

## Die problematiek en potensiaal van die huishoudelike ruimte in *Klaaglied vir Koos* (1984) deur Lettie Viljoen

Bibi Burger, Departement Afrikaans en Nederlands, Universiteit Stellenbosch

### Opsomming

*Klaaglied vir Koos* (1984) is Ingrid Winterbach se eerste boek, wat verskyn het onder die skrywersnaam Lettie Viljoen. Die novelle handel oor 'n naamlose vroulike verteller wie se man haar en hulle kind verlaat het om in die grensoorlog teen die apartheidsregering te veg. In die teks word die verteller se denke oor hoe sy moet optree in reaksie op haar man se vertrek, uiteengesit. Sy oorweeg dit om ook by die anti-apartheidstryd aan te sluit. Sy doen dit egter nie, omdat sy waarde heg aan haar middelklashuis en -leefwyse en die beskerming wat dit vir haar en haar kind bied. In hierdie artikel word aangevoer dat hierdie posisie 'n feministiese een is. Die huishoudelike ruimte, wat met vroulikheid geassosieer word, word naamlik binne die patriargie gesien as van minder waarde as die "manlike" openbare ruimte. Die verteller se betoog ten gunste van die huishoudelike kan dus gesien word as 'n verheerliking van tradisioneel vroulike ruimtes en aktiwiteite. Die novelle is ook wat narratiewe struktuur betref, feministies en kan beskou word as 'n tipe *l'écriture féminine*. Daar word in die artikel ook aandag gegee aan die beperkings van die verteller se posisie in die huis. Die novelle is nie net waardevol omdat dit beskou kan word as 'n eksperimentele feministiese teks waarin die huishoudelike teruggeëis word van die patriargie nie, maar ook omdat dit die beperkings van so 'n toe-eiening binne 'n patriargale en ekonomies onregverdig samelewing verken.

**Trefwoorde:** die huishoudelike; feminisme; genderstudies; Ingrid Winterbach; *Klaaglied vir Koos*; Lettie Viljoen; narratologie; strugleliteratuur

### Abstract

#### The problems and potential of domestic space in *Klaaglied vir Koos* (1984) by Lettie Viljoen

*Klaaglied vir Koos* (Lamentation for Koos) (1984) is Ingrid Winterbach's first published novelette, written under the pseudonym Lettie Viljoen. It deals with a nameless female narrator whose husband has left her and their child to fight in the border war for Swapo (the South West Africa People's Organization) and against the apartheid government. The text consists of the narrator's consideration of how she should react to her husband's departure.

This article is focused on the feminist-aesthetic and feminist-theoretical value of *Klaaglied vir Koos*. This value is located primarily in the feminist manner in which traditionally "feminine" topics, such as domesticity and the body, are depicted in the text. My argument is based on Brink's (1990) analysis of the narrative structure of *Louoond* (1987) by Jeanne Goosen; Stander's (1994) review of *Karolina Ferreira* (1994) by Lettie Viljoen (translated as *The elusive moth* [2005]), in which she criticises the novel's accessibility – she prefers the radical feminist elements of *Klaaglied vir Koos*; and Viljoen's (1996) discussion of *Karolina Ferreira* in the article "Postcolonialism and recent women's writing in Afrikaans". My interpretation differs from that of these theorists in that I also focus on the limitations of the narrator's domestic position as represented in *Klaaglied vir Koos*.

This article consists of three parts. In the first the reasons why the narrator does not want to leave her home and join her husband are discussed. The second section deals with the feminist implications of her domestic position and the narrative structure of the novel. The limitations of the domestic sphere are set out in section three.

One of the reasons that the narrator does not want to leave her home is that she feels that there are no political groups where she would feel at home. She attends meetings, but feels that for her as a middle-class white woman the anti-apartheid struggle is not her own. She quotes Trotsky to the effect that the working class should take revolution into their own hands. There is also no united group of Afrikaners who are opposed to apartheid. She wishes she had an African mother who could teach her how to understand and join the oppressed of South Africa.

In the absence of such an African mother she turns to Western female figures (like Patti Smith, Nina Hagen and Marianne Faithfull) for inspiration. She therefore does not share her husband's hatred of everything Western. She also decides for a specifically maternal reason not to leave her home, namely the protection it provides for her and her child. This is in contrast to her husband, who wants to transcend the private space in order to make a political difference in the public realm.

A view of the private and public as irreconcilable opposites can, however, be criticised. Young (2005:149), for instance, argues that every person needs a private home where she can re-energise and can strategise about how to act in public. For the narrator of *Klaaglied vir Koos* her house is such a space from which she can decide on the best ways to apply her energy in the public realm. This can be related to the feminist slogan that "the private is political" (Pratt 1981:108) – everything that the narrator does in her home also has public, political implications.

The narrator's domestic position can, therefore, be seen as subversive and empowering. In this way the novel can be contrasted with other Taurus publications from the 1980s, other literature dealing with the border war, and other Afrikaans anti-apartheid protest literature. In these literary texts the figure of the white Afrikaner housewife is usually portrayed as conservative or contra-revolutionary. This depiction is based on the traditional role of the woman in the West: she transfers ideology to the next generation, but does not play an active role in the formation of it. Traditionally the wife stays home and cares for the everyday needs of her family, while her husband goes out and represents the family in the public realm (Hollows 2006:100). The traditional patriarchal gender roles are based on, and responsible for the continual association of, the woman with the irrational and bodily, and the man with the rational and universal. Within this tradition the mental is considered more valuable than the physical.

American Second Wave feminists reacted to these traditional views of the woman by negating the bodily and the irrational and insisting that the woman is (like the man) a rational autonomous being. Following the publication of Betty Friedan's *The feminine mystique* (1963) they distanced themselves from the housewife and the everyday. According to Hollows (2006:102) there developed, concurrently, a more radical form of feminism which claimed that the kitchen and the domestic deserve the same respect as the public "male" space. Third

Wave feminists of the 1990s were influenced by this radical feminist tradition and argue that traditionally oppressive “female” roles can be appropriated from the patriarchy (Cullen 2001).

The narrator of *Klaaglied vir Koos* appropriates the traditionally female space of the kitchen, and domesticity in general, from the patriarchy and uses it as a subversive space in which feminist art and perspectives can be developed. In this space the immanent and bodily are celebrated, and patriarchal, racist and nationalist ideologies are challenged.

The feminist value of *Klaaglied vir Koos* does not lie only in the domestic perspective of the novel, but also in its narrative structure. Brink (1990:34–46) and Viljoen (1995:32–45) use the theories of Teresa De Lauretis to argue that *Louoond* by Jeanne Goosen and *Karolina Ferreira* by Lettie Viljoen undermine phallogocentric narrative structures. I argue that the same is true of *Klaaglied vir Koos*. Instead of a traditional plot, the novel consists of circular and repetitive descriptions of the narrator’s everyday domestic activities and her thoughts. Because of its focus on female embodiment and sexuality, the novel can also be considered a South African example of *l’écriture féminine*.

The narrator’s focus on embodiment causes her to realise the limitations of her domestic position. She is incessantly being confronted by vagrants who knock on her door and beg for food and other forms of assistance. Their bodies are depicted as a source of ethical awareness. Julia Kristeva’s (1982) work on the abject and Emmanuel Levinas’s (1969, 1987, 1998 and 2001) theories on the Other can be used to analyse the possibility of the body as a basis of the ethical.

The abject are those things and people that are excluded when the boundaries of subjectivity are established. This is an inherently ethical concept, because it plays an important role in how a society functions and how people treat one another. In *Klaaglied vir Koos* vagrants are depicted as abject because they are excluded from society and their bodies are grotesque from being exposed to the elements.

Levinas’s work deals with the ethical claim made by the gaze of the Other. Levinas sees hunger, and our other needs, as something positive, as it allows us to derive pleasure from their satisfaction. It is only through the satisfaction of her needs that an individual can become a full subject through her participation in the world. The gratification of hunger does not, however, lead only to pleasure. It also leads to an uncertainty, because while she is eating the subject realises that she is a part of the world, the world is not a part of her. In this way the external world makes a claim on the subject. This claim comes to her in the form of the Other. Because the subject can experience hunger, she can recognise hunger on the face of the Other. The presence of the Other means that the subject cannot see herself as the centre of existence. It is only through the gratification of the material needs of the Other that the subject can be spiritually fulfilled. She will, however, never be completely fulfilled as she will never be able to help the Other enough (Loughead 2007:135).

The vagrants who knock on the narrator’s door represent the Other, and she realises that the walls of her house separate her from the Other in such a way that she cannot live in compassion with them. Even though she tries, she cannot ignore them either – she keeps being confronted by their claims. The narrator also fears that she is limiting herself by staying

in her home – she feels that she has reached an impasse and thinks that nothing which she does inside the house can have any effect. By the end of her novel she decides that if she does not want to leave her property, she needs to change it. She invites a vagrant to come and live in her garden. As depicted in Winterbach's next novel, *Erf* (1986), this is not an unproblematic decision, but by the end of *Klaaglied vir Koos* this seems like a fruitful decision which could lead to new insights.

**Keywords:** domesticity; feminism; gender studies; Ingrid Winterbach; *Klaaglied vir Koos*; Lettie Viljoen; narratology; struggle literature

## 1. Inleiding<sup>1</sup>

Ingrid Winterbach se mees onlangse roman, *Die aanspraak van lewende wesens* (2012), het verskeie Afrikaanse literêre pryse gewen, insluitend die Hertzogprys, die M-Net-prys en die W.A. Hofmeyr-prys. Haar eerste novelle, *Klaaglied vir Koos* (1984), se resepsie was egter meer gemeng. Brink (1985:14) noem dit byvoorbeeld "van die beste prosa in jare", maar Le Roux (1985:8) redeneer dat dit "heelwat minder leesbaar" (sy kursivering) is as ander "tydgenote" van die novelle.<sup>2</sup> In hierdie artikel word daar betoog vir die feministies-estetiese en -teoretiese waarde van *Klaaglied vir Koos*. Hierdie waarde lê veral in die feministiese manier waarop daar in die teks omgegaan word met tradisioneel "vroulike" onderwerpe soos die huishoudelike en die liggaamlike. Wat die feministiese waarde van die novelle betref, steun my argument veral op Brink (1990) se ontleding van die narratiewe struktuur van *Louoond* (1987) deur Jeanne Goosen, Stander (1994) se resensie van *Karolina Ferreira* (1994), waarin sy die roman se "toeganklikheid" kritiseer omdat dit in kontras is met die "radikale feministiese elemente" van, onder andere, *Klaaglied vir Koos*, en "Postcolonialism and recent women's writing in Afrikaans" deur Viljoen (1996).

My interpretasie van *Klaaglied vir Koos* wyk egter af van bogenoemde literatoure s'n deurdat daar in hierdie artikel ook aandag gegee word aan die maniere waarop die beperkings van die verteller se huishoudelike posisie in die novelle uitgebeeld word. In afdeling 4 word veral die werk van Kristeva en Levinas gebruik om aan te voer dat die verteller se posisie etiese beperkings behels.

*Klaaglied vir Koos* (1984), wat verskyn onder Winterbach se destydse skrywersnaam Lettie Viljoen, handel oor 'n naamlose verteller wie se man haar en hulle kind verlaat het om teen die apartheidsregering, en vir die South West Africa People's Organization (Swapo), in die grensoorlog te gaan veg (Venter 1986:10). Sy bly nou agter in hulle middelklashuis, wat sy 'n "heilige bouval" (37)<sup>3</sup> noem. Soos bespreek sal word, heg sy persoonlike, en spesifiek vroulike, waarde daaraan, maar vermoed sy dat dit nie meer van breër sosiale waarde in apartheid-Suid-Afrika is nie. Die teks handel veral oor die verteller se denke oor hoe sy moet optree in reaksie op die sosiale strukture van apartheid-Suid-Afrika en na aanleiding van haar man wat haar verlaat het.

In die eerste deel van die artikel word daar gekyk na die redes waarom die verteller nie ook (soos haar man) die huis wil verlaat om by politieke versetgroepe aan te sluit nie. Daarna word die feministiese belang van haar posisie, asook dié van die teks as geheel, bespreek. Laastens word daar aandag gegee aan die beperkings van die verteller se posisie. Die novelle is naamlik

nie waardevol net omdat dit beskou kan word as 'n eksperimentele feministiese teks waarin die huishoudelike teruggeëis word van die patriargie nie, maar ook omdat dit die beperkings van so 'n toe-eiening binne 'n patriargale en ekonomies onregverdige samelewing verken. Suid-Afrika het baie verander sedert die novelle gepubliseer is, maar die feit dat die land steeds as patriargaal en ongelyk beskryf kan word, beteken dat *Klaaglied vir Koos* steeds relevant is en nie net as 'n historiese dokument (as vroeë werk deur Winterbach<sup>4</sup> of as 'n voorbeeld van literatuur uit die 1980's<sup>5</sup>) bestudeer moet word nie.

## 2. Die keuse vir die huishoudelike

Die verteller verskaf verskeie redes waarom sy nie, soos haar man, die huis verlaat en by die struggle aansluit nie. Eerstens voel sy dat daar nie 'n politieke groep is waarby sy hoort nie en tweedens dat die huis aan haar en haar kind beskerming bied. In afdeling drie word geargumenteer dat laasgenoemde rede feministies is – dit toon dat die verteller se prioriteit die beskerming van die liggaamlike en die private ruimte van die huis en die gesin is.

Die verteller se man het haar nie net verlaat om by die stryd aan te sluit nie, maar ook omdat hy hulle middelklaslewe “onuitstaanbaar” (64) gevind het. In die laaste tyd wat hy nog by die huis was, het hy geen wit mense meer vertrou nie (12). “In die swart kultuur, hoewel verinnuweer [sic] en grootliks uitgeroei”, sien hy “die laaste oorblyfsels van kultúúr” (12). Hy is wel ontgogel deur die idee van “die/'n verheerlike [sic] Swart Kultuur” (38–9), want hy besef die townshiplewe is “(maar) grim terrible” (39). “En tog” het hy klaarblyklik in 'n mate bly glo in “die massiewe geborgenheid van 'n behóúe kultuur” (38). Al kon hy nie meer glo in 'n ideale swart kultuur nie, het sy idealisme al hoe meer ekstreem geraak – “niks wat swart was, was meer swart genoeg [vir hom] nie” (58). Hy moes uiteindelik ondubbelsinnig sy teorieë uitleef, en het die huis verlaat.

Die huis en hulle middelklaslewe noem hy 'n “wêreld van illusies” (17). Dit is waarskynlik 'n verwysing na die Marxistiese konsep van 'n “valse bewussyn” wat verwys na 'n subjek se denke wat só deur ideologie verwing is dat hy nie die werklike aard van sy politieke of ekonomiese situasie kan waarneem nie (Johnson 2000). Die verteller en haar man se “wêreld van illusies” bestaan uit hulle Westerse middelklaslewe in 'n “[v]erdomde koloniale buitepos” êrens tussen “Salt Lake City en Paraguay”, met ander woorde tussen die sogenaamde Eerste en Derde Wêreld (17). Voordat hy die huis verlaat het, het haar man eers probeer om die huis en tuin te “radikaliseer” (64) deur rose uit die tuin te haal omdat hulle nie inheems is aan Afrika nie. Die verteller se waardes verskil van haar man s'n – sy mis “die koel, uitheemse rose, waarin mens jou gesig soms vir lafenis kon druk” (64).

Die verteller deel dus nie haar man se haat van alles wat Westers is nie, en sy sluit nie by hom aan wanneer hy die huis verlaat nie. Sy dink nie dat dit haar stryd is of dat sy op 'n betekenisvolle manier daartoe kan bydra nie. Gewoonlik wanneer sy dink aan politieke byeenkomste, voel sy dat sy nie daarby sal inpas nie. Uiteindelik begin sy wel weer “byeenkomste van vroue” bywoon (31). Hier voel sy “die soet en warm gemeenskaplikheid met die vroue van alle kleure”. Die spreker by een spesifieke vergadering, “'n bruin afgevaardigde van een van die hooftakke van die organisasie”, verkondig dat die lede van “onse organization” nie geïsoleerd moet veg nie, maar moet saamstaan: “[w]ys ons het unity”, “[m]ense is gemobiliseer rondom die rally” (31–2). Ná haar toespraak is daar egter nie “driftige

respons of baie vrae” (32) nie. “Almal is moeg” (32), niemand is juis geïnspireer om op te tree nie.

In hoofstuk sewe woon die verteller weer ’n politieke vergadering by en dié keer word sy wel meegevoer. Eerstens vergelyk sy dit met ’n kerk: “Ek onthou hoe ek as kind in die kerkbank gestaan het en my ma se stem (of onthou ek net haar drif) bo my hoor uitsing het: ‘vorm my Heer’.” (47). Dit is hoofsaaklik die swart mense by dié vergadering wat daaraan deelneem: “die bruines (en die gloeiende, enkele wittes) hang effens verbouereerd terug” (48). Die verteller wens dat sy kon deel wees van die swart mense se reaksie. Sy dink dat sy in haar agtertuin kan oefen om te “ululeer” (48). Hierdie uitspraak illustreer die verteller se wit middelklasposisie en -perspektief – die swart mense het nie individueel in (hul eie) tuine geoefen om te ululeer nie, dit is iets wat deel is van hulle kultuur.

Die verteller is egter ontroer by die byeenkoms. Trane stroom oor haar wange – “[h]oe anders, as jy die tweedeklas burgers en die geheiligde werkers so ’n triomfantelike (hoewel nederige en verwarde) intrek in die maak van hulle *eie* geskiedenis, die bepaling van hulle *eie* bestemming sien doen” (48) (my kursivering). Hierdie teksgedeelte plaas die klem op twee aspekte van die verteller se houding teenoor politieke byeenkomste. Aan die een kant hou die aanhaling verband met die verteller se vergelyking van die byeenkoms met ’n kerk. Dit het naamlik ’n (moontlik oordrewe) charismatiese atmosfeer. Die verteller is beurtelings “aangedaan” en “eerbiedig”, maar ook “verveeld” by die vergadering (48). Sy loop uiteindelik voor “die finale Nkosi en Amandla’s” (48). Die verteller hoef dus nie te bly om te weet hoe die vergadering gaan eindig nie. Die strugglediskoers word dus uitgebeeld as aangrypend, maar tog ook voorspelbaar en geyk.

Die ander eienskap van die verteller se siening waarop die bostaande aanhaling (en veral die herhaling van die woord *eie*) die klem lê, is dat, alhoewel sy graag wil deel wees van die struggle, sy nie regtig dink dat dit haar stryd is nie. Haar houding is klaarblyklik beïnvloed deur Trotski se argument dat “[d]ie geskiedenis van ’n revolusie [...] in die eerste instansie die geskiedenis van die gewelddadige/kragdadige toetrede van die massas tot die sfeer van beheer oor hulle eie lotsbestemming [is]” (8). Met *massas* word spesifiek die werkersklas bedoel en die verteller voel nie dat sy enige toegang tot die massas het nie. Soos reeds genoem, voel sy dat sy ’n buitestander is by die politieke vergaderings wat sy bywoon. Sy ervaar byvoorbeeld die swart en bruin werkersklas se stryd teen stygende broodpryse en vir beter huise “bevreemdend” (19).

Die verteller se vroeër genoemde plan om in haar tuin te oefen om te ululeer, dui daarop dat sy miskien wel wens dat sy werklik deel kan word van swart kultuur. Sy verlang na ’n swart moederfiguur wat haar kop sal vashou en vir haar sal sing (36):

Oa lema oa lema oa lema mosadi  
oa lema mosadi  
o fokotsa mathata  
basadi basadi basadi ba thabile  
basadi ba thabile  
ba ja merongo

Dit is 'n Sesotholied oor vroue ("basadi") wat moet werk ("lema" kan vertaal word as "ploeg") vir geluk ("thabile"), om so probleme te verminder ("fokotsa ma thata"). Die swart moeder sal haar dus, deur musiek, leer hoe om gelukkig te wees. Sy sou haar ook "leer skoffel en soek vir bessies, uintjies en waterwortels en leer onderskei tussen die gifgoed en die eetbare goed" (54). Sy sou die verteller dus leer hoe om buite die beskutting van haar middelklashuis in Afrika te oorleef. Die verteller laat vaar egter die idee dat sy so 'n "moeder" sal vind. In haar huis het sy nie toegang tot so 'n figuur nie. Haar verhouding met haar swart bediende is ongemaklik en hulle verskillende ekonomiese posisies veroorsaak dat hulle nie op gelyke vlak met mekaar kan kommunikeer nie.

Benewens haar wens vir 'n Afrika-moederfiguur, dink die verteller ook dat as haar man nou sou terugkom, hy hulle huis sou verkoop en haar sou vertel "van wat hy gesien het en wat hy geleer het, en van die mens en sy plek in die wêreld en in die geskiedenis, en van 'n Nuwe Kultuur en 'n Nuwe Klas, of klasloosheid, gesmee uit die yster van die ou orde" (13). Hy sou dus vir haar kon help om by die stryd aan te sluit en haar leer hoe om buite die huis, onder 'n ou "aartappelsak" (13), te oorleef.

Terwyl die verteller wens sy kon by die stryd aansluit, is sy egter ook krities daarvoor. Sy voel veral dat die stryd teen apartheid, soos sy self, te traag is en te min oorgaan tot aksie. Sy vra byvoorbeeld op bladsy 45 waarvoor "die massas" wag, en of hulle "alle bewussyn van hulleself as aparte en geëksploteerde klas" verloor het.

Hoofstuk sewe begin met 'n aanhaling wat die verteller gerusstel omdat dit klaarblyklik aandui dat ander mense haar bekommernisse deel: "Mr. Foster said the big tasks ahead for Fosatu were trade union unity and the development of working class leadership" (46). "Mr. Foster" verwys na Joe Foster, die eertydse sekretaris-generaal van Fosatu (Federation of South African Trade Unions). Hy het hierdie opmerking gemaak in reaksie op die vorming van die United Democratic Front (UDF) ("Extracts from South African labour bulletin re UDF 1983"). Sy stelling is vir die verteller 'n teken dat ander ook voel dat die swart werkersklas nie sterk genoeg optree teen apartheid nie, en dat die vorming van die UDF 'n teken is dat iemand wel probeer om die probleem op te los. Die verteller lees ook die name van vakbonde, met ander woorde van organisasies wat hul beywer vir werkers se solidariteit, en sê dat dit "gerusstellend" is – "so bietjie die gevoel dat dinge onder beheer is" (49). Net daarna sê sy egter "[h]a" – 'n teken dat sy skepties is. Dit is onduidelik of sy skepties is oor haar eie behoefte om gerus gestel te word, of skepties is dat dinge wel "onder beheer" is. Sy voel uiteindelik steeds onseker oor haar plek in die lotsbestemming van die land.

'n Welsynwerkster probeer die verteller aanmoedig om by een of ander groep betrokke te raak en sy wonder of sy miskien in 'n Afrikanergroep samehorigheid kan vind. Dit maak vir die welsynwerkster nie saak watter politieke rigting die verteller inslaan nie, solank sy net haar "loodskoene uittrek en in beweging kom" (18). Die verteller voel egter nie dat sy na die "wyksbyeenkomste" van haar mede-Afrikaners kan terugkeer nie. Dit is dus nie vir haar 'n opsie om by die tradisionele Afrikaneronderdrukkers aan te sluit nie. Sy kan haar voorstel dat "die vroeë Afrikaners" (48) ook samehorigheid ervaar het toe hulle saam geveg het teen onderdrukking (deur die Britse kolonialiste). Sy verwys ook na die "ontwikkelingstryd van die Arm Afrikaner op die Rand" (18), na die feit dat haar eie voorvaders mynwerkers was, werkersklasmense gewikkel in 'n politieke stryd.

In die vertelde tyd is Afrikaners egter die onderdrukkers in Suid-Afrika en die verteller kan haarself nie vereenselwig met hulle politiek nie. Sy dink ook nie dat daar binne die Afrikaanse kultuur vir haar 'n heenkome is nie. Die verteller vermoed dat dans vir haar 'n "oorskakeling na 'n dieper vlak van bewussyn" (35) kan bied. Om te dans, kan wees om mistieke heelwording van die liggaam te ervaar. Die verteller wil saam met ander dans; sy wil "die hande van die helers van die gemeenskap" op haar voel. Sy twyfel egter of daar "helers" in "haar" gemeenskap is. Die Afrikaner se verhouding met sy liggaam is tradisioneel Calvinisties – dans is soms selfs verbied. Die Afrikaner dans strak, "wang aan (afrikaner) wang" (35). Gegewe die verteller se waardering van die liggaamlike (wat in afdeling drie bespreek sal word), voel sy nie tuis in die Afrikaner se tradisionele verhouding tot liggaamlikheid nie. Sy wil (liggaamlik) ontslae raak van haar Afrikanerskap. Sy wonder naamlik wie agter haar gaan staan terwyl sy haar "verwaterde, perverse, wit geskiedenis" uitbraak (38). Om meer presies te wees: sy sê sy wil deur "braking, brul, of skuimerige stameling" (38) van haar geskiedenis ontslae raak.

Die verteller sal graag wil aansluit by ander wit Afrikaanse mense wat ook nie deur die apartheidsideologie gebluf word nie (wat "dêur alles gesien het" [4]), maar daar is nie só 'n verenigde groep nie. Die verligte Afrikaners ontwikkel almal "verfynde alternatiewe sisteme", maar gaan nie oor tot aksie nie; hulle "trek [net] skaamteloos terug in private wêrelde". Niemand het die moed om, soos die verteller se man, "algeheel buite die dampkring van die gehate bestel te beweeg nie" (34–5). Sy vermoed dat ander wit mense in die dorp, soos sy, planne beraam en oplossings soek vir "private hang-ups", maar sy het nie kontak met hulle nie, sy weet nie "wat alles agter skerms aangaan" (35) nie.

Die verteller besluit ook om spesifiek moederlike redes om die huis nie te verlaat nie, naamlik die veiligheid wat die huis vir haar en haar kind bied. Dat dit 'n spesifiek moederlike eienskap is, word geïllustreer deur 'n insident waar sy in 'n munisipale veld afkom op twee kiewieteiers in 'n nessie (25). Sy is dadelik bekommerd oor die eiers, en dink dat hulle ontydig gelê is en dat hulle weggespoel gaan word deur lentreëns. Later bekommer sy haar ook oor sprinkaaneiers (36). Haar bekommernis word met haar eie moederskap in verband gebring wanneer sy, net nadat sy gesê het dat sy haar hande was van die "klein katastrofe" van die kiewieteiers, sê: "Ek het my kind met pyn en triomf gebaar" (27). Die verteller is dus bekommerd oor die manier waarop die eiers uitgelewer is aan die natuur, en implisiet dink sy ook dat sy en haar kind nie in die natuur sou kon oorleef nie. Dit kan ook in verband gebring word met hoe die verteller dink haar man se liggaam miskien nou lyk: sy lyf ongebad, "vol insekbyte, bors is toegetrek, mond miskien vol blare en grond" (5).

Die verteller is nie net bang omdat die kiewieteiers uitgelewer is aan die natuur nie, maar ook dat die swart werkers wat op die munisipale grasperk werk, hulle gaan beskadig. Sy doen niks daaromtrent nie, want sy weet haar bekommernis is 'n middelklasluukse: "'n Wit vrou wat haar arms swaai oor eiers" (26). Indien die munisipale werkers gelees word as verteenwoordigers van die werkersklas, die revolusionêre massas, dan kan die verteller se bekommernis ook dui op 'n vrees dat daar tydens die revolusie nie meer plek sal wees vir middelklasbemoenisse (veral haar moederlike, en dus spesifiek vroulike, bekommernisse) nie.



Op 'n soortgelyke manier gee die verteller se bediende nie om oor die sprinkaaneiers wat die verteller vind nie (36–7). Die verskil tussen die verteller en die werkers se prioriteite stem ooreen met die verskil tussen die verteller en haar man se prioriteite. Sy beweer dat dit ná hulle kind se geboorte is dat hulle prioriteite uitmekaar begin loop het. Die verteller se wêreld het ingekrimp (selfs in haar drome) tot net “die kleiner wêreld van die familie” (57). Haar man wou egter steeds uitbeweeg, deur die huislike grense breek en in 'n plakkerskamp gaan woon. Die verteller se denke hieroor is duidelik wanneer sy haar man se keuse van 'n “plakkershuis” vergelyk met “ons groot en soliede vesting, aangekoop vir die beskerming van my en die kind en vir die uitbreiding van die/ons nukleêre gesin” (57). Die gebruik van die woord “nukleêre” dui moontlik daarop dat die verteller besef haar waardes is middelklas, tog is haar eerste prioriteit haar kind. Haar man sien neer op hierdie tradisioneel vroulike prioriteite en “klein begeertes” (57), omdat hy die private ruimte wil transendeer om in die openbare domein 'n politieke verskil te maak.

Daar is een insident in die novelle waar die verteller (soos haar man) armoede idealiseer, wanneer sy sê dat die hawelose Sylvia “vrygestel [is] van die verbondenheid van aardse skat of materiële besit, en [nou] kan sy slingerend en onbevang van dag na dag van die hand na die mond op genade en van genade leef” (34). Dit herinner aan die verteller se vroeër gedagte dat sy miskien haar huis moet verkoop en onder 'n aartappelsak moet gaan woon (13). Juis omdat sy op ander plekke 'n idealistiese siening van armoede kritiseer, kan hierdie stelling as sarkasties gelees word. Dit kom voor asof die verteller dink dat sulke ideale nie haalbaar is nie, en dat Sylvia se lewe nie wenslik is nie. Die feit dat Sylvia “slingerend” (34) van dag na dag beweeg, dui nie net daarop dat sy moontlik 'n alkoholis is nie, maar ook dat haar gang nie stewig is nie.

Young (2005:123) sou aanvoer dat Sylvia se omstandighede nie produktiewe “bewoning”<sup>6</sup> ondersteun nie. Volgens Young (2005:149) het die mens 'n huis nodig waarin sy haar kragte kan versamel en strategies kan dink oor die maniere waarop sy in die buitewêreld kan optree. Sylvia het nie só 'n huis nie. Sy “slinger” net van een plek na die volgende. Young sou argumenteer dat 'n huislike ruimte Sylvia sou toelaat om haar energie op 'n politieke doeltreffende manier te gebruik, omdat dit vir haar die tyd en ruimte sou gee om haar aksies doelbewus te beplan. Die verteller se huis is vir haar só 'n ruimte, en daar kan beweer word dat dit een van die redes is hoekom sy dit nie wil verlaat nie.

Die verteller redeneer dus dat daar geen groep buite die huis is by wie sy kan aansluit nie: sy voel nie dat die struggle haar stryd is nie, en daar is geen Afrikanergroep waarby sy sal tuis voel nie. Sy bly ook in die huis om moederlike redes: weens die beskerming wat dit vir haar en haar kind bied. In die volgende afdeling argumenteer ek dat die keuse wat sy maak, naamlik om in die huis te bly, nie net 'n spesifiek vroulike een is nie, maar ook 'n feministiese een. Dit laat haar toe om vanuit die vroulike ruimte van die huis te besin oor die politieke toestand van Suid-Afrika. Binne die huis kan die tradisionele filosofie en etiek wat gebaseer is op “manlike” rasionaliteit ondermyn word, en kan “vroulike” alternatiewe daarop verken word. Soos reeds duidelik behoort te wees uit die verteller se denke oor moederskap en haar weersin in politieke groepe, dink die verteller oor die land en haar rol daarin in terme van die tradisioneel vroulike waardes van die huishoudelike, die private en die liggaamlike.

### **3. Die feministiese belang van die verteller se posisie en perspektief**

Soos in afdeling 2 bespreek, het die verteller ambivalente gevoelens oor haar huishoudelike (middelklas, wit) posisie. In hierdie afdeling gebruik ek feministiese teorieë om te argumenteer dat haar posisie in die tradisioneel vroulike ruimte van die huis ook uitgebeeld word as bemagtigend: as 'n bron van nuwe insigte en 'n vernuwende perspektief. Wat laasgenoemde betref, kan die vroulike perspektief van *Klaaglied vir Koos* gekontrasteer word met dié van ander Taurus-publikasies van die 1980's, grensliteratuur uit daardie dekade en ander Afrikaanse anti-apartheid protesliteratuur. In dié literatuur word die middelklashuis en die figuur van die wit Afrikanerhuisvrou oor die algemeen uitgebeeld as konserwatief of selfs kontrarevolusionêr (Burger 2013:1).

Hierdie uitbeelding van die huisvrou berus op die tradisionele rol van die vrou in die Weste (ook binne die Afrikanernasionalisme) as die een wat ideologie oordra aan die volgende geslag, maar nie 'n aktiewe rol in die vorming daarvan speel nie. Tradisioneel bly die vrou by die huis en sorg vir die daaglikse lewe van die gesin, terwyl die man uitgaan en die gesin in die openbare ruimte verteenwoordig (Hollows 2006:100). Hierdie tradisionele patriargale geslagsrolle is gebaseer op en verantwoordelik vir die voortsetting van die assosiasie van die vrou met die irrasionele en die liggaamlike, en die man met die rasonele en universele.

Binne die filosofie is die verstand en die liggaam naamlik tradisioneel teenoor mekaar gestel, sodat die mens as 'n dualistiese wese gesien is. Binne hierdie tradisie is die verstand belangriker as die liggaam geag. Wat die strewe na kennis betref, sê Plato (1992:25) byvoorbeeld: "Then when is it that the soul attains truth? When it tries to investigate anything with the help of the body, it is obviously led astray." Descartes sien die liggaam as deel van die natuur, maar die verstand as verwyder daarvan (Grosz 2005:48). Die verstand kan volgens hom die natuur (insluitend die liggaam) beheer en verstaan. Lupton (1998:71) redeneer dat dit lei tot 'n veronderstelling dat dit die verstand se taak is om die liggaam te beheer. Hierdie tipe verwronge logika word gebruik om die siening van die vrou as "meer liggaamlik" as die man te verdedig. Die vrou se liggaam is sagter as die man s'n en sy het allerlei bloedings en afskeidings wat die man nie het nie. Die grens tussen die vrou en die Ander is nie ondeurdringbaar nie. Sy kan kinders baar, dus is daar soms letterlik 'n ander persoon wat deel van haarself vorm (Barbara Creed, aangehaal in Fraser en Greco 2005:105). Dus is dit die patriargale voorveronderstelling dat sy minder rasoneel as die man moet wees, omdat haar verstand nie haar liggaam kan beheer nie.

Die Amerikaanse "Second Wave"-feministe het op dié tradisionele sienings van die vrou gereageer deur die liggaam en irrasionele te negeer en daarop aan te dring dat die vrou ook (soos die man) 'n rasonele outonome wese is. Hulle het hulle, veral na aanleiding van Betty Friedan se *The feminine mystique* (1963), gedistansieer van die huisvrou en het die alledaagse geïgnoreer of gekritiseer. Terselfdertyd was daar egter ook volgens Hollows (2006:102) 'n "radikaler" vorm van feminisme waarvolgens die "vroulike" ruimte van die kombuis en die huis dieselfde respek verdien as die openbare "manlike" ruimte. Die arbeid wat die vrou in hierdie ruimte verrig, verdien dus ook volgens hulle dieselfde eerbied as die tradisioneel manlike beroepe.

Die sogenaamde "Third Wave"-feministe van die 1990's is beïnvloed deur hierdie "radikaler" vorm van feminisme, en voer aan dat vroue ook tradisioneel onderdrukte "vroulike" rolle van

die patriargie kan terugeis (Cullen 2001). Onlangse studies oor die feministiese potensiaal van spesifiek die huisvrourol is gedoen deur, onder andere, Giles (2004), Johnson en Lloyd (2004), Hollows (2006), Brunson (2006) en Adolph (2009). Ander feministiese denkers is nie net gemoeid met die praktiese rol van die vrou nie, maar ook oor die feministiese potensiaal van die filosofiese herevaluering en - waardering van die liggaam. Hierdie denkers sluit Grosz (1994), Toril Moi (2005) en Braidotti (2011) in.

Die tradisioneel vroulike ruimte van die kombuis, en huishoudelikheid in die algemeen, word deur die verteller van *Klaaglied vir Koos* teruggeëis van die patriargie en word gebruik as 'n ondermynende ruimte waarin feministiese kuns en perspektiewe op die buitewêreld ontwikkel kan word. Al behels die verteller van die novelle se gesitueerdheid in die kombuis 'n bewussyn van die tradisionele geslagtelike aard van die ruimte, word patriargale waardes nie direk oorgeneem nie. Deur middel van onder andere "ironie, humor en selfspot" (Viljoen 2000:15) vind daar 'n onderhandeling met tradisionele waardes plaas sodat die kombuis as 'n kreatiewe en anargistiese ruimte vir die vroulike karakter teruggeëis word (Viljoen 2012:461). Vanuit hierdie ruimte word die immanente en liggaamlike beklemtoon en kan manlike, patriargale en nasionalistiese ideologieë uitgedaag word.

Die vermoede dat Lettie Viljoen met die skryf van *Klaaglied vir Koos* probeer het om 'n feministiese perspektief op Suid-Afrika te verken, word ondersteun deur haar uitspraak in 'n onderhoud met Engelbrecht (1994:14) dat sy probeer om teen patriargale konvensies in te skryf. In dieselfde onderhoud sê sy dat sy nie dink dat die Afrikaanse samelewing al sy "patriargale skoene" uitgeskop het nie.

Die feministiese waarde van *Klaaglied vir Koos* lê nie net in die perspektief wat daarin uitgebeeld word nie, maar ook in die narratiewe struktuur van die novelle, wat gebaseer is op vroulike liggaamlikheid en só tradisionele logo- en fallosentriese romanstrukture ondermyn. Daniel Punday voer in *Narrative bodies: Toward a corporeal narratology* (2003) aan dat 'n skrywer se liggaamlikheid (en veral ook haar siening van haar eie liggaamlikheid) 'n invloed op die narratiewe struktuur van haar skryfwerk het. Hy ondersoek, onder andere, hoe verskillende kulture en historiese tydperke se verskillende sienings van die liggaam veroorsaak dat hulle literatuur ook op narratologiese vlak verskil (Punday 2003:viii). Hy fokus veral op die manier waarop moderne idees oor wat die roman is, ontwikkel het uit 18de-eeuse wetenskaplike sienings van die liggaam. Dít het gelei tot (ontliggaamde) idees oor wat 'n logiese narratiewe struktuur is. Hierdie tradisionele narratiewe struktuur word deur sommige feministe gekritiseer as logo- en fallosentriese omdat dit op die geïdealiseerde manlike liggaam gebaseer is. Hulle voer dus aan dat daar teen die fallosentriese konvensies ingeskryf moet word en dat daar 'n feministiese narratiewe struktuur gevind moet word.

Een van die invloedrykste argumente ten gunste van 'n "vroulike" narratiewe struktuur is gemaak deur Teresa De Lauretis in *Alice doesn't. Feminism semiotics cinema* (1984). De Lauretis (1984:107) haal Barthes aan wat beweer dat die Oedipusmite (soos beskryf deur Freud) 'n prototipiese voorbeeld van die tradisionele verhaallyn is. Soos wat Oedipus na die waarheid soek, so word die leser ook gedryf om voort te lees deur 'n begeerte om te weet, om die waarheid te ontbloot. Oedipus is 'n aktiewe manlike held wat hindernisse op sy reis teëkom. Hierdie hindernisse is die vroulike monsters Medusa en die Sfinks. Hulle kan gesien word as dele van die landskap wat die held moet oorsteek om die eindpunt van sy reis te kan

bereik (De Lauretis 1984:109–11). Lotman (aangehaal in De Lauretis 1984:118) beweer dat die meeste volksverhale 'n soortgelyke struktuur het: 'n aktiewe held wat 'n geslote ruimte binnegaan en weer daar uitkom. De Lauretis (1984:118–9) beweer dat binne hierdie struktuur die held (of heldin) altyd “manlik” is en die hindernis of landskap “vroulik”. Bevrugting self word dikwels in terme van hierdie diskoers beskryf as die aktiewe sperm wat die eiersel binnedring (De Lauretis 1984:108). Die tradisionele narratiewe struktuur kan ook as falloentries beskryf word omdat die klimaks daarvan uitgestel word tot aan die einde: “In the sophisticated forms of fiction, as in the sophisticated practice of sex, much of the art consists of delaying climax within the framework of desire, in order to prolong the pleasurable act itself” (Robert Scholes, aangehaal in De Lauretis 1984:108). De Lauretis sien hierin weer eens 'n refleksie van manlike seksualiteit; 'n “vroulike” verhaallyn sal volgens haar nie noodwendig afstuur op net een klimaks nie.

Brink (1990:34–46) en Viljoen (1995:32–45) gebruik De Lauretis se teorieë om aan te voer dat *Louoond* deur Jeanne Goosen en *Karolina Ferreira* deur Lettie Viljoen falloentriese romanstrukture ondermyn. Ek wil aanvoer dat dieselfde waar is van *Klaaglied vir Koos*. Die novelle handel oor die alledaagse lewe en denke van 'n onbenoemde verteller en eerder as wat 'n chronologiese verhaallyn tot by sy klimaks gevolg word, is die struktuur van die teks herhalend. In *Les Guérillères* (1969) deur Monique Wittig, wat beskou kan word as 'n prototipiese voorbeeld van *l'écriture féminine*,<sup>7</sup> is daar verskeie eksplisiete verwysings na die vroulike geslagsorgane en kom daar deurgaans 'n sirkelmotief voor wat verwys na die “vulval ring” (Wittig 1972:10). Die sirkelmotief word ook gereflekteer in die sirkulêre struktuur van die narratief.

Reeds op bladsy 2 van *Klaaglied vir Koos* word daar na die vroulike geslagsorgane verwys. Dit word egter nie in terme van sirkels beskryf nie; die fokus is eerder op die “vaginale kanaal”. Soos wat sirkels 'n motief is in *Les Guérillères*, is kanale en tunnels 'n belangrike motief in *Klaaglied vir Koos*. Die verteller vergelyk byvoorbeeld haar perspektief met dié van Afrikanermans wat “temas van 'n breë en samehangende aard” “selebreer”, terwyl sy “soos 'n dier, [...] in nóú gangetjies ondergronds gaan, [en fokus op] 'n nóú gepartikulariseerde tema” (9). Daar kan dus beweer word dat die struktuur en inhoud van *Klaaglied vir Koos* ook beïnvloed is deur 'n spesifieke siening van vroulike liggaamlikheid. In die roman word die woord *ondergronds* veral gebruik om die situasie van die verteller se man te beskryf. Hy het “ondergronds” gegaan om teen die bestel te veg. In die bostaande aanhaling dui *ondergronds* eerder op die aard van die novelle: daarin word gefokus op een beperkte perspektief, dié van die verteller in haar huis.

Nadat die verteller se man haar verlaat het, ly sy so aan skok dat haar liggaam haar in die steek laat en sy gehospitaliseer moet word (11). Dit is in die hospitaal waar sy “een middag, net voor besoektyd, heeltemal onaangekondig, 'n baie duidelike beeld van 'n miernes” sien. Die beeld word dadelik in verband gebring met “die swart massas” wanneer die verteller se vriendin vir haar 'n “People's History”-prenteboek oor myne bring (11). Die myne was tydens apartheid 'n broeiplek vir ondergrondse politiek, en Marxiste sien in mynwerkers die potensiaal van 'n gemobiliseerde werkersklas. Die verteller het nie toegang tot hierdie breër, manlik-gedomineerde, politieke ondergrond nie, dit wil sê sy het nie “ingang [...] in die geskiedenis” (20) nie. Die novelle as geheel is egter letterkundig “ondergronds” (omdat

dominante strukture daarin ondermyn word) en die skrywer kan, deur haar “gepartikulariseerde” perspektief vanuit haar kombuis, politieke kommentaar lewer.

Daar is reeds genoem dat die verteller wens vir ’n Afrika-moeder wat haar sal leer hoe om in Afrika te lewe. By gebrek aan so ’n moeder put sy inspirasie uit Westerse vroulike musiekkunstenaars. Aan die begin van hoofstukke 3, 5 en 9 is daar aanhalings uit liedjies deur vroulike musiekkunstenaars.<sup>8</sup> Vir hierdie artikel is veral die aanhaling aan die begin van hoofstuk 3 belangrik. Dit lees: “Every woman is a vessel” en kom uit “Poppies”, ’n lied deur die punkdigteres Patti Smith (<http://www.youtube.com/watch?v=NqAoUDAtb40>). “Poppies” gaan klaarblyklik oor ’n dwelmverslaafde. Verskeie dwelms word naamlik van die papawerplant gemaak, en “Poppies” bevat die reëls:

And then they laid her on the table  
she connected with the inhaler  
and the needle shiftin’ like crazy  
she was, she was completely still

Daar kan beweer word dat die lied in ’n breër sin gaan oor begeerte wat nie finaal vervul kan word nie. Dit is nie net die dwelms wat nie daarin slaag om die spreker te vervul nie (“Goin’ on the corner, I’m gonna score [...] When I want somethin’ I want more”), sy is ook ontevrede met wat sy op die radio hoor (“Heard it on the radio, it’s no good”). Op hierdie stadium in die novelle is die verteller ook op soek na seksuele, intellektuele en ideologiese “vervulling” (18–9), soos verder in afdeling 4 bespreek sal word.

Vir hierdie bespreking is die relevantste deel van die lied waarskynlik die laaste vers:

Hey Sheba, hey Salome, hey Venus eclipsin’ my way ah.  
Her vessel, every woman is a vessel, is evasive, is aquatic.  
Everyone, silver ecstatic, platinum disk spinning.

Reynolds en Press (1995:360–1) voer aan dat die verwysings na Sheba, Salome en Venus in hierdie lied dui op die tradisionele rol van die vrou in kuns: as die onderwerp eerder as die kunstenaar. Hierdie tradisionele rol verduister (*eclipse*) Patti Smith se pad en sy probeer by wyse van kontras en protes ’n soort vroulike kuns skep. Hierdie kuns, wat vol waterbeelde is en wat op die voortalige fokus, kan in verband gebring word met *die écriture féminine*. Smith noem haar pogings tot ’n vroulike taal “Babelogue”. Reynolds en Press (1995:358–9) beskryf dit soos volg: “The Babelogue is the opposite of a monologue or soliloquy, forms that are certain and self-aggrandizing (despite the doubt and anguish that often inspires them).” Smith probeer in haar werk nie net wegstom van fallosentriese sintaksis nie, maar ook van wat sy beskou as die fallosentriese struktuur van die meeste rockmusiek:

In a 1978 interview, she declared: “We don’t have a fixed set or formula. We’re not like a male band either, in that the male process of ecstasy in performance is starting here” – Smith mimed jerking at the base of an imaginary giant phallus – “and building and building until the big spurt at the end. We’re a feminine band, we’ll go so far and peak and then we’ll start again and peak, over and over. It’s like ocean [sic]”. (Reynolds en Press 1995:356)

Patti Smith se musiek dien as inspirasie vir die verteller wat, binne 'n patriargale bestel, probeer om haar op haar eie, vroulike manier uit te druk.

'n Voorbeeld van waar die verteller in spesifiek tradisioneel vroulike (en huishoudelike) terme protes aanteken, word op bladsy 2 gevind:

Ek skree op my kind. Ek slaan my vuus op die kombuistafel. Ek ruk die kassie met die messegoed daarin herhaaldelik, sodat die ordelike messe, vurke, en lepels, en al die ander gereedskap waarmee ek hierdie verlate middelklaslewe aanmekaar geklits en opgedis hou, in 'n deurmekaar hoop eindig.

Hierdie beskrywing herinner aan die Amerikaanse eksperimentele kunstenaar Martha Rosler se video *The semiotics of the kitchen* (1975) (<http://www.youtube.com/watch?v=Vm5vZaE8Ysc>) waarin kombuisinstrumente (eierklitsers, vurke, koekrollers, ens.) as wapens gebruik word om te wys dat die semiotiek van die kombuis op "containment, fury, aggression, resentment and potential revenge" dui (Brunsdon 2006:42). In Rosler se video is hierdie aggressie implisiet op die patriargie gerig, maar dit is nie al teken van die verteller van *Klaaglied vir Koos* se woede nie. Sy is ook woedend oor die feit dat haar man haar verlaat het. Die novelle gaan deurgaans oor beide die politieke én die persoonlike. Dit kan in verband gebring word met die feministiese siening dat die persoonlike altyd ook polities is (Pratt 1981:108).

Die vervlegtheid van die persoonlike en private is die basis vir 'n argument dat die verteller se huishoudelike posisie ook politieke (veral feministiese) belang het. In die private ruimte van haar huis kan sy 'n feministiese perspektief, gefokus op die vroulike waardes van die huishoudelike en die liggaamlike, ontwikkel (wat ook in die narratiewe struktuur van die novelle weerspieël word). Dit is egter juis die verteller se fokus op die liggaamlike wat haar ook laat besef dat sy nie haarself heeltemal kan afsny van die openbare nie.

#### 4. Beperkings van die huishoudelike

Soos aan die einde van afdeling 3 geredeneer, kan daar beweer word dat 'n wegstroom van die openbare ruimte in sigself 'n politieke standpunt is. Alhoewel dit impliseer dat hierdie posisie polities bemagtigend kan wees, beteken dit ook dat dit aan politieke maatstawwe gemeet moet word. Op bladsy 17 word daar beskryf hoe die verteller en haar man oor die radio luister na "'n ontleding van boommotiewe in die Afrikaanse poësie". Hierdie "ontleding" kan gesien word as verteenwoordigend van 'n "apolitiese" benadering tot kuns. In 'n land soos Suid-Afrika het hierdie benadering egter steeds politieke implikasies. Terwyl hulle daarna luister, sê die verteller se man vir haar: "Ek en jy [...] het nie die geringste idee nie, geen idee in watter wêreld van illusies ons leef nie." Apolitiese gesprekke oor die estetiese eienskappe van kuns is klaarblyklik deel van hierdie wêreld van illusies, dit wil sê dit versteek die ware aard van politieke en ekonomiese sosiale strukture en gee aanleiding tot 'n valse bewussyn.

Een van die dinge wat die verteller daaraan herinner dat haar lewe binne die huis só 'n wêreld van illusies behels, is die haweloses wat aan haar deur kom klop en om hulp en kos vra. Hulle herinner haar aan die wêreld buite haar huis en aan die feit dat nie almal toegang tot 'n huis

het nie. Die liggame van die bedelaars word in die teks uitgebeeld as 'n bron van etiese bewuswording. Julia Kristeva (1982) se denke oor die abjekte en Emmanuel Levinas (1969, 1987, 1998 en 2001) se teorieë oor die Ander kan insig bied in hoe die liggaamlike as bron van etiese denke dien.<sup>9</sup>

Die abjekte<sup>10</sup> is die dinge en mense wat ons uitsluit wanneer die grense van ons subjektiwiteit getrek word. Dit is 'n inherent etiese konsep, want dit speel 'n belangrike rol in hoe 'n gemeenskap funksioneer en hoe mense mekaar behandel. Kristeva het haar eie teorie van etiek baseer op die fenomeen van moedersmelk (sien Oliver 1992:79). Moedersmelk word in die meeste moderne samelewings as 'n abjekte konsep beskou. Die mens as lekkende, vloeiende entiteit is in kontras met die ideaal van die subjek as stabiele en "heel" individu. Tog drink baie babas moedersmelk en het die meeste vroue die vermoë om dit te produseer. Baie subjekte het dus eintlik hierdie abjekte Ander, die melk van die moeder, binne hulle. Verwagtinge vroue het ook letterlik 'n ander mens binne hulle. Kristeva argumenteer dat ons moet leer om saam te leef met hierdie Ander in onself en dat dit ons ook sal leer om saam te leef met ander in die samelewing.

In *Klaaglied vir Koos* word haweloses uitgebeeld as liggaamlik abjek. Die bedelaar Nevil en sy vrou word byvoorbeeld in liggaamlike terme beskryf en met diere (hoenders) vergelyk (46). Die vrou se bene is nie veel dikker as dié van die verteller se vierjarige kind nie. Ook Nevil s'n is dun, soos wat die verteller gesien het toe haar man hom 'n vorige keer versorg het. Daar is 'n vratjie op sy regterkantse onderste ooglid (47). Die verteller wil nie daarna kyk nie, maar dit is "dwingend". So word sy gedwing om die weerloosheid van Nevil en sy vrou se liggame te erken. Sy moet dus 'n interliggaamlikheid met hierdie abjekte Ander erken. Sy reageer op hierdie insident en gee vir Nevil werk in haar tuin. Daar kan egter gedebatteer word oor die vraag of hierdie handeling eties gesproke voldoende is.

Levinas se werk handel oor die etiese eis wat deur die blik van die Ander gestel word. Vir Levinas is die subjek altyd in konflik met die *il y a* (die "daar is") (in Loughhead 2007:128). Die *il y a* is 'n anonieme, neutrale "bestaan" sonder enige subjektiwiteit. Levinas gebruik die voorbeeld van slaaploosheid om te beskryf hoe die *il y a* ervaar word. Dit is soos om aan te hou kyk en kyk in die donker, al is daar niks om na te kyk of geen rede om aan te hou kyk nie. In hierdie toestand word bestaan self as onderdrukkend ervaar, as iets waaraan jy nie kan ontsnap nie. Die subjek moet haarself definieer as apart van hierdie anonieme bestaan en doen dit deur hipostasis, die aksie waardeur die subjek haar subjekposisie inneem. Hierdie subjekposisie is egter ook problematies, want die subjek sit nou vas aan haarself en kan nie van haarself ontsnap nie. Haar enigste opsies is dus om geen subjektiwiteit te hê nie, of om vasgekeer te wees in haar subjektiwiteit. Redding kan net vanuit die eksterne wêreld kom, deur te lewe en op te tree binne die wêreld en om jouself te sien as deel van die wêreld (Loughhead 2007:130). Een manier waarop interaksie met die wêreld plaasvind, is deur die eet van kos.

Levinas sien honger, en die mens se ander behoeftes, as iets positiefs, omdat dit haar toelaat om plesier te put uit die bevrediging daarvan. Dit is net deur middel van hierdie bevrediging dat die individu 'n volle subjek kan word deur deelname aan die wêreld. Die bevrediging van honger lei nie net tot plesier vir die subjek nie. Volgens Levinas ontstaan daar 'n onsekerheid by die subjek terwyl sy plesier ervaar. Dit gebeur omdat die individu in hierdie oomblik bewus

word van die eksterne wêreld en dat sy deel is van die wêreld – dat die wêreld nie deel is van haar nie. Die eksterne wêreld maak só 'n aanspraak op die subjek. Hierdie aanspraak kom na haar in die vorm van die Ander, van iemand wat nie “ek” is nie. Die Ander kom van buite af, maar volgens Goldstein (2010:40) gebeur dit in terme van die tuiste. Dit is immers terwyl ons in die huis is dat die Ander volgens Levinas (aangehaal in Goldstein 2010:40) te voorskyn kom: “Inhabitation and the intimacy of the dwelling which make the separation of the human being possible thus imply a first revelation of the Other.”

Ons word bewus van die Ander omdat ons honger herken. Goldstein (2010:40) sê dat 'n mens jou moet verbeel dat jy in jou huis is, besig om te eet (en besig om die kos te geniet), wanneer jy bewus word van die teenwoordigheid van 'n vreemdeling wat honger lyk. Om honger te kan raaksien is om te erken dat die Ander ook, nes jy, 'n gesig het. Jy moet ook self honger ken om die honger op die gesig van die Ander te ken. Deur sy of haar gesig vereis die Ander (op 'n sagmoedige [*gentle*] manier) etiese verantwoordelikheid van jou (Goldstein 2010:35–6). Die Ander laat jou skaam voel oor jou eie geluk en vryheid (Loughead 2007:131). Die Ander maak dat jy nie meer die sentrum van jou eie bestaan kan wees nie, terwyl dit jou ook help om van jouself te ontsnap. Jou brood behoort nie meer aan jou nie; dit is nou iets wat jy vir die Ander kan gee, wat jy vir die Ander móét gee as hy of sy dit van jou vereis. Om te gee, om te wees-vir-'n-Ander, ten spyte van en in onderbreking van die vir-jouself, is om die brood uit jou eie mond te neem en die honger van 'n Ander te stil deur jouself van kos te weerhou (Goldstein 2010:41). Dit is net deur die vervulling van die materiële behoeftes van jou medemens dat jy spiritueel vervul kan word. Jy kan egter nooit heeltemal vervul wees nie, want jy kan nooit die Ander voldoende help nie (Loughead 2007:135).

Die kontras tussen die verteller van *Klaaglied vir Koos* se posisie en dié van die bedelaars word veral in terme van kos duidelik gemaak. Die verteller se tuin het 'n “koedjowelboom” [sic] “geil papajas” en “tatty piesangbome” (63). Sy beskryf dit as “obseen van die oorfloed” (6). Sy en haar kind eet die meeste van die vrugte nié – dit word oorgelaat aan die wurms en aan “armes” wat dit “met wurms en al” eet. 'n Sisteem waarin sommige heeltemal te veel het en ander heeltemal te min, is nie regverdig nie. Die verteller sou miskien die lewensomstandighede van die haweloses kon ignoreer (of kon aanskou sonder om op te tree of uitsprake te maak), as sy nie herhaaldelik gekonfronteer is met die liggaamlikheid van spesifieke individue (veral Sylvia, Nevil en sy vrou, Frans en Betty) nie.

Frans en Betty is 'n “swerwerspaar” (14) wat die verteller al lank ken. Die vorige keer wat die verteller vir Frans gesien het, het hy gesig ondertoe in haar tuin gelê. Sy het probeer om hom te ignoreer, want sy wou nie sien of hy dood is of nie. Daar kan beweer word dat sy die aanklag van hierdie Ander se gesig wou vermy. As sy hom sou omdop en aan sy gesig kon sien of hy beseer is of nie, sou sy gedwonge voel om daarop te reageer, maar sy het net in haar huis gebly en vir hom weggekruip. Wanneer hy en Betty later na die verteller se huis terugkeer, maak die verteller wel vir hulle die deur oop. Hulle gesigte en liggame getuig van haglike lewens: “Hy is maer soos 'n sening. Sy regtergewrig is beseer. Sy kop is kaalgeskeer met 'n letsel wat lyk na 'n kap van 'n panga. Sy linkeroog is beseer en kyk dié kant toe. Hy dra 'n dun hemp, ten spyte van die sneeu [...] op die berge (15).” Die verteller maak 'n afspraak met Frans om weer in haar tuin te kom werk (dit wil sê om haar oorfloedige eiendom in stand te hou). Sy dink dat haar “vermoë tot verbeeldingryke betrokkenheid [...] nie meer genoeg [is] nie” (15). Dit dui moontlik daarop dat die verteller besef, as gevolg van die aanklag gerig deur



die gesig van die honger Ander, dat protesuns wat in private huishoudings geskep word, nie genoeg is nie. Tog reageer sy nie verder op die ontmoeting nie; sy wens net later dat sy vir Frans en Betty by haar huis ingenooi het en na hulle geskiedenis geluister het. Sy vermoed dat dit miskien vir haar die inhoud kon wees wat haar rigting sou kon gee en wat haar tot aksie sou dwing – “[d]ie soort feite wat ideologie nodig maak” (21). Wanneer Frans en Betty weer haar deurklokkie lui, sê sy net dat Frans nie meer in haar tuin kan werk nie en gee vir hulle een rand (25). Sy kan dus nie haarself oorhaal om werklik haar idealistiese planne uit te voer nie – moontlik omdat sy dink dat dit nie haar plek is om dit te doen nie, of omdat liefdadigheid nie werklik ’n verskil sal maak nie.

Foster (2008:118) argumenteer, in “Centrifugal force: Some remarks on vagrants in three texts by Lettie Viljoen/Ingrid Winterbach”, dat terwyl die hoofkarakters in Viljoen se tekste dikwels neerkyk op bedelaarkarakters, sy ook die ooreenkomste tussen die bedelaars en die hoofkarakters beklemtoon. In *Klaaglied vir Koos* word bedelaars, soos reeds genoem, uitgebeeld as mense met dieselfde fisiese en emosionele behoeftes as die verteller. Sy sien byvoorbeeld vir Frans en Betty wanneer sy deur die dorp ry (30). Sy waai vir hulle, maar hulle sien dit nie, hulle beweeg “for all the world met so ’n doelgerigtheid” (30). Sy is verbaas daaroor en verbaas dat hulle met ’n “shopping bag” loop, soortgelyk aan die manier waarop sy kos gaan koop en dit huis toe dra (27). Frans en Betty is dus nie net simbole in die wêreldsiening van die verteller nie, hulle is ook agente met hulle eie projekte. Die verteller kan hulle gevolglik nie reduceer tot verskynsels op die periferie van haar perspektief nie – sy deel ’n menslikheid en liggaamlikheid met hulle en word gedwing om dit te erken.

Nog ’n manier waarop die outonomie van die bedelaars, volgens Foster (2008:124), beklemtoon word, is deur die wyse waarop hulle die verteller en die sisteme waarin hulle hul bevind, manipuleer. Sylvia is byvoorbeeld ’n vrou wat met ’n verskeidenheid stories by die verteller aankom. Sy beweer dat haar huis en kind [sic] afgebrand het en dat sy ’n tweeling op hoërskool het (33). Die manier waarop sy en die ander haweloses die verteller manipuleer, laat die verteller in ’n ongemaklike posisie, sodat sy nie sonder ambivalente gevoelens die posisie van koloniale redder van die “minderbevoorregtes” kan inneem nie.

Die verteller besef dat die onderdrukte mense in apartheid-Suid-Afrika nie net nié toegang het tot dieselfde lukses as sy nie, maar ook aktief vervolg en verneder word, wanneer sy ’n oproep kry van een van haar man se swart vriende, N. Sy ken N omdat hy eenkeer vir hulle Händel op sy fluit gespeel het (38). Sy sê dat die verwysing na Händel nie “komiese verdigsel” is nie – klaarblyklik omdat ’n verwysing na iets só Europees absurd is binne hierdie konteks. N se verering van die Europese (wit) kultuur is ook ironies, aangesien hy later deur wit polisiemanne “kaffer” genoem word, en hulle hom met hulle knuppels en met sy fluit slaan (50). Hy bel die verteller met sy storie en sy weet nie hoe om daarop te reageer nie. Sy dink oor die onversoenbaarheid van die “rustige” wit lewens wat sy die middag gesien het (en by implikasie haar eie lewe) en N wat op dieselfde tyd deur “regsdienaars” aangeval is. Sy probeer hom terugbel, maar kry net die “breathing township” aan die ander kant. Die volgende aand bel hy weer, maar die lyn is onduidelik (51). Dit beklemtoon weer eens die feit dat die verteller in haar huis geskei is van die res van die land: sy kan skaars daarmee in verbinding tree.

As sy besluit om nie die huis te verlaat nie, sal haar oë moet toegroei, “soos ’n mol s’n” (38). As haar oë toegroei, sal sy naamlik nie meer kennis hoef te neem van die toestand van die land nie, en sal sy nie meer gekonfronteer word met die Ander – “die armes en befoktes wat my erf/domein traag met hulle shopping bags omsingel” (38) – nie. As sy nie blind word nie, sal sy nie die inkongruensie van haar wit middelklas leefwyse kan ignoreer nie. Sy sal egter ook doof moet word, sodat N haar nie kan bel nie, en deurskynend, sodat bedelaars haar nie kan sien en vra om hulp en geld nie. Die haweloses laat haar skuldig voel oor haar leefwyse. Die verteller voel egter dat haar skuldgevoelens nie genoeg is nie; sy voel soms dat sy eintlik haar huis moet agterlaat en met die onderdrukte moet “meeleef” (66).

Die verteller sien haar huishoudelike posisie as beperkend nie net as gevolg van die manier waarop dit haar meelewing beperk nie, maar ook as gevolg van die effek wat hierdie isolasie op háár het. Sy voel byvoorbeeld rigtingloos nadat haar man haar verlaat het. Sy wonder hoe sy die “vyand [kan] identifiseer” (4) sonder haar man se leiding. Die mure van die huis sonder haar af van die openbare ruimte en van politieke aktiwiteit; haar man en haar minnaar<sup>11</sup> was haar “brug na die buitewêreld” (18). Sonder haar man is haar fokus nou “ongerig” (5); sy vergelyk haarself met ’n Skoffelneushaai wat sy kop van links en na regs moet beweeg om ’n reuk te probeer optel (22–3). Soos die haai s’n is ook haar perspektief beperk (“nóú” en “gepartikulariseer” [9]) en sy soek daarmee na fokus.

Nadat haar man haar verlaat het, beskryf sy haarself nie net as rigtingloos nie, maar ook as leeg. Sy haal byvoorbeeld aan uit die reeds genoemde liedjie van Patti Smith, “Poppies”. Daarin word “woman” met ’n “empty vessel” (18) vergelyk. Die verteller se man en haar minnaar het vroeër vir haar inhoud gegee: seksuele, intellektuele en ideologiese inhoud (18–9). Dit is hierdie tipe figuurlike vervulling waarna sy klaarblyklik verlang wanneer sy droom dat sy op haar man se lyf voed “soos ’n parasiet op sy gasheer” (26). Noudat sy alleen is, ervaar sy ’n gebrek wat gevul moet word, ’n hongerte na “vars inhoud” (18):

In my stoot daar eensklaps op: so ’n DRIF, so ’n BEGEERTE, so ’n UITREIK na, wat moet ek dit noem! Vervulling (!) Eénwording (!) Inhoud (!) So ’n digte oomblik! Dat ek met moeite hierdie plek, hierdie tyd, hierdie omstandighede meer kan duld!  
(24)

Dit is dus klaarblyklik die verteller se afgeslotenheid van die wêreld wat veroorsaak dat sy tot “stilstand” (24) kom en nie tot aksie kan oorgaan nie. Hierdie isolasie hou inherent verband met die karakter se posisie in die huis. Sy voel afgesluit van buite en asof niks wat sy in die huis doen, ’n effek het buite die huis nie. Dit kan vergelyk word met die ek-verteller van Lettie Viljoen (1986:62) se volgende novelle, *Erf*, se uitspraak:

Al groei ek tot awesome strengths in my voorhuis, sal niemand dit weet nie. Nie diegene wat self tot sulke sterktes in die privaatheid van hulle wonings groei nie, en nog minder diegene wat hulle besig hou met solidariteit. Want dit is tog veel beter om jou verskriklike kragte met ander byeen te bring.

Die verteller wonder ook wat sy vanuit haar beperkte perspektief gaan leer: “[W]at gaan ek dán leer, te midde van my voorwerpe, waaroor ek my oë heen en weer laat beweeg” (13). Sy weet ook nie regtig waarna sy soek en hoekom sy waarneem nie: “Wat sien ek behalwe my

besittings? [...] Wag ek vir 'n nuwe bedeling; wag ek vir die afloop van die óú bestel; wag ek, soos duisende ander, soos die miere in die grond, vir 'n gunstiger seisoen?" (45). Sy ervaar haar huis as "doods" (36) en "so glinsterend skoon soos die woestyn" (37). Dit is dus nie meer vir haar vrugbaar om daarin te bly nie.

Naby die einde van die novelle dink die verteller:

Gaan ek voortaan nie meer van binne die huis onderhandel nie maar saam met die befoktes, die haweloses, die besittingloses, saans so my huis omsirkel, in waaragtige meeewing. Ek staan nie meer ongeduldig in die deurgang nie maar luister met geduld en meevoeling na die pynlike konstruksies van die ontheemdes [...] Preek en bid in die tuin, hulle almal om my skaar, saam koedjaws optel, suurlemoene optel, blare hark, komposgate maak, uintjies uitgraaf, of eetbare knolletjies oral ontdek op die erf. (66)

Sy wil dus 'n kompromis bereik tussen die huis verlaat en die haweloses die huis innooi, deur saam met hulle op haar erf te woon en al haar hulpbronne ten volle te gebruik en met ander te deel.

Aangesien die verteller nie die huis kan of wil verlaat nie, besluit sy uiteindelik om die erf te verander. Sy kry 'n tuinier om die uitheemse kikoejoe uit te spit en sy oorweeg dit om al die vrugtebome uit te haal sodat net "droë bossietjies en kluite" oorbly (63). Die vrugtebome kan gesien word as tekens van die verteller se oorfloedige welvaart waarvan sy ontslae wil raak. Daar kan ook beweer word dat sy die werf wil laat lyk soos die omgewing waarin haar man hom moontlik nou bevind, sodat sy só ook met hom kan meelee. Die werf is ook nou oop vir haweloses: Nevil het vir hom 'n "lêplek" agter in die werf "geskrop" (64). Die verteller vind dit onsmaklik: behalwe dat sy sy aksie beskryf as "skrop", vergelyk sy hom ook eksplisiet met "'n dier" en "'n hond of 'n ding" (65). Uiteindelik besluit die verteller dus om nie afgesonderd in haar huis te bly óf om dit te verlaat nie, maar om haweloses te nooi om op haar erf te kom woon. Soos uitgebeeld in *Erf*,<sup>12</sup> is dit ook 'n problematiese besluit, maar teen die slot van *Klaaglied vir Koos* kom dit voor asof dit tog moontlik 'n vrugbare keuse is wat tot nuwe insigte kan lei.

Teen die einde van die novelle is die verteller se tuin immers "minder droog en hard gebak, spore wys weer" (69). Brink (1985:14) interpreteer hierdie slot as 'n teken dat verandering moontlik is, dat die verteller nou meer beweeglik is. Al kon die verteller dus nie deur die teks 'n diskoers skep waarop haar man sou trots wees nie (66), kan daar beweer word dat sy tog haarself tot beweging kon bring. Die verteller se klaaglied (en *Klaaglied vir Koos* as geheel) kan beskou word as 'n alternatiewe, spesifiek vroulike, talige kunswerk wat verwant is aan haar man se stryd, asof hulle "saam gebottel, embrionies, altyd maar simbioties verbind [is], asof dit [hulle] onontkombare bestemming is" (64).

Die laaste paragraaf van die novelle hou skynbaar nie meer direk verband met die verteller se situasie nie (behalwe dat sy miskien hoop dat dit betrekking het op haar man se posisie): "Dalk het jy, my man, ook verneem van die klein groepie mans wat die eerste keer opgemerk is op die plaas Operet, laat Woensdagnag. Op pad Suide toe" (69). Die verteller gun dus nie haarself die laaste woorde (en 'n finale poging tot absolute waarheid) nie; sy gee die teks uiteindelik

oor aan 'n ander diskoers. Dieselfde is waar van die slot van *Erf*: dit eindig met 'n protagonis (Bets) wie se vriend Harie begin om 'n swart man, Mbuyisele, se “besondere lewensverhaal” neer te skryf (Viljoen 1986:103). Wat *Erf* betref, kan daar dus beweer word dat die teks oorgegee word aan 'n diskoers wat meer moreel gepas is vir 'n postapartheid samelewing (naamlik die lewensverhaal van 'n swart man – dit word hier egter steeds deur 'n wit man geskryf). Ook in *Klaaglied vir Koos* relativeer die verteller dus uiteindelik haar verhaal.

Dit is 'n gepaste slot vir 'n teks waarin daar ingeskryf word teen (patriargale) literêre, filosofiese en etiese konvensies. Die verteller se man soek vir 'n ondubbelsinnige antwoord op politieke probleme en gaan in die openbare ruimte tot aksie oor. Daarteenoor beperk sy haar tot die huishoudelike ruimte en probeer sy nie soek vir finale rasonale antwoorde nie. Sy verken eerder die problematiek én die potensiaal van 'n vroulike, liggaamlike, huishoudelike perspektief in Suid-Afrika en besin op 'n genuanseerde manier oor die teenstrydighede wat hierdie perspektief behels. Die verteller se huishoudelike posisie beperk haar wat meeleving met die onderdrukte van apartheid-Suid-Afrika betref, maar dit laat haar ook toe om 'n feministiese perspektief te ontwikkel wat ook in die narratiewe struktuur van die novelle teruggevind kan word. Dit is ook hierdie feministiese perspektief en haar gepaardgaande waardering van die private ruimte en die liggaamlike wat die verteller, op paradoksale wyse, bewus maak van die liggaamlikheid van haweloses en die onregverdigheid van die ekonomiese en sosiale strukture van apartheid-Suid-Afrika en haar eie posisie daarin.

## 5. Samevatting

*Klaaglied vir Koos* is 'n uitdagende (en steeds relevante) eksperimentele teks waarin 'n vroulike perspektief en die liggaamlike sentraal geplaas word. Die narratiewe struktuur van die novelle is, soos aangevoer in afdeling drie, gebaseer op vroulike liggaamlikheid: die verteller se herhalende alledaagse lewe word uitgebeeld en die novelle stuur nie op een klimaks af nie. Soos die vroulike, huishoudelike, perspektief van die novelle, is die struktuur en die inhoud daarvan dus van feministiese belang, omdat dit teen logo- en fallosentriese norme ingaan. Problematiese aspekte van die verteller se beperkte fokus word egter ook in die novelle verken.

Die verteller se insig oor hierdie problematiese aspekte spruit, op 'n ironiese wyse, juis uit haar gemoedheid met die liggaamlike. Sy word naamlik in haar huis gekonfronteer met die weerlose liggame van haweloses en dit herinner haar daaraan dat Suid-Afrika se politieke en ekonomiese strukture onregverdig is – en dat sy deur hierdie onregverdige strukture bevoorreg word. Haar posisie in die huishoudelike ruimte maak dit vir haar moeilik om na die buitewêreld uit te reik en hierdie strukture te probeer verander, veral aangesien die private ruimte van die huis tradisioneel gesien is as irrelevant binne die tradisioneel manlike openbare ruimte. Die verteller dink dus dat sy moontlik haar huis moet verlaat en by openbare politieke bewegings moet aansluit of in armoede moet “meeleef” met die onderdrukte. Sy wil dit egter nie doen nie, veral vanweë die beskerming en bemagtiging wat haar huis vir haar en haar kind bied. Haar prioriteite is immers die liggaamlike, die huishoudelike en die gesin.

Teen die einde van die novelle maak sy haar erf ook oop vir 'n hawelose, Nevil, wat daar kom woon. Dit word voorgehou as 'n kompromis waardeur die huis nie verlaat hoef te word nie,

maar daar tog veranderinge aangebring kan word aan etiese strukture in die buitewêreld. Waar die verteller aanvanklik haar man en minnaar beskou as haar brûe na die buitewêreld (18), kan daar geredeneer word dat die novelle as geheel ook beskou kan word as 'n brug tussen die huishoudelike en die openbare ruimte. Soos Lemmer (2010:114) aanvoer, beheers die verteller die (tradisioneel manlike) natuurwetenskaplike diskoers met toenemende gemak soos wat sy "ontvoog" raak van haar man met die verloop van die novelle. 'n Manlike tussenganger tussen haar en die openbare ruimte is dus nie meer nodig nie – sy neem self (deur middel van die novelle) deel aan "manlike" gesprekke (oor die wetenskap, politiek, ens.) in die openbare domein.

Dit is te bevraagteken in watter mate literatuur in staat is om die samelewing te verander. Daar kan egter geargumenteer word dat *Klaaglied vir Koos* die potensiaal het om lesers se denke uit te daag en te verander, veral wat betref hulle opvattinge oor die manlike en die vroulike, die verstand en die liggaam en die openbare en die private.

## Bibliografie

Adolph, A. 2009. *Food and femininity in twentieth-century British women's fiction*. Farnham: Ashgate.

Atwell, D. en D. Attridge (reds.). 2012. *The Cambridge history of South African literature*. Cambridge: Cambridge University Press.

Braidotti, R. 2011. *Nomadic subjects. Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. New York: Columbia University Press.

Brink, A.P. 1985. *Klaaglied vir Koos* is van die beste prosa in jare. *Rapport*, 20 Januarie, bl. 14.

—. 1990. "The centre cannot hold": Aspekte van 'n feministiese lees van *Louoond*. In Roos (red.) 1990.

Brunsdon, C. 2006. The feminist in the kitchen: Martha, Martha and Nigella. In Hollows en Moseley (reds.) 2006.

Burger, B. 2013. Die ondermynende potensiaal van die huis en die huishoudelike, met spesifieke verwysing na die rol van die liggaam en kos in *Klaaglied vir Koos* en *Erf* deur Lettie Viljoen, en *Louoond* deur Jeanne Goosen. Ongepubliseerde MA-verhandeling, Universiteit Stellenbosch.

Cullen, D. 2001. The personal is political: Third wave feminism and the study of gendered organizations. <http://www.mngt.waikato.ac.nz/ejrot/cmsconference/2001/papers/gender/cullen.pdf> (3 Junie 2014 geraadpleeg).

Curtin, D.W. en L. Heldke (reds.). 1992. *Cooking, eating, thinking. Transformative philosophies of food*. Bloomington: Indiana University Press.

De Lauretis, T. 1984. *Alice doesn't. Feminism semiotics cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

Engelbrecht, T. 1994. Lettie Viljoen skryf haar agtermiddae vol. *Die Burger*, 31 Mei, bl. 14.

Extracts from South African Labour Bulletin re UDF. Historical Papers. s.j.  
[http://www.historicalpapers.wits.ac.za/?inventory\\_enhanced/U/Collections&c=126851/R/AK2117-J4-22-AAX8](http://www.historicalpapers.wits.ac.za/?inventory_enhanced/U/Collections&c=126851/R/AK2117-J4-22-AAX8). (31 Augustus 2014 geraadpleeg).

Foster, L. 2008. Centrifugal force: Some remarks on vagrants in three texts by Lettie Viljoen/Ingrid Winterbach. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap*, 24(4):113–35.

Foster, P.H. 2004. Marginale en liminale karakters in die werk van Lettie Viljoen/Ingrid Winterbach: sosiale kommentaar en die ondermyning van grense. Ongepubliseerde MA-verhandeling, Universiteit Stellenbosch.

Fraser, M. en M. Greco. 2005. Bodies and identities. In Fraser en Greco (reds.) 2005.

Fraser, M. en M. Greco (reds.). 2005. *The body. A reader*. Abingdon: Routledge.

Friedan, B. 2010. *The feminine mystique*. Londen: Penguin.

Giles, J. 2004. *The parlour and the suburb. Domestic identities, class, femininity and modernity*. Oxford: Berg.

Goldstein, D. 2010. Emmanuel Levinas and the ontology of eating. *Gastronomica*, Somer, ble. 34–44.

Grosz, E. 1994. *Volatile bodies. Toward a corporeal feminism*. Bloomington: Indiana University Press.

—. 2005. Refiguring bodies. In Fraser en Greco (reds.) 2005.

Hambidge, J. 1985a. Om boodskap en aanbod 'n belangrike prosawerk. *Die Vaderland*, 4 Februarie, bl. 11.

—. 1985b. Vrolikheid moenie ten koste van boek wees. *Die Burger*, 14 Mei, bl. 8.

Hollows, J. 2006. Can I go home yet? Feminism, post-feminism and domesticity. In Hollows en Moseley (reds.) 2006.

Hollows, J. en R. Moseley (reds.). 2006. *Feminism in popular culture*. Oxford: Berg.

Human, M.P. 2007. Verlies in die oeuvre van Lettie Viljoen/Ingrid Winterbach. Ongepubliseerde doktorsproefskrif, Universiteit van Johannesburg.

- Johnson, G. (red.). 2000. The Blackwell dictionary of sociology.  
[http://www.credoreference.com.ez.sun.ac.za/entry/bksoc/class\\_consciousness\\_and\\_false\\_consciousness](http://www.credoreference.com.ez.sun.ac.za/entry/bksoc/class_consciousness_and_false_consciousness). (31 Augustus 2014 geraadpleeg).
- Johnson, L. en J. Lloyd. 2004. *Sentenced to everyday life. Feminism and the housewife*. Oxford: Berg.
- Kristeva, J. 1982. *Powers of horror: An essay on abjection*. New York: Columbia University Press.
- Lemmer, E. 2010. Ingrid Winterbach, 'n Derde Kultuur, en die neoVictoriaanse romantradisie (1984–2006). Ongepubliseerde doktorsale proefskrif, Universiteit van Suid-Afrika.
- Le Roux, A. 1985. Die lekkerkry met 'n sug afgewissel. *Beeld*, 20 Mei, bl. 8.
- Levinas, E. 1969. *Totality and Infinity*. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- . 1987. *Time and the Other*. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- . 1998. *Otherwise than being*. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- . 2001. *Existence and existents*. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- Loughead, T. 2007. Two slices from the same loaf? Weil and Levinas on the demand of social justice. *Ethical Perspectives: Journal of the European Ethics Network*, 14(2):117–38.
- Lupton, D. 1998. *The emotional self*. Londen: Sage.
- Moi, T. 2005. *Sex, gender, and the body*. Oxford: Oxford University Press.
- Oliver, K. 1992. Nourishing the speaking subject: A psychoanalytic approach to abominable food and women. In Curtin en Heldke (reds.) 1992.
- Plato. 1992. From *Phaedo*. In Curtin en Heldke (reds.) 1992.
- Pratt, A. 1981. *Archetypal patterns in women's fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Punday, D. 2003. *Narrative bodies: Toward a corporeal narratology*. New York: Palgrave Macmillan.
- Reynolds, S. en J. Press. 1995. *The sex revolts: Gender, rebellion and rock 'n' roll*. Cambridge: Harvard University Press.
- Roos, H. (red.). 1990. *Lewe met woorde*. Kaapstad: Tafelberg.

Stander, C. 1994. Wellus en stilte. Die Suid-Afrikaan en Boeke, Bylaag tot *Die Suid-Afrikaan*, Februarie/Maart, ble. 6–8.

Van der Vyver, M. 1986. Kort en kragtig. *Sarie* 38(3):11.

Venter, L.S. 1986. Prestasie in die jonger prosa. *Die Volksblad*, 18 Januarie, bl. 10.

Viljoen, Lettie. 1984. *Klaaglied vir Koos*. Emmarentia: Taurus.

—. 1986. *Erf*. Emmarentia: Taurus.

Viljoen, Louise. 1995. Disrupsie en appropriasie in Lettie Viljoen se *Karolina Ferreira*. *Stilet*, 7(2):32–45.

—. 1996. Postcolonialism and recent women's writing in Afrikaans. *World Literature Today*, 70(1):63–72.

—. 2000. 'n Nuwe ruimte vir die Afrikaanse letterkunde. Professorale intreerede, Universiteit Stellenbosch.

—. 2012. Afrikaans literature after 1976: Resistances and repositionings. In Atwell en Attridge (reds.). 2012.

Wittig, M. 1971. *The Guérillères*. Londen: Picador.

Young, I.M. 2005. *On female body experience. "Throwing like a girl" and other essays*. Oxford: Oxford University Press.

## Eindnotas

1 Hierdie artikel is 'n verwerking van die derde hoofstuk van die MA-verhandeling, "Die ondermynende potensiaal van die huis en die huishoudelike, met spesifieke verwysing na die rol van die liggaam en kos in *Klaaglied vir Koos* en *Erf* deur Lettie Viljoen, en *Louoond* deur Jeanne Goosen", wat ek aan die Universiteit Stellenbosch onder leiding van Louise Viljoen voltooi het.

2 Sien ook die resensies deur Hambidge (1985a:11), Venter (1986:10) en Van der Vyver (1986:11), asook Hambidge (1985b:8) se kritiek op Le Roux se resensie.

3 In die res van hierdie artikel verwys bladsynommers sonder verdere uitleg na Viljoen, L. 1984. *Klaaglied vir Koos*. Emmarentia: Taurus.

4 Soos wat dit ontleed is in Foster (2004), Human (2007) en Lemmer (2010).

5 Soos byvoorbeeld in Viljoen (1996), waarin dit bespreek word as 'n vroeë postkoloniale teks deur 'n wit Afrikaanse vrou, en Viljoen (2012), waarin dit genoem word as 'n voorbeeld van



'n teks waarin daar vanuit 'n onkonvensionele perspektief met temas rondom die grensoorlog omgegaan word.

6 Dit is 'n verwysing na Heidegger se konsep van "dwelling".

7 Dit is wat sekere Franse feministe, soos Hélène Cixous en Monique Wittig, hulle psigoanalities-beïnvloede pogings tot literatuur geskryf uit die liggaam eerder as deur verstand, noem.

8 Hoofstuk 5 begin met 'n aanhaling uit "Auf'm Bahnhof Zoo" deur Nina Hagen en hoofstuk 9 met 'n aanhaling uit "Why'd ya do it" deur Marianne Faithfull. Vir 'n bespreking van hierdie intertekste, sien Burger (2013:83–4).

9 Weens die beperkinge van hierdie artikel kan die werk van Kristeva en Levinas slegs oorsigtelik uiteengesit word. Vir 'n meer gedetailleerde bespreking van hulle teorieë, sien hoofstuk 3 van Burger (2013).

10 Vir die byvoeglike naamwoord *abjek* sou in Afrikaans ook *veragtelik* gebruik kon word. In hierdie artikel word egter doelbewus abjek gebruik ter wille van die feministiese en filosofiese konnotasies van die woord.

11 Die verteller het 'n nuwe minnaar nadat haar man haar verlaat het, maar hy verlaat haar uiteindelik ook om "binne die bestel" te veg "vir die regte van die onderdrukte" (2).

12 Sien hoofstuk 5 van Burger (2013).