal van vorm en betekenis te ontnem, en voorts hoogs beskrywende en poëtiese taal te gebruik. By gebrek aan betekenis, raak die klem op die estetiese aanwending van die taal onvermydelik.

In “Die swanefluisteraar” vertel die professor wat met haar student Kasper Olwagen gebeur het tydens ’n studiebesoek aan Amsterdam, soos aan haar vertel in ’n brief van sewe-en-sestig bladsye, asook kassette, wat hy aan haar stuur. Opgeneem op die kassette is klanke wat, neem sy aan, voordragte van gedigte is wat “digby lopende water” opgeneem is (Van Niekerk, 2010: 40). Die kassette, skryf Kasper in sy brief aan haar “stel nog minder voor [as ‘Die logboek van die swanefluisteraar’]. Alle besonderhede is geskrap. Vaarwel aan die wêreld van wil en voorstelling” (Van Niekerk, 2010: 17). Die “logboek” is die “dummy”¹ van die professor se laaste roman wat sy aan Kasper gegee het as “gelukbringer” toe hy na Amsterdam vertrek het. Hy gebruik dit egter as “logboek” vir geleenthede waar hy die swanefluisteraar gewaar het. In die brief vertel Kasper hoe die woorde, of liewer stories, hom vir weke ontwyk het:

Dan het ek geblaas op die glas [van die ruitjiesvenster], en woorde in die wasem geskryf. Skuld, boete, skade, skande. Die groot swart klokke in my toring. Die rede waarom ek nooit iets kon skryf nie. Één keer het ek geskryf: skoonheid, asem, lied – en begin huil (Van Niekerk, 2010: 21).

Hierdie handeling, waar Kasper in sy eie wasem skryf, bring reeds die taal na die leser, en na Kasper, as 'n fisiese realiteit. Die woorde bestaan sigbaar voor Kasper se oë, en dwing hom tot trane.

Een oggend skryf hy 'n versreël op die venster: “Miskien was my fluistering voor my lippe gebore”. En wanneer Kasper hierdie woorde weggee, staan daar agter sy woorde “geraam in my asemstolsel”, die swanefluisteraar. 'n Man wat oënskynlik die swane kan roep, en met hulle kan kommunikeer (Van Niekerk, 2010: 20-21).

Dat ek met my vinger in my skamel asem skryf, een reël van 'n vergete digter, en dat dit oorspring van raam tot wal en 'n swanefluisteraar oplewer? Van sulke toeval is die hart verruk (Van Niekerk, 2010: 21).

Hoewel Kasper erkenning gee aan die toeval, is die karakter oorweldig daardeur dat sy woorde oënskynlik iets na die teenwoordigheid kon roep wat vroeër nie daar was nie. Die swanefluisteraar, volgens Kasper, het uit die digkuns, die poëtiese vorm van die taal, verskyn.

Kasper, gefassineer, gee die swanefluisteraar onderdak. Die swanefluisteraar weier egter om met Kasper te kommunikeer. Soos Kasper word die leser dus hier ontnem van antwoorde. Kasper, en die leser, het slegs die beeld van die swanefluisteraar wat op oënskynlik magiese wyse die swane tot aksie kan roep met die enkele beweging van 'n arm. Die swanefluisteraar se lippe roer, maar daar kom geen klank uit nie. Oftewel, geen woord wat iets beteken nie. Kasper probeer egter die beweging van die swanefluisteraar se lippe met sy pen naboots: “[...] ek roer my pen oor die papier so goed ek kan, sinchroom met wat ek raai hy sê” (Van Niekerk, 2010: 29).

Wat op papier volg, beskryf die professor as “rye en rye klankkombinasies, die fonologiese patrone van Afrikaans. Sommige woordbeelde toon invloed van die Khoi-tale. Spak, grak, spal, malk, olk, skulk, en dan mrie !krie kakadouw. Sommige van hulle was lukraak bymekaar gevoeg en gerangskik in wat ek alleen maar kan noem klanklimerieke” (Van Niekerk, 2010: 29).

Kasper gee dus hier 'n fisiese teenwoordigheid aan klanke wat geen betekenis het nie. Dit bestaan bloot as inhoudlose klanke, en nie ten einde betekenis oor te dra nie. Hierdie inhoudlose klanke het egter 'n poëtiese element. Ontneem van betekenis, kan die leser dus nie anders as om bloot op die fisiese vorm van die taal te fokus en die estetiese aard daarvan te ervaar nie.

Die professor lees aan haar gehoor 'n voorbeeld van hierdie “onsinverse” en “koggelryme” en dui sodoende aan dat sy dit aanvaar vir die onsin wat dit is. Terselfdertyd word ook die leser weggelei van betekenis af, en blootgestel aan die

idee dat 'n vers op sy eie kan bestaan – sonder en voor betekenis.

Ook uit Kasper se kassette kan sy geen woorde uitmaak nie, maar bloot ritmes soos volg.

[...] die ritmewisselinge, die lengte en kadens van die reëls, hulle omkerings en verlengings en verrykings, die klimakse, die verlangsamings en die versnellings. Ook die toon en die gevoel van elke voordrag, soms elegies en gedrae, soms uitbundig, dikwels skrypend ekstasies, altyd met 'n sangerige kwaliteit. Die argument van die klanke kan ek agterhaal, of liever die navorsing wat via klanke gevoer word, die soeke na ontwikkelings- of variasiemoontlikhede vir die hooftema, maar nie die betekenis nie. (Van Niekerk, 2010: 40, 41)

Die professor kan dus die klanke aanvoel. In die afwesigheid van inhoud en betekenis, bly die fisiese vorm van die klanke oor wat sintuiglik, ritmies, ervaar kan word. Woorde soos “elegies” en “ekstasies” kan geassosieer word met die estetiese en is 'n aanduiding dat die professor, ondanks die afwesigheid van betekenis, 'n positiewe estetiese ervaring daarmee in verband bring.

Die professor wy haar dan daaraan toe om Kasper se “klankgedigte” te vertaal (Van Niekerk, 2010: 41). Hier, soos reeds vermeld, sê die professor dan dat sy die “idees” skrap, en die woorde “net-net aan betekenis” heg, aangesien betekenis nou vir haar slegs bysaak is. “Wat belangrik is, is die materialiteit van die woorde,” sê die professor (Van Niekerk, 2010: 41). Dit is dus die fisiese teenwoordigheid van die woorde, eerder as die moontlike betekenis daarvan, wat hiervoor belangrik is. Die woorde moet word soos “sandkorrels, onverskillig van gewig, soet, wit, droë sand wat nie omgee dat mens dit deur jou vingers laat lek nie” (Van Niekerk, 2010: 41). Ook in hierdie beskrywing gebruik die professor digterlike taal en metafore – sy laat die woorde “deur jou vingers [...] lek”. Sodoende plaas Van Niekerk die leser se fokus verder op die estetiese aspek van die taal, in hierdie geval vervreemding.

Van Niekerk plaas voorts die leser se aandag op die fisiese realiteit van die taal deur verskeie momente van vervreemding, insluitend deur die gebruik van Nederlandse woorde en woorde wat allermins alledaags in Afrikaans gebruik word of as argaïes beskou kan word. So duik “Ieder diertjie voel sig na de paring verneukt” byvoorbeeld op in “Die slagwerker” (Van Niekerk, 2010:68), en die woord “hofje”, afwisselend met “binnehof” (Van Niekerk, 2010: 67). Deur die gebruik van Nederlandse of argaïese woorde – naby genoeg aan die algemene Afrikaanse vorme om duidelik herkenbaar te wees, maar tog anders genoeg om die aandag op die taal te vestig – bly die leser voortdurend sensitief vir die taal en woordkeuse(s) wat aangewend word.

Verdere woorde en frases wat as vervreemdend beskou kan word, sluit in “sibilante dryfsimbaaltjie” (Van Niekerk, 2010: 58), “strawaas” (Van

Niekerk, 2010: 58), “bronswiegende beukeloof” (Van Niekerk, 2010: 63), en “sodomierop” (Van Niekerk, 2010: 73). Hierdie woorde het egter ook ’n poëtiese kwaliteit, onder meer weens die insluiting van alliterasie. Daardeur word die klem weereens op die woorde en die fisiese realiteit van die taal geplaas, maar die teks behou terselfdertyd ’n estetiese element.

Die idee van die weergee van ’n estetiese ervaring sonder om noodwendig betekenis aan die moment te koppel, word verder uitgebou in “Die slagwerker” wanneer Jacob Kippelstein vertel hoe sy skrywersvriend Willem se laaste verhaal voor sy dood tot stand gekom het. Willem was naamlik besig om ’n verhaal te skryf oor ’n jong man wat verlief geraak het op ’n vrou. Maar iets kort in die twee se verhouding:

Elke keer as hy haar ‘bestyg’ het, het hy haar gesig vasgevat tussen sy hande en gepleit dat sy na hom moes kyk, dat sy haar liefde vir hom moes uitspreek, dat sy hom nie alleen moes laat in sy verrukking nie, dat sy saam met hom verruk moes wees. Maar met ‘Oosterse onthegtheid’ het sy hom bly betrag (Van Niekerk, 2010: 69).

Uit die gebrek aan die erkenning van liefde van die vrou, begin die jong man om die beminde te “vertaal” in klank, spesifiek deur middel van perkussie. Wanneer die beminde uit sy huis verdwyn, spits hy hom daarop toe om deur middel van perkussie die verlore liefde voor te stel. Selfs met die beskrywing van sy omgeboude tromstel, wend Van Niekerk haar tot poëtiese elemente en vergelykings. Die tromstel het hy:

[...] omgebou in ’n slagwerkinstallasie, buise, glase, sade, skulpe opgehang aan toue kruis en dwars en elke dag daarin geklim soos in ’n takelwerk en dit saggies aangeraak, asof om haar, wat versink het in die kim, tog nog aan die vaar te kry na daardie eiland waar die liefde altyd duur, ’n land van somernagte, en hy die bootsman in die kraaines van verlange (Van Niekerk, 2010: 79).

Die opnoem van instrumente wat ingespan kan word om die beminde na te boots, roep ook by die leser die klanke op wat daardie bepaalde instrumente sou voortbring. Sodoende wek die teks by die leser sintuiglike elemente op, in hierdie geval klank.

Soos wat Willem die verhaal aan Jacob vertel, begin hy self na die nodige ritmes en klank soek. Willem tik met sy potlood teen sy voortande, en speel met sy palm en vingers ’n ritme op sy tafel. Hy betrek vir Jacob by hierdie nabootsing van die slagwerker se “komposisie”. Hul perkussie-nabootsing sluit af met “nonsensrym en kastanjet” (Van Niekerk, 2010: 88). Jacob lees ’n voetnota uit Willem se notas aan die begrafnisgangers voor:

Huakit thi mirammiti lili zimen nibni
 Huec ucahit hi mirammiti vargia ibnie
 Biddilihe inte il miken illi yeutihe
 Min ibidil il miken ibidil i ventura!

Eers is daar dus die poging van die karakter om met suiwer klank wat van betekenis ontnem is, 'n beeldskone beminde na te boots. Daarna volg 'n rympie waarvan bloot die vorm en ritme oënskynlik oorbly. Terwyl hierdie rympie volgens 'n opmerking in die erkennings wel betekenis het (Van Niekerk noem dat dit in werklikheid 'n aanhaling is uit die vyftiende-eeuse Maltese teks "Il Cantilena" deur Pietro Caxaru, Van Niekerk, 2010:191), word dit hier vir die leser aangebied as teks wat sonder betekenis ervaar word – net soos wat die karakters binne die bundel ervarings skep wat net-net aan betekenis gekoppel kan word. Van Niekerk betrek dus die leser by die skep van 'n ervaring van teenwoordigheid wat betekenis voorafgaan.

6.2. *Taal en die mistieke ervaring, en taal wat "oopstaan" vir die wêreld van dinge*

Gumbrecht (2006: 322) reken dat die mistieke ervaring uit sowel 'n sekulêre as 'n analitiese oogpunt verstaan sal word as 'n teenwoordigheidseffek wat deur taal voortgebring is.

By constantly referring to its own incapacity to render the intense presence of the divine, mystical language produces the paradoxical effect of stimulating imaginations that seem to make this very presence palpable.

Deur byvoorbeeld voortdurend na die onvermoë om teenwoordigheid te bewerkstellig te verwys, word daardie teenwoordigheidseffek juis by die leser geskep in wat beskryf sou kon word as 'n mistieke ervaring.

Willem se verhaal oor die slagwerker wat deur middel van perkussie sy geliefde probeer onthou en vasvang, sou gesien kon word as 'n voorbeeld waar taal aangewend word om objekte uit die wêreld weer teenwoordig te maak. Reeds in die opteken van die geluide uit die beminde, word 'n moontlike beeld, of dalk eerder 'n klankprofiel, by die leser opgeroep:

Na die galm in haar nek het hy geluister as sy haar hare borsel voor die spieël, by haar klein bruin pols het hy gehoor as sy haar koffie roer by die ontbyt, aan haar kaak het hy gehang as sy gekou het op 'n korsie, by haar maag het hy kom luister 'n paar uur later (Van Niekerk, 2010: 75).

Die poging om 'n moontlike beeld van die beminde te probeer vasvang, word voortgesit wanneer die slagwerker dan na instrumente begin soek om haar na te boots:

Hoe moes hy haar donker hare speel? Met 'n litofoon van leiklipstawe aangestryk met stukkie lood? En haar uitrek by ontwaking? Met 'n plektrum oor 'n fietswiel wat eers vinnig en dan stadig draai? En haar glimlag as sy by die deur inkom? Met 'n duimsool op die soetkol van die Hång? (Van Niekerk, 2010: 79).

Voorts, in die derde verhaal, skryf die karakter Helena dat sy ook nou aan die soek is na die sneeuslaper. Deur “ieder moment” (Van Niekerk, 2010: 103) te verwag dat sy hom, in haar soeke na hom, sal raakloop, bly hy 'n werklikheid vir haar.

Kasper se soeke na die misterieuse swanefluisteraar – wat intussen in die vorm van 'n nuwe vermomming verdwyn het en dus onbereikbaar geword het – lei daartoe dat hy self, soos die oorspronklike swanefluisteraar, 'n swerwer word. Die swanefluisteraar word by wyse van spreke eers weer werklikheid, is eers weer teenwoordig, in die student self.

In *Die sneeuslaper* is daar gevolglik voortdurende verwysings na karakters wat herhaaldelik probeer om met taal die onherroepbare teenwoordig te maak. In die proses word hierdie onherroepbare moontlikhede (byvoorbeeld 'n swanefluisteraar wat met swane kan kommunikeer, 'n sneeuslaper wat nie in sy slaapkis gaan klim nie en 'n beminde wat nie haar minnaar se liefde beantwoord nie), ook vir die leser 'n werklikheid.

Voorts is daar die professor wat haar “nuutste vertalings” van Kasper se klankgedigte langs die river in die Sederberge hardop voorlees, “in die hoop dat die water en die rietkwaste dit sal verder fluister, miskien na hom toe sal deurfluister, as hy nog daar êrens is” (Van Niekerk, 2010: 42).

Deur hierdie handeling, die professor wat keer op keer teruggaan om Kasper se klankverbindings te gaan voorlees, skep die professor die moontlikheid dat daar uit die klankverbindings iets na vore kan kom. Hierdie “iets” is die aanbied van die gestroopte taal in 'n poëtiese vorm – die gedigte.

Die professor lees dan 'n gedig voor aan haar gehoor, haar jongste poging getiteld “Oggend van 'n waterfiskaal” (Van Niekerk, 2010: 42-43). Benewens, of miskien juis vanweë, die professor se poging om Kasper se gedigte so getrou moontlik na te boots, is daar ook in die gedigte klanknabootsende elemente om die waterfiskaal, soos die gedigte, met taal lewendig te maak, en sodoende in die proses 'n teenwoordigheidseffek vir die leser te bewerkstellig. Voorbeelde hiervan is die gebruik van woorde soos “triljarrrrrrrrrde” “tinktuuuum” en “!tewiek” (Van Niekerk, 2010: 42-43).

Dit sluit aan by 'n verdere element van amalgamering, taal wat “oopstaan” vir die wêreld van dinge. Gumbrecht verwys onder meer na die werk van Louis-Ferdinand Céline waar die ritme van die prosa ook die ritme van bewegings of gebeure namaak (Gumbrecht, 2006: 322), soos wat in “Oggend van 'n waterfiskaal” gebeur.

Van Niekerk wend hier taal aan om ágter noodwendige betekenis van woorde 'n teenwoordigheid te skep. Sy laat haar karakter, professor Van Niekerk, gedigte skep wat slegs gedeeltelik aan betekenis gekoppel is, maar wat byvoorbeeld deur onder meer klanknabootsende effekte vir die leser 'n waterfiskaal kan oproep. Deur woorde te gebruik wat nie noodwendig aan betekenis gekoppel is nie, fokus die skrywer die leser se aandag op die estetiese aspekte van die teks wat, selfs buite betekenis, teenwoordigheid kan produseer.

6.3. *Literatuur as die “plek van epifanie”*

'n Verdere aspek van letterkunde wat nie direk op betekenis aanspraak maak nie, is volgens Gumbrecht (2006: 322) die vermoë van letterkunde om tot 'n gevoel van epifanie by die leser te lei. Hierdie amalgamering kan gelees word in aansluiting by die voorafgaande afdeling. In die teologiese gebruik van die begrip epifanie word verwys na die verskyning van iets. Daardie “iets”, wat óf teenwoordig kan wees, óf afwesig, het ruimte nodig om in te kan verskyn. Gumbrecht (2006: 326) gebruik die voorbeeld van mistieke tekste om aan te dui hoedat taal iets of iemand wat afwesig is, teenwoordig kan maak:

Think, for example, of the language of the mysticism. It may not make the divine fully present, and it is certainly not a full “expression” of the divine. But in reading mystical texts some of us feel that we are approaching the divine.

Gumbrecht (2006: 322) erken dat daar 'n skeptisisme kan wees teenoor die moontlikheid dat taal tot 'n gevoel van epifanie kan lei. Daarom stel hy dat daar sekere voorwaardes moet wees vir die oomblik van epifanie. Die een voorwaarde, stel Gumbrecht (2006: 322) na aanleiding van Karl Heinz Bohrer, is 'n skielike verskyning, en die tweede voorwaarde is 'n onomkeerbare verdwyning.

[I]f we take into account [...] the phenomenology of language as a physical reality and, with it, the incantatory potential of language, then a convergence between literature and epiphany seems to be much less outlandish.

In *Die sneuslaper*, en veral in die voorbeelde hierbo genoem, is daar talle momente waar karakters op soek is na so 'n epifanie. Iets wat aan hulle verskyn

het, maar hulle nou bly ontwyk. Of, soos in die geval van die slagwerker, iets wat hy maar bloot kan hoop om vir 'n eerste keer te gewaar. Die volgehoue ontwyking van die beminde se antwoord op sy liefde, dryf die slagwerker tot raserny, en ná haar verdwyning, bestee hy al sy energie daaraan om haar lyf deur middel van perkussie uit te beeld (of te verklank) en haar sodoende weer vir 'n oomblik terug te roep.

Vir die doel van hierdie artikel, sal volstaan word by die ontstaan van 'n oomblik van epifanie by karakters binne die teks, aangesien 'n beskrywing van die epifaniese by 'n leser maklik in individuele subjektiwiteit kan verval. Dit bly egter duidelik dat Van Niekerk in hierdie bundel sterk suggereer dat kuns (byvoorbeeld musiek, maar spesifiek ook taal in die vorm van gedigte) kan bydra tot 'n gevoel van epifanie, en dat so 'n gevoel nie noodwendig aan betekenis gekoppel hoef te word nie. Die ervaring, hier 'n gevoel van epifanie losstaande van betekenis, word belangrik, en die betekenis word bloot “bysaak” – soos wat die professor in die eerste verhaal sê.

6.4. *Praktyke van filologie*

Gumbrecht redeneer dat filoloë, of dan mense wat met tekste werk en veral besig is met oorspronklike manuskripte, genot put uit die hantering van hierdie oorspronklike tekste of taal. Hierdie filoloë word, volgens Gumbrecht (2006: 320, 321), waarskynlik onbewustelik gedryf deur 'n primêre behoefte vir volledige teenwoordigheid van die tekste.

Gumbrecht (2006: 321) se term, “tekstuele fragmente” herinner aan die boemelaar-karakter in “Die sneeuslaper” se vertelling van die fotograaf wat hom gevolg en bestudeer het. Die sneeuslaper het “briefies vir hom in die straat laat val, mevrou, wat hy opgeraap het asof dit garing was van Ariadne” (Van Niekerk, 2010: 140). Die fotograaf gaan dan na die biblioteek om die oorsprong van hierdie fragmente op te spoor. Hier skep Van Niekerk dus 'n tasbare vorm van die woord – tasbare teksfragmente. In aansluiting hierby, en soos reeds vermeld in afdeling 6.1, gee die skryfkunde-dosent in “Die swanefluisteraar” aan Kasper 'n “dummy” van haar roman, en skryf dan voorin: “Aan Kasper, vir jou ingewings, vir die briewe wat die gode in die strate laat val” (Van Niekerk, 2010: 17).

Die slagwerker het self ook die “partiture van sy onvoltooide komposisie” (Van Niekerk, 2010: 91) opgeskeur en die velle dan op die tromstel laat val, 'n beeld wat gedeeltelik aansluit by die sneeuslaper se briefies wat hy in die straat laat val, asook by dit wat die dosent vir Kasper toewens. Maar in “Die slagwerker” word die klein stukkie papier letterlik ingespan om klank te produseer.

Was dit uit gewoonte dat hy sy kop gekantel het om te luister na die val van daardie digbeskrewe stukkie papier op die simbaal? Ligter as trane was die geluid, minder as vlokke, teerder as mis, die geluid waarmee sterre weerkaats op 'n poel, die smaak van motte teen 'n lantern. En hy het sy oë toegemaak en duisend en een papiere opgeskeur en opgeskeur en die stukkie laat neerfladder, en geluister (Van Niekerk, 2010: 91).

Die slagwerker laat hom dan lei deur die stukkie papier wat neerfladder en begin om “die lied van sy verlies” (Van Niekerk, 2010: 91) te speel. Toe hy die lied voltooi het, “moes hy bitterlik ween, oor 'n somer wat verby was en 'n komposisie wat hy nooit weer sou herhaal nie [...]” (Van Niekerk, 2010: 92).

Die slagwerker se poging om sy beminde as't ware in 'n komposisie te omskep, sou gelykgestel kon word aan Gumbrecht se voorbeeld van die filoloog se behoefte om dit wat verby is, weer te wil vashou (2006: 321, 322). Om, onmoontlik soos wat dit mag wees, die verlede weer fisies teenwoordig te maak.

Jacob Kippelstein, die verteller in “Die slagwerker”, is self voortdurend besig om die verlede tasbaar te probeer maak. Hy lewer naamlik die begrafnisrede van sy vriend Willem in laasgenoemde se “ou bruin hemp” (Van Niekerk, 2010: 49) en jas, boonop met Willem se Zeiss-verkyker om sy nek – alles tasbare elemente uit die verlede, en boonop 'n onherroepbare verlede waarin Willem nog geleef het.

Jacob het voorts pas teruggekeer van 'n “argeologiese toer op die spoor van die antieke waterklokke in die Ou Wêreld” (Van Niekerk, 2010: 51). Tydens sy reis het hy onder meer die “klepsidra in die Toring van die Winde in Kyros” besigtig, asook 'n “afbeelding van die waterklok van Al-Jazari in die Topkapi Paleismuseum in Istanbul” (Van Niekerk, 2010: 54) en die Hercules-waterklok in Gaza. Deur die opnoem van hierdie antieke klokke, roep Van Niekerk tydperke op wat nooit weer ervaar sal word nie. Die teenwoordigheid van die klokke in hierdie verhaal sou gesien kon word as elemente wat 'n sekere geskiedkundige, antieke kwaliteit daaraan gee en terselfdertyd beklemtoon dit dat daardie tye onherroeplik verby is.

Die verwysing na tyd, en instrumente wat tyd kan meet, kom ook voor in die “Die swanefluisteraar” waar die professor 'n koevert vol sand van Kasper ontvang. Vir die doeleindes van die verhaal, het sy 'n sandloper teenwoordig en sê dat dit bogenoemde sand bevat. Die sandloper bied sy aan haar (kritiese akademiese) gehoor aan, en maak daardeur die verhaal ook vir die aanhoorder (en leser) tasbaar en werklik (Van Niekerk, 2010: 34).

Hierdie rekwisiet wat in die teks genoem, maar dan as fisiese, bestaande item aan die aanhoorders getoon word, kan gesien word as 'n metode waardeur die verlede, soos in die verhale aangebied, werklikheid word voor die gehoor. Van Niekerk het soortgelyke rekwisiete teenwoordig in die ander verhaal wat as lesing voorgedou word, naamlik “Die vriend”. Ander voorbeelde is die musiekstuk wat

die spreker in “Die vriend” aan haar gehoor moet speel, asook die lewerikspieël wat te voorskyn gebring word.

Taal kan die verlede tasbaar teenwoordig stel, redeneer Gumbrecht (2006: 323). Dit is volgens hom veral die geval by geskiedskrywing. Talle objekte uit die verlede kan slegs ruimtelik vir ons teenwoordig wees, byvoorbeeld ’n boek of horlosie of kledingstuk wat tasbaar teenwoordig kan wees. Gumbrecht (2006: 323) stel egter dat, in die teenwoordigheidskultuur, tyd nie noodwendig afstand skep nie. Hy verduidelik byvoorbeeld dat, binne ’n teologiese raamwerk, nagmaal in die Middeleeue juis ten doel gehad het om die liggaam en bloed van Jesus Christus “werklik teenwoordig” te maak. Vir Christene is dit nie noodwendig meer die geval nie, maar dieselfde simbole, naamlik brood en wyn, word steeds gebruik om dieselfde beginsel te herdenk. Soortgelyk, meen Gumbrecht, kan taal steeds gebruik word om ’n materiële teenwoordigheid aan dinge uit die verlede te gee (2006: 323).

In *Die sneeuslaper* is daar, soos hierbo aangedui, telkens sprake van karakters wat met die teks as fisieke objek omgaan en dit hanteer asof dit iets is wat die oorledene, die afwesige, of die verlede byna teenwoordig kan stel – dat dit ’n ervaring van teenwoordigheid kan skep. Hierdeur word opnuut beklemtoon dat elemente uit ’n kunswerk, of in hierdie geval, uit die verhale, ook ’n bepaalde effek op die leser kan hê wat nie bloot op die rasonale steun nie. Die fisieke ervaring is dus reeds by voorbaat deel van die estetiese leeservaring. Deur die wyse waarop taal as “tekstuele fragmente” in die teks betrek word, word taal in *Die sneeuslaper* deel van ’n onvermybare fisiese realiteit.

7. Gevolgtrekking

Marlene van Niekerk se oeuvre, veral die romans *Triomf* (1995) en *Agaat* (2004), is nou gemoeid met die Suid-Afrikaanse sosiale en politieke landskap. Daar is egter ook aanduidings in haar oeuvre dat sy toenemend nadink oor die plek en rol van kuns in die samelewing.

Dit is veral sigbaar in *Die sneeuslaper* waarin daar eksplisiet oor die skryfkuns, en die rol van kuns in die samelewing nagedink word. (Dit word weer vooropgestel in die twee digbundels deur Van Niekerk, *Gesant van die mispels – Gedigte by die skilderye van Adriaen Coorte ca. 1659 – 1707*, en *In die stille agterkamer – Gedigte by die skilderye van Jan Mankes 1889 – 1920*, wat gesamentlik in 2017 verskyn het en waarin sy die gedigte teenoor skilderye van twee skilders druk.) Benewens die bydrae wat die bundel tot hierdie gesprek lewer, sluit *Die sneeuslaper* ook aan by ’n gesprek oor die relevansie van letterkunde in ’n hedendaagse digitale era van kitsgebruikers.

Een van die probleme met literatuurkritiek (soos in die eerste hoofstuk aangedui), is dat literatuur dikwels bloot gelees word vir die idees wat daarin

vervat is. Volgens Hans Ulrich Gumbrecht leef ons in 'n era waarin byna uitsluitlik gefokus word op die hermeneutiese elemente, of dan die “betekenis” van tekste. Hy redeneer egter dat hierdie eksklusiewe fokus op interpretasie 'n verarming van die estetiese ervaring tot gevolg het. Volgens Gumbrecht is dit nodig om juis weer ruimte te laat vir die estetiese ervaring van 'n teks, soos in hierdie artikel uiteengesit.

Die kortverhale in *Die sneeuslaper* kan wél ter wille van betekenis geïnterpreteer word. Die verhale is byvoorbeeld onder meer steeds betrokke by die sosiopolitieke situasie in Suid-Afrika, veral in die laaste verhaal, “Die vriend”, waarin die spanning tussen die estetiese en sosiopolitieke betrokkenheid geproblematiseer word. Dit word egter ook duidelik dat hierdie vorm van betrokkenheid en betekenis nie al is waaroor hierdie bundel gaan nie. In verskeie gevalle beroep die karakters hulle op aspekte wat buite betekenis staan, of betekenis voorafgaan, soos byvoorbeeld in die eerste verhaal waar die professor haar dae slyt deur “klankverse” in gedigte te probeer vertaal wat slegs gedeeltelik aan betekenis gekoppel is.

Dit is duidelik dat daar in die bundel gesuggerer word dat die interpretasie van idees en betekenis nie noodwendig tot bevredigende interpretasie lei nie. Hierdie suggestie word bewerkstellig deur af te reken met bepaalde aanvaarde persepsies oor die letterkunde, soos dat 'n teks noodwendig sosiopolitieke betrokkenheid moet toon, of sluitende betekenis behoort te bied.

In die afwesigheid van sluitende betekenis, of in sommige gevalle enige betekenis, is daar egter 'n bepaalde aspek van die teks wat steeds teenwoordig is: Dit is 'n estetiese ervaring by die lees daarvan. Hierdie ervaring word onder meer bewerkstellig deur die volgehoue aanwending van poëtiese taal en taalvorme. As gevolg van hierdie klem op die estetiese leeservaring, is daar aan die hand van Gumbrecht (2004, 2006) geredeneer dat die verhale ook 'n ervaring van “teenwoordigheid” bewerkstellig. In hierdie artikel is Gumbrecht se sewe punte van amalgamering gebruik om aan te dui tot watter mate Van Niekerk in *Die sneeuslaper* op verskeie wyses produksie van teenwoordigheid bewerkstellig.

Hierdie bundel belig die komplekse aard van kuns en letterkunde, en bevraagteken ook die rol van kuns en letterkunde. Daar word nie 'n eenvoudige oplossing gebied nie, maar eerder spanning geskep tussen 'n hermeneutiese interpretasie aan die een kant en aan die ander kant 'n leeservaring waartydens teenwoordigheid geskep word. Sodoende word die leser daarvan bewus gemaak dat die kortverhale in hierdie bundel, maar ook alle ander kunswerke, nie alleen vir die moontlike betekenis gelees of ervaar behoort te word nie, maar vir die estetiese ervaring wat deur die produksie van teenwoordigheid bewerkstellig word.

Van Niekerk maak gevolglik in *Die sneeuslaper* verskeie nuwe opsies, of

leesstrategieë of -benaderings, binne die letterkunde moontlik, en voeg in die proses haar stem by talle ander wat redeneer dat 'n oordrewe klem op 'n uitsluitlik hermeneutiese lesing van tekste, wat suiwer fokus op betekenis en idees, nie voldoende is nie.

Hierdie artikel dui slegs die nuwe moontlikhede aan wat deur Van Niekerk se *Die sneeuslaper* voorgestel word. Dié moontlikhede sluit veral in dat taal op so 'n wyse aangewend kan word, dat dit tot 'n estetiese leeservaring kan lei wat die leser nie onaangeraak laat nie. Die teks kan nie bloot ervaar word as iets wat net ontleed moet word nie. Die teks kan ook, en het inderdaad, 'n onvermydelike fisiese impak op die leser. Taal kan op só 'n wyse aangewend word dat elemente uit die teks, byvoorbeeld 'n magiese swanefluisteraar of 'n waterfiskaal, vir die leser 'n fisiese realiteit word – 'n tydelike tasbare teenwoordigheid in taal.

Die beperkte ruimte van hierdie artikel laat nie verdere ondersoek toe nie. Verdere ondersoek kan wel onderneem word ten opsigte van onder meer die manier waarop teenwoordigheid ook in ander tekste ervaar kan word. Gumbrecht (2006) se “amalgamerings” kan bes moontlik verder uitgebrei word. 'n Manier om oor aspekte van 'n estetiese ervaring van teenwoordigheid te praat wat te maklik in subjektiwiteit kan verval, kan ook verder ondersoek word.

Universiteit van Pretoria

Bronnelys

- Burger, Willie.** 2005. Karnaval van die diere: die skrywende waterkewer eerder as die jollie bobbejaan. www.oulitnet.co.za/seminaar/agaat_burger.asp. (Datum van gebruik: 4 Februarie 2013).
- Buxbaum, Lara.** 2012. 'En wat jy weet is wat jy nie weet nie': Strange, hypnotic Van Niekerk. <http://slipnet.co.za/view/reviews/en-wat-jy-weet-is-wat-jy-nie-weet-nie-strange-hypnotic-fores-from-marlene-van-niekerk/> (Datum van gebruik: 29 Mei 2012).
- Crous, Marius.** 2010. Vernuftige en poëtiese spel met feite, fiksie. *Beeld*. 22 November.
- De Vries, Izak.** 2011. Die kortstondige raklewe van Anastasia W. <http://blogs.litnet.co.za/izak/2011/04/15/die-kortstondige-raklewe-van-anastasia-w/> (Datum van gebruik: 20 Januarie 2013).
- Gumbrecht, Hans Ulrich.** 2004. *Production of Presence – What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press.
- Gumbrecht, Hans Ulrich.** 2006. Presence Achieved in Language. *History and Theory* 45 (Oktober): 317-327.

- Hambidge, Joan.** 2010. *Die sneeuslaper*: Is daar lewe na *Agaat*? http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=96130 (Datum van gebruik: 11 Februarie 2011).
- McDonald, Rónán.** 2007. *The Death of the Critic*. Londen: Continuum.
- Sontag, Susan.** 2001 (1961). *Against Interpretation*. Londen: Vintage.
- Tafelberg.** Outeursfokus op Marlene van Niekerk. <http://www.tafelberg.com/Authors/2072> (Datum van gebruik: 22 Junie 2014).
- Van Niekerk, Marlene.** 2004. *Agaat*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Niekerk, Marlene.** 2010. *Die sneeuslaper*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Van Niekerk, Marlene.** 2017. *Gesant van die mispels*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Van Niekerk, Marlene.** 2017. *In die stille agterkamer*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Van Niekerk, Marlene.** 2006. *Memorandum*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Van Niekerk, Marlene.** 1995. *Triomf*. Kaapstad: Queillerie.
- Visagie, Andries.** 2005. *Agaat* as kultuurdokumentasie vir die toekoms: 'n reaksie op Johann Rousseau se politieke lesing van Marlene van Niekerk se *Agaat. Vrye Afrikaan*. www.oulitnet.co.za/seminaar/agaat_visagie.asp. (Datum van gebruik: 4 Maart 2013).
- Visagie, Andries.** 2010. Bruisende talent. *Die sneeuslaper* deur Marlene van Niekerk. *Die Burger*. 22 November.
- Waters, Lindsay.** 2005. Literary Aesthetics: The Very Idea. *The Chronicle Review*. <http://chronicle.com/article/Literary-Aesthetics-the-Very/14453> (Datum van gebruik: 30 Mei 2012).

Note

1. 'n Sogenaamde 'dummy'-boek is 'n ongedrukte voorbeeldboek wat 'n uitgewer van 'n drukker aanvra voor die aanvang van die drukproses, om as voorbeeld te kan dien van die papiertipe, die grootte, dikte, ensovoorts, van die boek.

'n Vlietende, onkonvensionele greep op 'n herinneringsmoment in John Miles se *Kroniek uit die doofpot*, 'n polisieroman, gebaseer op die Derridaanse baggermetafoor

Sandra van Reenen

A fleeting, unconventional grip on a moment of remembrance in John Miles's novel Deafening Silence based on the Derridean dredging metaphor

John Miles's 1991 renowned novel Kroniek uit die doofpot, 'n polisieroman (English translation Deafening Silence) is the story of a Sotho-speaking boy, Tumelo John, who lives on a farm in the Free State and eventually becomes a sergeant in the South African Police Force. I will be using Derrida's dredging machine metaphor to offer a reading of Kroniek. Putting this metaphor to work brings to the surface an unconventional comparison, which appears only once, one that quickly falls back into the muck of the seabed. It brings to the surface a casual / causal reference in the novel as this young sergeant is compared to a Boer commander. Traces in this comparison refer to other differential traces. Using Derrida's metaphor as a reading instrument may produce a reading that seem too dislocated and distorted, yet it affords a temporary nuance not previously recorded in published readings of this novel.

1. Inleiding

John Miles se wydgelese en veelbekroonde¹ roman, *Kroniek uit die doofpot*, 'n polisieroman (voortaan *Kroniek* met slegs bladsynommers as verwysing) is in 1991 deur Taurus, 'n onafhanklike uitgewer, en in 1992 deur Human & Rousseau, gepubliseer. Dit verteenwoordig die persoonlike geskiedenis van die hoofkarakter Tumelo John en vertel die aangrypende en ontstellende verhaal van sy lewe en uiteindelijke dood. In die roman word fragmente uit nie-fiktiewe dokumente romanmatig aangepas en met fiksie aangevul en so word die apartheidsideologie en instrumente ontmasker, oopgevlak en gekritiseer. 'n Ooglopende en deurlopende tema in die roman is die misbruik van mag met die gepaardgaande ontheemding en verwoestende gevolge op individuele, gesins-, groeps-, gemeenskaps- en nasionale vlak.

Die fiktiewe skrywer maan wel: "Ek probeer nie 'n roman skryf waarin studente die groot en helder lyne van jou geskiedenis kan volg nie" (p. 243). Met hierdie opmerking word weerstand teen die sedimentering van die teks en 'n vaste betekenis uitgespreek en word die leser herinner dat elke teks eiesoortige leesreise

stel. Hierdie opmerking gee uitdruklik toestemming vir 'n lesing wat betekenis mag produseer wat verskil van lesings wat gerig word deur konvensionele leesstrategieë en -metodes. Die opmerking sluit ook aan by Derrida se standpunt dat 'n teks nie 'n vaste betekenskern het nie (Wurth, 2009: 281) en dat in ooreenstemming met Barthes (1970: 5) daar verskeie toegange tot die teks bestaan waarvan nie een belangriker is as die ander nie. Dít dien hier as stukrag vir die soeke na 'n gepaste leesinstrument binne literêre teorieë.

Tydens hierdie soektog is die Derridiaanse baggermetafoor as leesinstrument ontdek. Dit is nie wydbekend nie en word ook nie algemeen in literêre analise gebruik nie. Met hierdie artikel word gepoog om die metafoor wyer bekend te stel deur dit in sy geheel in Frans aan te haal en dit daarna in Afrikaans te vertaal. Die rasonaal is dat lesers wat Frans magtig is, vry is om van hierdie vertaling te verskil, gegewe die verskillende moontlike interpretasies wat opgesluit lê in die kombinasie van metafoor, literêre analise en dekonstruksie.

Met die wete dat die metafoor as leesinstrument in wese 'n vergestaltung van die toevalligheds- en willekeurige beginsel is, verskuif die fokus na die vraag of daar 'n eiesoortigheid ('singularity') in hierdie teks is wat gerespekteer behoort te word, aangesien Wolfreys (1998a: 9) maan:

The singularity of any text, whether 'theoretical', 'philosophical', or 'literary' [...], must always be respected. Any act of reading, which is also, always a response to the textual other, must aim to respect and respond to that singularity and difference. This is to respond ethically to a text, not imposing upon it some ready-made identity, some family likeness, which domesticates and calms down its play.

'n Daaropvolgende vraag is of 'n lesing van hierdie aard enigsins nuwe insig sou toevoeg tot bestaande goedberedeneerde lesings van *Kroniek*.²

Die werkswyse ter sprake is om eerstens die metafoor soos dit in Frans voorkom in Afrikaans te vertaal. Daarna kom twee uitdagings aan bod, naamlik die identifisering van 'n teksgedeelte wat voldoen aan 'n nie-betekenisdraende of oënskynlik-toevallige uiting en om hierdie toevalligheid te lees soos gedetermineer deur wat daarin staan. Derrida se bevaagtekening van die verhouding van tradisionele opposisies soos essensie teenoor toeval – soos onder andere aangedui in Spivak (1997:lix) – asook 'paleonymy' (sien Wood, 2009: 123), oftewel die ent-tegniek, as 'n manier om digotomie te ondermyn, sal ter sprake kom. Die oënskynlike toevalligheid, 'n nie-logiese fragment, wat verskil van die heersende diskoerse in *Kroniek* word dan tot objek van die lesing gemaak om te bepaal of dit enigsins 'n verruiming kan toevoeg tot ander bestaande lesings van die roman.

2. Die baggermetafoor

Die baggermetafoor is 'n kragtige metafoor binne die dekonstruksiebeweging wat raakgelees is tydens 'n vroeëre soektog na maniere waarop hierdie bekroonde roman van John Miles vanuit 'n dekonstruksie-oogpunt gelees kan word.

Derrida bied die baggermetafoor aan as 'n leesinstrument vir 'n interpretatiewe lesing van die literêre teks. Die benutting van hierdie metafoor maak 'n vlietende, onkonvensionele greep op *Kroniek* moontlik deur 'n oënskynlik-onbeduidende toevalligheid in die teks van naderby te bekyk en dan tot fokus te verhef. Dié fokus behels 'n eenmalige vergelyking waartydens die karakter Tumelo John, 'n jong sersant in die Suid-Afrikaanse Polisiediens met Wepener, 'n Boerekommandant, vergelyk word.

Die vergelyking span oor twee uiteenlopende Suid-Afrikaanse kontekste. Die een konteks is die apartheidsjare van die 1980's en die ander die Basotho-oorloë in die Oranje Vrystaat in die 1860's. In beide kontekste is 'n subteks van mag en 'n verskeidenheid spore ingebed wat die grense van hierdie kontekste oorspoel. Lesers wat met Derrida bekend is, sal opmerk hoe spore in 'n teks altyd verwys na ander nie-identiese spore. Indien nie, sal hierdie lesing met die fokus op 'n vlietende vergelyking as té ontwortel, té anachronisties en té verwronge afgemaak word. Hierdie lesing is soos Derrida (1981: 285-286) dit in die metafoor stel, hoogstens voorlopig, en slegs een van verskeie binne die parameters van die teks. 'n Lesing soos hierdie het 'n plek, indien dit naas meer konvensionele of ander interpretatiewe lesings geplaas word.

Die Derridiaanse baggermasjien-metafoor waarna verwys word, word vervolgens in Frans aangehaal en daarna in Afrikaans weergegee (Derrida, 1981: 285-286):

Je cherche la bonne métaphore de l'opération que je poursuis ici. Je voudrais décrire mon geste, la posture de mon corps derrière cette machine.

Ce qu'il supporterait le plus difficilement, ce serait que je m'assure ou assure aux autres la maîtrise de son texte. En procurant – disent-ils – la règle de production ou la grammaire générative de tous ses énoncés.

Pas de danger. Nous en sommes très loin, ceci, je le répète, est à peine préliminaire, et le restera. Plus de noms. Il faudra retourner à son texte qui surveille celui-ci pendant son jeu.

Je cherche donc le bon mouvement. Ai-je construit quelque chose comme la matrice de son texte ? A partir de laquelle on pourrait le lire, c'est-à-dire le re-produire ? Non, je vois plutôt (mais c'est peut-être encore une matrice ou une grammaire) une sorte de machine à draguer. Depuis la cabine dissimulée, petite, fermée, vitrée d'une grue, je manipule des leviers et de loin, j'ai vu faire ça aux Saintes-Maries-de-la-Mer à Pâques, je plonge une bouche d'acier dans l'eau. Et je racle le fond, y accroche des pierres et des algues que je remonte pour les déposer sur la terre alors que l'eau retombe vite de la bouche. Et je recommence à racle, à gratter, à draguer le fond de la mer. J'entends à peine le bruit de l'eau depuis la petite chambre. La matrice dentée ne

retire que ce qu'elle peut, des algues, des pierres. Des morceaux, puisqu'elle mord. Détachés. Mais le reste lui passe entre les dents, entre les lèvres. On ne prend pas la mer. Elle se reforme toujours. Elle reste. Là, égale, calme. Intacte, impassible, toujours vierge. Et puis je ne vais pas surprendre son texte avec une matrice dentée. Il n'écrit, ne décrit que cela : matrice dentée. C'est son objet.

Ek soek 'n gepaste metafoor vir die onderneming wat ek hier uitvoer. Ek wil dit wat ek in en vanuit die baggerkajuit doen, asook my liggaamsposisie binne die beheerkajuit beskryf.

Die grootste uitdaging gaan wees om myself te oortuig, om ander te oortuig dat ek beheer oor sy teks het. Deur die verskaffing – so sê hulle – van die reëls en skeppende grammatika onderliggend aan al die uitinge in die teks.

Allermins. Ons is ver verwyderd daarvan, hierdie, wil ek graag herhaal, is hoogstens voorlopig, en so sal dit bly. Laat dit daar. Ons moet terugkeer na sy teks wat hierdie een gedurende die spel sal dophou.

Daarom soek ek 'n gepaste beskrywing. Het ek iets soos die matriks van sy teks gekonstrueer? Vanwaar 'n mens dit sou kon lees, dit wil sê dit reproduceer?

Nee, ek sien dit eerder (maar dit kan ook nog steeds 'n matriks of 'n grammatika wees) as 'n tipe baggermasjien. Van binne die afgeslote, klein glasbeheerkajuit manipuleer ek die hefbome van die baggermasjien en laat sak ek die ysterbek in die water. Ek het een Paasfees gesien hoe dit by Saintes-Maries-de-la-Mer gedoen word. Ek skraap die bodem waar die bek klippe en alge raakhark en ontruk van die bodem; wat ek dan boontoe bring om op die grond neer te sit, terwyl water uit die ysterbek terugstort in die see. Ek skraap, krap en bagger dan weer die bodem van die see. Van binne die klein beheerkajuit kan ek skaars die geruis van die water hoor.

Die gevurkte bek (matriks) ontruk net soveel stukke alge en klippe as wat sy kan. Stukke, aangesien sy dit by die bekvol ontruk. Traak-my-nie-agtig. Maar die res val tussen haar tande deur; tussen haar lippe deur. Die see kan nie opgetel word nie. Sy herstel altyd. Sy is en sy bly. Daar. Onveranderd. Kalm. Ongeskonde, onverstoorbaar, die ewige maagd.

Ek gaan sy teks dus nie met 'n gevurkte matriks opvang nie. Net skryf; net *hierdie* baggerbekobjek beskryf.

3. Die toevalligheidsbeginsel

Wolfreys (1998: 9) som die baggeraksie vervolgens treffend op: “[...] something is dropped, something remains, and something cannot be scooped up in the first place”. Hierdie metafoor bied 'n konkrete beeld van die toevalligheids- en willekeurigheidsbeginsel sowel as 'n verduideliking vir waarom *net* hierdie “nie-betekenisdraende element” in *Kroniek* in hierdie artikel van nader beskou en beskryf word.

Alvorens hierdie leesinstrument sinvol benut kan word, moet die teks eers noukeurig gelees word sodat sy parameters noukeurig bepaal kan word. Derrida (1997: 158) heg dan ook groot waarde aan tradisionele lees as 'n verkenningsinstrument, want hy meen kennisname van die parameters van

die teks verhoed oneerbiedige of onverskillige lesings. Hy tref dus 'n duidelike onderskeid tussen die doel van die toevalligheidsbeginsel van lees en die volledigiologiese leeswyse. Indien daar van die baggermetafoor as leesstrategie gebruik gemaak word, vind dit dus eers ná die tradisionele leesfase plaas.

4. Die konteks

Wanneer *Kroniek* tradisioneel gelees word, word dit duidelik dat die twintigste-eeuse Suid-Afrikaanse geskiedenis en wetgewing belangrike parameters is. Hierdie parameters word bevestig deur 'n beduidende aantal fiktiewe dialoë in *Kroniek* wat tekenend is van diskoerse uit die twintigste-eeuse Suid-Afrikaanse konteks.

Kroniek kan verder gekontekstualiseer word deur enkele nie-fiktiewe tyd- en plekfragmente soos dit in die narratief voorkom aan te stip. Alhoewel die fiktiewe skrywer onomwonde verklaar: “Hierdie verhaal het eintlik geen begin nie” (p.15), speel die vertelling in *Kroniek* volgens nie-fiktiewe datums wat in die teks ingebed is af – tussen 1952 op 'n plaas in die Vrystaat en 31 Augustus 1989 in die tuisland Bophuthatswana.

Binne die Suid-Afrikaanse plaaskonteks word vertel dat Tumelo John se oupa 'n trotse deelboer met spogdonkies is, terwyl sy pa en ooms nie so gelukkig is nie en as gewone plaaswerkers werk; ook dat sy ma se mense met hul vee rondgetrek het en bywoners was, met gepaardgaande onsekere verblyfreg: “Ons was nooit seker van ons blyplek nie” (p. 12).

Reeds in die eerste paragraaf van *Kroniek* (p. 11) word dit duidelik dat Tumelo John 'n polisieman wil word: “[...] op 'n toevallige vraag van sy oupa sê hy (hy) wil eendag polisieman word”. Soos die vertelling ontvou, word kennis geneem dat Tumelo John dorp toe trek en die plaaslewe agterlaat. Hy verlaat skool na standerd ses en doen aansoek om 'n polisieman te word terwyl hy voorlopig op Senekal loswerk doen.

Die konteks betreffende die polisie diens is daarom ook van toepassing. In die vroeë sewentigerjare word daar aktief rekrute geworf: “[...] hy is deur die Suid-Afrikaanse Polisie as rekrute aanvaar” (p.14) en opleiding vind in aparte kolleges plaas: “Hy kry sy opleiding by die nuwe opleidingskollege vir swart polisiemanne in Noord-Transvaal” (p. 20) en hy “was onder die eerste swart kadette wat hulle opleiding by Hammanskraal, 40 km noord van Pretoria gekry het” (p. 23). Tumelo John “was baie bly oor sy werk in die Polisie. Die beste ding wat nog ooit met my gebeur het, het hy gedink” (p. 22). Die polisie-politieke verhouding dien as uiters komplekse agtergrond en die narratief is dat persepsies bepaal word deur 'n komplekse netwerk van verhoudings en die posisie van die betrokke karakter.

Die politieke konteks word primêr gekleur deur binnelandse onrus en die 1976-opstande vorm 'n belangrike komponent van die verhaal. Die leser word

onder andere ingelig: “Die Opstand van die Kinders op 16 Junie 1976 het hulle so te sê onverhoeds betrap” (p. 38). Van die oorsaaklike faktore, asook hoe die opstand momentum kry en verloop, word kontekstueel in die verhaal ingewef. Voorbeelde hiervan is die onderwysdepartement se onversetlikheid ten opsigte van Afrikaans as onderrigtaal in skole, die gegewe dat dit uitloop op die skoleboikot waaraan meer as 30 000 kinders deelneem, die polisie wat ingeroep word, die gemoedere van mense tydens die verwoesting en dat die opstand deur plundersaars gekoop word totdat dit “nie meer vir of van die skoolkinders is nie” (p. 45). Die politieke bestel word vroeg reeds beskryf as “’n opvreetmasjien waar net blindes uitsig het en vryheid van beweging” (p. 16) en dit skakel in die roman met die staatkundige bestel. Ten opsigte van laasgenoemde word vele konkrete voorbeelde van die problematiek onderliggend aan die tuislandbeleid, asook die voortspruitende, moontlik onvoorsiene dilemmas betreffende taal- en kultuurgroepe aangestip, soos byvoorbeeld “Daar’s gereeld klopjagte en uitsettingsbevele op nie-Tswanas”, en “Hy gee nie om dat sy kinders na ’n Tswana-skool toe gaan nie, solank hulle maar skoolgaan” (p. 74). Ook politieke moorde soos onder andere op dr. Richard Turner (p. 56) en Mxenge (p. 77) en die inwerkingtrekking van die destydse nuwe grondwet van die Republiek van Suid-Afrika, wet 110 van 1983 word gemeld: “Daardie einste Maandag het Suid-Afrika ’n nuwe grondwet gekry waardeur die land se Kleurlinge en Indiërs ’n beperkte parlementêre stem bekom het en die swartman nogmaals uitgesluit is (p. 89). Terselfdertyd word huurverhogings as die oorsaak van skole- en werkboikotte in die narratief ingewef: “In al die swart dorpe van die Vaaldriehoek is ’n wegbly-aksie georganiseer. Azapo en die UDF het die vorige Sondag saam besluit dat daar skool- en werkboikotte sou wees” (p. 89).

Nie net die polisie nie, maar ook die polisiekollege word by “binnelandse rus” (p. 24) betrek. Die uiteenlopende reaksie by die polisiekollege toe dit bekend word dat die polisie se “hoofkantoor mense soek vir onlusdiens in die Vaaldriehoek” (p. 87) spreek boekdele: “Later was daar beroering in die personeelkamer toe kolonel Van Niekerk aankondig dat ses pelotons (’n totaal van 210 studente) vandag sou vertrek [...]”, en “Die kollege moet sy kant bring’ het die kolonel gesê”.

5. Retoriese konstruksie

In die lig van die voorafgaande, hoogs voorlopige en verskraalde kontekstualisering is dit duidelik dat spore aan die Suid-Afrikaanse geskiedenis ontruk is en in ’n nuwe fiksiekonteks neergesit en romanmatig gepas is. ’n Spoor wat ’n merk is van “die (totaal) ander” wat aanwesig was, maar ten tyde van die skryfproses nie aanwesig is nie, is dus ’n merk van afwesigheid, “that other which is forever absent” (Spivak, 1997: xvii). Spore beïnvloed desnieteenstaande die afwesigheid

van “die ander” wat die spoor gelaat het, die hede van die teks, en daarom ook die lees van ’n teks. In die lig van Derrida se standpunt dat alle tekste spore van ander tekste dra en daarom intertekstueel is, kan *Kroniek* wat vae ou spore, sowel as vars spore van geskiedkundige tekste en nie-fiktiewe dokumente dra, as ’n retoriese intertekstuele konstruksie gesien word.

Benewens die teenwoordigheid van spore uit ander tekste meen Kristeva en Mikhail Bakhtin (soos opgeteken in Becker-Leckrone, 2005: 92, 93) dat teksproduksie “plural, dynamic and fragmentary” is. Hulle handhaaf die standpunt dat elke uiting in ’n teks die kruispunt van verskillende stemme is. Die konstrueringsproses word deur ’n outeur gedoen en hierdie outonome voorstellingsvermoë van die outeur word deur Viljoen (1988: 424) beskryf as die “tot wese bring” met woorde.

Hierdie “tot wese bring” of skep van die romanwerklikheid in *Kroniek* word onomwonde erken en die fiktiewe outeur speel oop kaarte oor die skep van die karakters: “Ek sal dit moet aanbied as fiksie” (p. 52) en “Ek sal noodgedwonge moet verander, dink die skrywer. Die besonderhede wat ek nie kan uitvind nie, sal ek uitdink; ander se menings sal ek met my eie aanvul en my onkunde moet ek verberg agter die seepgladheid van ’n storie” (p. 53). Die fiktiewe skrywer meld herhaaldelik dat *Kroniek* ’n retoriese konstruksie is, byvoorbeeld: “*Ek stel my voor dat Tumelo John later van tyd tot tyd aan sy oupa sou terugdink*” (p. 13) en “(E)k gaan oral inmeng dat my brousel so deurmekaar sal lyk soos die werklikheid self. Daarom sal ek Tumelo John, Tumelo John noem om die verwardes te verwar en die verbeeldingrykes te laat sien. ‘Ek sal hom Tumelo John noem,’ sê die skrywer. ‘En sy van: Moleko. Tumelo John Moleko.’” (p. 54).

Binne die dekonstruksie speel die intensie en persoonlike ondervinding van die outeur egter nie ’n deurslaggewende rol in die leesproses nie, maar wel die “mode of production, the materials and their arrangement in the work” (Belsey, 1983: 104). Daar is ’n direkte verband te trek tussen bogenoemde opmerking en die intertekstuele karakter van *Kroniek* wat dit moontlik maak om ’n historiese aweregse-parallelle vergelyking te vind en dit as *différance* buite die veronderstelde eenheid en betekenis van die teks te lees.

Met die voorafgaande vertrekpunte in gedagte fokus hierdie artikel nou op ’n enkele baggerbekinhoud; dit wat aan die teks ontruk en op die grond neergesit is. Net hierdie inhoud, dit wil sê ’n enkele vergelyking uit ’n dialoog word (uit) geskryf en beskryf.

6. Die vergelyking as toevallige fokus

Die volgende vier baggerbek-fragmente uit die roman word kortliks bekyk:

- “Het hy regtig ’n klag van aanranding teen so ’n grootkop van die kollege

- aangeteken?’ vra die uitgewer een aand as die skrywer hom besoek.”;
- ““So, dis waar dit begin het,’ sê die vriend.”;
- ““Ek dink hy het durf gehad, doodgewone Boereguts, soos Louw Wepener.”;
- en
- “Die uitgewer se vrou lag”. (Kroniek, p.103)

6.1. *Waar / vals as binêre terme*

“Het hy regtig ’n klag van aanranding [...] aangeteken?” of anders gestel, ‘is dit waar?’ of, ‘is dit die reïne waarheid?’ of, ‘is dit absoluut waar?’ Waarheid, of liever, die volle waarheid, die reïne waarheid, die absolute waarheid verskaf sekerheid, bied ’n geloofwaardigheid, bied ’n fondasie wat dit moontlik maak om iets te glo. Die waarheid is die teenpool van vals, van onwaar, ’n versinsel, oftewel, ’n storie. Mary (2013: 221, 222) meld dat dit belangrik is om te kyk na waarheid as konsep binne die dekonstruksiekonteks, veral omdat dekonstruksie skepties staan teenoor binêre hiërargiese posisies, soos in hierdie geval waar/vals, wat in die tradisionele sin gekenmerk word deur groter gesag wat aan die eerste term toegeken word. Hy stel dit dat daar binne hierdie binêre verhouding ’n vorm van beslaglegging op twee vlakke plaasvind; die nie-dominante term word ondergeskik en tot die ‘ander’ gemaak en die metafisiese uitbeelding van teenoorgesteldheid word as instrument ingespan om beheer uit te oefen oor die andersheid. Hierdie beslagleggingspoging bepaal subjektiwiteit. Die omvergooi van hierdie binêre konsepte is inherent deel van dekonstruksie en dit wil aandui dat die bevoorregting van die dominante posisie ’n illusie is, onder andere omdat die een term op die ander aangewese is. Die problematisering van dominansie lei binne dekonstruksie tot ’n oomblik waar beide terme as spoor of *différance* moontlik is, groter dus as binne hul tradisionele grense, en hierdie onstabiliteit kan gesien word as die oorsprong van ’n beweging van aflegging van beslaglegging (*ex-appropriation*) wat meerstemmigheid fasiliteer. Mary (2013: 227) herinner die leser egter dat ’n spoor alleenlik ’n rol kan speel indien dit binne ander kontekste en ander toestande herhaalbaar is.

In hierdie vergelyking val die waar/vals-spoor wel in verskillende kontekste en toestande. Indien waar/vals as spoor in verskillende kontekste en toestande raakgeles word, is daar sprake van meer as een waarheid, ’n idee wat buite die drie tradisionele konsepte van waarheid, naamlik korresponderende, koherente en pragmatiese waarheid, val. Culler (1983: 153) verduidelik dat die norm die grondslag van pragmatiese waarheid vorm en volgens Derrida is die norm nie ’n gegewe nie; dit word eerder geproduseer deur uitsluiting. Culler (1983: 153, 154) wys dan ook daarop dat dekonstruksie poog om van buite, sowel as van binne, na sisteme te kyk en glo dat dié wat as eksentriek tot die sisteem beskou

word, vanuit die kantlyn waarhede (*truths*) oor die sisteem kan produseer. Enwald (2004: 208) stel dit soos volg: “[...] deconstruction is interested in the marginal, that is, what is closed off on the outside”. Tumelo John is ’n hoofkarakter en tog bevind hy hom weens verskeie faktore deurgaans in die kantruimte van sisteme. Hierdie gemarginaliseerde posisie behoort hom juis in staat te stel om betekenis te skep.

6.2. *Grootkop / junior as binêre terme*

In die aangehaalde uiting en ook ander uitinge, blyk dit dat Tumelo John dapper genoeg was om “’n grootkop van die kollege” van aanranding aan te kla. In die *HAT* (2015: 392) word die volgende inligting oor die woord *grootkop* gegee:

s.nw. [-pe] 1 (infinl.) belangrike/invloedryke/gesaghebbende persoon wat as leier/aanvoerder optree: die grootkoppe in die sakewêreld, in internasionale politiek. 2 [...]. ■ b.nw., bw. [-] gemaak belangrik; hooghartig: Vandat sy pa bevorder is, hou hy hom grootkop.

In *Kroniek* word die *grootkop*-karakter, ’n bevelvoerder, deurgaans as ’n plofbare kruispunt van stemme, gekenmerk deur mag en negatiewe konnotasies, geskets. Dat ’n jong sersant ’n senior polisiebeampte in die tagtigerjare in Suid-Afrika aankla, is ongehoord, onwaarskynlik. Dit val buite die norm. Voeg die raskomponent hierby en dit klink na ’n storie, dit wil sê, nie die waarheid nie.

6.3. *Durf / aстранheid as binêre terme*

Die “durf” van die hoofkarakter van *Kroniek*, Tumelo John Moleko word gelykgestel aan dié van ’n hooggeagte negentiende-eeuse Suid-Afrikaanse geskiedkundige figuur, Louw Wepener. Die naam Louw Wepener is grotendeels onbekend in die hedendaagse Suid-Afrika en hierdie Suid-Afrikaanse geskiedenismoment het lank reeds in die vergetelheid geraak. Maar selfs vir lesers bekend met beide tyd- en plekkontekste val hierdie uiting, oftewel vergelyking, uiters vreemd op. Dit is ’n vergelyking wat streng gesproke ongehoord en ongeoorloof is; ’n vergelyking wat buite die oënskynlike kontekste van die *Kroniek* val en wat duidelike grense van wat binne en buite die konteks val, relativeer. Dit is ’n opmerking wat indruis teen die rigtinggewende gees onderliggend aan die teks, soos uitgespel word deur die identiteite wat opgesluit is en ontvou in die karakters wat óf saam óf teen die politieke bestel werk.

Dit is ’n tekstuele element wat “die ander” as “die soortgelyke” noem en dit bring ’n genuanseerde siening betreffende mag na die oppervlak. Dit maak nie dadelik sin nie, ongeag vanuit watter politieke konteks die leser lees.

Terselfdertyd herinner hierdie vergelyking aan *différance* as 'n saamvoeging, aangesien *différance* onder andere dui op “the possibility that is presently impossible” en “the sameness which is not identical”, asook “difference as the irreducibility of the trace of the other” (Derrida, 1973: 130). Wepener se spoor ontwig die vloei van die teks vir 'n wyle.

Die leser kan kies om hierdie vergelyking te ignoreer en dan sou dit bloot terugval na die bodem van die teks. Die fragment, wat twee figure figuurlik gelykstel, kan dus geïgnoreer word of dit kan een van die verskeie moontlike lesings van *Kroniek* rig, aangesien dit 'n belangrike rol kan speel in die retoriek van identiteit en die uitspeel van die aanname: “There is no unity or stability of the figural” (Wolfreys, 1998: 127). Hierbenewens behoort geen teks buite konteks geles te word nie, aangesien die subjektiwiteit (wat ook 'n identiteit genoem kan word) van die leser én die identiteit van karakters binne kontekste gevorm word. Die Suid-Afrikaanse negentiende- en twintigste-eeuse geskiedenis bied onder andere historiese, kulturele, politieke en ideologiese kontekste waarin verskillende kragte meeding om oorheersing in 'n lesing, soos die ongemak wat gepaard gaan met die uitlig van hierdie vergelyking uit die romangebeure getuig.

Derrida het sterk menings oor die begrip *konteks*, en daarom word enkele van sy standpunte hieroor aangestip, soos byvoorbeeld: “[...] a context is never absolutely determinable [...]” (Derrida, 1995: 3). Hierdie opmerking herinner aan die aanname dat 'n romanwerklikheid nie 'n getroue spieëlbeeld van die werklikheid kan wees nie. Derrida (1995: 12) maak ook die stelling:

Every sign, linguistic or non-linguistic, spoken or written [...] can be *cited*, put between quotation marks; in so doing it can break with every given context, engendering an infinity of new contexts in a manner which is absolutely illimitable. This does not imply that the mark is valid outside of a context, but on the contrary that there are only contexts without any centre or absolute anchoring [*ancrage*].

Kroniek bied by uitstek en deurlopend konkrete illustrasies van Derrida se stellings hier bo, aangesien fragmente uit nie-fiktiewe dokumente, dit wil sê taaltkens, ontruk is aan die ‘oorspronklike tekste’ waar dit ingebed was en geënt is in die gerekonstrueerde romanwerklikheid. Derrida (1995: 131) se standpunte oor die herskep van 'n konteks soos dit weergegee word in die volgende twee aanhalings: “The reconstitution of a context can never be perfect and irreproachable even though it is a regulative ideal in the ethics of reading, of interpretation, or of discussion”; en (1995: 132) “[...] reconstitution of a context always remains a performative operation and is never purely theoretical” is belangrik vir die leser wat *Kroniek* in 'n konteks wat wesenlik verskil van die tyd waarin dit geskryf is, (her)lees.

In die teks en konteks van *Kroniek* word die “durf” van Tumelo John eenmalig en kripties aan die durf van Louw Wepener gelyk gestel en hierdie ongewone vergelyking val vreemd, in ’n sekere sin as ’n vorm van weerspreking op. Die spoor van Wepener se durf lê in die vergelyking en ’n spoor is net ’n spoor wanneer dit as dieselfde in ander kontekste en ander kondisies herhaal kan word. Die vergelyking is eiesoortig en juis daarom vra dit respek en reaksie, in ooreenstemming met Wolfreys (1998: 9) se vermaning van vroeër dat die spel wat in ’n teks se eiesoortigheid ingebed is nie afgemaak moet word nie. Hy waarsku spesifiek teen die omhang van ’n pas-klaar teksidentiteit aangesien dit die spel tem en inperk.

Hierdie “durf” wat gekoppel word aan die retoriek van die skryf van identiteit (*writing of identity*) is die objek van die lesing. Hierdie lesing gaan net *daaroor*, om net daaroor te skryf en net *dit* te beskryf. Dit bring ons gevolglik by vrae oor wat *identiteit* en *durf* is.

Wolfreys (1998: 7) stel fragmente van Derrida se siening oor identiteit soos volg:

[...] any definition of any identity is only ever possible because of that which is not that identity, because of that which is different from it. Identity is constituted and only possible by difference. It is not simply a question of difference at the heart of any single identity. It is not merely a question of my saying that I know who I am through recognizing that you are not me, that my ‘I’ is constituted differently from the ‘I’ you call yourself [...] Identity as a concept is only articulable because of a field of other concepts, principles, ideas which serve in this articulation.

Benewens grondliggende en geskakeerde verskille word die gedagte dat identiteit sonder inherente konflik(te) is in *Kroniek* ondergrawe. Vrae oor identiteit gaan nie suiwer oor die ooreenkomste en verskille tussen die karakter Tumelo John en die Boeregeneraal Louw Wepener nie, maar ook oor dié intern tot die individu. In die verloop van *Kroniek* word dit ook duidelik dat identiteit nie staties is nie, maar dat dit aanpas en evolueer soos kontekstuele kragte daarop inwerk.

In die *HAT* (2015: 235) is die volgende oor die term *durf* opgeteken:

durf [geen mv.] ■ s.nw. moed; dapperheid: *Dit ontbreek hom nie aan durf nie.* °*Iets gevaarliks met durf aanpak.* °*n Man van durf en daad.*

■ ww. [het ge-] [onvoltooide deelwoord durwend] 1 Die moed hê; waag: *Hoe durf jy so iets doen?* • *Hulle het Hom nie meer iets durf vra nie* (Luk. 20:40) 2 mag; kan: *Durf jy sonder kennisgewing gaan?* ► durf: ~daad, ~krag.

HAT se definisie van *durf* as selfstandige naamwoord weerspieël die positiewe. Waar *durf* as ’n werkwoord gebruik word, soos in die voorbeeldsin “*Hoe durf jy so iets doen?*” word “die moed hê en waag” nie positief gelees nie. Ingebou in die begrip *durf* is daar dus ’n dubbele betekenis, ’n ambivalensie wat deur die kontekste en

uitinge in *Kroniek* genuanseer word. Hierdie ander kant van *durf* is ook te vinde in die byvoeglike naamwoord *astrant* en in die bywoord *parmantig* wat in die verloop van *Kroniek* as karaktereienskappe aan Tumelo John toegedig word, byvoorbeeld: “Hy sou die kaptein wys hoe jy met ’n parmantige snuiter werk ...” (p. 59).

In die HAT (2015: 68) word *astrant* as volg verklaar:

b.nw., bw. [-e, -er, die -ste] parmantig; vrypostig: *Ewe astrant stap die mannetjie sommer by die voordeur in.* ° hy was darem die astantste klein snuiter wat jy jou kan voorstel. ♦ [ook selfst.] *Kyk hoe behandel die klein astrant die volwassenes!*

► astrarerig ► astrartheid.

Die verhaal van Louw Wepener word deel van die storielyn. Dit staan in die literatuurteorie bekend as enting (*grafting*). Binne die Afrikaanse, Suid-Afrikaanse konteks was Louw Wepener tydens die oorloë teen die Basotho’s ’n dapper Boerekommandant, iemand met “Boereguts”. Die ongewone vergelyking van sy *durf* met dié van die karakter Tumelo John skep ’n geleentheid vir ’n gunstige konnotasie binne die romanwerklikheid. Die konnotasie sal moontlik meer opvallend wees vir die Afrikaanse leespubliek vir wie die fiktiewe skrywer skryf (p. 245) as vir die lesers van die vertaalde weergawes.

Teenoor hierdie “grootkop” (kolonel Van Niekerk) word Louw Wepener as bevelvoerder in die boek *Louw Wepener, die oorloë van die Oranje-Vrystaat met Basoetoland* (Wepener, 1934: 58-69) gestel. Twee aspekte kom na vore, naamlik dat Louw Wepener se storie in die marge van die hoofstorie ingeskryf word en dat daar ’n dubbele jukstaposisionering met Wepener in hierdie fragment in *Kroniek* is. Wepener, ’n Boerekommandant, kry ’n opdrag van sy direkte bevelvoerder, kommandant Fick, om die magtige Basotho-vesting, die berg Thaba Bosigo aan te val en in besit te neem: “Kommandant Louw Wepener, val die berg aan en klim op en neem hom” (Wepener, 1934: 62). Wepener se reaksie op die bevel is só deur sy seun oorvertel: “Vader het vir Komdt. Fick met verwondering aangekyk en toe ongeveer tien treë vooruit gery en die manne aangespreek as volg: ‘Burgers, dit is laat, maar ek het order gekry om die berg te neem. Die wat my liefhet volg my.’” (1934: 62). Wepener besef dat die bevel te laat in die dag gegee is en daarom sy lewe en ook dié van sy manskappe kan kos. Hy is dapper genoeg om die bevel, wat tydsgegewys strategies swak is, uit te voer. Wat in hierdie vertelling opval, is dat Wepener nie sy manskappe verplig om die bevel, wat hy verplig is om te gehoorsaam, saam met hom uit te voer nie en dat driehonderd van die tweeduisend man hom gevolg het. Wepener word dodelik gewond. Ook van sy volgelinge word swaar gewond of gedood. Die ander volgelinge vlug dan bergaf.

Die vertelling (Wepener, 1934: 67) betrek ook die weergawe van ’n Engelse magistraat, John Burnett van Aliwal-Noord. Hy het Britse belange op Thabo

Bosigo gehad en was ingelig oor die hantering van Louw Wepener se oorskot: “Hy het aan my alles vertel net soos hy in die brief aan Moeder geskrywe het. En daarby het hy gevoeg: ‘Ek het nie aan haar vertel dat ek gesien het dat jou Vader se lyk oopgesny was nie. Ek het George Moshesh gevra waarom dit so was, sy antwoord was: Koning Moshesh se bevel was dat hulle die hart moes uithaal en dit braai en dat hulle aan elke jong Kaptein ’n stukkie moes gee om te eet, sodat hulle ook so dapper kon word as hierdie man.’” In die marge word dapperheid ’n bewonderenswaardige eienskap wat hier oor kultuur- en bevolkingsgroepe heen geag word.

Wepener se dapperheid word ook in ’n gedig in die bloemlesing (deur die oudpresident van die Oranje Vrystaat) *Afrikaanse Gedigte* (Du Toit, 1878: 12) met dié van admirale wat ikonies bekend was vir hul dapperheid, vergelyk:

TER NAGEDAGTENIS VAN KOMMADANT LOUW WIPPENAAR.

Gesnuwel op Thaba Bosigo, Aug. 1866.

Sal vreemde digters ons verhaal
 Van hulle grote helde,
 En sal ek in myn eije taal
 Louw Wippenaar nie vermelde?
 Né, Broeders Afrikaners, né!
 Ons dappre blyf ons eige;
 God het ons Wippenaar gege;
 Waarom sou ek dan swyge?
 Lat hul’ van Tromp en Nelson roem,
 En sulke grote name;
 As ek mar Wippenaar mag noem,
 Dan sal ek my nie skame.
 Hy is bo almal verreweg,
 Wat in die helde ry staat;
 Hul’ ’t ook hul lewe neergeleg,
 Mar tog nie ver die Vrystaat.
 Hy leg op Thaba Bosigo,
 Gen grafsteen sal hy verge,
 Syn monument het God gebou,
 Die bouheer van die berge.
 Al moet ons dan so dikwels bloos,
 Ver onse arme nasie,
 Gedenk an Wippenaar, wees getroos,
 En vat dan weer koerasie.

Bogenoemde gedig wat Wepener vereer en sy dapperheid vergelyk met enkele ander wêreldbekende bevelvoerders blyk in ooreenstemming te wees met Connerton (2011: 17) se aanname dat die rasionaal van geskiedskrywing van die afgelope twee generasies was om die stories van die elite weer te gee. Die skep en/of instandhouding van 'n kollektiewe geheue is dus hier ter sprake. 'n Terloopse opmerking oor die opteken van die geskiedenis van die elite, soos die verwysing van Connerton hierbo, is dat die Hollandse admirale Maarten Tromp (1598–1653) en Cornelis Tromp (*Le Petit Larousse*, 2004: 1745) en die Britse admiraal Horatio Nelson (1758–1805) (*Le Petit Larousse*, 2004: 1562) veel vroeër in die geskiedenis as elite opgeteken is as twee generasies terug.

6.4. *Kanonieke geskiedenis / apokriewe geskiedenis as binêre terme*

Teenoor die durf van geskiedkundige figure wat in annale of amptelike bronne aangeteken is, word dié van Tumelo John in fiksie, of meer spesifiek in Miles se *Kroniek* aangetref. In binêre terme is Tumelo John 'n gemarginaliseerde figuur teenoor die geskiedkundige figure in die annale en daarom kan sy geskiedenis as 'n kleingeskiedenis getipeer word. Die konteks waarbinne Tumelo John se durf konkretiseer, is ook 'n oorlog, hoewel andersoortig omdat dit bestaan uit 'n noodtoestand weens politieke onrus. Die karakter Tumelo John kry ook 'n bevel en sy herinneringsteks is *Kroniek*.

Die eerste fase van die einde van sy 'kleingeskiedenis' in die polisiemag word op bladsy 87 geskets: “Dis alles vrae wat Tumelo John self al sedert gister besig hou toe dit bekend geword het dat hoofkantoor mense soek vir onlusdiens in die Vaaldriehoek. Later was daar beroering in die personeelkamer toe kolonel Van Niekerk aankondig dat ses pelotons ('n totaal van 210 studente) vandag sou vertrek, veral met die aflees van adjudant-offisier Letshoene se naam; hy moet saam met kaptein Sithebe in bevel wees van peloton 46” (p. 87).

Twee paragrawe verderaan vervolg die vertelling soos volg: “Dan word hy buite toe geroep. Dis Makoana wat kom aanmeld. ‘Letshoene al gekom?’ wil hy ook weet. Die kolonel het alle lede wat vandag op onlusdiens vertrek, kans gegee om in die loop van die oggend hul privaatsake af te handel. Makoana is die voorlaaste een om in te kom” (p. 87).

Die tweede fase van die einde van Tumelo John se kleingeskiedenis begin met 'n telefoonoproep vanaf adjudant-offisier Mabe. Hy gee vir Tumelo John die volgende opdrag:

‘Moleko, kolonel Van Niekerk wil hê jy moet vasstel of al die lede wat opgeroep is vir onlustediens al aangemeld het ...’

‘Kyk gou en bel die kolonel, hy’s in sy kantoor’.

‘Ek maak so.’

Tumelo John het nie nodig om die voorvalleboek na te gaan nie, hy weet dis net Letshoene wat nog nie opgedaag het nie. Hy loop na die aanspeldbord om Letshoene se huisnommer te kry, hy sal hom bel ... Letshoene se huis bly beset ... Dan maar wag (p. 96).

Hy voer die bevel gedeeltelik uit deur die telefoniese navrae te doen soos hy beveel word. Wanneer die telefoon nie beantwoord word nie, word sy vermoede dat die adjutant-offisier die bevel weens politieke redes nie wil of gaan gehoorsaam nie, bevestig. Tumelo John probeer dié adjutant-offisier beskerm deur vir tyd te speel. Hy gee die onvermoë om hom telefonies te bereik nie onmiddellik na sy bevelvoerder deur nie.

Deur nie onmiddellik aan die kolonel terugvoer te gee nie, maak Tumelo John hom skuldig aan die verontagsaming van ’n bevel: “Moleko, waar’s die gegewens wat ek jou gevra het?” Hy probeer homself en Letshoene verweer wanneer hy vir die kolonel sê: “Ja Kolonel, dis net adjutant-offisier Letshoene, maar hy is seker op pad. Ek kry sy telefoonnommer” (p. 99). Die gevolg is dat die bevelvoerder hom in hierdie uiters gespanne noodtoestandkonteks bloedig vererg: “Dink jy miskien ek praat maar in die wind? Dink jy miskien dis nie ernstig genoeg nie? Peloton 46 word vertraag en jy wil seker hê die bliksems moet maar moor en verder opfok! [...] En Mabe vertel my al hóé lank jy’s ’n mannetjie wat jou eie kop volg” (p. 99). Tumelo John word voor polisiekollegestudente en besoekers beledig en in die dienskantoor fisiek aangerand. Sy verweer vir die onvolledige uitvoer van die bevel val op dowe ore en hy word meteens die sondebok, die een op wie die kolonel sy frustrasie kan uithaal: “[...] en as Tumelo John opsy wil staan, tref Van Niekerk se bakhand hom bokant sy linkerwang. Hy verloor sy balans, val teen die muur en kan nie op sy voete bly nie” (p.100).

Die langtermyngevolge van hierdie insident(e) waartydens Tumelo John én Letshoene in terme van die toentertydse Suid-Afrikaanse meesterverhaal van opstand of oorlog (soos vergestalt in die kolonel Van Niekerk-karakter) die outoriteit en dissipline in die Mag verontagsaam, is omvangryk, ingrypend, onomkeerbaar en op die lang duur noodlottig. Die Suid-Afrikaanse meesterverhaal van die tyd maak nie vir die klein-geskiedenis-onlus-beskouing van die karakters of die dubbelkantigheid van terme soos *onlus/opstand* voorsiening nie. Hierdie gebeure lei tot Tumelo John se algehele vervreemding en uiteindelijke volslae buitelanderskap in die polisie en in sy gemeenskap, met die dood as uiteinde.

Burger (1992: 61) argumenteer dat sowel die kanonieke as die apokriewe geskiedenis vanuit ’n bepaalde perspektief geskryf word. Met voorafgenoemde in gedagte word bepaalde momente in Tumelo John en Wepener se verhale betrek.

Tumelo John teken die onbehoorlike gedrag van hierdie bevelvoerder in die Suid-Afrikaanse polisie diens se diensregister aan en hy maak ook ’n saak teen

hom by 'n nabygeleë polisiekantoor aanhangig. In hierdie handelinge is daar gewis sprake van durf; die vraag is egter hoe die dubbelbetekenis van die term (dapper versus astrap) binne die romankonteks gelees gaan word.

Binne die magkonteks lê die raakpunte en verskille tussen Wepener en Tumelo John op meerdere vlakke, soos hul onderskeie opinies oor die raadsaamheid van 'n betrokke bevel binne 'n gevegomgewing, gehoorsaamheid, die wil om medemanskap(pe) teen die dood te beskerm, en laastens die durf om te doen wat hulle (onderskeidelik) gedwonge voel om te doen.

Wepener gehoorsaam die bevel van kommandant Fick (wat 'n vroeëre besluit van hierdie selfde kommandant Fick om nie die berg op daardie spesifieke dag aan te val nie, ongedaan maak) en voer dit teen sy betewete uit. In uitinge in *Kroniek* (pp. 96-97) blyk dit dat Tumelo John, daarenteen, nalaat om die bevel van sy bevelvoerder wat hy via 'n ander offisier kry, enduit uit te voer. Wanneer die telefoon by Letshoene se huis beset bly, besluit hy om te wag en nie dadelik aan kolonel Van Niekerk terugvoer te gee nie. "Die kolonel is die moeder in. Waar is Letshoene? Sy peloton moet oor tien minute vertrek" (p. 97). "Sy nommer bly beset. Ek sal weer sy huis bel, ek is seker hy is op pad" (p. 97).

Daar is ook verskille en ooreenkomste in hul onderskeie gevolgtrekkings dat die bevel inherent skadelik vir die medemanskap(pe) kan wees. Wepener poog om sy manskappe te beskerm deur hulle nie deur middel van 'n bevel te dwing om hom teen die berg op te volg nie, terwyl Tumelo John nie die nodige terugvoer aan sy bevelvoerder gee nie en sodanig sy medemanskap probeer beskerm deur vir tyd te speel. Militêre presisie mag lei tot die vertrek van die peloton sonder die betrokke adjudant-offisier (Sy peloton moet oor tien minute vertrek). Indien die peloton soos geskeduleer sou vertrek, sou Letshoene nie deelneem aan die onderdrukking van die politieke onrus in Sebokeng nie. Letshoene se ongemaklikheid oor polisiebetrokkenheid by die onluste in Sebokeng word soos volg in die teks verwoord: "Jong, die ding is lelik. Ek weet nie wat 'n mens moet maak as hulle jou soontoe stuur nie ..." (p. 94). Hierteenoor stel Letshoene se vrou haar mening oor die polisie se betrokkenheid by die onluste tydens 'n funksie by die kollege onomwonde: "Daardie helikopters van julle is net bedoel om mense na hul dood te lok. Julle k  er nie die gemors nie, julle m  ak dit. As julle manne is, moet julle bedank, almal van julle" (p. 95). Die teksrealiteit suggereer dat indien Letshoene geloot sou word vir onlusdiens in Sebokeng hy nie openlik nie, maar wel tot elke prys sou poog om dit te vermy. Hierdie vermydingstaktiek (om te kies tussen loyaliteit jeens die Mag, of jeens jou familie in die buurt) word nie met lafhartigheid as teenpool van dapperheid verbind nie, maar wel met tegelykertyd weerstand en weerloosheid (gegewe die noodtoestand).

Wat durf betref, is Wepener dapper genoeg om 'n bevel te gehoorsaam wetende dat hy, en die manskappe wat hom teen die berg op sou volg, mag sterf.

Soortgelyk, dog terselfdertyd radikaal anders, is Tumelo John dapper genoeg om die aanrandingsinsident in die voorvalleboek aan te teken en om 'n klag van aanranding teen sy senior in die polisie diens te lê. Gegewe die gesketste konteks van die politieke klimaat in die land, gekoppel aan die hiërargiese struktuur van die polisie diens, impliseer sy drastiese optrede durf, hetsy in die gewaad van waagmoed of astrantheid.

Tumelo John se ongewone optrede word binne *Kroniek*, dus intratekstueel aan Wepener se durf gekoppel. Twee tekste buite die roman wat oor Wepener handel en weer op hul beurt met ander belangrike figure op die slagveld se durf bind, skep intertekstueel verbindings. Hierdie konneksies bied 'n geleentheid vir 'n retoriese legitimeringsmoment vir eiesoortige en kontemporêre durf, asook 'n retoriese doodsmoment aangesien die dood inherent deel is van dié figure se veldslae en hul roem.

Twee uitdrukkings wat met die voorafgenoemde insig en die titel verband hou, is “iets in die doofpot stop” en “die dood is in die pot”. Tumelo John laat homself met hierdie daad, as 'n eerste van vele, in 'n doofpot (lees smoorpot) beland; dit lei tot sy dood en tot 'n ander lesing as die waarskynlike vir “die dood is in die pot”. Normaalweg sou laasgenoemde uitdrukking volgens die HAT (2005: 176) impliseer dat daar gif in die kos is of dat dit 'n vervelende, dooie spul is. *Iets in die doofpot stop* impliseer dat gesorg word dat dit vergeet word (HAT, 2005: 178) en die titel dui juis aan dat die kroniek, as herinneringstekst, die teenoorgestelde ten doel het.

Die intratekstuele konneksie tussen Tumelo John en Wepener, wie se name in verskillende tipes herinneringstekste verskyn, sou in 'n meestersverhaal konteks vreemd kon opval. Dit sou selfs as 'n diskonneksie gelees kon word. In die marge van die roman is die verskille en ooreenkomste van 'n tragedie soos in hierdie toevallige fokus verrassend en onthutsend.

6.5. *Reaksies in die marge*

Die teks dui aan die einde van die vriend se uiting (waar Tumelo John met Wepener vergelyk word) aan: “Die uitgewer se vrou lag” (p. 103). Die uitgewer se vrou is nie 'n prominente karakter in *Kroniek* nie; sy bevind haar dus ook in die marge van die roman. Vervolgens word kortliks aandag gegee aan hierdie reaksie.

Provine, wie se navorsing op lag as verskynsel toegespits is, bevestig dat dit 'n vorm van nie-verbale kommunikasie is: “Laughter is a [...] component of human vocabulary” (Provine, 1993: 291) en “laughter, like spoken language, is a major form of human vocal communication” (Provine, 1993: 292). Hierbenewens dui Provine (1993: 296) aan: “Laughter punctuates speech. Laughter of both speaker and audience occurred at the end of phrases or sentences.” Bogenoemde

opmerkings en die hieropvolgendes wat veel vroeër deur Bliss (1915: 242) gemaak is, verskaf ’n raamwerk vir hierdie toevallige fokus binne die romanteks: “Laughter is spontaneous and involuntary [...] Laughter is honest and responds to the primitive honesty of others [...]”. Bliss (1915: 237) merk ook op: “For laughter is the result of suddenly released repression [...]”. Volgens die *Chambers-woordeboek* (2000: 1123) beteken “punctura” in veertiende-eeuse Latyn om te prik, om af te blaas. Die lag van die uitgewer se vrou prik die (dis)konneksie van *durf*; as ’n transgressie van kontekste, fiksie en geskiedenis. In hierdie inter- en intratekstuele spel van die leesproses as ’n medium teen die vergetelheid word *Boereguts* ’n futiele moment met elemente van verlies, van rou en van ’n eiesoortige bewondering en bied dit vlietende grepe in verskillende herinneringstekste.

Die perspektief in die vertelling oor Wepener fokus op sy gewilligheid om die bevel wat hy kry uit te voer: “Burgers, dit is laat, maar ek het order gekry om die berg te neem” (Wepener, 1934: 62). Sy dapperheid (*Boereguts*) word gekoppel aan hierdie gewilligheid om ’n uiters riskante, of strategies-swak bevel uit te voer. As ondergeskikte offisier is hy nie by magte om die bevelvoerende offisier se bevel te betwis nie. Die meesternarratief fokus nie op die swak bevel wat tot Wepener se dood lei nie en veroordeel dit ook nie. Die fokus is ook nie op die daaropvolgende vlug (afwesigheid van dapperheid) van die manskappe teen die berg af nie.

Die oorvertelling betrek ook (moontlik as gesagselement) John Burnett, ’n Engelse magistraat van Aliwal-Noord, wat twee dae na die geveg op Thaba Bosigo was om Britse belange te behartig. Hy het Louw Wepener se oopgesnyde liggaam gesien en koning Moshesh se seun, George Moshesh, daarvoor uitgevra. Soos reeds genoem, het koning Moshesh beveel dat Louw Wepener se hart uitgehaal en gebraai word. Die opdrag was verder dat die jong kapteins ’n stukkie daarvan eet om hulle te help om so dapper te word soos wat Wepener was.

Wolfey’s (1998: 5) meen enige lesing of “act of reading” is ’n reaksie. Hierdie lesing se herfokus op “*Boereguts*” bring nie vervreemding mee nie; dit lei die leser eerder tot ’n bewussyn dat historiese gedetermineerdheid begrip onderlê. Volgens Enwald (2004: 225) verstaan die spreker en luisteraar (of in hierdie geval die skrywer en die leser) uitinge in hul eie konteks en geeneen van hulle is in die bepalende posisie sover dit betekenis aangaan nie.

7. Slot

In aansluiting by bogenoemde opmerkings betreffende die impak van historiese gedetermineerdheid en lesings vanuit eie kontekste, bevestig hierdie lesing via ’n alternatiewe toegang, dat die meesterstorielyn nie noodwendig alle betekenisgevinging moet rig nie en dat daar altyd tekstuele aspekte is wat die

leesaksie ontglim. Die uitlig van 'n stuk 'vergete' amptelike geskiedenis lei tot die oorspoel van die binêre geskiedenisposisies en teksgrense, sowel as 'n vorm van ondermyning wat 'n geleentheid bied om opnuut na die betrokke teks en geskiedenis te kyk.

In aansluiting by bogenoemde gedagte oor geskiedenis wys Connerton (2011: 17) op die verskuiwing van die fokus van geskiedskrywing: "In the past two generations historical research has undergone a sea-change, shifting its attention from the stories of elites to the histories of everyday life." Daar sou met die inagneming van Connerton se stelling hierbo geargumenteer kon word dat *Kroniek* 'n tipe roman is wat onder die noemer van kreatiewe fiksie of faksie ressorteer en elemente van resente geskiedskrywing dra.

Die herinneringsmoment as inhoud van die baggermasjien se bek is toevallig opgeskraap van die teks (se bodem), dit is op die grond uitgegooi en beskryf as enkele elemente van die Suid-Afrikaanse geskiedenis / apokriewe geskiedenis en dit hou verband met 'n uiting van die fiktiewe skrywer van *Kroniek*: "Ek probeer nie 'n roman skryf waarin studente die groot en helder lyne van jou geskiedenis kan volg nie. Ek skryf oor 'n armsalige mens wat versmoor word in weerwil dalk van die majestueuse afrol van geskiedenis" (p. 243). Die bedoeling is dat die referensiële funksie van hierdie baggerbekinhoud waargeneem en erken word. Die mate waartoe die vergelyking waar of vals lui, is van belang in soverre dit 'n vlietende greep bied, voorlopig 'n betekenisproduserende lesing fasiliteer en die vervlietendheid aanleiding gee tot die uitstel van 'n referensiële moment wat nogeens 'n nuwe lesing van die teks regverdig.

Met hierdie metafoer as vertrekpunt is die teks soos die see; onverstoorbaar. Dit bly onaangeraak deur 'n lesing. Daar sou wel 'n argument uitgemaak kon word dat hoewel die see as sodanig nie deur die baggeraksie beïnvloed word nie, die slik op die bodem wel tydelik versteur word. Hiervolgens sou daar geredeneer kon word dat 'n analise wel 'n momentele impak op die lees of persepsie van 'n volgende lesing van die teks sou kon hê.

Universiteit van Wes-Kaapland

Bronnelys

- Barthes, R.** 1970. *S/Z*. Parys: Éditions du Seuil.
- Becker-Leckrone, M.** 2005. *Julia Kristeva and Literary Theory*. New York: Palgrave Macmillan.
- Belsey, C.** 1983. *Critical Practice*. Londen/New York: Methuen. New Accents Series.

- Bliss, S.H.** 1915. The Origin of Laughter. *The American Journal of Psychology* 26(2): 236-246.
- Burger, W.** 1992. Suidpunt-jazz van André Letoit: Waardeoordeel en die lees van 'n postmodernistiese prosateks. *Literator* 15(1): 59-71.
- Burger, W.** 1994. Postmodernisme: doelgerig of vrolike fuif? 'n Polisieroman en 'n moorddroom. *Literator* 15(1): 59-71.
- Connerton, P.** 2011. *The Spirit of Mourning: History, Memory and the Body*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Culler, J.** 1983. *On deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. New York: Cornell University Press.
- Derrida, J.** 1981. *Glas*. Volume 2. Parys: Éditions Denoël/Gonthier.
- Derrida, J.** 1973. *Speech and Phenomena*. Evanston: Northwestern University Press.
- Derrida, J.** 1995. *Limited Inc*. Evanston, IL: Northwestern University Press. 4de druk.
- Derrida, J.** 1997. *Of Grammatology*. Vert. Spivak, G.C. corrected edition. Baltimore en Londen: The John Hopkins University Press.
- Du Toit, D.F.** 1878. *Afrikaanse Gedigte, eerste versameling* (Faksimilee-weergawe van die oorspronklike uitgawe). Paarl: Patriotvereniging vir Afrikaanse Teksuitgawes.
- Enwald, M.** 2004. *Displacements of Deconstruction. The Deconstruction of Metaphysics of Presence, Meaning, Subject and Method*. Academic Dissertation. Tampere: University of Tampere, Finland. (Engelse vertaling uit die Finse manuskrip deur Gareth Griffiths en Kristiina Kõlhi).
- Hambidge, J.** 1995. *Postmodernisme*. Pretoria: J.P. van der Walt.
- Kgomo, C.M.** 1998. Prosaperspektiewe op politieke geweld: John Miles en Abraham Phillips. MA-verhandeling. Potchefstroom: Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys.
- Luther, J, Pheiffer, F & Gouws, R.H.** 2015. *Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*. Kaapstad: Pearson.
- Mary, F.** 2013/2. La déconstruction et le problème de la vérité. Nr. 105: 221-238. Presses Universitaires de France "Les Études philosophiques". <https://www.cairn.info/revue-les-etudes-philosophiques-2013-2-page-221.htm> DOI10.3917/leph.132.0221 (Datum van gebruik: 14 Junie 2018).
- Merlet, P.** (Hoofredakteur). 2004. *Petite Larousse*, grand format. Parys: Larousse.
- Miles, J.** 1991. *Kroniek uit die doofpot*. Pretoria: Taurus.
- Provine, R.R.** 1993. Laughter Punctuates Speech: Linguistic, Social and Gender Contexts of Laughter. *Ethology* 95: 291-298.
- Robinson, M.** (Hoofredakteur). 2000. *Chambers 21st Century Dictionary*. Edinburgh: Chambers Harrap Publishers.
- Roodt, D.F.** 1994. *Ondermyning in die prosa van John Miles: 'n postmoderne lesing*.

- Ongepubliseerde proefskrif. Johannesburg: Universiteit van die Witwatersrand.
- Roos, H.** 1992. Die ‘voorgeskiedenis’ van ’n dokumentêre roman: John Miles se *Kroniek uit die doofpot*. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 33(2): 112-123.
- Rossouw, C.** 1996. *Die ondermyningstrategieë in Kroniek uit die doofpot deur John Miles*. Ongepubliseerde MA-verhandeling. Bloemfoentein: Universiteit van die Oranje Vrystaat.
- Spivak, G.C.** 1997. Vertalersvoorwoord in *Of Grammatology*. Corrected edition. Baltimore: The John Hopkins University Press. pp. ix-xxxvii.
- Viljoen, H.** 1988. Spieël, kamer van spieëls: oor postmodernisme en representasie. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap* 4(4): 417-426, Desember.
- Wepener, F.D.J.** 1934. *Louw Wepener, die oorloë van die Oranje-Vrystaat met Basoetoland*. Genotuleer op versoek van en gedikteer deur “Oom Dick” Wepener aan Danie Roux. Met inleiding en notas deur M.H. Theunissen, lektor in Geskiedenis, Tegniese kollege, Johannesburg. Pretoria: De Bussy.
- Wolfreys, J.** 1998a. *Deconstruction – Derrida*. Transitions Series. New York: St. Martin’s Press.
- Wolfreys, J.** 1998b. Justifying the Unjustifiable: A Supplementary Introduction, of Sorts. In: Wolfreys, J. (ed.) *The Derrida Reader. Writing Performances*. Lincoln: University of Nebraska Press. Stages 15: 1-49.
- Wood, S.** 2009. *Derrida’s Writing and Difference: a Reader’s Guide*. Londen: Continuum International Publishing Group.
- Wurth, K.W.** 2009. Betekenis en Interpretatie. In: Wurth K.W. & Rigney, A. (red.). *Het leven van teksten. Een inleiding tot de literatuurwetenschap*. Amsterdam: Amsterdam University Press. pp. 261-289.

Note

1. Die volgende pryse word aan *Kroniek* toegeken: die Helgaard Steyn-prys, die M-Net-prys en die CNA-prys.
2. Vele goedberedeneerde lesings van *Kroniek* bestaan soos o.a. dié van D.F. Roodt (PhD-tesis, Universiteit van Witwatersrand); C.M. Kgomo (MA-tesis, Potchefstroom); C. Rossouw (MA-tesis, Universiteit van die Vrystaat); H. Roos (artikel, *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*); en W. Burger (artikel, *Literator*).

Oedipus in Vlaanderen: De moederfiguur in het werk van Herman Brusselmans

Rick Honings

Oedipus in Flanders: The mother figure in the work of Herman Brusselmans

*In recent years, a new text genre came into existence: de mother novel. More and more, Dutch authors feel the need to write about their mother in novels. Adriaan van Dis even received the Libris Literature Price for *Ik kom terug* (2014), and Tom Lanoye (*Sprakeloos*, 2009), Erwin Mortier (*Gestmeld liedboek*, 2012), Maarten 't Hart (*Magdalena*, 2015) and Arnon Grunberg (*Moedervlekken*, 2016) recently published a mother novel as well. Someone who is never mentioned in this list of names is the Flemish author Herman Brusselmans, who published more than 75 books since 1982. Although he never wrote a whole book about his mother, she is present in almost all his novels. In this article, the mother figure in Brusselmans' work is analysed. How did Brusselmans write about his mother in the course of time? And which developments can be observed in the way in which he represented her?*

1. Inleiding

Was de moederfiguur van oudsher een bekend thema in de poëzie, de laatste jaren lijkt er een nieuw genre in het Nederlandstalige proza te zijn ontstaan: de moederroman. Auteurs voelen steeds vaker de behoefte om in retrospectief de relatie met hun moeder aan een analyse te onderwerpen, waarbij ze steevast de nadruk leggen op de laatste fase van haar leven. Adriaan van Dis kreeg in 2015 zelfs de Libris Literatuurprijs voor zijn moederboek *Ik kom terug* (2014), en ook Tom Lanoye (*Sprakeloos*, 2009), Erwin Mortier (*Gestmeld liedboek*, 2012), Maarten 't Hart (*Magdalena*, 2015), Arnon Grunberg (*Moedervlekken*, 2016) en enkele anderen publiceerden recentelijk een moederboek.

Iemand die nooit in dit rijtje genoemd wordt, maar die wel al sinds jaar en dag over zijn moeder spreekt en schrijft, is Herman Brusselmans.¹ Hij is een van de bestverkopende en – vanwege zijn imago met het lange haar, de sigaret als trouwe metgezel en de status van womanizer en shock-auteur die graag bekende personen beledigt – bekendste auteurs van Vlaanderen. Sterker nog, hij is letterlijk de bekendste schrijver van Vlaanderen, zo blijkt uit een rapport uit 2013 van het Centrum voor Leesonderzoek, verbonden aan de Universiteit Gent. Er werd een onderzoek verricht onder twintigduizend Vlamingen en vijfduizend Nederlanders. De deelnemers moesten een online test invullen, waarbij ze een lijst met vijftienduizend namen kregen voorgeschoteld van

auteurs die ooit een boek publiceerden en circa zeventuizend namen van personen die nog nooit een boek geschreven hadden. En wat bleek? Van alle deelnemers was er niemand die Brusselmans *niet* kende. Daarmee was hij bekender dan Hugo Claus, Tolkien en zelfs William Shakespeare. Brusselmans bleek de enige schrijver met een naamsbekendheid van honderd procent (Brysbaert, Mandera & Keuleers, 2013).

Dat Brusselmans zo bekend is bij het grote publiek, hangt ermee samen dat hij in Nederland en Vlaanderen een bekende mediapersoonlijkheid is. Zelfs wie nog nooit een boek van hem gelezen heeft, weet wie hij is. Dat komt omdat hij voortdurend in allerlei televisieprogramma's optreedt, bijvoorbeeld om commentaar te geven op voetbalwedstrijden (hij is zelf semiprofessioneel voetballer geweest). Verder is hij regelmatig te gast in het Nederlandse praatprogramma *De Wereld Draait Door* en treedt hij op als jurylid in de populaire Vlaamse televisieshow *De Slimste Mens ter Wereld*. Toch is Brusselmans boven alles – en zo ziet hij zichzelf ook – auteur. Sinds 1987 leeft hij van de pen.

Brusselmans werd geboren in 1957 te Hamme (Oost-Vlaanderen), debuteerde in 1982 met de verhalenbundel *Het zinneloze zeilen* en publiceerde sindsdien in sneltreinvaart het ene na het andere boek: verhalen, toneelstukken, gedichten, novellen en vooral heel veel romans. In september 2017 is zijn vijfenzeventigste titel met de veelzeggende titel: *Hij schreef te weinig boeken* verschenen en het volgende boek is inmiddels alweer van de pers gerold. Wat deze boeken met elkaar gemeen hebben is dat ze, behalve serieuze passages, ook veel absurdistische grappen bevatten. Brusselmans is zonder meer een humoristische auteur (vergelijk Honings, 2017b). Dat is vermoedelijk één van de redenen waarom hij nog nooit een belangrijke literaire prijs gekregen heeft. Maar er is een vast publiek dat geen genoeg krijgt van zijn boeken. In 2012 waren er volgens zijn uitgever meer dan anderhalf miljoen van zijn boeken over de toonbank gegaan (Van Eeden, 2012: 148). Daarnaast schreef en schrijft Brusselmans wekelijks tal van columns in kranten, tijdschriften en andere periodieken. Hij woont en werkt in Gent.

Het oeuvre van de Vlaamse veelschrijver uit Gent kan worden onderverdeeld in twee categorieën. In de eerste plaats schrijft hij semi-autobiografische romans over de besognes van Herman Brusselmans. We lezen over zijn liefde voor Gerda (alias Gloria) en later Tania (alias Phoebe, alias Poppie), zijn zoektocht naar een nieuw meisje, zijn (semi-)impotentie, het schrijverschap en het Leve Zelve. We krijgen informatie over hoe hij door Gent dwaalt, cafés en restaurants bezoekt, gesprekken voert, bizarre ontmoetingen heeft, over nog te schrijven boeken mijmert, nieuwe titels bedenkt, televisie kijkt, het huis uitgaat om bier, whisky, koffie of thee te drinken, de ene na de andere sigaret

opsteekt, zich voorneemt om daarmee te stoppen, met zijn hond wandelt of een tochtje op de motor maakt, over zijn jeugd nadenkt en vooral niets beleeft. Of, zoals de ik-figuur van *Zul je mij altijd graag zien?* schrijft: ‘Hoe zit het met de autobiografische romans? Zal ik er nog schrijven? Ik denk het niet. Ik heb geen motief om ze te schrijven’ (Brusselmans, 1997a: 252). Dat heeft Brusselmans er overigens niet van weerhouden om ze te blijven publiceren. Op het moment dat zijn nieuwste roman in de winkels ligt, heeft hij het manuscript van zijn volgende boek vaak al bij de uitgever ingeleverd.



Figuur 1: Portret van Herman Brusselmans

2. De moederfiguur in Brusselmans' werk

In dat grote oeuvre speelt de moederfiguur een prominente rol. Al in een interview uit 1988 verklaarde hij: ‘Ik kan me niet voorstellen wat er met me zou gebeuren als morgen mijn moeder plotseling zou sterven’ (Alleene, 1988). Toch zou dat vier jaar later gebeuren. Lea Lenssens (geboren in 1930), stierf op 6 juli 1992. Ze had een zwakke gezondheid. De laatste jaren leed ze aan nierfalen. Uiteindelijk begaf haar hart het tijdens een van de dialyses, terwijl ze omringd was door medisch specialisten (De By, 1992).

In interviews op tv, radio en in kranten en tijdschriften heeft Brusselmans de dood van zijn moeder herhaaldelijk een van de aangrijpendste momenten van zijn bestaan genoemd. In *Een dag in Gent* spreekt hij zelfs van de grootste ramp in zijn leven. Hoewel Brusselmans zijn emoties doorgaans kan beheersen, moest hij na haar heengaan dagenlang huilen, zo schreef hij in datzelfde boek

(Brusselmans, 2008a: 157, 193). Door haar dood voelde hij zich gestraft, al wist hij niet waarom en door wie (Brusselmans, 1995: 209). Tot zijn grote spijt was hij niet bij haar overlijden aanwezig: 'Ik heb haar niet kunnen bedanken. Omdat ze mijn moeder heeft willen zijn, en wat voor een. Daar heb ik haar nooit voor bedankt. Het is het enige louter menselijke litteken dat ik tot nu toe meedraag' (Brusselmans, 1997b). Toen ze de laatste adem uitblies, in het ziekenhuis van Dendermonde, lag hij thuis in bed. Hij herinnert zich dat rond half twaalf 's avonds de luiken voor de ramen begonnen te klapperen. Vlak daarna belde zijn schoonzus om hem het slechte nieuws te vertellen. Voor hem was het daardoor alsof zijn moeder afscheid was komen nemen.² Naar haar gaan kijken in het plaatselijke mortuarium, dat deed hij niet. Daar had Brusselmans de moed niet voor (Van Eeden, 1997: 120).

Lea Lenssens was een fantastische vrouw, aldus de schrijver. Hoewel ze nooit zijn boeken heeft gelezen, droeg hij haar op handen: 'Ja, mijn moeder was eigenlijk heel slim en onderlegd, en mooi, alleszins, heel mooi, en moedig, en vooral: goed' (Brusselmans, 1996: 140). Als kind al was hij er trots op dat juist zij zijn moeder was en ook nadien bleef ze de belangrijkste vrouw in zijn leven. Volgens hem was ze een vertrouwenspersoon, die zijn depressieve gevoelens begreep, omdat ze er zelf ook mee worstelde.³ In *Autobiografie van iemand anders* schreef hij daarover: 'Angst, ja, die had ze ten overvloed' (Brusselmans, 1996: 139). *Zul je mij altijd graag zien?* bevat de beschrijving van een gesprek aan haar ziekbed, waarin hij haar over zijn angst vertelde en zij hem vervolgens geruststelde met de woorden: 'Jawel. Het zal wél overgaan. Het wordt beter, echt waar' (Brusselmans, 1997a: 258).

Nog in 2015 verklaarde de schrijver dat zijn moeder een van de hoofdpersonen vormt van zijn oeuvre, om daaraan toe te voegen: 'Mijn moeder is verheven boven alle vrouwen.'⁴ Maar over haar schrijven is niet zo eenvoudig. Hoewel zijn uitgever hem al vaak gevraagd heeft om een moederroman te schrijven, is die tot op heden nog niet verschenen. Het is zelfs zeer de vraag of Brusselmans zich er ooit aan zal wagen, want in 1997 stelde hij al: 'Over de dood van mijn moeder zal ik altijd schrijven, maar niet een geheel boek want daar zou ik kapot aan gaan' (Brusselmans, 1997a). Daarbij speelt een rol dat de taal volgens hem tekortschiet: 'Ik zal eerst een handdruk van de goden moeten krijgen voor ik in staat zal zijn de glorie van die vrouw exact te beschrijven' (Brusselmans, 2004a: 220).

In sommige romans wijdt Brusselmans hele passages aan zijn moeder, in andere werken één alinea of zelfs maar een paar regels. Maar ze is altijd aanwezig, alsof hij door te schrijven de herinnering levend probeert te houden. In de loop der tijd heeft hij zo al veel prijsgegeven. Meermalen heeft hij verteld over de dag dat hij als kind met haar een nieuw horloge ging kopen in Hamme, nadat zijn oude in de beerput gevallen was (Brusselmans, 2000: 551). Hij weet ook nog

goed hoe zij hem troostte na de dood van John Lennon (Brusselmans, 2006a: 35). Brusselmans was een groot fan van de Beatle (die op dezelfde dag als hij jarig was) en was diep geschokt toen hij in 1980 vermoord werd.

Het moederboek dat er vermoedelijk nooit zal komen, zit – kortom – verborgen in zijn omvangrijke oeuvre. In dit artikel ga ik in op de verhouding tot zijn moeder – die in zijn werk een mythische status heeft gekregen. Daarbij dient uiteraard te worden opgemerkt dat er een onderscheid moet worden gemaakt tussen Brusselmans' echte moeder en de (gefictionaliseerde) representaties die hij van haar in zijn werken geeft. In dit artikel gaat het er niet om een biografische analyse te maken van de verhouding met zijn moeder – er wordt slechts gekeken naar de rol die de moederfiguur in Brusselmans' oeuvre speelt. Hoe heeft Brusselmans in de loop der tijd over moeders in het algemeen en zijn eigen moeder in het bijzonder (als personage) geschreven? Welke ontwikkeling valt er daarin waar te nemen? En, hiermee samenhangend, wat is de rol van andere vrouwen en van zijn vader in zijn oeuvre? Zoals de onfortuinlijke Oedipus in de Griekse mythe zijn vader doodde en met zijn moeder trouwde (weliswaar onbewust, maar toch), zo lijkt er bij Brusselmans iets vergelijkbaars te spelen.

3. De gehate moeder

Om de vraag naar de rol van de moederfiguur te beantwoorden is het zinvol om onderscheid te maken tussen Brusselmans' fictieve en zijn (semi-)autobiografische romans. In die eerste categorie spelen moeders doorgaans geen rol van betekenis. Maar wat opvalt is dat als ze bij uitzondering wél voorkomen, ze vaak een negatieve rol spelen. Ik geef enkele voorbeelden om die stelling te illustreren.

In *Muggepuut* (2007) – het eerste deel van een trilogie – blijkt Danny Muggepuut maar weinig met zijn moeder, Hilda, op te hebben. Als hij aan het begin van het boek gebeld wordt, denkt hij: 'Nog goed dat het z'n moeder niet was. Die had altijd wat te tateren, vaak over onbenullige onderwerpen, zoals de tuin, de keuken, de wandkasten of de handdoeken.' Verderop komt de lezer te weten dat Muggepuuts moeder verslaafd is aan het kopen van handdoeken. Dat is een van de redenen waarom hij weinig positief is over haar. Op een gegeven moment gaat hij bij zijn ouders op bezoek, maar daar heeft hij meteen spijt van: Hilda klaagt over rugpijn, deelt hem mee dat ze weer een 'half dozijn' handdoeken gekocht heeft en vertelt hem over haar afkeer van poppen. Muggepuuts oordeel luidt dan: 'Wat een mafketel. Maar zolang ze hem een glaasje Stella voorzette mocht ze gerust in leven blijven. Je moeder is toch de enige vrouw die je gebaard heeft. Danny vond dat het in zijn geval een andere vrouw had mogen zijn, doch je hebt ze niet voor het uitkiezen' (Brusselmans 2007a: 6, 215).

Ook in het tweede deel van de Muggepuut-trilogie, *De perfecte koppijn* (2007),

wordt Hilda weinig flatteus voorgesteld. Haar aanwezigheid alleen al wekt agressie bij Muggepuut op: ‘Ze is verdomd mijn eigen moeder. Wie had dat ooit kunnen denken voor ik geboren werd? Een leuk mens is ze niet voor een zoon als ik. Ik zou haar graag ’ns een klein mes tussen de schouderbladen steken. Ze zou van geluk mogen spreken dat het geen groot mes is. Dat ze m’n kloten kust’ (Brusselmans, 2007b: 67). Als hij haar in een volgend hoofdstuk een visite brengt en vervolgens met zijn moeder in zijn auto terechtkomt op weg naar het ziekenhuis, zijn Muggepuuts gedachten evenmin positief te noemen:

Hij vond het steeds onaangener worden om zo lang met z’n moeder in dezelfde ruimte te verblijven. Zou ik er ook zo over denken indien m’n moeder een lekker 25-jarig wijf met dikke tieten was? vroeg hij zich af. Allicht niet. Hij staarde uit z’n ooghoeken naar de tieten van z’n moeder. Ze had in de haast van het vertrek geen jas aangedaan. Het waren kleine tieten. Niet meer dan wat los vel met enige vetstoffen erin. En lichtblauwe aders zonder twijfel. Kortom, van die tieten waarvan je compleet over je nek zou gaan. [...] Danny merkte dat z’n moeder ontiegelijk lelijke schoenen droeg. Dat zo’n wicht geen smaak heeft, daar zou je toch het heen- en-weer van krijgen. (Brusselmans 2007b: 106-108)

In *Tōs* (2008), het derde deel, wordt de tirade voortgezet. Waar vader Bavo Muggepuut nog enige sympathie verdient, wordt de moeder gekarakteriseerd als een ‘domme gans die geen talent had voor wat dan ook, niet eens het breien van een warme sjaal’. En dat niet alleen, ze is bovendien een achterlijke, hysterische en onbeschaafde oude tang, zo blijkt als Danny Muggepuut zijn vriendin meeneemt naar zijn ouderlijk huis. ‘In wezen past het geen enkele zoon om z’n moeder “ouwe tang” te noemen, behalve als ze iemand als Hilda Muggepuut-Bloesse was’ (Brusselmans, 2008b: 24, 34).

Muggepuuts afkeer van zijn moeder kan het best worden beschreven als beheersbaar. Hoewel hij zijn ouders (‘miezerige mensen’) en vooral zijn moeder uit de grond van zijn hart verfoeit, bevindt hij zich in de positie om na een bezoek naar zijn eigen ‘loftje’ te gaan en zijn weezin te kanaliseren. Omdat zijn moeder op afstand staat en geen groot deel uitmaakt van zijn leven, gedooft hij haar.

Dat geldt niet voor Fazio uit *De droogte* (2003). De openingszin van die roman luidt: ‘Omdat mijn vrouw de smerigste teef en de goorste hoer van heel België was, heb ik een redelijk moeilijke scheiding achter de rug.’ Tijdens de rechtszaak wordt aan zijn vrouw het huis en de auto toegewezen. Fazio krijgt alleen de hond. Dit betekent dat hij dakloos is. Omdat hij geen geld heeft, ziet hij zich gedwongen om bij zijn oude moeder, die weduwe is, in te trekken. Dat is weinig aantrekkelijk: ‘Eigenlijk zou ik liever wonen in een kartonnen doos tijdens een regenbui dan bij mijn godverdomde moeder maar ja, vind maar ’ns een kartonnen doos die geen water doorlaat’ (Brusselmans, 2003: 5, 8).

Daarmee is de toon gezet. Als Fazio zich uiteindelijk bij zijn moeder meldt, stelt hij zich op z'n zachtst gezegd weinig respectvol tegenover haar op. Zijn ouderlijk huis waarin hij nu moet gaan wonen, verafschuwt hij. Dat geldt ook voor zijn naar de tv starende, sigaren rokende en Trappist drinkende moeder. Zonder naar haar mening te vragen kondigt hij aan dat hij voorlopig weer bij haar intrekt. Daar lijkt ze weinig voor te voelen, maar Fazio trekt zich daar niets van aan: 'Uiteraard kon ik op voorhand niet weten of jij daar wel mee verguld zou zijn, maar of je het bent of niet, ik veeg er m'n voeten aan. Wat denk je wel dat je mij de toegang tot dit huis zou verbieden?' (Brusselmans, 2003: 49).

Fazio's vader is dood, vermoord, en hij haat zijn moeder. Anders dan Muggepuut schuwt Fazio geweld tegen zijn moeder niet. Als hij haar mededeelt dat hij bij haar intrekt en zij begint te hyperventileren, geeft hij haar 'een klets tegen haar smoel'. Vervolgens dreigt hij haar een 'paar peren' tegen haar 'muil' te geven als ze niet snel een maaltijd voor hem bereidt. Als ze zich tijdens het eten beklagt over haar leven en niet kan ophouden met snotteren, voegt haar zoon opnieuw het woord bij de daad: 'Ik gaf haar zodoende een peer tegen haar muil, met nog een paar kleinere peertjes erachteraan. Ze kwam weer tot zichzelf. "Het spijt me..." mompelde ze. Ze legde haar hand tegen haar kaak. Ik had er, vooral met de eerste peer, niet naast gemept. De andere peertjes waren te verwaarlozen geweest. Ik ben geen beul.' Gaandeweg krijgt zijn moeder echter nog meer klappen te verduren, want Fazio en zijn moeder – dat botert niet. Zijn getuigenis behelst dan ook een goede raad aan jonge mensen in dezelfde situatie: 'Vlucht weg van je moeder. Ze wil je alleen maar kapotmaken. Ze zal niet rusten voor je krankzinnig bent. Haar tranen zijn vals; haar glimlach is vals; haar gebaren zijn vals. De enige werkelijkheid is dat ze dronken is en dat ze je wil verdelgen' (Brusselmans, 2003: 55, 163).

Aan het einde beoordeelt Fazio de relatie met de vrouw die hem gebaard heeft als volgt: 'Wat een lelijk wijf. Houd ik van haar? 't Blijft een mens z'n moeder natuurlijk. Maar van haar houden, nee, dat zit er niet in.' Ten slotte kan hij haar aanwezigheid niet langer verdragen ('Wat een rotmoeder') en verlaat hij het huis. 'Je bent geen leuke jongen', bijt ze hem bij toe. 'En jij bent geen leuke vrouw', repliceert hij. In het bos gaat hij in een kartonnen doos zitten, zonder verwachtingen en wensen: 'Het enige wat ik hoopte was dat het eeuwig droog zou blijven' (Brusselmans, 2003: 298, 329-330).

Het heeft er alle schijn van dat Brusselmans in zijn fictieve romans, zoals *Muggepuut*, *De perfecte koppijn*, *Toos* en eerder al in *De droogte*, een tegenovergesteld beeld schetst van het moederpersonage. In deze werken is ze geen heilige Maria-figuur, geen vrouw die op een voetstuk wordt geplaatst, maar een personage dat irritatie, woede en agressie oproept. In die zin is er, zoals we zullen zien, sprake van een omkering in vergelijking met de rol van de moederfiguur in zijn meer autobiografische werk.



Figuur 2: Graf van Brusselmans' ouders op het kerkhof van Hamme

4. Moederliefde en vaderhaat

In Brusselmans' debuut *Het zinneloze zeilen* speelt zijn eigen moeder geen rol. Voor het eerst schreef hij in semi-autobiografische zin over haar in zijn roman *Prachtige ogen* (1984; 2004b). Daarin wordt ze geportretteerd als een begripvolle figuur van wie hij houdt, de tegenpool van zijn agressieve, prikkelbare vader: 'Als er één mens een monument verdient, dan m'n moeder wel', merkt het personage Julius Cramp onder meer op. Als hij 's ochtends beneden kwam, had zij al koffie gezet, eieren gebakken en de krant voor hem klaargelegd. Zij was het ook die hem elke dag weer, als een soort ritueel, uitwuidde, voordat hij naar Gent reisde voor zijn studie. 's Avonds wachtte ze dan weer op hem met het eten. Als hij gedeprimeerd was, moest zijn moeder vaak zachtjes huilen. Zijn vader daarentegen begon telkens te schreeuwen. De in zijn werk frequent voorkomende tegenstelling tussen de heilige moeder en de gehate vader komt hier al naar voren: 'Ik bedoel, soms had ik wel

medelijden met m'n moeder en was ik kokend op m'n vader en zo, kon ik die vent de nek wel omwringen.' Maar die stelling wordt ontkracht als het personage opmerkt: 'Soms kon ik m'n moeder wel vreten en leek m'n vader me een meelijwekkende sukkelaar of iets in die trant' (Brusselmans, 2004b: 12, 26).

In de boeken hierna, *De man die werk vond* (1985), *Heden ben ik nuchter* (1986) en *Zijn er kanalen in Aalst* (1987; 2005a), speelt zijn moeder geen rol van betekenis, omdat Brusselmans daarin zijn werkende leven boekstaafde. Wel bevat de laatste roman een interessante passage, als het personage zich bij zijn cheffin meldt die hem aan haar doet denken: 'Het was een kwestie van leeftijd allicht. En van hopen op zalvende woorden, uit de mond van een vrouw die vroeger de allermooiste was geweest. Zalving & Vergane Schoonheid, als pleisters op een houten wonde' (Brusselmans, 2005a: 124).

De moederthematiek kwam voor het eerst expliciet aan de orde toen Brusselmans in zijn romans overstapte van de derde persoon naar een semi-autobiografische ik-verteller. Het eerste boek waarin hij die techniek beproefde, was *Dagboek van een vermoede egoïst* (1989; 2006b). Behalve over zijn liefde voor zijn vrouw Gloria, zijn verliefdheden, muziek en zijn drank- en sigarettenverslaving, schrijft hij hier over zijn moeder, voornamelijk over de rol die zij in zijn jeugd speelde. Al aan het begin verklaart hij: 'Ik moet er ineens aan denken dat ik inderdaad de smaak ken van mijn moeders tranen.' Vervolgens beschrijft hij een scène waarin zij op een stoel, aan tafel, zit te huilen, nadat haar man na een ruzie boos is weggelopen. De kleine Herman, nog maar een kind, doopte zijn vinger in haar tranenpoel: 'Het smaakte niet slecht. Misschien zelfs lekker' (Brusselmans, 2006b: 11). Het gaat niet te ver hierin een eerste glimp op te vangen van de oedipale relatie die 'ik' met zijn moeder had. Het proeven van haar tranen was een intimiteit die hij zich veroorloofde nadat zijn vader vertrokken was.

Zoals bekend baseerde Freud de derde, oedipale fase van zijn psychoanalytische theorie (na de orale en anale fase) op de mythe van Oedipus: het koningskind dat te vondeling werd gelegd door zijn vader, nadat een orakel had voorspeld dat hij zijn vader zou vermoorden en met zijn moeder zou trouwen.⁵ Aan het noodlot kun je echter niet ontsnappen. Als ook Oedipus, die opgevoed werd door een andere vorst, van het orakel hoort wat hem boven het hoofd hangt, ontvlucht hij het hof. Onderweg vermoordt hij in een opwelling een man, die natuurlijk zijn vader blijkt te zijn. Bovendien weet hij een stad te bevrijden door een boosaardige sfinx te doden. Als beloning mag hij trouwen met de kort tevoren weduwe geworden koningin – en maakt hij op die manier zijn moeder tot zijn vrouw.

Vooraf twee elementen uit dit door Sophocles geboekstaafde verhaal zijn karakteristiek geworden voor het zogenaamde oedipuscomplex: de overmatige, bijna erotisch getinte liefde voor de moeder en de daarmee samenhangende haat voor de vader, die als een rivaal gezien wordt. Hoewel in Brusselmans' werk

nergens expliciet geschreven wordt over de Oedipus-mythe, spelen de twee aspecten, die twee zijden van een en dezelfde medaille, wel een prominente rol in zijn werk, met dien verstande dat de geadoreerde moederfiguur bij de langharige Vlaamse Oedipus niet meer in leven is.

5. De moeder als geliefde, de geliefde als moeder

In *Dagboek van een vermoeide egoïst* beschrijft Brusselmans (2006b) een telefoongesprek dat hij met zijn moeder voerde. Haar woorden ontroeren hem en ontlocken hem de uitspraak: 'Jezus Christus, wat een vrouw.' Die zin zou als motto voor Brusselmans' ongeschreven moederboek kunnen dienen. In vrijwel al zijn semi-autobiografische boeken heeft hij haar, dikwijls in hooggestemde bewoordingen, bewierookt. Toen ze nog leefde, was hij bang dat haar iets zou overkomen. In de bovengenoemde roman komt aan de orde dat zijn moeder een darmoperatie moet ondergaan. Als hij haar in het ziekenhuis opzoekt, is hij verslagen als hij haar vale huidskleur ziet en krimpt hij ineen van angst: 'Ik dacht: niet sterven, ma, vooral niet sterven. Maar nu wil ik hier weg, want ik word niet goed. Ik kom zeker terug, als je me eerst belooft dat je niet gaat sterven' (Brusselmans, 2006b: 36, 155-156). Met zijn moeder babbelt hij over allerlei dingen, maar één ding, de essentie, kan hij maar niet zeggen:

Sorry dat ik zo'n egoïst ben. Ik bedoel, als je zou sterven zou niet alleen jouw leven overhoopliggen en dat van een aantal anderen, maar ook, en vooral, het mijne. Alles zou anders worden, begrijp je, en daarmee wacht ik net zo lief nog een tijdje. Vergeet echter nooit – en ik zal het nu uitdrukken in woorden die ik al dertig jaar moeilijk uit m'n strot krijg –, vergeet niet dat ik van je hou, ma.' (Brusselmans 2006b: 157)

Ook in *Ex-schrijver* (1991) wordt de angst dat zijn moeder zal sterven gethematiseerd. Zijn moeder belt de ik-figuur op om te vragen hoe het gaat en nadat ze heeft opgehangen, lezen we: 'Alweer dook de onheilsgedachte op dat er ooit nooit meer zulke gesprekken zouden zijn, omdat mijn moeder dood was, en ik hoopte erop dat ik eerder dood zou zijn dan zij.' Zijn moeder is hier de vrouw naar wie hij verlangt, van wie hij hoopt dat zij hem begrijpt, en van wie hij weet dat ze onvoorwaardelijk van hem houdt. Het is opvallend dat de ik-figuur zijn moeder niet als een oudere vrouw beschrijft, wat ze ten tijde van het boek was, maar als een 'mooi, fris meisje', nog net zo mooi als op haar trouwfoto. Veelbetekenend is het dat als hij met haar belt, hij zijn vader op de achtergrond luid en duidelijk hoort praten (Brusselmans, 1991: 26, 151). Daardoor is het net alsof zijn vader naast hem staat en kan hij voor zijn gevoel niet vertrouwelijk met zijn moeder praten en blijft hun gesprek oppervlakkig.

Het vervolg op deze roman, *Ex-minnaar* (1993), is essentieel, omdat Brusselmans hieraan werkte toen zijn moeder stierf. Omdat hij zijn stof aan de werkelijkheid ontleent, kon hij niet anders dan er aandacht aan besteden. Zo schrijft hij hoe hij zijn moeder in een droom in de hemel ziet lopen, terwijl hij zelf aan haar zijde loopt, met een bezoekerspasje op zijn borst. Weer valt op hoe mooi zijn moeder in zijn ogen is: ‘Mijn ma draagt dat zomerjurkje dat ik me herinner van toen ik zo’n jaar of tien, elf was. Jezus, wat was ik trots op m’n ma, toen. En later bleef die trots. Eigenlijk ben ik altijd trots op m’n moeder geweest, altijd. Ik bekijk haar van opzij. Wat is zij mooi.’ Als ze vervolgens begint te huilen – omdat ze haar familie mist en omdat ze er achter is gekomen dat de hemel niet bestaat – probeert de ik-figuur haar te troosten: ‘Ik omhels haar en wat ruikt ze lekker en wat voelt het goed aan om haar in mijn armen te houden en wat mis ik haar, wat mis ik haar verschrikkelijk’ (Brusselmans, 1993: 62). De nadruk op de schoonheid van zijn moeder en op haar geur springen hier in het oog.

Vervolgens krijgt de dode moeder een nieuwe rol toebedeeld – die ze daarna tot op heden in zijn werk zal blijven spelen: de plaatsvervanger van God. Door haar dood was zijn geloof niet plotseling verdwenen, want dat gebeurde al toen hij op 1 juli 1991 van Gloria gescheiden was. Maar nu ook zijn moeder hem onherroepelijk verlaten had, voelde hij enkel nog haat voor de ‘Onbestaande Troostbrenger’ (Brusselmans, 1993: 71). Naar aanleiding van een bezoek aan haar graf lezen we:

Goede Vrijdag wordt mijn eigen nieuwe hoogdag van vreugde en geluk, omdat Diezelfde in afgrijselijke pijnen telkens weer zal sterven, aan een ordinair, van het vergeefs vergoten bloed druipe, armzalige houten kruis. En ik redeneer verder, en ik denk bij mijzelf: Mijn haat voor de God die mijn moeder heeft laten sterven, en daardoor heeft bewezen dat Hij niet bestaat, zit zo diep dat ik nimmer, en vooral niet in deze kerstperiode, zou hebben gewild dat mijn moeder uit haar graf zou opstaan, en aan mijn zijde zou meewandelen, want zoiets zou alleen mogelijk zijn door een Goddelijke Tussenkost, en Goddelijke Tussenkosten, die gun ik God niet meer sinds Zijn Allerlaatste, op 6 juli 1992, toen Hij mijn moeder, tegen Zijn beloften in, van het leven beroofde. (Brusselmans, 1993: 182-183)

Het beeld van zijn moeder als substituut voor God werkte Brusselmans verder uit in *Autobiografie van iemand anders* (1996). Daarin wordt zij, naar analogie van Gerard Reve's bekende gedicht ‘Droom’ (‘Vannacht verscheen mij in een droomgezicht mijn oude moeder’) beschreven als madonna: ‘De Grote Witte Dame’. Elke ochtend richt hij zich in gebed tot haar: ‘Het beeld dat ik daarbij in gedachten houd is in de ruim drie jaar sinds haar verscheiden definitief geëvolueerd tot dat van een prachtige, jonge vrouw met gitzwart haar en geheel in het wit gekleed: wit vijftiger jaren-mantelpakje, witte pumps.’ Soms heeft hij de neiging om haar

met ‘Mevrouw’ aan te spreken. Maar omdat het zijn moeder is zegt hij, voordat hij het licht dooft om te gaan slapen: ‘Dag ma’, alsof hij een kind is dat bij haar in bed ligt en zijn moeder nog een woordje toefluistert. Brusselmans lijkt in deze passage zelf ook te beseffen dat de intieme omgang met zijn dode moeder opvallend is: ‘Er zijn momenten, dat geef ik toe, dat ik me afvraag of een man van 37 dit nog moet doen’ (Brusselmans, 1996: 50).

Veel van de boeken die Brusselmans hierna publiceerde, bevatten inderdaad tot zijn moeder gerichte gebeden. In *Logica voor idioten* (1997) bekent hij hoe hij vroeger tot het Opperwezen bad: ‘En God, zorg er ook voor dat mijn moeder nooit doodgaat.’ Sinds zijn moeders heengaan deed hij dat niet meer, maar de laatste tijd had hij weer vaker de neiging om een gebed te prevelen: ‘Als ik ooit opnieuw begin met bidden, dan zal ik mijn valse gebeden tot God richten, en mijn ware gebeden tot mijn moeder, eindigend met het zinnetje: “En, moeder, waar moet ik in godsnaam heen?”’ (Brusselmans, 1997b: 29). Elders richt hij zich tot zijn ‘moeder, die God is’ (Brusselmans, 2004a: 274).

In zijn werk komt hij telkens op zijn moeder terug. Zoals in *Vrouwen met een IQ* (1995), als de ik-figuur naar het plafond ligt te staren: ‘En ineens schiet mij met zo veel kracht een beeld van m’n moeder te binnen – aan de keukentafel, aardappelen schillend – dat ik begin te beven en koud zweet m’n hele lijf lijkt te bedekken’ (Brusselmans, 1995: 172). Of in *Logica voor idioten*, waar hij het betreurt dat hij geen relieken van haar heeft (Brusselmans, 1997b: 6). En in *Bloemen op mijn graf* (1998), waarin hij zich met een schok realiseert dat ze er echt niet meer is: “‘Mama, waar ben jij?’”, maar je moeder is verdwenen, je moeder is dood, alles is dood, je liefde is dood, je hoop is dood, je troost is dood, iedereen is dood, behalve jij’ (Brusselmans 1998: 115). In *Mijn haar is lang* (2009) merkt hij op dat hij haar mist ‘als was ze een deel van het bloed in m’n aders’ (Brusselmans, 2009: 41).

Een enkele keer wekt haar dood ook agressie bij hem op als hij andere vrouwen ziet. In *Patiënt HB* (2002) noteert hij de gedachte van het personage Brusselmans als hij twee bejaarde oud-prostitutees ziet: ‘Waarom, zo bedacht hij op de rand van een woedeaanval, mogen die twee ouwe lijken zo lang blijven leven en moest mijn moeder zo voortijdig heengaan?’ (Brusselmans, 2002a: 11). In *Ik ben rijk en beroemd en ik heb nekpijn* lezen we: ‘M’n moeder had gitzwart haar toen ze stierf. Haar dood doet me nog elke dag de das om en als ik eraan denk heb ik zin om te huilen of om mensen op hun hoofd te slaan met een knuppel, zeker zij die grijs haar hebben’ (Brusselmans, 2004a: 242).

Gaat het in dergelijke passages om de genegenheid van een zoon voor zijn moeder, in andere fragmenten lijkt zijn liefde voor haar een bijna zinnelijke ondertoon te hebben. Hierboven werd de aandacht al gevestigd op zijn moeders fysieke schoonheid en lekkere geur die hij zo nadrukkelijk vermeldde. Er zijn meer

passages met juist deze twee aspecten te vinden. Steeds weer schrijft Brusselmans over hoe mooi Lea Lenssens was, vooral als de zon scheen en ze vrolijk was: ‘Toen ik twaalf was, was m’n moeder negenendertig. In de fleur van haar leven. Gezond en blakend, in haar zomerjurkje met bloemen. Dat ravenzwarte haar. Die diepbruine ogen. Die klaterende lach’ (Brusselmans, 2008a: 156). Dat gebloemde zomerjurkje vormt een terugkerend motief (vergelijk Brusselmans, 2009b: 149). En ook haar heerlijke geur keert meermalen terug, bijvoorbeeld in *Poppy en Eddie en Manon*: ‘Zelfs als ze geholpen had in de stallen, bij het voeren van het vee, rook ze daarna nog naar Coco Chanel. Haar prachtige geur was niet kapot te krijgen’ (Brusselmans, 2015: 238). In een televisie-interview met de schrijver uit 2013, *Horen zien & zwijgen*, sprak hij over de liefde voor zijn moeder en herinnerde hij zich dat hij haar als kind een ‘aantrekkelijke, lekker ruikende’ vrouw vond.⁶

Omdat Lea Lenssens’ dood was en daardoor voor hem onbereikbaar, zat er voor de schrijver Brusselmans maar één ding op: hij moest op zoek naar een substituut-moeder. Die vond hij eerst in zijn echtgenote Gerda (Gloria) en later Tania (Phoebe). In *Vergeef mij de liefde* (2000), waarin hij behalve zijn liefde voor haar ook die voor het geheime meisje Emma belijdt, schrijft hij expliciet: ‘Phoebe is van hetzelfde modelletje als wijlen mijn moeder, net als Emma: klein, donker, mooi, sterk, bij tijden vol van onzekerheid. Ik heb nog nooit gedacht bij een grote blonde stoot die het allemaal voor elkaar lijkt te hebben: jij wordt de vrouw van mijn leven’ (Brusselmans, 2000: 514). De schrijver zocht dus in een vrouw zijn moeder. In *Mijn haar is lang* verwoordde hij dit verlangen zo: ‘Al je je moeder verliest, verlies je veel liefde. En die liefde moet dan weer worden aangevuld door vrouwen als Tania de Metsenaere, die de beste schepselen op aard zijn’ (Brusselmans, 2009a: 132).

In *Poppy en Eddie en Manon* (2015) heeft Brusselmans dit besef tot nog toe het meest pregnant aan de orde gesteld, als hij beschrijft hoe hij probeert om zich de geur van Manon te herinneren, nadat ze is vertrokken (‘van haar kleren, van haar naakte benen, van haar borsten, van haar oogleden, van haar haar, van haar vagina, van haar voetzolen, van haar keel’). Onwillekeurig herinnert hij zich onmiddellijk daarna zijn moeders geur, om daaraan toe te voegen: ‘Ik heb altijd een zwak gehad voor vrouwen die lekker ruiken, zoals indertijd mijn moeder. [...] Wie als man in een vrouw niet een schaduw van z’n moeder zoekt, zal nooit het geluk vinden.’ Even verderop bekennt hij zelfs dat hij naar de baarmoeder en naar het vruchtwater van zijn moeder verlangt (Brusselmans, 2015: 238, 353).

Veelzeggend in dit opzicht is ook het verhaal ‘Het mooie kotsende meisje’ uit de gelijknamige bundel uit 1992. Daarin beschreef hij hoe Tania, toen ze net iets hadden, frieten bij hem kwam eten, waarvan zij doodziek werd. Terwijl zij niet kan ophouden met het overgeven van brokken en slijm, voelt hij tot zijn verbazing

geen weerzin, maar mededogen. Hijzelf, wie ‘het kotsen zo goed als aangeboren is’, zou graag haar plaats willen innemen: ‘Dit is een schitterend meisje; ik moet haar altijd koesteren. Ook al zou zij iedere dag, zoals thans, kotsen tot de wc-pot in gruzels uiteenbreekt; dan nog moet ik haar eeuwig liefhebben.’ Terwijl hij naar het meisje kijkt van wie hij zich net gerealiseerd heeft dat hij wel echt van haar moet houden, omdat hij haar zelfs kotsend mooi vindt, lezen we: ‘En ik moet denken aan mijn moeder, alweder zo’n onvervangbare vrouw, en hoe ik haar heb zien kotsen’ (Brusselmans, 1992: 203-204). Hierdoor lijken Tania en zijn moeder te versmelten.

Het is ten slotte opvallend dat Brusselmans in zijn werk niet alleen zijn moeder als geliefde beschrijft, maar tegelijkertijd van de vrouwen van wie hij houdt – Gerda/Gloria in zijn vroege en Tania/Phoebe in zijn latere werk – verwacht dat ze een moederrol spelen. Telkens weer benadrukt hij, in zijn romans en tijdens mediaoptredens, dat hij iemand nodig heeft die voor hem zorgt: hij durft, kan en wil niet zelf autorijden; wie van hem houdt, moet hem overal naartoe brengen. En ook koken behoort niet tot zijn takenpakket. Een man die kookt is een ‘verdoken flikker of erger’ (Brusselmans, 2012: 165). Steeds opnieuw is het zijn vrouw die schoonmaakt, koffiezet, boodschappen en de was doet, voor een gevulde koelkast zorgt en stoverij met friet of andere gerechten voor hem bereidt.

In de column ‘Honger en liefde’ laat hij zijn lezers delen in het zoeken naar een oplossing voor de vraag: wat moet ik eten nu mijn vrouw een paar dagen op reis is? Even overweegt hij om een callgirl te bestellen die kan koken, maar dat gaat hem toch te ver (Brusselmans, 2004c: 280). Als Tania er niet is, kan hij niet anders doen dan ‘op restaurant’ te gaan (het aantal restaurantscènes in zijn werk is legio) of honger te lijden. Zo speelt zijn vrouw de rol die hij verwacht: van een nieuwe moeder.

6. Vaderhaat en mededogen

Het tweede element van het oedipuscomplex is de negatieve houding van de zoon tegenover zijn vader, die immers een concurrent is in de liefde voor zijn moeder. In zijn semi-autobiografische werk, en ook in interviews heeft Brusselmans meermalen expliciet gezegd dat hij zijn vader Gust – die veehandelaar was – gehaat heeft. Hij kon niet omgaan met de verbaal agressieve, altijd scheldende en tierende man die iedereen in zijn omgeving een ‘klootzak’ noemde.⁷ In een interview met Theo van Gogh uit 1994 verklaarde hij over zijn vader, in het idioom van Gust Brusselmans: ‘Als ik echt de waarheid zou schrijven, over mijn jeugd bijvoorbeeld, zou ik schrijven dat hij een klootzak was’.⁸

Over zijn moeder heeft Brusselmans in bijna elk boek lovend geschreven, maar hoe zit het met zijn vader? Die komt wel degelijk een aantal malen

voor in zijn werk, maar dat staat niet in verhouding tot het aantal passages over zijn moeder. In de meeste romans schittert vader Gust Brusselmans door afwezigheid. Juist het feit dat hij op veel momenten wordt verzwegen, dat er nauwelijks iets van betekenis over hem geschreven wordt, kan en moet als veelbetekenend geïnterpreteerd worden. Het lijkt alsof Brusselmans zijn vader hierdoor monddood maakt, alsof hij in zijn werk wordt uitgewist.

De keren dat Brusselmans zich wél over zijn vader heeft uitgelaten, is dat vooral negatief. Eerlijkheidshalve moet erbij worden gezegd dat er ook momenten zijn dat de vader liefdevol beschreven wordt, al volgt daarop dikwijls een ironische uiting, zoals in *Ex-schrijver*: 'Ach, mijn pa, wat hou ik van die man. Met z'n dikke brillenglazen, z'n dikke pens, z'n dikke caoutchouc laarzen, z'n dunne diarree die ik van 'm heb overgeërfd, z'n liefde voor z'n vrouw en kinderen, z'n eeuwige vloeken' (Brusselmans, 1991: 46). Als kind voelde Brusselmans naar eigen zeggen vaak angst voor zijn vader: 'Toen ik nog klein was, en ik at twee eieren, en m'n vader had een woedebui, dan kotste ik die eieren eruit' (Brusselmans 2006b: 28). En elders beschreef hij hoe zijn vader de meubelen in huis aan diggelen sloeg en hoe hij als kind lag te beven van angst (Brusselmans, 1997a: 244-245).

Toen hij ouder werd, was zijn vader vooral degene van wie hij allerlei dingen niet mocht: lang haar, drummen, naar harde rockmuziek luisteren. Dat leidde geregeld tot conflicten. Later overheerste de onverschilligheid, het besef dat hij niets met zijn vader deelde en dat het hopeloos te laat was om hun band te herstellen: 'Eerlijk gezegd, ik heb hem nooit iets durven vragen over de belangrijke dingen, en nu nog niet. En hij heeft me nooit iets durven te zeggen over de belangrijke dingen zonder dat ik ernaar vroeg' (Brusselmans 2006b: 19). En elders: 'Tussen ons is een afstand van lichtjaren, en tussen ons is een heel dik woordenboek aan onuitgesproken woorden' (Brusselmans, 1991: 46).

In Brusselmans' oeuvre komen ook enkele passages voor die niet zonder betekenis zijn in het licht van het oedipuscomplex. Zoals de beschrijving van de dag dat de jongen per ongeluk zijn vaders geslacht aanschouwde, toen deze op een zomerse dag – toen iedereen buiten was – in de openlucht plaste. De aanblik daarvan bracht een schok teweeg bij de jonge Brusselmans: 'Dagenlang was ik er niet goed van. Ik dacht dat het een grote zonde was als je je vader zijn geslacht had gezien. Avonden aan één stuk door bad ik in m'n bed dat ik het nooit meer zou doen' (Brusselmans, 2006b: 20). In *Ex-minnaar* schreef hij een gedicht voor zijn vader, waarin hij bekende dat hij zich gelukkig prees dat hij nooit had hoeven horen hoe zijn ouders de liefde bedreven: 'ik heb nooit kreten / van jullie opgevangen, / of gefluister, en daar / ben ik altijd blij om geweest' (Brusselmans, 1993: 123).

In zijn boeken heeft Brusselmans vaak gezegd dat hij zijn vader haat, maar

beschrijvingen van fysiek geweld tegen hem ontbreken nagenoeg. Wel heeft de schrijver in een interview uit 2013 verteld over een gewelddadig voorval uit zijn jeugd, waarbij zijn vader zijn vrouw een tik wilde geven, maar de zoon tussenbeide kwam en hem in de maag stompte, waarop deze ademnood kreeg. Zijn moeder werd daarop boos op haar zoon, omdat zij niet wilde dat hij haar tegen haar man beschermde.⁹

In zijn boeken komen zulke scènes niet voor. Alleen in één scène uit de fictieve roman *Van drie tot zes* (2011) heft het personage Willem Zundap, die radiomaker van beroep is maar wel gelijkenissen met Brusselmans vertoont, de hand op tegen zijn vader, nadat die hem wilde slaan: ‘Willem ontweek de slag, maakte z’n vader de spade afhandig en sloeg René de schedel in. In de rechtbank werd rekening gehouden met wettige zelfverdediging, hoewel de rechter wel vond dat vadermoord hoe dan ook geen lachertje is, en Willem verdween voor vier jaar in de gevangenis’ (Brusselmans, 2011: 9).

Zijn moeders dood vormde een scharnierpunt. Toen zij stierf, leek Brusselmans zijn vader niet meer als een concurrent te zien, met als gevolg dat hij positiever over hem ging schrijven. In *Logica voor idioten* merkt hij op dat hij zijn vader sinds vier jaar, dus sinds zijn moeders dood, niet meer haat (Brusselmans, 1997b: 56). In *Vergeef mij de liefde* verwondert hem dat: ‘Waar is al die haat van vroeger heen?’ (Brusselmans, 2000: 559). In de vuistdikke roman *De kus in de nacht* (2002) komt de aap uit de mouw. Daarin typeert hij zijn vader als iemand die was veroordeeld en later vrijgesproken’. Hoe is dit te verklaren? Zelf zegt hij: ‘Als de moederlijke buffer verdwenen is moet je de vader met andere ogen gaan bekijken, als je slim bent zijn dat *mildere* ogen’ (Brusselmans, 2002b: 338).

Vanaf het moment dat zijn moeder dood is, wordt de vader door de zoon onschuldig verklaard. Aanvankelijk overheerste de woede, maar naarmate zijn vader hulpbehoevender werd, werd hij milder en begon hij voor het eerst compassie te voelen. Toen was hij niet meer zijn moeders echtgenoot, maar een oude ‘sukkelaar’, die bovendien langzaam begon af te takelen. Als hij met zijn zoon belt, laat de vaderfiguur zijn emoties de vrije loop. De ik-figuur kan daar niet goed tegen, hoewel hij tevens medelijden voelt met zijn vader (Brusselmans 1996: 15). In *De kus in de nacht* schrijft hij zelfs: ‘Ik belde naar m’n vader, en hij voelde zich alweer wat beter en wat sterker. Zie je wel. Ik praatte zelfs gedurende enige minuten met deze man. Wij gingen bijna als vrienden uit elkaar’ (Brusselmans, 2002b: 117, 141). Als verderop zijn vader hém belt, heeft de schrijver zelfs een krop in de keel.

In zijn opeenvolgende boeken kan de lezer het aftakelingsproces op de voet volgen. In *Ik ben rijk en beroemd en ik heb nekpijn* lezen we hoe zijn vader ‘aan de kunstnier moet’ en dat hij aan suikerziekte lijdt. Naarmate hij ouder, zieker

en brozer wordt, neemt Brusselmans' mededogen toe: 'Het blijft een mens z'n verwekker' (Brusselmans, 2004a: 242, 327). In *Het spook van Toetegaai* (2005) neemt de ik-figuur zich voor om zijn vader, die alleen in een flatje in Hamme woont, te vergeven (Brusselmans, 2005b: 91, 226). In *Een dag in Gent* blijkt zijn vader te zijn verhuisd naar het vlak bij Hamme gelegen Sint-Jozefruijshuis in Moerzeke. Inmiddels waren twee van zijn tenen geamputeerd, als gevolg van zijn suikerziekte, kon hij enkel nog met een rollator lopen en bracht hij het grootste deel van de dag door in een rolstoel (Brusselmans, 2008a: 29). *Mijn haar is lang* bevat een intieme beschrijving van de dood van Gust Brusselmans op 10 november 2008 (Brusselmans, 2009a: 9). Zo veranderde zijn vader van een concurrent in de liefde in een zielige oude en ten slotte dode man.



Figuur 3: Moedermonument op het kerkhof van Hamme

7. Een moedermonument

Het hele oeuvre van Herman Brusselmans kan worden gelezen als een poging om een monument voor zijn moeder op te richten. Steeds weer benadrukt hij hoe fantastisch en bijzonder zij was, wat ze voor hem betekende, maar ook hoe mooi ze eruitzag en hoe lekker ze rook. Zijn vader daarentegen komt er minder goed vanaf. Hij staat tussen hem en zijn moeder in en wordt om die reden door de ik-figuur Brusselmans gehaat. Pas na de dood van zijn moeder lukt het hem met mildere ogen te bezien. Kortom, er lijkt hier sprake van een klassiek oedipuscomplex. Dat is iets dat de auteur niet bewust in zijn werk heeft

gelegd. Toen ik hem er in een gesprek naar vroeg, gaf hij aan er nooit zo over na te hebben gedacht.¹⁰ Na zijn moeders dood moest hij op zoek naar een nieuwe moeder, die voor hem wilde zorgen. Ook in zijn vrouwen bleek hij op zoek te gaan naar een schim van zijn moeder.

Nog niet zo lang geleden is zijn moederliefde ook op een andere manier vereeuwigd. In 2013 onthulde hij op het kerkhof van Hamme, vlak bij de plaats waar zijn ouders begraven liggen, een stalen kunstwerk, gemaakt door Hammenaar Maurice De Clercq. Het bevat zijn gedicht 'Gemis':

Zou mijn
moeder
zich omdraaien

in haar graf
als ze me hier
zo zag zitten?

En zou ze,
na dat omdraaien,
makkelijker
liggen dan tevoren?

Welk leven moet ik
leiden om haar
zoveel mogelijk te
helpen

In haar dood,
en in haar eeuwigheid?
(Brusselmans 1993: 48)

Universiteit Leiden

Bronnenlijst

Alleene, Carlos. 1988. Herman Brusselmans: 'Ik wil door mijn boeken sporen achterlaten'. *Het Volk*, 18 februari.

Brusselmans, Herman. 1991. *Ex-schrijver*. Amsterdam: Prometheus.

Brusselmans, Herman. 1992. *Het mooie kotsende meisje*. Amsterdam: Prometheus.

Brusselmans, Herman. 1993. *Ex-minnaar*. Amsterdam: Prometheus.

- Brusselmans, Herman.** 1995. *Vrouwen met een IQ*. Amsterdam: Prometheus.
- Brusselmans, Herman.** 1996. *Autobiografie van iemand anders*. Amsterdam: Prometheus.
- Brusselmans, Herman.** 1997a. *Zul je mij altijd graag zien?* Amsterdam: Prometheus.
- Brusselmans, Herman.** 1997b. *Logica voor idioten*. Amsterdam: Prometheus.
- Brusselmans, Herman.** 1998. *Bloemen op mijn graf*. Amsterdam: Prometheus.
- Brusselmans, Herman.** 2000. *Vergeef mij de liefde*. Amsterdam: Prometheus.
- Brusselmans, Herman.** 2002a. *Patiënt HB*. Leiden: De Kler.
- Brusselmans, Herman.** 2002b. *De kus in de nacht*. Amsterdam: Prometheus.
- Brusselmans, Herman.** 2003. *De droogte*. Amsterdam: Prometheus.
- Brusselmans, Herman.** 2004a. *Ik ben rijk en beroemd en ik heb nekpijn*. Amsterdam: Prometheus.
- Brusselmans, Herman.** 2004b. *Prachtige ogen*. 7e druk. Nieuw Verzameld Werk 2. Amsterdam: Prometheus.
- Brusselmans, Herman.** 2004c. *Heilige schrik*. Amsterdam: Prometheus.
- Brusselmans, Herman.** 2005a. *Zijn er kanalen in Aalst?* 4e druk. Nieuw Verzameld Werk 5. Amsterdam: Prometheus.
- Brusselmans, Herman.** 2005b. *Het spook van Toetegaai*. Amsterdam: Prometheus.
- Brusselmans, Herman.** 2006a. *De dollartekens in de ogen van Moeder Theresa*. Amsterdam: Prometheus.
- Brusselmans, Herman.** 2006b. *Dagboek van een vermoede egoïst*. 3e druk. Nieuw Verzameld Werk 6. Amsterdam: Prometheus.
- Brusselmans, Herman.** 2007a. *Muggepuut*. Amsterdam: Prometheus.
- Brusselmans, Herman.** 2007b. *De perfecte koppijn*. Amsterdam: Prometheus.
- Brusselmans, Herman.** 2008a. *Een dag in Gent*. Amsterdam: Prometheus.
- Brusselmans, Herman.** 2008b. *Toos*. Amsterdam: Prometheus.
- Brusselmans, Herman.** 2009a. *Mijn haar is lang*. Amsterdam: Prometheus.
- Brusselmans, Herman.** 2009b. *Kaloemmerkes in de zep*. Amsterdam: Prometheus.
- Brusselmans, Herman.** 2011. *Van drie tot zes*. Amsterdam: Prometheus.
- Brusselmans, Herman.** 2012. *Watervrees tijdens een verdrinking*. Amsterdam: Prometheus.
- Brusselmans, Herman.** 2015. *Poppy en Eddie en Manon*. Amsterdam: Prometheus.
- Brybaert, Marc, Paweł Mandera & Emmanuel Keuleers.** 2013. *Naambekendheid van fictieschrijvers in Vlaanderen. Resultaten van de auteurstest 2013*. Onderzoeksrapport opgesteld in oktober 2013. Centrum voor Leesonderzoek, Vakgroep Experimentele Psychologie, Universiteit Gent.
- By, Henri de.** 1992. De liefdes van Herman Brusselmans. *HP/De Tijd*, 2 oktober.
- Eeden, Ed van (sam.).** 1997. *Wie is Herman Brusselmans en waarom?* Amsterdam: Prometheus.

- Eeden, Ed van (sam.).** 2012. *Alles oké? Nee. 55 jaar Herman, 30 jaar schrijverschap.* Amsterdam: Prometheus.
- Freud, Sigmund.** 2013. *Inleiding tot de psychoanalyse.* Amsterdam: Wereldbibliotheek.
- Honings, Rick.** 2017a. *Majoor van het Menselijk Leed. Leven, werk en imago van Herman Brusselmans.* Amsterdam: Prometheus.
- Honings, Rick.** 2017b. 'We mogen toch wel eens lachen zeker?' Humor, parodie en experiment in het werk van Herman Brusselmans. *Ons Erfdeel* 2017 (3): 34-43.
- Verhoeff, Han.** 1981. *De Januskop van Oedipus. Over literatuur en psychoanalyse.* Assen: Van Gorcum.

Noten

1. Over de moederfiguur in het werk van Brusselmans schreef ik ook in het vierde hoofdstuk van Honings 2017a.
2. Televisieprogramma *De Kist*, EO, 7 december 2012.
3. Radioprogramma *Kunststof*, NPO Radio 1, 14 september 2015.
4. Radioprogramma *Kunststof*, NPO Radio 1, 14 september 2015.
5. Vergelijk Freuds *Vorlesungen über die Psychoanalyse* (1917). Een recente editie van dit werk is Freud 2013. Een goede inleiding op de relatie tussen psychoanalyse en literatuurwetenschap is nog altijd Verhoeff 1981.
6. Televisieprogramma *Horen, zien & zwijgen*, VARA, 7 maart 2013.
7. Televisieprogramma *Eer en geweten*, VPRO, 15 mei 2013.
8. Televisieprogramma *Altijd wat*, NCRV, 19 augustus 2014.
9. Televisieprogramma *Eer en geweten*, VPRO, 15 mei 2013.
10. Gesprek met Herman Brusselmans te Gent, 13 november 2016.



Titel:	Prof.	Dr.	Ds.	Mnr.	Mev.	Me.
---------------	--------------	------------	------------	-------------	-------------	------------

Voorletters en van:

Adres:

..... **Kode:**

Tel. (W): **(H):** **(Sel):**

E-pos:

Besonderhede vir inbetaling:

Betaal u rekening elektronies in die bank of oor die internet in,

- naamlik op die volgende rekening:
SAVN
Banknaam: ABSA
Bankrekeningnommer: 1190 154 676
Taknaam: Ben Swartstraat, Wonderboom-Suid
Takkode: 334 645 (nie nodig vir elektroniese betalings nie)
Verwysingnommer: U van en voorletters
- E-pos of pos daarna die bewys van u betaling aan die SAVN se penningmeester,
Prof Adri Breed, by die onderstaande e-posadres:
Adri.Breed@nwu.ac.za of kobie.dekammer@gmail.com

Gaan ook na die SAVN webwerf, www.savn.org.za, vir inligting.

Kantoorgebruik			
Lidnr.	Datum aangesluit	Kwitansienr.	Faktuurnr.

