

**Taal wat stamel, stotter en struikel:
Marlene van Niekerk se *Die sneeuser*
(2010) as mineurletterkunde**

Aletta Sophia Stander



*Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die
vereistes vir die graad van Magister in die Lettere en
Wysbegeerte aan die Universiteit van Stellenbosch*

**Studieleier: Prof. Louise Viljoen
Departement Afrikaans en Nederlands
Maart 2012**

Verklaring:

Deur hierdie tesis elektronies in te lewer, verklaar ek dat die geheel van die werk hierin vervat, my eie, oorspronklike werk is, dat ek die outeursregeienaar daarvan is (behalwe tot die mate uitdruklik anders aangedui) en dat ek dit nie vantevore, in die geheel of gedeeltelik, ter verkryging van enige kwalifikasie aangebied het nie.

.....

Aletta Sophia Stander

.....

Datum

Opsomming

Hierdie studie fokus op die vreemde wyse waarop taal in Marlene van Niekerk se kortverhaalbundel, *Die sneeusalper* (2010), aangewend word. Met die lees van *Die sneeusalper* is die hoeveelheid Nederlandse woorde, asook enkele woorde en frases uit ander vreemde tale, soos Bargoens, Rotwelsch, Duits, Frans, Italiaans, Hebreeus, Grieks en Maltees, opvallend. Verder is daar in die karakters se spraak, sowel as in klankgedigte (of onsinverse), vele nuutskeppings waarvan die betekenis nie altyd so duidelik blyk nie, teenwoordig. Ander temas wat in die vier verhale figureer en ondersoek sal word is kunstenaarskap, die sogenaamde politieke verantwoordelikheid van die kunstenaar, asook musiek, ritme en voëlgeluide.

As teoretiese vertrekpunt vir die studie word Deleuze en Guattari se *Kafka Toward a Minor Literature*, waarin hul idees oor mineurletterkunde geformuleer word, gebruik. Deleuze en Guattari onderskei tussen 'n dominante majeuretaal en 'n mineurtaal wat sonder mag is. Volgens Deleuze en Guattari is daar drie kenmerke van mineurletterkunde, naamlik dat die mineur die majeure deterritorialiseer, dat mineurletterkunde altyd polities is, en laastens dat mineurletterkunde altyd kollektief van aard is. Bykomend word daar ook kortliks gekyk na Deleuze en Guattari, sowel as Bogue, se skrywe oor territorialisering en deterritorialisering in die refrein.

Deleuze en Guattari se teorie oor mineurletterkunde word in hierdie studie as 'n agtergrond gebruik om *Die sneeusalper* te lees. Daar word uiteindelik tot die gevolgtrekking gekom dat die onkonvensionele taalgebruik in die kortverhaalbundel wel geassosieer kan word met deterritorialisering en dat dit aansluit by die politieke aard van sommige van die verhale. Die wyse waarop Afrikaans in *Die sneeusalper* getransformeer word na 'n taal wat stamel, stotter en struikel, kan dus as subtiele, politieke protes gesien word en daarom kan dié kortverhaalbundel inderdaad as 'n vorm van mineurletterkunde beskou word.

Abstract

The focus of this study will be on the unique way in which language is used in Marlene van Niekerk's collection of short stories, *Die sneeuslaper* (2010). When reading *Die sneeuslaper* it is impossible not noticing the number of Dutch words, as well as words and phrases from other foreign languages, as Bargoens, Rotwelsch, German, French, Italian, Hebrew, Greek and Maltese. Some of the characters' speech, as well as so called sound poems (or nonsense verses) are characterised by a number of newly invented words. However, the meaning of some of these words or phrases remains unclear. Other themes in the four short stories which will be analysed are the so called political responsibility of the artist, as well as music, rhythm and bird-noises.

As a theoretical basis of this study, Deleuze and Guattari's *Kafka Toward a Minor Literature* will be used. In *Kafka Toward a Minor Literature* Deleuze en Guattari formulate their ideas regarding minor literature. They describe a major language as a language of dominance and power, while a minor language is a language without any power. According to them the three characteristics of minor literature are: the minor deterritorializes the major, minor literature is always political, and minor literature always has a collective function. Deleuze and Guattari's, as well as Bogue's writing regarding the territorialization and deterritorialization of the refrain, is also explored briefly.

Deleuze en Guattari's theories regarding minor literature is used in this study to read *Die sneeuslaper*. In the end it is concluded that the unconventional use of language in this short story collection can be associated with the political nature of some of the stories. The unique usage of language in *Die sneeuslaper*, the way in which Afrikaans is transformed into a language that stammers, stutters and mumbles, can be seen as a subtle form of political protest. Therefore this collection of short stories can be seen as a form of minor literature.

Erkennings

Hiermee word die volgende instellings bedank vir finansiële ondersteuning tydens studie en verblyf in Leiden, Nederland van Februarie tot Augustus 2010 (ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes van die graad Magister in die Lettere en Sosiale Wetenskappe aan die Universiteit van Stellenbosch):

- Die Stichting Studiefonds voor Zuid-Afrikaanse Studenten
- Die Suider-Afrikaanse Vereeniging van Neerlandistiek (SAVN)
- Die Universiteit van Stellenbosch se Internasionale kantoor
- Die Universiteit van Leiden se Internasionale kantoor

Die volgende instellings en beursdonateurs word ook bedank vir finansiële bystand tydens voortgesette studie in Suid-Afrika:

- Die Universiteit van Stellenbosch
- Die WA-Hofmeyerbeurs

Bedankings

My opregte dank aan:

- My studieleier, professor Louise Viljoen, vir haar waardevolle insette en tyd.
- Die personeel en nagraadse studente van die departement Afrikaans en Nederlands vir gesprekke en belangstelling.
- My ouers, Charl en Inna, wat by my 'n liefde vir woorde gewek het, vir hul onderskraging en aanmoediging in alles wat ek aanpak.
- Familie en vriende vir hulle liefde, ondersteuning en motivering.
- In besonder die Afrikaans en Nederlands Honneursklas 2009 (Marlies, Marelize, Lucelle en Rezel) vir kameraadskap en die vele komiese juweelomblikke tydens die afgelope paar jaar.
- My Skepper, wat, wanneer dit lyk of daar net mure is, deure oopmaak.

“Dis ’n taal waarin ’n mens te kere kan gaan, mors, nuwe greense oopbreek.”

Marlene van Niekerk oor Afrikaans

INHOUDSOPGAWE

HOOFSTUK 1 : INLEIDEND

1.1	Inleiding en vraagstelling.....	1
1.2	Marlene van Niekerk en haar oeuvre.....	6
1.3	<i>Die sneeuslaper</i>	12
1.3.1	'n Oorsig oor die verhale en die belangrikste temas.....	12
1.3.1.1	Kunstenaarskap en die funksie van die letterkunde.....	12
1.3.1.2	Swerwersfigure.....	13
1.3.1.3	Politieke betrokkenheid.....	14
1.3.1.4	Taal, verwoording en stottering.....	15
1.3.1.5	Murmeling, musiek en ritme.....	17
1.3.2	Die struktuur van die verhaalbundel.....	18
1.3.3	Die voorblad van die verhaalbundel.....	21
1.4	Samevatting van hoofstuk.....	24

HOOFSTUK 2: DELEUZE EN GUATTARI OOR MINEURLETTERKUNDE

2.1	<i>Kafka: Toward a Minor Literature: 'n literêre rewolusie</i>	25
2.2	Majeur- en mineurletterkunde.....	29
2.2.1	Deterritorialisering.....	31
2.2.2	Altyd polities.....	37
2.2.3	Die kollektiewe waarde van mineurletterkunde.....	40
2.3	Territorialisering en deterritorialisering in musiek en literatuur.....	43
2.3.1	Die territorialiserende refrein.....	43
2.3.2	Die deterritorialisering van die refrein in musiek en voëlliedere.....	46
2.3.3	Deterritorialisering in musiek en (mineur)literatuur.....	48
2.4	Samevatting van hoofstuk.....	50

HOOFSTUK 3: *DIE SNEEUSLAPER* AS MINEURLETTERKUNDE

3.1	Inleiding van hoofstuk.....	51
3.2	Afrikaans as mineurtaal.....	52

3.3.	Deterritorialisering: Taalstottering in “Die sneeuslaper” en “Die swanefluisteraar”... 56
3.3.1	Kasper se koggelryme en klankgedigte.....57
3.3.2	Die swanefluisteraar se swye..... 66
3.3.3	Die sneeuslaper se stotterspraak..... 69
3.3.4	Die swerwer as wordende mineur..... 73
3.4	Politieke betrokkenheid van die (Suid-) Afrikaanse kuns en literatuur in “Die swanefluisteraar” en “Die vriend” 76
3.4.1	Die politieke verantwoordelikheid van die kunstenaar..... 77
3.4.1.1	“Die vriend”: “In roerige tye moet mens die maan afneem”..... 77
3.4.1.2	“Die swanefluisteraar”: “Fiksie kan ons nie meer troos nie”..... 85
3.5	Die deterritorialisering van die refrein in “Die vriend” en “Die slagwerker” 92
3.5.1	Die vinkbevyder: die verwysings na voëls in “Die vriend”..... 92
3.5.2	’n Fragiele refrein met ’n variasie..... 95
3.5.3	“Die slagwerker”: Die jong man se perkussies..... 98
3.5.4	Willem en Jacob se “pokketeringherrie”..... 101
3.6	Samevatting van hoofstuk..... 107
	HOOFSTUK 4: GEVOLGTREKKING..... 109
	BRONNELYS..... 113

HOOFSTUK 1: INLEIDEND

1.1 Inleiding

Dit is [die] kapasiteit van 'n taal om vreemd gemaak te (wil) word wat die uitdaging stel aan skrywers van fiksie. Want soseer moet die skrywer die taal probeer lig uit haar alledaagse voeë, uit die slagspreuke, die ideologieë en die kommunikatiewe gewoontes van die dag, dat daardeur nie net die taal oopgedig word by wyse van spreke tot in *haar moer* nie, maar ook die besonderhede van ons tyd en dae oopgedek en hervind word; in hulle afgrondelikheid en afgryse soos in hulle wonderbaarlikheid en betowering (Van Niekerk, 2009a: 134).

In Marlene van Niekerk se kortverhaalbundel, *Die sneeulaper*, bestaande uit vier lang verhale, naamlik “Die swanefluisteraar”, “Die slagwerker”, “Die sneeulaper” en “Die vriend”, word taal en Afrikaanse sintaksis op 'n vernuwende wyse in die Afrikaanse letterkunde aangewend. Behalwe vir die talle literêre verwysings, is die bundel deurspek met nuutskeppinge, leenwoorde en frases uit Nederlands, Duits en Frans, liriese sowel as poëtiese taal, asook sogenaamde “klankgedigte” waarin klank belangriker as betekenis geag word. Verder gebruik heelparty van die karakters in *Die sneeulaper* vreemde woorde en uitdrukkings waarvan die betekenis somtyds afgelei kan word, maar ander kere geheel en al onduidelik is. Thys Human (2010: 13) het gelyk wanneer hy in sy resensie oor *Die sneeulaper* die volgende sê: “Uiteindelik rus die onus op die verteller om die fluister-, stotter- en/of stamelpreek waarin die meeste van dié verhale hul beslag kry, met groot moeite te “vertaal” en vir sy gehoor verstaanbaar te maak.”

In “Die vriend” kry die leser te doen met die hakkelande fotograaf, Peter Schreuder. Van Niekerk (Van Niekerk tree self as 'n karakter op in twee van die verhale) blyk somtyds erg geïrriteerd te wees deur sy “stamelspraak” (Van Niekerk, 2010a: 186). Sy verwoord dit op bladsy 160: “Dit was nooit 'n vlot gesprek nie. Schreuder het naamlik gestotter. As hy iets wou sê, moes hy eers 'n diep asemteug neem en dan 'n territorialiseringpaar sagte vinnige sinne afsteek” (Van Niekerk, 2010a). In die titelverhaal word die obskure taalgebruik op die spits gedryf wanneer die sneeulaper-karakter se spraak op betekenisvlak in so 'n mate afwyk van “normale” spreektaal dat die leser nie anders kan as om met die karakter van Helena Oldemarkt saam te stem wanneer sy sê dat die sneeulaper aan “spraakverwarring” lei nie (Van Niekerk, 2010a: 112). In die eerste verhaal van die bundel, “Die swanefluisteraar”, ontvang die Van Niekerk-karakter geheimsinnige kassette van 'n voormalige kreatiewe skryfkundestudent, Kasper Olwagen. Hierdie kassette, oftewel “geluidbande”, het sogenaamde klankgedigte daarop wat van Niekerk probeer ontsyfer. Een van die klankgedigte lui soos volg:

*Rie mrie, rapuu,
kriep, !tewiek, miruu,
tohoe wa bohoe,
askla mor usa,
pierok griemok sklahoe* (Van Niekerk, 2010a:30).

Uit die klankgedigte, wat Van Niekerk vanweë hul gebrek aan betekenis en sintaksis “onsinver”, “nonsenspoësie”, “koggelryme” en “onsingedigte” noem, die hakkellende Peter Schreuder, asook die sneeuslaper se bisarre spraakstyl, woordgebruik en uitdrukings, lyk dit asof Van Niekerk probeer om deur die grammatiese grense wat taal (en letterkunde) stel, te breek deur Afrikaans op ’n non-konformistiese wyse in *Die sneeuslaper* aan te wend (Van Niekerk, 2010a: 30,34). Daar word dus nie gekies vir die formele, konvensionele taal wat normaalweg in literatuur gebruik word nie, maar eerder vir ’n stameltaal, ’n taal wat stotter, ’n taal wat vervreem, omdat daar obskure woorde, uitdrukings en sintaksis gebruik word. Of soos die Franse filosoof, Gilles Deleuze (1997: 2), dit formuleer as hy oor skrywers wat taal laat stotter skryf:

[T]hey cause language to flee, they make it run along a witch’s course, they place it endlessly in a state of disequilibrium [...] The point is to make language itself cry, to make it stutter, mumble, or whisper.

Volgens Gilles Deleuze en Félix Guattari (1986: 16) is die Tsjeggiese skrywer, Franz Kafka, ’n voorbeeld van ’n skrywer wat ’n taal (Duits) gedeterritorialiseer het. Kafka, ’n Praagse Jood, het die ondenkbare gedoen en gekies om in Duits – die taal van die meerderheid wat ook deur ’n onderdrukte minderheid gepraat is – te skryf. Daar word dikwels in literêre tekste verwys na die “onmoontlikheid” van skryf wat Kafka oorkom het. Die manier waarop Kafka Duits in sy literatuur aanwend, wyk egter af van Standaardduits en kan as ’n Praagse Duits getipeer word, of soos Anker (2011: 5) dit noem: ’n “Praagse ghetto.” Bogue (in Anker, 2011: 14) verduidelik dat Kafka se Duits besaai was met ongrammatiese konstruksies, woorde met dubbelsinnige en niestandaardbetekenisse, aksente, die doelbewuste beperking van woordeskat en die vermyding van metaforiese taalgebruik.

In *Kafka: Toward a Minor Literature* (1986) skoei Deleuze en Guattari hul teoretiese uitgangspunte rondom majeur- en mineurtale en die deterritorialisering van taal, op die werk van Franz Kafka.¹ Deleuze en Guattari (2003: 95) ontleen die terme *majeur* en *mineur* aan

¹ Aangesien hierdie studie teoreties grootliks op *Kafka: Toward a Minor Literature* steun, word daar met voorbehoed vermeld dat daar kennis geneem is daarvan dat akademiërs verskil oor die geldigheid van Deleuze en Guattari se standpunte en interpretasie van Kafka se skryfwerk as mineurletterkunde. Corngold (1994: 89-90)

musiek. Die majeure is tonale musiek en die mineur gee tonale musiek 'n gedesentreerde voortvluggende karakter as gevolg van die intervale en minder stabiele akkoorde. Volgens Deleuze en Guattari (2003: 105-106) is 'n majeuretaal 'n taal van mag en dominansie, terwyl 'n mineurtaal 'n taal is wat nie noodwendig deur armoede gekenmerk word nie, maar eerder deur stemmigheid, bedaardheid en variasie. Hulle beklemtoon egter dat majeure- en mineurtale nie in isolasie bestaan nie – die terme verwys dus nie na twee verskillende tale nie, maar na dieselfde taal wat slegs op verskillende wyses aangewend word.

Deleuze en Guattari (1986: 16-17) omskryf in *Kafka: Toward a Minor Literature* die drie kenmerke van mineurletterkunde: Eerstens moet mineurletterkunde 'n majeureletterkunde of -taal deterritorialiseer – dit vreemd maak, dit laat stamel, stotter en struikel. O'Sullivan (2009: 247) beklemtoon dat die stottertaal soms verby betekenis en sin druk:

A minor literature stutters and stammers the major. It breaks with the operation of 'order-words'. It 'stops making sense'.

Ten tweede is mineurletterkunde altyd polities van aard – teenoor die majeure wat primêr op die individu ingestel is (Deleuze en Guattari, 1986: 17). O'Sullivan (2006: 70) verduidelik dat dit polities is in die sin dat die lewens, asook die individuele belange van mense van die mineurtaal altyd verbind is aan die sosiale milieu. Die mineurtaal of -letterkunde wat losbreek van die majeuretaal, is dus 'n vergestaltung van die minderheid wat op sosiale en politieke vlak ook wil ontvlug van dié wat domineer, oorheers en onderdruk.

Laastens neem alles van mineurletterkunde, volgens Deleuze en Guattari (1986: 17), altyd 'n kollektiewe waarde aan. Daar is minder klem op die individuele skrywer en talente, en meer op die kollektiewe produksie van die werk. Selfs al kom dit voor asof die skrywer buite die gemeenskap staan, is mineurletterkunde kollektief, omdat mineurletterkunde as 'n voorganger gesien kan word van die vorming van 'n gemeenskap of 'n nasie. Deleuze en Guattari (1986: 18) noem dit “a revolutionary machine-yet-to-come.”

skryf byvoorbeeld in sy artikel “Kafka and the Dialect of Minor Literature” dat die Praagse Duits waarin Kafka geskryf het nie werklik 'n erkende regionale sosiolek van 'n gemeenskap was nie, maar eerder 'n “vaagweg hoorbare” variasie van Standaardduits was. Hy meen dat die stelling dat Duitse skrywers in Praag soos Kafka die “voertuig vir mineurletterkunde” was 'n hiperboliese stelling is, maar dat dit wel waar is dat Kafka 'n beduidende rol in die Duitse letterkunde in Praag gespeel het. Verreweg die meeste bronne wat vir hierdie studie geraadpleeg is, beskou die opmerkings wat Deleuze en Guattari rakende Kafka se werk maak, wel as relevant. In hierdie studie word daar teoreties gesteun op *Kafka: Toward a Minor Literature* nie omdat dit per se die enigste of beste interpretasie van Kafka se werk is nie, maar bloot omdat Deleuze en Guattari interessante opmerkings maak oor die manier waarop Kafka taal aanwend en omdat dit myns insiens gebruik kan word om verdere betekenis in *Die sneeuslaper* te ontsluit.

Verder is dit ook duidelik dat Deleuze en Guattari nie net die terme *mineur* en *majeur* van musiek ontleen en dit in 'n literêre konteks gebruik nie, maar dat hulle deurentyd bewus is van die beduidende verband tussen literatuur en musiek as kunsvorme. Bogue (2007: 17) beklemtoon dié verband in sy hoofstuk, "Minority, Territory, Music". Hy skryf dat literatuur, sowel as musiek, kunsvorme is met die vermoë om as 'n mineur op te tree en die majeure te deterritorialiseer. Net soos die doel van mineurliteratuur is om die konstante in taal te laat varieer, net so is die doel van die mineur in musiek om die refrein – die konstante in musiek – te deterritorialiseer. Hierdie variasies ten opsigte van die ritme en refrein veroorsaak as 't ware in musiek ook 'n soort stottering.² Die verband wat Deleuze en Guattari tussen literatuur en musiek lê, is baie belangrik vir die studie, juis omdat "Die slagwerker" in *Die sneeuslaper*, oor die bewuswording van 'n ritme gaan en oor die uiteindelijke skepping van 'n gedeterritorialiseerde perkussie. Dié verhaal, asook die slotverhaal, "Die vriend", waarin talle verwysings na voëlliedere voorkom, word in die tweede gedeelte van hoofstuk drie bespreek.

Die spesifieke vraagstelling vir hierdie ondersoek is in watter mate die stotter-en-stamel-Afrikaans wat in Marlene van Niekerk se *Die sneeuslaper* (2010) voorkom, geassosieer kan word met die deterritorialisering van taal – een van die kenmerke van mineurletterkunde. Indien die verband sterk blyk, lei dit ook die ondersoek na die rol wat die politiek in *Die sneeuslaper* speel, om sodoende vas te stel of die bundel as mineurletterkunde gelees kan word, al dan nie. Die vraag kan ook soos volg geformuleer word: Op watter wyses laat Van Niekerk Afrikaans in *Die sneeuslaper* stotter en waarom is daar 'n poging om deur die grense wat die taal en letterkunde stel, te breek? Hoe beïnvloed die Suid-Afrikaanse politieke situasie en die huidige stand van die (Afrikaanse) letterkunde die behoefte aan die deterritorialisering van taal? Is daar sprake van 'n nuwe literêre beweging en hoekom?

Aangesien nie net slegs die skepping van literatuur in *Die sneeuslaper* 'n belangrike tema is nie, maar ook die skepping van ander kunsvorme, soos musiek en fotografie, kan dieselfde vraag ook breër gestel word sodat dit op alle kunsvorme van toepassing is: Kan *Die sneeuslaper* gelees word, as 'n manifest vir die deterritorialisering van (Suid-) Afrikaanse kuns en literatuur en die behoefte aan iets nuuts, iets vreemds? 'n Soort literatuur wat tegelykertyd skaamteloos skree en protesteer teen die brutaliteit wat so alledaags geword het in Suid-Afrika? Een wat dit op 'n vernuwende wyse doen, sodat dit gehóór moet word en nie net nog een van die magdom politieke tekste in Afrikaanse literatuur word nie. Die wyse waarop Afrikaans losgeruk word uit alledaagse gebruik, sowel as die aanwending daarvan in

² In 'n onderafdeling van hoofstuk twee word territorialisering en deterritorialisering in musiek en literatuur, met spesifieke verwysing na voëlliedere, uitvoerig bespreek.

konvensionele literatuur, as 'n stottertaal, 'n stameltaal wat mompel, fluister en struikel – sal telkens die fokuspunt wees.

Daar is verskeie redes wat as motivering vir my studiefokus dien. Eerstens word Marlene van Niekerk as een van die groot stemme in die Afrikaanse literatuur beskou, veral ten opsigte van haar literêre bydrae op die gebied van prosa. Met haar roman, *Agaat* (2004), het sy verskeie pryse ingepalm en nasionaal en internasionaal baie aandag getrek. Dit is dus baie relevant en interessant om te sien wat haar volgende prosawerk, *Die sneeuslaper*, oplewer.

Ten tweede is daar in die Afrikaanse literêre teorie 'n toenemende belangstelling in die gebruik van Deleuze en Guattari se filosofie en denke om literêre tekste te ontsluit. Dit maak die gebruik van hulle teorieë in die letterkunde 'n besonderse aktuele veld. Willem Anker (2007: 3) skryf in sy proefskrif, getiteld “Die nomadiese self: skisoanalitiese beskouinge oor karaktersubjektiviteit in die prosawerk van Alexander Strachan en Breyten Breytenbach”, (waarin hy grootliks op Deleuze en Guattari se skisoanalise as teoretiese begronding steun) dat een van die doelwitte van sy proefskrif is dat die Deleuze/ Guattariaanse apparatuur ook deur ander mense gebruik sal word om “ander Afrikaanse tekste oop te skroef.” Behalwe vir dié proefskrif van Anker, asook 'n paar artikels van hom soos “Die denke van Deleuze en Guattari: filosofie as teater” en “‘Spanner in die wat?’ - Wopko Jensma en die mineurletterkunde van Deleuze en Guattari”, is daar tot dusver weinig (Suid-)Afrikaanse studies gedoen wat van Deleuze / Guattariaanse denke gebruik maak. Volgens Anker (2007: 2) is die Suid-Afrikaanse literêre studies waarin Deleuze en Guattari se filosofie betrek word, tot op hede: Hamilton (2005) wat 'n Deleuze/ Guattariaanse lesing van J.M. Coetzee se werk doen, Gunter Pakendorf (1993) wat oor Kafka en klein letterkunde skryf, Ampie Coetzee (2002) en Louise Viljoen (2005) wat beide studies oor swart Afrikaanse skrywers doen en J.U. Jacobs (2004) wat Deleuze en Guattariaanse denke gebruik in sy analise van Breyten Breytenbach se werk.

Na my wete is daar, behalwe Willem Anker (2011) se onlangse artikel oor Wopko Jensma as mineurdigter, tot op hede nog geen ander (Suid-)Afrikaanse publikasie wat spesifiek op stotter- en stamelspraak in Afrikaanse literatuur fokus nie. Dit dien ook as verdere motivering vir my studiefokus in *Die sneeuslaper*. Boonop blyk die gebruik van Deleuze en Guattariaanse konsepte soos mineurletterkunde en stottering baie toepaslik in kontemporêre kuns en literatuur te wees, soos Simon O' Sullivan (2009: 250) ook beweer:

Deleuze and Guattari's work on the notion of a minor literature and specifically, here the necessity of stammering and stuttering a major

language [...] is then a highly productive text for thinking the field of contemporary art in its conservative and its more expanded form.

Vervolgens sal daar in die res van hierdie inleidende hoofstuk oorsigtelik gekyk word na die tematiek in *Die sneeusalper*, asook die ontstaan, die struktuur en die voorblad van dié kortverhaalbundel. Marlene van Niekerk as skrywer, en hoe aspekte soos die vreemdmaking van taal, politieke betrokkenheid, asook musiek in die res van haar oeuvre neerslag vind, kom ook aan bod.

1.2 Marlene van Niekerk en haar oeuvre

In 1977 debuteer Van Niekerk met 'n digbundel, *Sprokkelster*, waarvoor sy in 1978 die Eugène Maraisprys, sowel as die Ingrid Jonkerprys, ontvang (*LitNet*, 2007). J.C Kannemeyer (2005: 631) skryf in *Die Afrikaanse literatuur: 1652-2004* dat Van Niekerk se gedigte in *Sprokkelster* baie geslaagd is vanweë die verrassende beelde, klanknabootsings, ritmiese versnellings en vertraging, psalmeffekte, asook die eenvoud van sommige van die verse. Volgens Grobler (1988: 6) onderskei Van Niekerk haar van ander jong digters deurdat sy weg beweeg van die persoonlike en haar tot 'n meer universele vers wend. Helize van Vuuren (1999: 709) beskryf *Sprokkelster* as “liriese stemmingsgedigte” wat veral oor “die natuurskoon van Stellenbosch en omgewing” handel en noem ook spesifiek dat die digbundel, naas humor en ironie, gekenmerk word deur 'n sterk musikale inslag.

Van Vuuren (1999: 710) verwys ook spesifiek daarna dat musiek as skeppende kuns in die bundel figureer in byvoorbeeld die gedig “By toccata en fuga in d mineur”, wat oor Johann Sebastian Bach (1685-1750) se orrelmusiek, “Toccaten en fuga in D-mineur”, handel. In die gedig word die kreatiewe impuls van Bach om die musiekstuk te komponeer, vergelyk met God se inspirasie met die skepping van die heelal soos wat dit in Genesis vertel word. Wat vir hierdie studie belangrik is, is die feit dat Van Niekerk alreeds vroeg in haar oeuvre van musikale verwysings in haar werk gebruik maak, asook dat sy alreeds toe al die verband tussen die spontane skepping van musiek en die “vertaling” daarvan in woorde of gedigte, neergelê het. Ook in haar latere werk, veral in *Agaat*, speel musiekverwysings 'n belangrike rol.

Van Niekerk se tweede digbundel, *Groenstaar* (1983), word tydens haar verblyf in Nederland gepubliseer. Die titel van die bundel verwys na 'n oogsiekte, naamlik gloukoom, wat die oogbal aantast en visie verminder en selfs uiteindelik tot algehele blindheid kan lei. Figurerende temas in die bundel, soos wisselende perspektiewe, 'n kritiese manier van hoe

daar gekyk word, kwesbaarheid en ontnugtering skakel dus sterk met die bundeltitel (Brink, 1983: 15 & Cussons, 1983: 12).

Sheila Cussons (1983: 12) skryf dat Van Niekerk as digteres vanaf die publikasie van *Sprokkelster* gegroei het tot “’n gerypte, sardoniese wêreldbürger” in *Groenstaar*. Waar die fokus in *Sprokkelster* op liriese poësie oor die Wes-Kaapse landskap was, verskuif dit volgens Van Vuuren (1999: 711) in *Groenstaar* na veral die Nederlandse en Duitse omgewing. Daar is egter ook ’n hele paar gedigte wat oor die spreker se gemengde gevoelens jeens Suid-Afrika handel – aan die een kant word die vaderland nostalgies geskets en aan die ander kant word daar ’n satiriese blik op die land se politieke situasie gegee (Van Vuuren, 1999: 712).

Byna ’n dekade later maak Van Niekerk haar prosadebuut met die kortverhaalbundel, *Die vrou wat haar verkyker vergeet het* (1992). Van Zyl (1993: 5) skryf dat daar in dié bundel geprotesteer word teen ’n korrupte en manipulerende werklikheid en dat daar eerder gekies word vir ’n werklikheid waarin die “fantastiese, die groteske en absurde” oorheers. Aucamp (1993: 42), Kannemeyer (2005: 632), Van Vuuren (1993: 13) en Van der Westhuizen (1993: 27) verwys na die politieke aard van baie van die verhale, spesifiek na die kritiek op die Afrikaner, asook op die Afrikaanse literêre gemeenskap. Volgens Kannemeyer (2005: 632) onderskei Van Niekerk haar in *Die vrou wat haar verkyker vergeet het* van baie ander politieke betrokke skrywers van dié tydperk, deurdat haar verhale swaar met satire, metaforiese beelde en filosofie gelaai is.

’n Interessante aspek van die titelverhaal van dié bundel is die skrywersfiguur se fassinasië met die verskillende voëlspesies in ’n tuin wat geleidelik van ’n geïntereseerdheid tot ’n obsessie groei – totdat sy uiteindelik tot op die rand van kranksinnigheid gedryf word en haarself as voëlkos vir die voëls in ’n boom aanbied. Die fassinasië met voëls word voortgesit in *Die sneeuslaper*, in die verhaal getiteld “Die vriend”, wanneer die fotograaf (wat ook ’n kunstenaarsfiguur is) in ’n afgetakelde sielkundige staat slegs “antwoord” op voëlgeluide. Die skrywersfiguur, wat uit protes haar wil afsonder van die Afrikaanse literêre gemeenskap en wil ophou skryf, toon ook interessante raakpunte met die karakter van Kasper Olwagen wat in Amsterdam kies om sy aspirant-skrywerspen neer te lê. In “Die swanefluisteraar” neem die swane op die gragte ook ’n sentrale posisie in die verhaalgebeure in. Laastens lyk dit asof Van Niekerk in *Die Sneeuslaper* teruggryp na liriese taalgebruik wat Aucamp (1993: 42) in *Die vrou wat haar verkyker vergeet het* as “ekstatiese prosa” en “poëtiese taal van visioene en openbarings” beskryf.

In 1995 verskyn Van Niekerk se eerste roman, *Triomf*, wat baie goed deur kritici ontvang word en onderskeidelik die M-Net-, CNA-, en Nomaprys vir Publikasies in Afrika inpalm,

asook in Engels, Nederlands en Frans vertaal word (*LitNet*, 2006). *Triomf* word ook aangepas vir die silwerdoek deur Michael Raeburn en die film het in 2009 in Suid-Afrikaanse kunsbioskope gedraai (Kuper, 2009: 6). In *Triomf* word daar 'n kritiese, satiriese, karnavaleske blik gegee op die Benades – 'n Afrikaanse gesin wat in 'n Johannesburgse woonbuurt woon wat deur die apartheidsregering as 'n woonbuurt vir armlankes verklaar is. Die woonbuurt word geskets as 'n plek waar uiterse armoede, krutaal, geweld en selfs bloedskande gedy (Kannemeyer 2005: 633). In hierdie roman sit Van Niekerk haar politiek betrokke skryfwerk voort deurdat die roman afspeel tussen September 1993 en November 1994 en volgens Van Vuuren (1999: 713) die Benade-gesin se “apokaliptiese siening van hoe choas gaan losbars na die swart magsoorname”, uitbeeld.

Van Vuuren (1999: 714-715) verwys spesifiek na die “taboedeurbreking” van *Triomf* wat nie net ten opsigte van tematiek en verhaalgebeure (soos die bloedskandelike verhouding tussen broer en suster, asook moeder en seun) plaasvind nie, maar ook op linguistiese vlak teenwoordig is. Waar liriese, poëtiese en musikale taal hoofsaaklik in *Sprokkelster*, *Groenstaar* en *Die vrou wat haar verkyker vergeet het*, die septer swaai, word sogenaamde “verbode” taal volop in *Triomf* gebruik. Volgens Foucault (aangehaal in Van Vuuren, 1999: 715) begin menslikheid nie by vryheid nie, maar by beperkings en alhoewel die reëls en beperkings van iets soos bloedskande duidelik neergelê is, weet die mens nog nie soveel oor die beperkende en verbode gebruik in en van taal nie. Met die ongetemde, kras seksuele verwysings, ras-pejoratiewe en ander vloekwoorde in *Triomf*, gebruik Van Niekerk dus die Afrikaanse taal op 'n ander wyse as in haar vorige literatuur. In *Die sneeuslaper* kry taalontginning 'n nuwe betekenis wanneer Van Niekerk nog verder gaan en deels deur die sintaktiese beperkinge wat taal stel, breek.

Na 'n stilswye van byna 'n dekade tree Van Niekerk in 2004 opnuut toe tot die Afrikaanse literêre wêreld met 'n eiesoortige plaasroman, *Agaat*. *Agaat* speel af op die plaas Grootmoedersdrift naby Swellendam en skets die lewe en laaste jare van die matriarg, Milla Redelinghuys, wat in die jare 1948-1982 met Jak de Wet getroud was. Die roman sentreer rondom die komplekse verhouding tussen Milla en die bruin Agaat Lourier, wat Milla op haar sterfbed versorg. Milla het vir Agaat as dogtertjie in haar huis ingeneem en grootgemaak, ten spyte van die teenkating wat sy daardie jare (tydens die apartheidsbewind) van haar man en ander mense gekry het.

Ook in *Agaat* is Van Niekerk se politieke skryfwerk sigbaar, alhoewel dit soms na die agtergrond verskuif. Kannemeyer (2005: 635) noem dat *Agaat* die geskiedenis van die Afrikaners tydens die apartheidsjare skets en die “kulturele erfenis” van die Afrikaner openbaar, maar tegelykertyd ook krities jeens dié erfenis is. *Agaat* word met groot lof deur

kritici ontvang en verower Die Universiteit van Johannesburgprys (2005), die Hertzogprys (2007), die CL Engelbrechtprys vir letterkunde (2007) en die *Sunday Times* Literary Award (2007) vir die Engelse vertaling, wat deur Michiel Heyns behartig is (*LitNet*, 2007).

Twee jaar na *Agaat*, sien 'n volgende publikasie van Van Niekerk die lig: *Memorandum: 'n verhaal met skilderye* (2006), 'n roman met visuele kuns deur Adriaan van Zyl. Hambidge (2007) beskryf *Memorandum* as 'n akademiese roman wat deur middel van 'n metatekstuele spel met die diskoers tussen die lewe en die dood worstel en dat daar ook deurentyd, soos by baie van haar ander werk, belangrike verwysings na voëls en musiek is.

Van Niekerk se mees onlangse werk (buiten *Die sneeuslaper*) is die musiekteaterstuk, *Die kortstondige raklewe van Anastasia W* (2010), wat groot opspraak onder teatergangers verwek het. Vanweë die kru taal en skokkende beelde het heelwat teatergangers by die Aardklop-kunste fees ten tye van die produksie uitgeloop (Jonker, 2010: 12 & Maritz, 2010). Die produksie, waarvan die regie deur Marthinus Basson behartig is, is met die *Beeld-Aartvarkprys*, sowel as die AngloGold Ashanti / Aardklop Smeltkoersprys, bekroon (Maritz, 2010).

Die omstrede satiriese stuk wat deur Steinmair (2010a: 9) as “'n makabere galg-opera, 'n rock madrigaal” beskryf word, lewer baie sterk sosiale en politieke kommentaar en gee 'n kritiese blik op geweld en verkragting in die Suid-Afrikaanse samelewing. Die titel van die stuk verwys na Anestacia Wiese, 'n 11-jarige meisie wat in 2007 in Mitchells Plain deur haar ma se minnaar verkrag en vermoor is. Die musiekteaterstuk se greep op die werklikheid word versterk deurdat die name van ander werklike slagoffers van kinderverkragting en moord, asook werklike misdaadstatistiek, tydens die opvoer van die stuk geles word.

Vanweë die sterk kritiek teen die heersende orde in Suid-Afrika, kan *Die kortstondige raklewe van Anastasia W* as die nuwe vorm van Afrikaanse protesteater beskryf word. Jan-Jan Joubert (2011: 3) skryf dat dié stuk die baken vir moderne Afrikaans protesteater kan wees en dat daar in dié musiekteater beskaafde protes teen die brutaliteit van ons samelewing aangeteken word. Volgens Johan Myburgh (2010: 11) is dit die “suiwerste, helderste, kwaadste politieke protesmusiek in Afrikaans in die afgelope 20 jaar” en roep dit herinneringe van die Voëlvrybeweging van die 1980's op. Die ophef oor die Sokkerwêreldbeker en 'n sogenaamde nasionalistiese bewussyn te midde van die daaglikse realiteit van kinderverkragting, moord en korrupte politici en hul valse beloftes aan armes, word in die *kortstondige raklewe van Anastasia W* onder die vergrootglas geplaas.

Ten opsigte van die oorskryding van taalgrense, sluit *Die kortstondige raklewe van Anastasia W* sterk by *Die sneeuslaper* aan deurdat die Daan-karakter, soos Steinmair

(2010b: 6) dit beskryf, in “’n Germaanse Dada-taal” praat: “’n Man woon in die huis hy speel met ’n bal hy wys as dit demmert in Afrika, jou heerlike dye Lerato, jou kinderdosie klein An, grube ’n kindergrufte daar lê mens hondert boven mekaar.” Die vermenging van Germaanse tale soos Afrikaans, Nederlands en Duits tot ’n net-net verstaanbare gebrabbel, kan vergelyk word met die taalstottering wat so sterk aanwesig is in *Die sneeuser*. In *Die kortstondige raklewe van Anastasia W* kan die stottering van Afrikaans gelees word as ’n protes teen Suid-Afrika se brutale geweld, soos verkragting en die algehele verval van die land. Joubert (2011:3) sluit hierby aan wanneer hy sê dat taalgebruik in die stuk ’n manier is om vernet te toon teen die brutale geweld in Suid-Afrika. Die vermenging van Europese tale en Afrikaans sluit ook aan by die Sus-karakter wat telkens na Holland (skynbaar na haar oerwortels) vlug wanneer die realiteit van die Suid-Afrikaanse werklikheid vir haar te erg word om in die gesig te staar. Net so is dit beduidend dat die stotterende Afrikaans terugryp na die Europese tale waaruit dit ontstaan het en dit doelbewus afset teen die invloed van bloedvergietende (Suid-)Afrika.

Verder publiseer Van Niekerk ook gereeld gedigte op die webwerf *Versindaba* en ook op *LitNet* se PoësieNet. Dit is opvallend dat van haar mees onlangse gedigte spesifiek aan Suid-Afrika gerig is en baie sterk politieke kommentaar lewer. In haar gedig “Brief aan my vaderland” wat ook deur Sus in *Die kortstondige raklewe van Anastasia W* voorgelees word, noem die spreker Suid-Afrika ’n “oopgeskeurdepoesland” wat nie gaan “regkom” nie, omdat “geen digter kan uitdink wat alles met jou gebeur nie” en dat Suid-Afrika se verlede dit nie regverdig dat “vierwielaangedrewe vetnekpolitici met hul aangetroude families” die “land gebruiklikerwyse in sy maai stuur” nie (Van Niekerk, 2009b). Die verskrikking en brutaliteit van geweld figureer ook meermale in dié gedig – byvoorbeeld wanneer die spreker met verwysing na Italië die volgende sê: “’n Man/ sal nie hier uit die bosse kom/ en met ’n mes teen my keel/ my klere van my lyf skeur soos wat met een uit elke twee gebeur/ in jou gefokte woonbuurte daar benede ryk sowel as arm nie” (Van Niekerk, 2009b). Ook in “Suid-Afrika”, ’n verwerking van Allen Ginsberg se “America” wat Van Niekerk (2010b) as deel van die *Versindaba*-kollokwium op Stellenbosch geskryf het, is die spreker “siek van [die land] se skandes, geslag op geslag” en word die gewelddadigheid van die samelewing ook beklemtoon wanneer die spreker sê dat, as sy dit “agthonderd pedale per fiets uit [haar] huis waag/ word [sy] platgespring deur wildemanne uit die begraafplaas.”

Van Niekerk stel ook in haar onlangse verse subtiel die vraag wat die plek is – indien daar wel enigsins plek is – wat die letterkunde moet inneem in so ’n verwoestende samelewing. (’n Vraag wat ook veral in “Die swanefluisteraar” in *Die sneeuser* figureer). Dit is duidelik dat die spreker in “Suid-Afrika” aan die een kant voel dat om oor Suid-Afrika te skryf futiel is, soos daar uit die volgende reëls afgelei kan word: “Ek is vyf en vyftig [...] maar ek is aan die

moed verloor, my *hamstrings* is pappesit van probeer *novels* skryf oor jou” (Van Niekerk, 2010b). Aan die ander kant blyk sy terselfdertyd gefrustreerd te wees met die Suid-Afrikaanse digters se gebrek aan politieke betrokkenheid: “Wanneer gaan jou oorblywende digters kaalgat deur die ampsgeboue mars, en met verweerde pramme mededoë wek waar woorde dit nie kan nie?” (Van Niekerk, 2010b).

Ook die aktuele debat oor Afrikaans se voortbestaan in ’n postapartheidsbestel kom aan bod as die spreker vra: “Suid-Afrika, moet ek met jou Engels praat voor jy na my sal luister?” (Van Niekerk, 2010b). Laastens is daar ’n suggestie dat kuns en letterkunde slegs volwaardig sal kan voortbestaan in relatiewe nie-gewelddadige samelewings soos in Nederland – soos afgelei kan word uit die volgende reëls: “Moet ek my regte *poems* gaan verder droom met die Dikke van Dale as kopstut?” Daar is ’n suggestie dat die spreker voel dat daar nie meer plek is vir droom en digkuns in Suid-Afrika nie, maar dat haar digkuns eerder deur Nederland en Nederlands, oftewel deur die buiteland, geïnspireer sal word, soos sy op die Nederlandse Van Dale-woordeboek as fisiese ondersteuning vir haar kop steun. In *Die sneeuslaper* word hierdie idee meermale geëggo.

Dit is dus duidelik dat daar ’n wye verskeidenheid van temas in Van Niekerk se vroeër digkuns, sowel as haar prosawerk is, wat ook in *Die sneeuslaper* neerslag vind. Ten opsigte van die styl waarin *Die sneeuslaper* geskryf is, word die liriese kwaliteit van *Sprokkelster* en *Groenstaar*, asook dié van *Die vrou wat haar verkyker vergeet het*, geëggo. Die talle verwysings na voëls en voëlgeluide in “Die vriend” moet naas *Die vrou wat haar verkyker vergeet het*, gelees word, veral in die titelverhaal waar voëls sentraal staan. Musiek blyk ook deurgaans ’n motief in Van Niekerk se werk te wees en kom die sterkste na vore in *Agaat* en in *Memorandum*. In laasgenoemde word die tema van kunsskepping, wat ’n belangrike gegewe in *Die sneeuslaper* is, ook aangeraak.

Dit is ook opvallend dat daar in bykans al Van Niekerk se werk, in ’n mindere of meerdere mate, ’n politieke element aanwesig is. In *Groenstaar*, *Die vrou wat haar verkyker vergeet het*, maar veral in *Triomf* en *Agaat*, word die Suid-Afrikaanse politieke situasie, spesifiek apartheid, fel gekritiseer. Die effek wat apartheid op onderdruktes, gemarginaliseerdes en minderbevoorregtes gehad het, word in besonder oopgevlék. In Van Niekerk se meer onlangse verse speel politieke kritiek ’n belangrike rol, en dit word in *Die kortstondige raklewe van Anastasia W* tot ’n hoogtepunt gevoer deurdat daar protes aangeteken word teen die huidige bestel waar korrupsie deur regeringsamptenare en brutale geweld ’n alledaagse werklikheid is. Die feit dat Van Niekerk in haar onlangse werk haar stem dik maak oor die politiek en geweld in die postapartheid-samelewing, moet in gedagte gehou word by die lees en interpretasie van *Die sneeuslaper*.

1.3 *Die sneeusalper*

1.3.1 'n Oorsig oor die verhale en die belangrikste temas

Aangesien 'n wye verskeidenheid van temas verweef is in *Die sneeusalper*, en 'n omvattende studie daarvan in 'n tesis van hierdie beperkte omvang onmoontlik is, word daar vervolgens slegs kortliks verwys na vyf temas wat relevant is met betrekking tot die vraagstelling van hierdie studie en wat ook deur resensente beklemtoon is. Die temas wat kortliks bespreek word is: kunstenaarskap en die funksie van letterkunde, swerwersfigure, politieke betrokkenheid, dan ook taal, verwoording en stottering, asook laastens murmeling, musiek en ritme.

1.3.1.1 Kunstenaarskap en die funksie van die letterkunde

Marlene van Niekerk se kortverhaalbundel, *Die sneeusalper*, word in 2011 met die UJ-prys vir skeppende skryfkunde in Afrikaans bekroon, omdat dit volgens die keuringspaneel “'n aangrypende verhaalbundel” is “wat op 'n eerlike, kritiese wyse rekenskap probeer gee van wat dit verg om in die 21ste eeu 'n stukkie outentisiteit as mens en as kunstenaar te wen” (Rautenbach, 2011: 3). In resensies word *Die sneeusalper* deur beide Andries Visagie (2010: 9) en Thys Human (2010: 13) beskryf as 'n kritiese bestekopname van haar kunstenaarskap. Ook ander kritici, soos Joan Hambidge (2010), noem *Die sneeusalper* 'n “letterkundige skryfverslag” en volgens Marius Crous (2010: 13) is dié verhaalbundel van Van Niekerk, wat ook 'n professor in kreatiewe skryfkunde is, se “kunsteoretiese besinning”, oftewel haar “ars poetica”.

Hierdie uitsprake van kritici word bevestig deurdat Van Niekerk self as karakter in twee van die verhale in die bundel optree. In “Die vriend” kry die leser te doen met 'n jong Van Niekerk wat in die tagtigerjare in Suid-Afrika, sowel as Nederland, filosofie studeer, terwyl haar karakter in “Die swanefluisteraar”, ook soos sy, 'n professor is wat studente in die skeppende skryfkunde begelei. Reeds in die inleiding van eerste verhaal, “Die swanefluisteraar”, word 'n vraag gestel wat belangrik is vir die lees van die res van die kortverhaalbundel: “Wat is die nut van die letterkunde? Is 'n verhaal iets wat 'n mens kan troos?” In die titelverhaal word die vraag geëggo deur een van die karakters: “Wie vertel wat vir wie, wanneer, waar, waarom, en veral hoe, dis die punt, 'n roman is daarom altyd ten minste twee romans, liefs 'n verhaal in 'n verhaal...” (Van Niekerk, 2010a: 125).

Wanneer hierdie vrae naas 'n paar ander gedeeltes in die verskillende verhale in *Die sneeusalper* gelees word, word daar ook ander dimensies tot die vraag toegevoeg. In “Die swanefluisteraar” laat een van Van Niekerk se skryfkundestudente, Kasper Olwagen, haar

per brief vanuit Amsterdam weet dat hy sy kursus in kreatiewe skryfkunde staak, aangesien hy in die sogenaamde “skrywersparadys” geen enkele woord geskryf kry nie (Van Niekerk, 2010a: 15). Van Niekerk herroep dan ’n vroeëre gesprek oor literatuur wat Kasper met haar gehad het toe hy nog in Suid-Afrika gewoon het, waarin hy die volgende kwytraak:

Fiksie [...] kan ons nie meer troos nie. Die verskrikkinge van ons vaderland ontnem die verhalende verbeelding haar wil, haar wilskrag. Mens kan niks meer uitdink nie. Brutalite moet ons daarom word, feiteversamelaars, nie meer storievertellers nie, eerder argivarisse van die onvoorstelbare brutaliteite van die land (Van Niekerk, 2010a: 31).

Alhoewel die Van Niekerk-karakter ietwat oorbluf is deur die uitgesproke en byna siniese uitspraak van die student, en hom nie verder daaroor uitvra nie, is sy wel beïndruk, omdat sy dit herken “as die invalshoek vir ’n nuwe literêre beweging in die Afrikaanse letterkunde wat tog so vasgeval was in avontuur en selfportret” (Van Niekerk, 2010a: 32). Op die *Versindaba*-webblad sluit Van Niekerk aan by die karakter van Kasper Olwagen wat ophou fiksie skryf en hom slegs na betekenislose klankgediggies wend, wanneer sy sê dat sy wonder of die “enigste subversiewe daad in ’n gebrutaliseerde samelewing nie dalk die skryf van klein gediggies is nie” (*Versindaba*, [s.a.]). Dit is dus duidelik dat daar in *Die sneeuslaper* opnuut besin word oor die rol wat die kuns, veral die letterkunde, in die hedendaagse samelewing speel en of die romankuns nog enigsins waarde vir die moderne mens het.

1.3.1.2 Swerwersfigure

Dit is opvallend dat daar in elke verhaal ten minste een swerwersfiguur is wat soms ook terselfdertyd die neurotiese kunstenaarsfiguur is. In “Die swanefluisteraar” word Kasper, as ’t ware self geleidelik ’n swerwer. Hy begin ’n boemelaarsfiguur agtervolg en neem hom aan huis om hom te versorg, hy staak sy kursus in kreatiewe skryfkunde, hy “verdwaal” in Amsterdam en op die ou end eindig hy in ’n waakeenheid. In “Die slagwerker” kry die leser te doen met ’n skrywersfiguur, Willem Oldemarkt, wat in sy eensaamheid verlief raak op sy jong buurman en as kompensasie vir sy verlies ’n verhaal versin. “Die sneeuslaper” sentreer rondom ’n Amsterdamse boemelaars- of swerwersfiguur, bekend as “die sneeuslaper”. Die swerwersfiguur, wie se spraak deurspek met obskure woorde en uitdrukkings is, ry die antropoloog, Helena Oldemarkt, se antropologiese verslag in die wiede deur haar vrae te ontwyk. Helena noem ook dat haar eie vader in sy laaste jare ’n swerwer was voordat sy hom laat onderbring het in ’n versorgingseenheid. Laastens handel “Die vriend” oor ’n fotograaf, Peter Schreuder, wat ’n medies onverklaarbare ineenstorting kry, nadat hy met sy laaste foto-uitstalling fel deur dagblaie gekritiseer is as rassisties en stereotiperend.

Tydens NB-uitgewers se boekbekendstelling van *Die sneeuslaper*, waar Van Niekerk in gesprek met Gerrit Olivier was, sê sy dat die swerwerkarakters in die kortverhaalbundel 'n aanduiding is dat dit onmoontlik begin raak om te skryf. Sy maak dan selfs die volgende uitspraak: "Ek dink dis die laaste stuk prosa wat ek ooit geskryf het" (Van Niekerk, 2010c). Dit is ook opmerklik dat beide Hambidge (2010) en Visagie (2010: 9) in hulle resensies noem dat daar in *Die sneeuslaper* baie sterk gesuggereer word dat Van Niekerk haar gereedmaak om haarself in die toekoms tot die digkuns te wend. Wanneer haar eie uitspraak oor prosa daarnaas geplaas word, kan daar afgelei word dat Van Niekerk om bepaalde redes nie meer prosa kan of wil skryf nie en dat sy haar skryfwerk slegs sal voortsit in die vorm van poësie. Dit was egter nog nooit 'n geheim dat Van Niekerk groot waarde aan die poësie heg nie, soos ook afgelei kan word uit die volgende uitspraak tydens 'n onderhoud: "Musiek is die eerste kuns, die poësie is die tweede. Prosa is die vaal suster" (Van Niekerk aangehaal in Victor, 2007).

Verder is die swerwerkarakters ook beduidend van die sogenaamde "gebrutaliseerde" samelewing wat onder die loep geneem word. Die Nederlandse resensent, Hermsen (2009), skryf in sy resensie van die Nederlandse vertaling van *Die sneeuslaper* dat die talle marginale figure, die swerwers, die dakloses, die boemelaars en die verdwaalde kunstenaarsfigure hulle almal in ontspoorde posisies bevind, met ander woorde, buite die rand van die samelewing beweeg. Die ontspoorde posisie stel hul juis in staat om 'n kritiese blik op die status quo te gee. Boonop is dit byna altyd juis die swerwersfigure, die ontspoorde, wat ook afwyk van die konvensionele gebruik van taal en dus taal laat ontspoor en oopmaak vir nuwe moontlikhede. Die stottertaal en stamelpraat word in die mond gelê van Kasper Olwagen, van die sneeuslaper en van die hakkkelende Peter Schreuder.

1.3.1.3 Politieke betrokkenheid

Andries Visagie (2010: 9) beweer in sy resensie van *Die sneeuslaper* dat kuns in die bundel geromantiseer word, maar dat dit soms goed en nodig is om "kuns (veral die Afrikaanse prosa) [...] los te skud uit die dwangbuis van politieke betrokkenheid".³ Myns insiens word die verhaalbundel allermens losgeskud van politieke betrokkenheid. Alhoewel politieke betrokkenheid op die agtergrond geskuif word in sommige verhale, soos in "Die sneeuslaper" en "Die slagwerker", figureer politieke betrokkenheid juis besonder sterk in "Die swanefluisteraar" en "Die vriend". Kritici soos Crous (2010: 13) en Hambidge (2010) wys ook

³ Hierdie stelling van Visagie word uitvoering in die tweede gedeelte van hoofstuk drie bespreek.

albei daarop dat daar in die verhale skerp kritiek op die Suid-Afrikaanse politieke situasie gelewer word.

Die politieke dimensie in *Die sneeuslaper* word beklemtoon deurdat die vraag wat die rol van die letterkunde in die hedendaagse samelewing is, nie net in 'n globale konteks (omdat *Die sneeuslaper* in Nederland, sowel as in Suid-Afrika afspeel) oorweeg word nie, maar ook spesifiek gewees word in die Suid-Afrikaanse konteks. Dit is opvallend dat die Afrikaanse letterkunde in die postapartheidsamelewing eerstens 'n definitiewe veranderende posisie vanaf 1994 inneem, asook 'n unieke plek ten opsigte van die ander tien amptelike landstale beklee, vanweë die sterk assosiasie tussen die Afrikaanse taal en die apartheidsbestel – wat die brein kind van die Afrikaner was.

Die kontras tussen die veranderende posisie van Afrikaanse literatuur, asook die kwessie van die kunstenaar se politieke verantwoordelikheid voor en na 1994, word duidelik uitgebeeld wanneer “Die vriend” en “Die swanefluisteraar” naas mekaar gelees word.⁴ “Die vriend” handel oor die politieke verantwoordelikheid van die kunstenaar – in hierdie verhaal die fotograaf, Peter Schreuder – in die tagtigerjare in Suid-Afrika. “Die swanefluisteraar” speel weer in die hedendaagse, postapartheid Suid-Afrikaanse, sowel as die moderne Nederlandse samelewing af.

In haar resensie oor *Die sneeuslaper* skryf Hambidge (2010) dat daar in “Die vriend” uitgebeeld word hoe moeilik dit nou is om teen die heersende orde in opstand te kom”. Dit is dus duidelik dat daar 'n verband is tussen die rol wat die (Suid-)Afrikaanse kunstenaar of skrywer in die hedendaagse samelewing speel, die aard van die kuns of letterkunde wat geskep word, die politieke konteks waarin daar geskep word, die funksie van kuns en letterkunde in die samelewing, en die vraag of daar hoegenaamd in die toekoms nog literatuur geskep kan word.

1.3.1.4 Taal, verwoording en stottering

Verskeie resensente verwys na die unieke taalgebruik in *Die sneeuslaper*, sowel as na die tema van verwoording. Eerstens is dit opmerklik dat verskeie resensente wel aanklank by die liriese, poëtiese kwaliteit van die taal gevind het. Volgens Crous (2010: 13) is *Die sneeuslaper* “poëtiese prosa” en Hambidge (2010) noem die sneeuslaper “ 'n clochard wat poësie praat.” Visagie (2010: 9) is dit eens met hulle en beklemtoon dat Van Niekerk met haar liriese taal die verbeeldingloosheid van alledaagse taalgebruik teenwerk.

⁴ 'n Volledige bespreking volg in die laaste gedeelte van hoofstuk drie.

Van Den Berg (2010: 9) noem spesifiek dat “verwoording” ’n belangrike tema is omdat die sintuiglike ervaring van taal ook ontgin word en wel veel verder as die semantiese betekenis van woorde. Myns insiens is dit een van die funksies van die Neerlandismes en ander woorde wat uit verskeie Europese tale ontleen is. Terwyl dit dalk plek-plek die taal se semantiese waarde verarm, verryk dit die sintuiglike waarde van die taal. Daar is boonop ’n suggestie van ’n opgraving van Afrikaans se Europese oerwortels. Die sintuiglike belewenis van taal wat soms bo die betekenis- en kommunikatiewe waarde van taal gestel word, word ook deur van Den Berg (2010: 9) beklemtoon wanneer hy sê dat *Die sneeuslaper* ook ’n appèl word vir die waarde van taal wat verby kommunikasie en die mededeling van feite strek. Hy noem dat ’n funksie van taal ook “die mediëring van belewenis” kan wees.

’n Ander aspek van die taalgebruik wat ook deur ’n paar resensente opgemerk is en wat veral relevant vir hierdie studie is, is spesifiek die gebruik van vele Nederlandse woorde en uitdrukkings in die verhaalbundel. Terwyl Visagie (2010: 9) van mening is dat die Neerlandismes soos “mobiel” in plaas van “selfoon”, “oormatig en bra irriterend is”, reageer Crous (2010: 13) en Human (2010: 13) in hul resensies positief teenoor die Afrikaans wat sy Nederlandse oerwortels herontgin. Dit is egter opvallend dat geen resensent Van Niekerk se gebruik van Nederlands in haar skryfwerk interpreteer nie en ook nie moontlike verklarings daarvoor probeer gee nie.

Een van die redes waarom daar soveel Neerlandismes in die Afrikaanse teks is, is omdat *Die sneeuslaper* eerste in Nederlands gepubliseer is as *De sneeuwslaper* (2009). Die Nederlandse weergawe van die teks, *De sneeuwslaper*, is in Amsterdam uitgegee en deur Riet de Jong-Goosens uit die Afrikaans vertaal. Alhoewel Van Niekerk die verhale oorspronklik in Afrikaans geskryf het, het sy dit in ’n soort Afrikaans geskryf wat dit vir die Nederlandse vertaler makliker sou maak met die vertaling daarvan. Toe *Die sneeuslaper* uiteindelik in Afrikaans uitgegee is, is daar besluit om van die Nederlandse woorde en konstruksies in die teks te behou. Die verhale speel immers gedeeltelik in Nederland af (Van Niekerk, 2011).

Verder het geen resensent, buiten Human (2010: 13) eksplisiet verwys na die stotter- en stamelspraak wat volop in *Die sneeuslaper* is nie. Dit kan moontlik toegeskryf word aan die literêre digtheid van die teks wat aan die resensente heelwat ander onderwerpe vir ontleding verskaf, of aan die feit dat daar nog nie baie oor die deterritorialisering of stottering van taal in Afrikaanse literatuur geskryf is nie.

1.3.1.5 Murmeling, musiek en ritme

Soos in die res van Van Niekerk se oeuvre, is daar in *Die sneeuslaper* talle verwysings na musiek, klanke, geluide en ritmes. Uit verskeie onderhoude wat al met Van Niekerk gevoer is, is dit duidelik dat musiek 'n groot invloed op haar skryfwerk het en dat sy bo en behalwe haar uitgebreide musiekkennis, 'n besonderse bewondering en waardering vir musiek as kunsvorm het.

Dit is ook duidelik dat Van Niekerk musiek assosieer met die kreatiewe impuls om onder andere skryfwerk te skep. Van Niekerk (aangehaal in Van der Mescht, 2009: 26) sê onder meer dat musiek die “gevoelsdimensies en verbeeldings” vir haar oopmaak en dat sy, deur na musiek te luister, van nuwe potensies in haarself bewus word. In die onderhoud met Victor (2007) bevestig Van Niekerk die kreatiewe invloed wat musiek op haar het, soos volg:

Wat my meestal “dryf” tot 'n poging om 'n gedig te probeer maak, is 'n sekere gevoel van verbondenheid met die “natuur”, en verder musiek – enige musiek. Ek dink musiek lok die onbewuste na die oppervlak, en dit is ons grootste bron [...] Soms vat ek 'n bandopnemer as ek gaan stap en dan praat ek wat in my kop kom. Die stapritme help soms om die poorte te open [...] Wat ek vind baie help, is om na musiek te luister en woorde te skryf wat skandeer op die musiek en in die stemming van die musiek te bly.

In *Die sneeuslaper* is daar ook telkens verwysings na ritme, musiek en 'n murmeling. In “Die swanefluisteraar” word die noue verband tussen musiek en digkuns geïllustreer wanneer die Van Niekerk-karakter die klankgedigte op die geluidbande probeer ontsyfer. Sy sê dat sy nie die woorde van die gedigte kan uitmaak nie, maar dat sy “manjifieke edifies van klank” en “ritmes” hoor wat “gevarieer in klinkers en die medeklinkers, gestut en opgebou uit herhalings en refreine” is (Van Niekerk, 2010a: 40). Sy verwys ook spesifiek na die geluide van die waterstroom by Dwarsrivier waar Kasper se klankgedigte opgeneem is en sê dat dit lyk asof Kasper die “spesifieke mineur murmeling van water” as 'n soort pedaalpunt vir sy stem gebruik het, “nie 'n forse baspedaal soos hy hoor in die orrelwerke van Bach nie, maar ritselfend, kabbelend asof die tyd 'n instrument is waarop gras en water speel met transparante vingers” (Van Niekerk, 2010a: 40).

Alhoewel musiek en ritme in “Die sneeuslaper” tematies op die agtergrond staan, lyk dit asof Helena Oldemarkt die sneeuslaper met musiek vergelyk, omdat sy hom 'n “melodie” noem en na sy “klank” verwys (Van Niekerk, 2010a: 102-103). Sy noem ook op bladsy 126 dat daar tussen hulle op die parkbank 'n ritme in hul “herhalings, omkerings, versnellings en

verdragings” ontstaan het asof hulle “musiek met mekaar uitgewissel het.” Dit dui moontlik daarop dat sy en die sneeuslaper op daardie moment iets van mekaar verstaan het. Musiek en ritme speel ook telkens ’n rol in Helena se herinneringe rondom haar vader. So herroep sy hoe haar pa haar as kind geleer het om met haar wang teen die grond die regte ritme vir toktokkies terug te klop. Sy sê ook dat die herinneringe aan haar vader vir haar as ’n “baspedaal” dien wanneer sy met die sneeuslaper in aanraking kom. Die herinneringe is met ander woorde soos iets wat slegs vaagweg in die agtergrond hoorbaar is, maar tog belangrik is vir die “musikale ervaring” as geheel. Wanneer sy met die sneeuslaper in aanraking kom herroep sy dus herinneringe van haar vader wat haar help om die sneeuslaper beter te begryp (Van Niekerk, 2010a: 129). Dit is waarskynlik omdat die sneeuslaper Helena op ’n manier aan haar pa herinner, want haar pa was in die laaste jare voor sy dood ook ’n swerwer.

“Die slagwerker” en “Die vriend” is die verhale waarin musiek of ritme en voëlgeluide onderskeidelik die meeste figureer. Dit word in die tweede gedeelte van hoofstuk drie bespreek. Wat in “Die slagwerker” voorop staan, is dat Willem Jacob geleidelik ontroer om met hom mee te doen aan ’n “klein perkussie wat opstyg uit die stadsgedruis, op tussen die sterre” “met sy kop knikkend op die ritmes en teenritmes” totdat die “hele woning [] begin vibreer [het]” (Van Niekerk, 2010a: 86-87). Aan die einde van “Die vriend” speel voëlgeluide ’n belangrike rol, aangesien Peter Schreuder na sy ineenstorting net voor hom uitstaar, maar wel reageer op die geluide van die janfredrik.

1.3.2 Die struktuur van die verhaalbundel

Volgens André P. Brink (in Maritha Snyman, 2011: 6) is daar die afgelope paar jaar ’n tendens in die wêreldletterkunde dat sommige kortverhaalbundels ten opsigte van hulle struktuur meer na ’n roman neig. Hy verwys na die genre as “ ’n soort kortverhaal-roman”. Ander terme wat al aan die soort bundel toegedig is, is volgens Snyman (2011: 6) “eenheidsbundels” en “besondere romans” in Afrikaans, en in Engels “linked novels”, “connected stories”, “episodic novels”, “story cycles” en “composite novels”.

Volgens Susan Garland Mann (1989: 15) in *The Short Story Cycle* is die hoofkenmerk van dié hibriediese genre dat dit ’n teks is met afsonderlike verhale wat onafhanklik van mekaar gelees kan word, maar tegelykertyd ook dig met mekaar verweef is. Die leser kan dus die afsonderlike verhale lees en verstaan sonder om na die ander verhale in die bundel te kyk, alhoewel al die verhale in die bundel ook as ’n samewerkende eenheid gelees kan word. Mann (1989: 15-16) waarsku egter dat nie alle verhale wat deur dieselfde outeur geskryf is noodwendig as ’n verhaalsiklus of eenheidsbundel gehanteer moet word nie. Die meeste

outeurs gebruik deurlopende ruimtes, historiese tydperke, of sosiale, ekonomiese en politieke realiteite in verskillende verhale sonder dat daar sprake is van 'n bewustelike eenheidskepping tussen die verhale.

Snyman (2011: 6) skryf dat daar verskeie tegnieke is waardeur 'n skrywer die grense tussen die kortverhaalbundel en die roman kan vervaag – onder andere deur die gebruik van deurlopende karakters, ooreenstemmende temas, asook ruimtes en simbole wat meermale figureer. Volgens Snyman (2011: 6) is daar twee voorbeelde in die onlangse Afrikaanse letterkunde wat as iets tussen 'n kortverhaalbundel en 'n roman beskryf kan word, naamlik Willemien Brümmer se *Die dag toe ek my hare losgemaak* het (2008), asook Corlia Fourie se *Alle paaie lei deur die Strand* (2008). Met die lees van *Die sneeuslaper* merk die leser ook op dat daar besonder baie verbande tussen dié vier verhale is – meer as wat daar normaalweg in die tradisionele kortverhaalbundel is. Vanweë die sterk tematiese verweeftheid, herhalende karakters en ruimtes, en 'n opvallende inspelings tussen die verhale, kan *Die sneeuslaper* dus ook as 'n kortverhaal-roman beskryf word.⁵

Dit is opvallend dat al die verhale in *Die sneeuslaper* óf in die Nederlandse ruimte van Amsterdam, óf in die Suid-Afrikaanse ruimte van Stellenbosch, afspeel. Sommige verhale gebruik beide ruimtes as agtergrond. Ten opsigte van karakterisering is daar verskeie karakters wat in meer as een verhaal voorkom. Professor van Niekerk tree as 'n karakter op in beide “Die swanefluisteraar” en “Die vriend”, en die sneeuslaper blyk, bo en behalwe in die titelverhaal, ook 'n belangrike rol te speel as die swerwer in “Die swanefluisteraar”. Verder is daar suggesties dat Peter Schreuder in “Die vriend” ook die fotograaf is wat die sneeuslaper in die titelverhaal skelm afneem. Helena Oldemarkt van “Die sneeuslaper” is ook die suster van Willem Oldemarkt, die hoofpersona in “Die slagwerker”. In die titelverhaal is daar 'n gedeelte waar die sneeuslaper aan die woord is waar al vier verhale as 't ware bymekaarkom:

Hoe beval dit u mevrou? Net een reël op 'n slag op 'n opgevoede velletjie. En dan kyk ek van agter boomstamme hoe hy die stukke van die staaltjie stront aanmekaarlas om sin daaruit te probeer maak. Sliep slop laat agtervolg ek my deur die smeltlys oor die Museumplein na die Spiegelgracht waar ek my opstel voor die étalage van die antikwaar om hom dop te hou in die weerkaatsing. 'n Wedersydse loerparty, met daarby nog die klokkemaker wat wonder waarom ek so staar na sy mirior aux

⁵ Aangesien die term nog nie gevestig is in die Afrikaanse letterkunde nie, sal daar, om verwarring uit te skakel, in hierdie tesis egter deurentyd na *Die sneeuslaper* as 'n kortverhaalbundel verwys word.

alouettes. En heeltyd word ek afgeneem van agter, deur daardie plurk, kliks-klaks met sy kamera (Van Niekerk, 2010a: 142).

In die aangehaalde gedeelte uit “Die sneeulaper” verwys die “hy” wat “die stukke van die staaltjie stront aanmekaarlas” na Kasper Olwagen wat in “Die swanefluisteraar” die swerwer agtervolg en sy papiertjies optel en probeer ontsyfer. Die “wedersydse loerparty” verwys waarskynlik na Willem Oldemarkt (die hoofpersoon in “Die slagwerker”), veral as dit gelees word naas die “klokkemaker”, wat ongetwyfeld na Jacob Kippelstein verwys. Laastens word “Die vriend” ook betrek deurdat daar ’n verwysing is na die fotograaf, Peter Schreuder – “daardie plurk, kliks-klaks met sy kamera.”

Die vier verhale in *Die sneeulaper* is so dig verweef dat dit die leser onseker laat oor waar die begin- en eindpunt van die verhale presies is. Verskeie kritici verwys na hierdie eienskap van die bundel in hul resensies. Visagie (2010: 9) skryf dat die leser se interpretasie van die verhale nie tot ruste kan kom binne die grense van ’n enkele verhaal nie en dat die leser se perspektief dus met die lees van elke verhaal verder “verruim” of “ontwrig” word. Hambidge (2010) noem dat die leser as ’t ware om die bos gelei word deur die fyn spel tussen fiksie en waarheid, net soos die lewerikspieël (’n belangrike simbool in die bundel) die illusie van byvoorbeeld water en die son vir voëltjies skep.

Die Nederlandse resensent, Joke Hermsen (2009), vergelyk in haar resensie die struktuur van *Die sneeulaper* met Escher se mobiusband (1963). As ’n mens na dié tekening kyk, is daar die optiese illusie dat die agtvormige lint waarop die miere loop, nie twee verskillende sye het nie, maar slegs een sy het. Die optiese illusie laat dit lyk asof die miere oneindig lank op die band kan loop, omdat hulle telkens weer op die beginpunt van die band kom, sonder om ooit ’n rand oor te steek. Escher illustreer met die mobiusband hoe ruimte en tyd oor mekaar kan skuif tot in ’n oneindige kontinuum. Volgens Hermsen (2009) skep die verweefdheid en ineenvloeiing van die vier verhale in *Die sneeulaper* op dieselfde manier as die Mobiusband, ’n illusie van oneindigheid en ’n verwarring oor waar die verhaal of band begin of ophou.

Die verweefde struktuur van *Die sneeulaper* is belangrik vir die wyse waarop hierdie studie aangepak word. Aangesien dit problematies is om die verhale in dié bundel losstaande van mekaar te lees, vanweë die deurlopende temas, motiewe en karakters, sal daar in hoofstuk twee verhale in elke afdeling naas mekaar gelees en bespreek word. Daar word dus gekies om eerder op bepaalde temas soos taalstottering, musiek en voëlgeluide, en politieke betrokkenheid te fokus, en daarvolgens die betrokke verhale te bespreek, eerder as om die kortverhaalbundel verhaal vir verhaal aan te pak. Aangesien die verhale in *Die sneeulaper* so dig verweef is dat daar verskeie temas in elke verhaal aangeraak word, sal twee verhale,

“Die swanefluisteraar” en “Die vriend” twee keer bespreek word, maar naas verskillende verhale en telkens met ’n ander tematiese fokus. Die verhaalbesprekings word vanselfsprekend ook nie chronologies aangepak nie.

1.3.3 Die voorblad van die verhaalbundel

Op die voorblad van *Die sneeuslaper* is ’n afdruk van ’n skildery, “Measuring your own grave”, deur Marlene Dumas.⁶ In die skildery staan ’n figuur met wydgestrekte, oop arms. Hierdie skildery was deel van ’n uitstalling wat tussen 14 Desember 2008 en 16 Februarie 2009 by die Museum van Moderne Kuns (MoMA) in New York gehou is. Die uitstalling met dieselfde titel, het ongeveer 70 skilderye en 35 tekeninge ingesluit wat afkomstig is uit Dumas se vroegste werk in die 1970’s tot en met haar mees onlangse werk (*MoMA*, 2008).

Die kompleksiteit van kunsskepping, die skoonheid van kuns, (vroulike) seksualiteit, swangerskap, geboorte en dood, sosiale en politieke onderdrukking, asook aktuele, kontroversiële sake, is temas wat in haar werk en ook in dié tentoonstelling oorheers (Smith, 2008: 33, *MoMA*, 2008 & Zohn, 2008). Die uitstalling, *Measuring your own grave* was tematies georiënteerd, wat beteken dat Dumas se werk nie in chronologiese volgorde ten toon gestel is nie, maar dat dit ten opsigte van tematiek gegroepeer is. Dit verskaf ’n vernuwende perspektief wat die publiek toelaat om interessante verbande tussen haar vroeëre en latere werk te lê.

Die skildery, “Measuring your own grave”, wat op die voorblad van Van Niekerk se *Die sneeuslaper* pryk, is allermins ’n toevallige keuse. Nie net deel die beeldende kunstenaar en skrywer dieselfde voornaam nie, maar hulle werk deel ook sekere temas onder andere kunstenaarskap, die dood, aktualiteite en politieke onderdrukking. Boonop is *Measuring your own grave* ’n tentoonstelling van Dumas se beeldende oeuvre, terwyl *Die sneeuslaper* op dieselfde wyse as ’n bestekopname van Van Niekerk se literêre kunstenaarskap gesien kan word, omdat sy onder andere self twee keer as karakter daarin optree. Dumas (aangehaal in Human: 2010: 13) verduidelik in ’n poëtiese teks wat haar uitstalling vergesel die titel, *Measuring your own grave*, soos volg:

⁶ Marlene Dumas is ’n internasionaal bekende kunstenaar wat in 1953 in Kuilsrivier gebore is en van 1972 tot 1975 in Kaapstad studeer het. In 1976 is sy op 23-jarige ouderdom na Nederland om Westerse kuns te studeer en is sedertdien in Nederland woonagtig. Sy het internasionale bekendheid verwerf in die 1980’s vir haar unieke voorstellings van die menslike (vroulike) liggaam. Haar werk is uitgestal in van die wêreld se bekendste museums, onder meer die Pompidou in Parys, die MoMA in New York, die MOCA in Los Angeles, die Stedelijke Museum in Amsterdam en die Tate Modern in Londen (Bonacossa, 2006: 100-101 & Smith, 2008: 33).

It is the best definition I can find
for what an artist does when making art
and how a figure in a painting makes its mark.
For the type of portraitist like me
this is as wide as I can see.

Dit is dus duidelik dat Dumas 'n kunstenaar is wat baie selfbewus omgaan met haar kuns - sy is bewus van haar eie beperkinge as kunstenaar, haar eie ingeperkte perspektief tot kunsskepping en die soms hopelose poging van kuns om begrip en sin vas te vang.⁷ Net soos die graf 'n beperkende ruimte is waarin 'n liggaam tot ruste kom, so is haar skilderdoek 'n beperkende oppervlak waarop sy 'n figuur laat "lewe" of eintlik laat "doodgaan." Van Niekerk kan op 'n soortgelyke wyse as 'n selfbewuste skrywer beskryf word omdat sy in *Die sneeuslaper* byvoorbeeld na haarself as skrywer en mentor vir studente in kreatiewe skryfkunde verwys.

Van Niekerk het al boonop verskillende essays oor Dumas se werk geskryf, soos byvoorbeeld "Seven M-blems for Marlene Dumas" wat in *Marlene Dumas - Selected works* (2005) opgeneem is, die elegiese gedig "Mass for the Painter", asook aantekeninge wat die Suid-Afrikaanse uitstalling *Intimate relations* vergesel het en in 2008 in 'n bundel met dieselfde titel gepubliseer is. Hierin skryf Van Niekerk (2008: 111) die volgende oor Dumas se werk:

Marlene Dumas' work intrigues the viewer because of the complex nature of the resistance it offers. [...] the ambiguity of the work's content also resist interpretation. It must also be said that no account of this painter's work can ever be exhaustive, because each painting is a unique, fused amalgam of expressive marks on the canvas, bursting with all kinds of autobiographical, sosio-critical, psychological, ethical, biblical, cultural and folkloristic references.

Nel (2009: 114) bring bogenoemde aanhaling van Van Niekerk oor Dumas se skildery in verband met Van Niekerk se *Memorandum: 'n verhaal met skilderye*. Volgens Nel (2009: 114) figureer die sogenaamde komplekse weerstand waarna Van Niekerk verwys, ook in

⁷ Volgens Zohn (2008) dui die titel van die tentoonstelling en skildery ook op die soeke na verstaan. Sy formuleer dit as volg: "Can you measure your own grave by extending your arms like an angel, a wingspan away from understanding? Can you control every last bit of your destiny, down to the size of your coffin?"

Van Niekerk se eie werk. In *Memorandum* is daar byvoorbeeld 'n weerstand teen die dood, teen vergeteldheid, teen eensaamheid, teen enkelvoudige interpretasie, teen stilte en teen die onbewoonbaarheid van ruimtes. Nel (2009: 114) verwys ook spesifiek na die rol van vriendskap en talle toespelings wat weerstand teen eensaamheid en enkelvoudige interpretasie bied.

Die vergelyking tussen Dumas se skilderye, oftewel beeldende kuns, en Van Niekerk se skrywerskuns, is glad nie vergesog nie – intendeel, Dumas self tref ook 'n vergelyking tussen woorde en beelde as kunsvorme. Dumas (aangehaal in Nel, 2009: 113) sê die volgende oor woorde en beelde as kuns:

I know that neither images nor words,
can escape the drunkenness and
longing caused by the turning
of the world.
Words and images drink the same wine
There is no purity to protect.

Dumas is volgens Nel (2009: 113) bekend daarvoor dat sy woordtekste en beeldtekste kombineer in haar eie werk en daarom is die gebruik van haar skildery op die voorblad van 'n kortverhaalbundel, wat juis oor kunstenaarskap handel, dus baie toepaslik. Temas soos dood, vriendskap en eensaamheid kom in beide Dumas se werk en Van Niekerk se *Memorandum* voor en is ook belangrike temas in *Die sneeuslaper*. Verder is daar in *Die sneeuslaper* vele intertekstuele verwysings na geskiedkundige en politieke gebeure, asook na ander literatuur. Die verhale verwys boonop die heelyd oor en weer na mekaar terug. Daarom kan daar gesê word dat dié bundel, net soos Dumas se werk, en soos Van Niekerk se *Memorandum*, kliphard skop teen enige enkelvoudige, rustende interpretasie. Die gebruik van Dumas se “Measuring your own grave” op *Die sneeuslaper* aktiveer dus dadelik 'n reeks assosiasies en intertekstuele verwysings tussen Dumas en Van Niekerk se oevres, veral ten opsigte van die betekenis van kunstenaarskap, die selfbewuste proses van kunsskepping, asook die hopelose poging van kuns om begrip en sin vas te vang.

1.4 Samevatting van hoofstuk

Die doel van hierdie hoofstuk was om 'n deeglike en koherente, maar tog ook oorsigtelike, uiteensetting te gee van die probleemstelling wat in die res van hierdie tesis aangepak word, naamlik om Deleuze en Guattari se teoretiese uitgangspunte oor mineurletterkunde en die deterritorialisering van taal te gebruik om Marlene van Niekerk se *Die sneeuslaper* te lees. Meer spesifiek is die fokus van hierdie studie om vas te stel in watter mate die kortverhaalbundel as mineurletterkunde beskryf kan word, deterritorialisering aan taalstottering gelyk gestel kan word, en laastens watter suggesties dit laat ten opsigte van die toekoms en funksie van die Afrikaanse letterkunde in die huidige politieke bestel in Suid-Afrika.

'n Kort inleidende uiteensetting van die belangrikste teoretiese uitgangspunte is ook gegee om aanknopingspunte met die kortverhaalbundel te motiveer, alhoewel dit eers in hoofstuk twee in detail bespreek word. Aangesien Marlene van Niekerk 'n gesaghebbende stem in die Afrikaanse literatuur is met 'n rits invloedryke werke en vele bekronings agter haar naam, daar definitiewe verbande tussen haar verskillende werke is, en die rol van 'n kunstenaar en 'n skrywer so 'n belangrike tema in *Die sneeuslaper* is, is daar kortliks 'n uiteensetting gegee van haar skrywerskap en haar oeuvre. Sodoende word *Die sneeuslaper* gekontekstualiseer en word enkele deurlopende temas uitgelig om as 'n vertrekpunt vir die studie te dien. 'n Paar temas in *Die sneeuslaper*, wat in die meeste verhale manifesteer, en relevant is vir die probleemstelling en teoretiese uitgangspunte in hierdie tesis, is kortliks bespreek. Ten slotte is die struktuur en voorblad van die kortverhaalbundel ook vlugtig bespreek om die onkonvensionaliteit en intertekstualiteit van die bundel te beklemtoon.

HOOFSTUK 2: DELEUZE EN GUATTARI OOR MINEURLETTERKUNDE

2.1 *Kafka: Toward a Minor Literature*: 'n literêre rewolusie

Daar is sommige literêre tekste wat steeks weier om antwoorde te gee op die vrae wat daarin en daardeur gestel word, skryf Willem Anker (2011:1). Hy noem dat die Franse filosoof, Gilles Deleuze (1925-1995), en die Franse sielkundige, Félix Guattari (1930-1992), se gesamentlike werk, *Kafka: Toward a Minor Literature* (1986), as 'n manifest gesien kan word vir 'n rewolusionêre verstaan van hierdie niekonformistiese tekste en letterkunde. In *Kafka: Toward a Minor Literature* lê Deleuze en Guattari hul teoretiese uitgangspunte oor majeur- en mineurletterkunde uit na aanleiding van die lees en interpretasie van die Praagse skrywer, Franz Kafka, se werk.

Volgens Bensmaïa (1994: 213) was verskeie kritici aanvanklik baie skepties oor Deleuze en Guattari se *Kafka: Toward a Minor Literature*, omdat hulle geargumenteer het dat die boek net nóg 'n manier is waarop die outeurs dieselfde teoretiese uitgangspunte en konsepte verdedig wat hulle in *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* (oorspronklike uitgawe 1972) geformuleer en uiteengesit het. Bensmaïa (1994: 213) voer aan dat *Kafka: Toward a Minor Literature* eerder 'n nuwe denkwysie oor skryfwerk aan die hand doen, asook die teoretiese konsep van "mineurletterkunde" voorspel en omskryf.⁸ "Kafka's work is revolutionary in the way it affects the language in which it is effected," skryf Bensmaïa (1986: xvi).

Selfs voor Deleuze en Guattari 'n nuwe perspektief op die verstaan van Kafka se werk gegee het, is Kafka as 'n gekanoniseerde, "groot skrywer" beskou, ten spyte daarvan dat sommige kritici uiters negatief gereageer het op sy niekonformistiese aanslag ten opsigte van literatuur. Bensmaïa (1994: 213-214) formuleer die situasie soos volg:

If there were critics who dared broach the question of whether or not it was necessary to "burn Kafka" for the heresy of not conforming to genre codes or to the laws of narratology, no one was truly prepared to disclose the fact

⁸ Dat daar in die teoretiese gedeelte byna uitsluitlik na Franz Kafka se (mineur)letterkunde verwys word, moet nie verkeerdelik die indruk skep dat hy die enigste mineurskrywer in die wêreldletterkunde is nie. Behalwe dat Deleuze en Guattari ook swaar op Kafka se werk steun vir die vorming van hul teorieë oor die mineurletterkunde, laat die beperkte omvang van die studie dit nie toe om nog skrywers by die teoretiese argumente te betrek nie.

that Kafka's work had sufficient resources to allow it to be no longer liable to the sort of questioning to which it had been subjected until that point.

Deleuze en Guattari (in Bensmaia, 1994: 214) skryf nie die sogenaamde “rewolusie” wat Kafka in die letterkunde bewerkstellig het, toe aan die uitkoms van ’n spesifieke literêre filosofie nie, nog minder aan vernuwende tematiek of retoriek, maar aan die tot stand bring van nuwe beginsels vir die interpretasie en lees van literatuur. Volgens Bensmaia (1994: 214) weier Kafka om die spel van “Die Letterkunde” met ’n hoofletter te speel en wyk hy van destydse tradisionele letterkunde af deurdat hy taal op ’n eksperimentele en vernuwende wyse hanteer. Kafka probeer nie om literatuur te skep wat voldoen aan die literêre norm van daardie tyd nie. Om noemenswaardige en buitengewone verhale te vertel, om met ’n nuwe skryfstyl te eksperimenteer, of om te probeer verbeter op die sogenaamde “groot skrywers” se werk (om sodoende te ontsnap van wat Harold Bloom invloedingsangs noem) is nie wat Kafka homself ten doel stel met sy literatuur nie. Kafka stel eerder daarin belang om ’n nuwe regime, ’n nuwe manier van skryf te skep – wat die skrywer in staat stel om rekenskap te gee van ’n situasie waar ’n taal onderdruk word en waarmee die skrywer eksperimenteer en wroeg. Die perspektief wat Deleuze en Guattari op Kafka gee, is dié van ’n skrywer wat nie meer wroeg oor in watter taal hy moet skryf nie, maar eerder ’n skrywer wat die belang het om die radikale vraag van wát literatuur is, onverskrokke te vra en literatuur toeganklik te maak vir verskillende rasse, klasse, tale en genders (Bensmaia, 1994: 214).

Franz Kafka is in 1883 (sterfdatum 1924) in ’n Joodse familie in Praag gebore toe die stad onder die Oostenryks-Hongaarse monargie se beheer was. Die Oostenryks-Hongaarse monargie het in 1867 ’n kompromis aangegaan om ’n tweedelige monargie te skep wat deur die Leithrivier verdeel is. Aan die westelike kant was die Hongaarse koninkryk en aan die oostelike kant van die rivier (waar Praag gesetel is) was die Oostenrykse koninkryk. Dit het meegebring dat die ampstaal van die Oostenrykse koninkryk Duits was, ten spyte van die teenwoordigheid van anderstalige minderhede soos die Tjeggiessprekendes in Praag. As gevolg van nasionalistiese bewegings het daar konflik ontstaan tussen die Tsjeggiese gemeenskap en die Duitse bevolking, terwyl die Tsjeggiese Jode (wie se moedertaal Jiddisj was en wat Duits moes aanleer om dieselfde sosiale voordele as die Duitssprekendes te geniet) iewers in die middel vasgevang was (Nowak & Ruch, 2004).

In *Kafka: Toward a Minor Literature* skryf Deleuze en Guattari (1986: 23) oor die verskillende funksies wat ’n taal in veeltalige gemeenskappe kan hê. Hulle verwys onder meer na Henri Gobard wat met behulp van Ferguson en Gumperz se navorsing ’n tetralinguistiese model opgestel het. Daarvolgens word tussen vier tipes tale onderskei. ’n Streekstaal, dialek, of territoriale taal het sy oorsprong in landelike gebiede en gemeenskappe. ’n Voertuig- of

verkeerstaal is 'n stedelike, wêreldwye taal vir burokratiese en kommersiële gebruik en is gewoonlik, weens sy dominasie, die eerste teiken vir deterritorialisasie.⁹ 'n Referensiële of verwysende taal is een van sin en kultuur en behels kulturele reterritorialisasie¹⁰. Laastens word 'n mitiese taal, wat as kulturele taal tussen geestelike en religieuse reterritorialisasie beweeg onderskei. Terwyl streekstaal met die *hier*, die onmiddellike, te make het, is verkeerstaal *orals*. Referensiële of verwysende taal bestaan weer slegs *ver* en mitiese taal *anderkant die bekende*. 'n Taal se funksie kan ook van groep tot groep verskil of mettertyd verander. So was Latyn eers 'n verkeerstaal voordat dit 'n verwysende taal geword het en nou kan dit as 'n mitiese taal beskou word (Deleuze en Guattari, 1986: 23-24).

Bogenoemde teorie kan lig werp op die komplekse taalsituasie in Praag. Tsjeggies, die streekstaal van die Jode van die landelike milieu, is onderdruk en as agterlik beskou - kenmerkend van 'n minderheidstaal. Op dieselfde wyse is Jiddisj ook as minderwaardig, en selfs as verdag, beskou. Duits was die verkeerstaal van die dorpe, die burokratiese taal van die staat, asook die kommersiële taal vir ruilhandel. Duits het boonop, spesifiek onder die Duitse skrywer Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) se invloed, op hierdie stadium kulturele en referensiële funksies gehad. Laastens kan Hebreeus as 'n mitiese taal beskou word weens die taal se assosiasie met die begin van Sionisme (Deleuze en Guattari, 1986: 25).

Alhoewel Kafka 'n Tsjeggiese Jood was, het hy Duits as sy moedertaal aangeleer (Nowak & Ruch, 2004). Hy was egter een van weinig Joodse skrywers in Praag wat behalwe Jiddisj, ook Tsjeggies magtig was, en boonop 'n besondere waardering vir die Tsjeggiese literatuur gehad het. Kafka het homself egter bevind in 'n stad waar Duits gedomineer het omdat Duits nie net die verkeerstaal was nie, maar boonop 'n kulturele taal was – as gevolg van Goethe se invloed. (Kafka was verder Italiaans, Frans en moontlik 'n bietjie Engels magtig. Later in sy leeftyd het hy ook Hebreeus geleer.) Kafka se houding tot Jiddisj was nie eenvoudig nie – hy het eerder Jiddisj se potensiaal om die Duitse taal te deterritorialiseer raakgesien as wat hy Jiddisj se territorialiteit as streekstaal probeer versterk het. Deleuze en Guattari (1986:

⁹ Anker (2007: 21, 540) definieer *deterritorialisasie* as die proses van “ontvlugting uit territoria, uit begrensde ruimtes” en die reterritorialisasie van 'n ander montage. Deterritorialisasie is dus 'n tweedelige proses waar die oue strategies losgemaak word en die nuwe in die plek daarvan geskep word. Die term word op bladsy 31 volledig omskryf en bespreek.

¹⁰ Bonta en Protevi (2004: 136) definieer *reterritorialisasie* as die proses waartydens 'n nuwe terrein of ruimte geskep of herorganiseer word nadat ontvlugtingslyne uit begrensde ruimtes geneem is. *Reterritorialisasie* geskied saam met deterritorialisasie en behels nooit 'n terugkeer na die ou terrein nie. *Reterritorialisasie* is een van die inherente eienskappe van die refrein.

25) voer aan dat Kafka eerder gefassineer was daardeur dat Jiddisj in populêre teater gebruik is, as wat hy ag geslaan het daarop dat Jiddisj die taal van 'n religieuse gemeenskap was.

Kafka se positiewe houding teenoor die Jiddisje taal is duidelik sigbaar wanneer hy 'n vyandige Joodse bourgeois-gemeenskap toespreek:

Yiddish is a language that frightens more than it invites disdain [...] [I]t is a language that is lacking a grammar and that is filled with vocables that are fleeting, mobilized, emigrating, and turned into nomads that interiorize "relations of force." It is a language that is grafted into Middle-High German and that so reworks the German language that is from within that one cannot translate it into German without destroying it; one can understand Yiddish only by "feeling it" in the heart. In short, it is a language where minor utilizations will carry you away (Kafka in Deleuze en Guattari, 1986: 25).

Ten spyte van Kafka se positiewe houding teenoor Jiddisj en Tsjeggies, kies hy om in Duits te skryf. Die Duits waarin Kafka skryf, wyk egter drasties af van die Duits wat deur die elite in Praag gebruik word, die amptelike Duits van die staat, asook die Duits wat in ander Duitse literatuur gebruik is. Deleuze en Guattari (1986: 25) skryf dat Kafka nie kies vir reterritorialisasie deur die Tsjeggiese taal nie, ook nie vir die kulturele gebruik van Duits soos die Praagse skool nie. Hy wend eerder die Jiddisje taal aan as 'n middel om die Duitse taal te deterritorialiseer, met ander woorde, om dit te transformeer tot 'n unieke skryfvorm.

Kafka skryf in 'n ongrammatiese Duits met 'n afgewaterde woordeskat – aan die sintaktiese reëls van Standaardduits steur hy hom min. Volgens Wagenbach (in Deleuze en Guattari, 1986: 23) lyk Kafka se Duits soos volg: 'n Duits wat deurspek is met die foutiewe gebruik van voorsetsels en voornaamwoorde, die gebruik van maklik, plooibare werkwoorde soos die Duitse *geben* in plaas van meer genuanseerde woorde, die veelvoudigheid en opeenhoping van byvoeglike naamwoorde, die oormatige gebruik van aanhalings, die verspreiding van klinkers en medeklinkers in onenigheid, asook die bewustelike vermyding van metafore en simbole wat, volgens Anker (2011: 14), bydra tot die ontwykende aard van die taalgebruik. Wagenbach (in Deleuze en Guattari, 1986: 23) beweer dat Kafka die sogenaamde "armoede" van Praagse Duits ten volle kreatief benut en sodoende 'n nuwe soberheid, 'n nuwe ekspressiwiteit, 'n nuwe buigbaarheid, 'n nuwe intensiteit deur sy aanwending van Duits skep. Kafka (aangehaal in Deleuze en Guattari, 1986: 23) se fassinatie met die klank en intensiteit van die taal blyk wanneer hy in sy dagboek die

volgende skryf: “Almost every word I write jars up against the next, I hear the consonants rub leadenly against each other and the vowels sing an accompaniment like Negros in a minstrel show.”

Deleuze en Guattari (1986: 25-26) beskryf Kafka se taal as 'n kalm matigheid met 'n plofbare intensiteit van 'n onverwagse wending. Volgens hulle laat Kafka Duits 'n ontvlugingslyn¹¹ neem. Hy stel homself op teen die Duitse standaardtaal, maar aangesien hy steeds Duits kies as middel om uitdrukking te gee aan sy literêre standpunte, skeur hy Praagse Duits los van die onderontwikkelde en maak die taal oop vir nuwe moontlikhede. Deur doelbewus ongrammatiese Duits te skryf en erkenning te gee aan die Jiddisje en Tsjeggiese invloed, druk Kafka die taal verby sintaktiese reëls tot by die punt van absolute deterritorialisasie. Kafka laat met ander woorde Duits skree met 'n sobere, knalharde gil. Deleuze en Guattari (1986: 26) formuleer Kafka se taalgebruik soos volg: “To use syntax in order to cry. To give a syntax to the cry.” soos volg Deurdat Kafka as Tsjeggiese Jood in Duits, die taal van die onderdrukker, skryf, verrig hy nie net die ondenkbare nie, maar ook die onmoontlike:

In this sense, Kafka marks the impasse that bars access to writing for the Jews of Prague and turns their literature into something impossible – the impossibility of not writing, the impossibility of writing in German, the impossibility of writing otherwise (Deleuze en Guattari, 1986: 16).

In Praag was dit byna “onmoontlik” om te skryf omdat nasionale bewussyn - selfs al is dit onderdruk - in literatuur verwoord word. Weens die dominansie van Duits, was dit vir die Praagse Jode ook 'n “onmoontlikheid” om in 'n ander taal as Duits te skryf. Dit het die Tsjeggiese- en Jiddisj-sprekendes gelaat met 'n gevoel van verwydering van hulle Tsjeggiese wortels en herkoms. Die onmoontlikheid om wel in Duits te skryf, kom neer op die deterritorialisering van die Duitse bevolking, 'n onderdrukkende minderheid wat 'n kunsmatige taal, 'n “papier-taal”, praat en die massa in Praag uitsluit (Deleuze en Guattari, 1986: 16).

2.2 Majeur- en mineurletterkunde

Volgens Deleuze en Guattari is Kafka se hantering van Duits 'n voorbeeld van hoe 'n mineurtaal (of mineurletterkunde) 'n majeuretaal (of majeureletterkunde) deterritorialiseer. Die terme *majeur* en *mineur* word aan musiek ontleen. Die *majeur* verwys na tonale musiek en

¹¹ Anker (2007: 524) vertaal “line of flight” as *ontvlugtingslyn* en definieer dit as “die drumpel tussen montages; die weg van deterritorialisasie.”

die *mineur* na tonale musiek met intervale en minder stabiele akkoorde wat 'n gedesentreerde, voortvluggende karakter daaraan gee.¹² Deleuze en Guattari (2003: 104-105) beskryf 'n majeuretaal as 'n meerderheidstaal, 'n taal wat met mag en dominasie geassosieer word. Daarom word 'n majeuretaal as die standaardtaal beskou en word ander tale daarteen geweeg. Indien dit afwyk of varieer van die standaard wat deur die majeure gestel is, word dit as mineur beskou. Die mineurtaal word gedefinieer as 'n kompleksiteit met musikale, literêre, linguistiese, asook politieke assosiasies wat nie noodwendig as armoedig of minderwaardig teenoor die standaardtaal (die majeure) beskou hoef te word nie, maar wat eerder deur stemmigheid, bedaarheid en variasie gekenmerk wil word.

Alhoewel dit dikwels die geval is dat die majeuretaal weens sy dominante posisie as die taal van die meerderheid beskou word, benadruk Deleuze en Guattari (2003: 105) dat die majeure en die mineur nie noodwendig kwalitatiewe teenoorgesteldes is nie. Dit impliseer dat dit moontlik is dat 'n minderheidstaal, die mineur, groter kan wees as die majeuretaal. Of 'n taal majeure of mineur is, word dus nie bepaal deur die hoeveelheid sprekers wat die taal het nie, maar of die taal 'n dominante magposisie of 'n minderheidsposisie in die samelewing inneem (Deleuze, aangehaal in O'Sullivan, 2006: 76).

Deleuze en Guattari (2003: 103-104) beklemtoon dat die terme majeure- en mineurtaal nie na twee soorte tale verwys nie, maar dat dit bloot beteken dat daar twee maniere is waarop *dieselfde* taal aangewend kan word. Op dieselfde wyse hang die majeure- of mineurposisie van letterkunde ook nie af van 'n onderskeid tussen tale nie. Die toe-eiening van die term majeure- en mineurletterkunde vind plaas op grond van die funksies wat 'n letterkunde beklee in die samelewing waarin dit funksioneer. So was Tsjeggies 'n mineurtaal in die Oostenrykse koninkryk, teenoor Duits wat die majeure was, maar die Duits wat in Praag gepraat is, het alreeds as 'n mineurtaal gefunksioneer teenoor die Duits van Wene en Berlyn. Kafka se Duits kan ook as 'n mineurtaal beskou word, omdat hy die taal kreatief hanteer en laat varieer van die majeuretaal, naamlik Standaardduits.

Verder skryf Deleuze en Guattari (2003: 105) dat die ontstaan en ontwikkeling van die mineur binne die majeuretaal geskied, aangesien die mineurtaal nie onafhanklik van 'n

¹² Deleuze en Guattari gebruik die Franse term *littérature mineure* om na die letterkunde van 'n mineurtaal te verwys. Daar word gekies om dié term in Afrikaans te vertaal as *mineurletterkunde*, omdat die leksikale verband met musiek met 'n vertaling soos *klein letterkunde* of *minderheidsliteratuur* verlore sal gaan. Die verband tussen die mineur en musiek is juis van groot belang in hierdie studie omdat daar na die mineur aard van voëlliedere in *Die sneeuslaper* gekyk word. Verder vertaal Anker, wat sover die meeste oor Deleuze en Guattari en Kafka se werk in Afrikaans geskryf het, *littérature mineure* ook as *mineurletterkunde* en word daar, om verwarring in die teoretiese veld te vermy, dus gekies om hierdie vertaling te behou.

majeurtaal kan bestaan nie, omdat die mineur slegs in verhouding tot die majeure kan bestaan. O’Sullivan (2006: 71) formuleer dit soos volg:

[I]t is not so much a question of the minor or of the major but of a *becoming*¹³ minor in the sense of producing movement from “within” the major.

’n Mineurtaal gebruik dieselfde elemente as die majeuretaal, dieselfde konsonante, klinkers en woordeskat, maar dit word op ’n ander wyse aangewend as in die majeuretaal. Dit wyk dus af van die norm wat die majeuretaal stel – dit breek dus van binne na buite uit (O’Sullivan, 2006: 71). Daarom is een van die eienskappe van die mineurtaal en -letterkunde dat dit eers uitgedruk, met ander woorde ekspressief en sigbaar word, voordat dit op ’n latere stadium teoreties beskryf word. Bensmaïa (1986: xvii) skryf dat daar ook by Kafka se mineurliteratuur duidelik sprake is van uitdrukking en ekspressiwiteit en dat die konseptualisering daarvan eers later geskied het. Die gewig wat Kafka se literatuur in die literêre kanon behoort te dra, was altyd ’n kwessie, omdat literêre kritici en ander skrywers hom as ’n oorskatte outeur afgemaak het. Dit kan moontlik daaraan toegeskryf word dat sy werk, juis vanweë die mineuraard daarvan, eers relatief onlangs gekonseptualiseer is – danksy onder andere teoretici soos Deleuze en Guattari.

Die wordende aard van die mineurtaal of -letterkunde word ook deur Deleuze en Guattari benadruk. Deleuze (aangehaal in O’Sullivan, 2006: 76) noem mineurtaal ’n “becoming, a process.” O’Sullivan (2006: 73) verduidelik dat die wordende staat van mineurkuns ’n proses is wat nuwe deurbrake genereer deur die oue (of die majeurekuns) te manipuleer en op ’n vernuwende wyse aan te wend. Hierdie proses noem Deleuze en Guattari deterritorialisasie. Die eerste kenmerk van mineurletterkunde, volgens Deleuze en Guattari (1986: 17), is dat taal gekenmerk word deur ’n uitsonderlike hoë mate van deterritorialisasie. Die ander twee kenmerke wat volgens hulle bepalend en kenmerkend van mineurletterkunde is, is die politieke aard daarvan, asook die verskynsel dat mineurletterkunde altyd ’n kollektiewe waarde het. Vervolgens sal die drie kenmerke afsonderlik in drie afdelings bespreek word.

2.2.1 Deterritorialisering

Volgens O’Sullivan (2009: 25) is kuns nie eintlik besorg oor die inwin en uitstraal van alledaagse kennis of informasie nie. Kuns is, met ander woorde, streng gesproke nie “bruikbaar” nie. Hy beweer dat een van die funksies van kuns juis is om kennis te onderbreek en te versteur, omdat kuns juis begin by die vreemdmaking van vorme wat te

¹³ Die *wordende* word deurentyd in Deleuze en Guattari se teorieë beklemtoon. “Becoming” of *wording* is ’n bewegende, voortdurende en ewigdurende proses van hergeboortes (Bonta en Protevi, 2004: 59).

vas, te alledaags, te staties geraak het (O'Sullivan, 2006: 72). Dié idee is ook reeds deur die Russiese Formaliste geformuleer. Viktor Sklovsky (in Lemon & Reis, 1990: 3) gebruik die term *ostranenie*, oftewel *vervreemding*, om te verwys na die doel van literatuur, naamlik om die alledaagse te de-automatiseer en sodoende nuwe betekenis te ontsluit. Kuns moet met ander woorde die alledaagse tot stilstand dwing en nuwe moontlikhede, nuwe verbande, vir mense oopmaak. Die potensiaal en vermoë om vorme vreemd te maak, is dus 'n intrinsieke kenmerk van kuns.

Soveel te meer stel mineurkuns en -letterkunde dit ten doel om vernuwend te wees. Bonta en Protevi (2004: 78) omskryf deterritorialisasie as die proses waar 'n tuiste verlaat word om van statiese gewoontes te ontsnap om sodoende nuwe patrone aan te leer. Deterritorialisasie kan dus gedefinieer word as die proses binne die mineurkunspraktiek wat eerstens 'n strategiese losmaak van die oue behels, terwyl die tweede stap is om nuwe kreatiewe vorms te produseer wat die potensiaal vir 'n literêre rewolusie bevat (O'Sullivan, 2006: 77). Terwyl kuns die alledaagse wil deterritorialiseer, moet die mineurkuns boonop die majeurekuns deterritorialiseer. Mineurletterkunde poog dus om uit die raamstelling van die majeurekuns, te breek en buite 'n vorm, 'n lewe van sy eie, aan te neem. Die idee word versterk wanneer Deleuze en Guattari (1986: 28) die volgende in *Kafka: Toward a Minor Literature* oor die uitdrukking van mineurletterkunde skryf:

Expression must break forms, encourage ruptures and new sproutings.
When a form is broken, one must reconstruct the content that will
necessarily be part of a rupture in the order of things.

Ook O'Sullivan (2006: 76) beklemtoon dat deterritorialisasie nie net 'n afbreekproses behels nie, maar ook 'n kreatiewe, skeppende aspek het:

...[B]ut a minor art must do more than this. It must also involve creation. It is also in this that gives the stuttering and stammering of a minor art practice such an inspirational, we might even say hopeful tenor. A minor art is involved in the invention and imagining of new subjectivities as well as turning away from those already in place. A minor art then does not orientate itself against, or position itself in, an "outside". Rather it operates at a more oblique angle (it looks for other entry points). It is at once inside and outside the major, *in* the "world" but not quite *of* it.

Deterritorialisasie binne die mineurkunspraktiek kan met ander woorde slegs plaasvind wanneer daar definitief weggebreek word van die majeure, wanneer die majeure getransformeer word tot iets wat kreatief en vernuwend is. O'Sullivan (2006: 72) noem in sy

boek, *Art Encounters Deleuze and Guattari* (2006) 'n paar voorbeelde van hoe die konsepte majeure- en mineurkuns, asook deterritorialisasie, in kontemporêre kunspraktyke van toepassing gemaak kan word.

Eerstens kan die relatiewe onlangse Westerse kunstradisie, oftewel, modernisme, as die majeure gesien word, omdat dit baie keer as die maatstaf gebruik word om die waarde van ander kuns te bepaal. Aangesien die Westerse perspektief hoofsaaklik die wit manlike tradisie beklemtoon, sal enige iets wat buite dié tradisie val, as die deterritorialiserende mineur getipeer kan word. O'Sullivan (2006: 72) noem feministiese en postkoloniale kuns as voorbeelde van mineurkuns wat ontstaan het uit die dominerende majeure. Op dieselfde wyse kan kuns en literatuur wat die homoseksuele uitbeeld, ook as mineur beskryf word, omdat dit die heteroseksuele oriëntasie van Westerse kuns uitdaag. Feministiese, postkoloniale en homoseksuele kuns ondermyn dus die Westerse modernistiese perspektief - met ander woorde dié kuns behels 'n deterritorialisering van die Westerse majeure. Hierdie kunsgenres se vermoë om Westerse perspektiewe uit te daag, kan vergelyk word met mineurtaal wat majeuretaal versteur en laat stotter.

Ten tweede verwys O' Sullivan (2006: 72) na marginale kunspraktyke wat aan die een kant eintlik deel van modernisme was, maar tegelykertyd ook die rug op modernisme gekeer het. Dada en dadaïsme, het volgens O'Sullivan (2006: 72) presies met modernistiese kuns gedoen wat die mineurtaal met die majeuretaal doen – dit laat stamel en stotter.

Derdens kan die teorieë oor majeure- en mineurtaal in kunspraktyke ook op kunsvorme van toepassing gemaak word. Wanneer daar oor die uitdrukking van kuns gedink word, word daar tradisioneel aan 'n tasbare kunsprodukt (soos 'n skildery of 'n beeldhouwerk) gedink. Die majeuremedium van kuns, spesifiek die skildery, word dus gedeterritorialiseer deur nie-tasbare kunsgebeurtenisse wat buite die kunsgallery gesitueer is, soos "happenings" en "performances" (O'Sullivan, 2006: 72). Graffiti is ook 'n interessante voorbeeld in die verband. Nie net verwerp die skeppers van graffiti die idee dat slegs "kunstenaars" in die oorspronklike sin van die woord, "kuns" kan skep nie, maar reduceer hulle ook die verhewe idee van streng gekeurde kuns in kunsgallerye tot iets alledaags, iets wat sonder duur kunsmateriale en sonder diep nadenke en oorweging geskep is, iets wat nie in 'n gallery vir besigtiging uitgestal word nie, maar as artistieke uiting op enige muur op straat skree. Die feit dat graffiti tradisioneel geassosieer word met groepe, soos bendes, wat nie sosiale norme en kodes gehoorsaam nie, laat dit nog verder afwyk van tradisionele kuns deur 'n gerespekteerde kunstenaar.

O'Sullivan (2009: 228-250) verwys na Francis Bacon¹⁴ se skilderye as mineurkuns wat die kontemporêre kunspraktyk laat stamel en stotter. Bacon se skilderye verraa skilderkuns in die opsig dat dit drasties verskil van die alledaagse objekte wat die mens in sy daaglikse lewe omring. Hy skilder verwronge menslike gesigte en sodoende versteur hy die normale tipering van gesigte in kuns. Bacon se skilderye is wat Deleuze en Guattari in *A Thousand Plateaus* as 'n "probe-head" beskryf. Volgens O'Sullivan (2009: 252) verbreek 'n kunstenaar soos Bacon die alledaagse verbande tussen beelde deur byvoorbeeld die gesigte te isoleer en in 'n ander konteks, 'n ander kunsraam, te plaas. Die geïsoleerde figuur word 'n beginpunt vir deterritorialisasie – die figuur raak dus 'n wordende figuur, 'n veelvuldige figuur, 'n "probe head". O'Sullivan (2009: 254) skryf dat die term "probe-heads" eintlik na enige vorm van nie-tradisionele, eksperimentele kunspraktyk kan verwys. Bacon se skilderye van verwronge gesigte deterritorialiseer dus die sogenaamde tradisionele skilderkuns.

Deterritorialisasie gee dus aan die mineurkuns sy stotterende en stamelende eienskap. Die mineurkuns vervreem deur die majeurekuns te deterritorialiseer. Hoe word deterritorialisasie dan in taal, in die skryfkuns bewerkstellig? Lambert (2003: 130) skryf oor die oplewing ("boom")¹⁵ wat in Deleuze se skryfstyl na vore kom, en beantwoord die vraag soos volg:

[I]n language, by creativity to push syntax to its limit, to the point of stuttering. [...] As for language, there is the risk of it falling silent, and non-style can easily come to resemble all the trademarks of an all too familiar style. The point, it seems, is to keep on moving, that is, creating. The moment one stops, difference risks becoming un-creative, static, (non) Being.

Deterritorialisering van taal behels met ander woorde dat taal verby sy gewone sintaksis gedruk word, tot op die punt dat dit begin struikel, stamel en stotter, met die doel om te verhinder dat taal stom raak en om te verseker dat dit in 'n voortdurende nomadiese en dinamiese staat bly. Deleuze (1997: 23) skryf in "He stuttered" dat stotterspraak, soos byvoorbeeld in Kafka se *Metamorphosis*, op 'n sekere stadium nie meer slegs reeds

¹⁴ Deleuze skryf uitvoerig oor Francis Bacon se werk in *The Logic of Sensation* (2003).

¹⁵ Lambert (2003: 130) vergelyk die skryfstyl van Derrida en Deleuze en kom tot die gevolgtrekking dat die filosofie verskil oor die wyse waarop taal wat in 'n disekwilibrium verkeer, uitgebeeld word. Terwyl hierdie disekwilibrium in taal vir Derrida terloops vergestalt sonder besonder baie kreatiewe inset, beskryf Deleuze dit as 'n spesifieke aksie, 'n skeppingshandeling. Lambert (2003: 130) gebruik die terme "oplewing" ("boom") en "botsing" ("crash") om Deleuze en Derrida se uitgangspunte en aanslag tot die filosofiese probleem van 'n taal wat in spanning verkeer, onderskeidelik te beskryf.

bestaande woorde affekteer nie, maar dat dit tot uitdrukking kom in 'n soort taal wat alreeds deur die stottering geaffekteer is. Die woorde bestaan dus nie onafhanklik van die stottering nie – dit is dus nie woorde wat stotter nie, maar eerder stotterende woorde. In plaas daarvan dat die individu in sy spraak stotter, verskuif die klem na die skrywer wat die hele taalsisteem laat stotter.

Deleuze (1997: 23-24) verduidelik ook dat stottering nie net deur die spreektaal van 'n karakter uitgebeeld kan word nie, maar dat dit ook uitgebeeld kan word deur middel van die atmosfeer en milieu wat in die literêre teks geskets word. So kan die beskrywing van woude en grotte wat neurie, die stilte in 'n huis, die fluistering van 'n stem, die bewing van 'n liggaam, die heersende spanning in 'n sitkamer, die gonsing van 'n stad, die vibrasies van 'n grasvlakte, alles bydra tot die stotterende effek van taal in 'n teks. Taalstottering is dus nie tot die spraak van karakters beperk nie, maar beïnvloed die hele taalsisteem indirek, insluitend nie-menslike entiteite.

Indien die hele taalsisteem begin wankel en stotter, hoe is dit dan moontlik om dit van spreektaal te onderskei? Deleuze (1997: 24) beantwoord die vraag deur te verduidelik dat dit afhang van hoe daar oor taal gedink word. Indien taal beskou word as 'n homogene sisteem wat min of meer in ewililibrium is en deur konstantes gedefinieer kan word, sal enige dreigende variasie slegs spreektaal kan affekteer. As die taalsisteem egter alreeds in voortdurende disekwililibrium en verdeling is, sal die taal self, onafhanklik van spraak, begin vibreer en stotter en in verskillende rigtings beweeg, teenoor taal wat in ewewig is, wat slegs in een rigting kan beweeg.

Deleuze (1997: 25) skryf dat dit wel moontlik is om tweetalig of veeltalig te dink met oorgange tussen tale en dat hierdie taalsisteme steeds in ewililibrium, in balans, kan wees. Skrywers soos Kafka, vermeng egter nie tale nie, maar kies eerder om die majeuretaal as 'n mineurtaal aan te wend deur dit te deterritorialiseer. Kafka wil volgens Deleuze en Guattari (1986: 19) 'n vreemdeling, 'n sigeuner, 'n nomade binne sy eie taal word. Hy meng nie Duits met 'n ander taal nie, maar hy vervorm dit tot 'n vreemde taal wat nie voorheen bestaan het nie (Deleuze, 1997: 25). Kafka skryf sy eie taal oop sodat dit stadig maar seker kan ontvlug deur kreatiewe ontvlugtingslyne – hy wil sy uitgedroogde taal laat vibreer met 'n nuwe intensiteit, hy wil sy taal stroop van alle simbole en betekenis. Deleuze en Guattari (2003: 104) skryf in *A Thousand Plateaus* die volgende oor Kafka se gebruik van Duits:

[Kafka] make[s] language stammer, or make it “wail,” stretch tensors through all of language, even written language, and draw from it cries, shouts, pitches, durations, timbres, accents, intensities.

Kafka laat met ander woorde Duits stotter. Deleuze en Guattari (1986: 19) gebruik ook die beelde van iemand wat 'n baba uit sy wiegie steel of op 'n gespanne tou balanseer om die waaghalsigheid, die byna onmoontlike wat Kafka met taal verrig, te illustreer. Vanweë die geskiedkundige milieu van Praag, kan daar argumenteer word dat Duits in 'n disekwilbrium was, en dus vatbaar was vir deterritorialisering. Deleuze (1997: 26) beweer dat solank 'n taal in ewewig is, sal konstantes nie varieer nie. Woorde soos “passie” en “nasie” word nie gelyktydig geuiter nie, maar een vir een. So ook sal enige verbindings in taal progressief en betekenisvol wees.

Deleuze (1997: 26) argumenteer dat, sodra 'n taal egter in disekwilbrium is, word taal beïnvloed deur splitsings en skeidings, asook refleksiewe verbande wat die taalproses beïnvloed. Die vloei van die diskoers word nou tweede gestel. Woorde en sinne word nou verdeel, maar ook op nuwe wyses gekombineer en 'n woord kan selfs met homself gekombineer word soos wat daar in die Franse digter, Gherasim Luca se gedig “Passionément” gedoen word:

Passione nez passionnem je

Je t'ai je t'aime je

Je je jet je 'tai jetez

Je t'aime passionnem t'aime

Volgens Deleuze (1997: 26) verteenwoordig hierdie verdelings en nuwe kombinasies 'n dubbele stotterende effek op taal – wat dit laat voorkom asof die hele taalsisteem van links na regs rol en gelyktydig heen en weer van voor na agter swaai. In bogenoemde gedig is dit duidelik hoe die digter die frase “Je t'aime passionnement” (Ek het jou passievol lief) laat stotter en daardeur 'n soort deterritorialisasie, 'n vreemdmaking bewerkstellig. In die bekende versreël “he sang his didn't he danced his did” van Cummings se gedig, “anyone lived in a pretty town”, word daar op 'n soortgelyke wyse afgewyk van grammatika. Volgens Deleuze (1997: 27) is kreatiewe stottering (soos Luca se gedig) die kern wat taal laat groei, wat taal eerder 'n risoom van veelvuldigheid maak, in plaas van 'n boom – dit wat taal in 'n nimmereindigende disekwilbrium plaas. In plaas daarvan dat die formele sintaksis bepalend vir 'n taal se ewewig, is dit die kreatiewe sintaksis-in-wording wat tydens deterritorialisasie, soos Deleuze dit formuleer, “geboorte gee aan 'n vreemde taal binne taal” wat grammaties in disekwilbrium is. In so 'n geval neig sintaksis na 'n limiet wat nie meer sintakties of grammaties bepaal kan word nie.

Deleuze (1997: 28) beklemtoon dat, net soos die mineurtaal nie buite die majeuretaal bestaan nie, a-sintaktiese stottertaal nie buite taal self bestaan nie: dit is die *buitekant* van taal, maar

nie aan die buitekant nie. Deleuze (1997: 28) skryf dat gedeterritorialiseerde taal soos 'n skildery of 'n musiekstuk is wat uit woorde bestaan. Om taal te laat stotter, is soos om 'n skildery met woorde te verf – nie met verhewe woorde nie, maar eerder met stil woorde. Om taal te laat stotter, te deterritorialiseer, is soos om 'n stilte met woorde te skilder. Die woorde skilder en sing nog steeds, maar slegs op 'n ander manier, deur 'n ander pad te volg wat gebaan is deur die nuwe verdelings en kombinasies van woorde. So kom die karakter Gregor in Kafka se *The Metamorphosis* se sang deur sy suster se viool tot uiting – die viool dien as spreekbuis vir Isabelle se fluistering en die melodie van 'n sterwende voëltjie verdoof die stottering van Billy Budd.

Ten slotte skryf Deleuze (1997: 28) dat taal juis begin om te murmel, te mompel en uiteindelik te stotter, wanneer die taalsisteem onder te veel spanning is en ooreis word. Die gevolg is dat taal gedruk word tot by die grens waar dit stilte in die gesig staar. Lambert (2003: 129) skryf dat daar eintlik twee vorme van stiltes is. Terwyl die eerste stilte 'n vredevolle stilte is, soos 'n pouse wanneer iemand wat praat 'n asemteug neem, is daar in die tweede stilte geensins kans vir 'n asemteug nie. Die tweede vorm van stilte is 'n stilte wat Deleuze as “dreigend” en Derrida as 'n “gevaarlike toekoms” beskryf. Dit is hierdie soort stilte wat die potensiaal vir 'n rewolusie inhou.

Deterritorialisering of taalstottering, hetsy dit nie-sintaktiese taal of stottering is wat 'n ander ontvlugtingslyn neem en vergestalt word deur middel van voëlsang, musiekinstrumente of ander dreunings, fluisterings of selfs stiltes in die natuur, is dus 'n teken van 'n taalsisteem wat onder spanning verkeer en die behoefte het om daaruit te ontsnap deur af te wyk van die gewone majeuraanwending van taal.

2.2.2 Altyd polities

Alles in 'n mineurletterkunde is polities, skryf Deleuze en Guattari (1987: 17) in *Kafka: Toward A Minor Literature*. Terwyl die individuele belange (byvoorbeeld die van die familie en huishoudelike) in die majeurletterkunde op die voorgrond is en die sosiale milieu op die agtergrond funksioneer, dwing die “beknpte spasie” waarin die mineurletterkunde opereer die individu om onmiddellik te verbind met die sosiale milieu, insluitend, en verál, die politieke milieu. Dit beteken egter nie dat die individuele belang tersyde gestel word nie – intendeel. Deleuze en Guattari (1986: 17) verduidelik dat die individuele belange steeds belangrik, selfs essensieel, is. Dit word onder 'n vergrootglas geplaas, juis omdat dit in mineurletterkunde oor soveel méér as die individu gaan.

Indien 'n mineurletterkunde altyd polities is, waarom is dit dan nie altyd so ooglopend dat die mineurletterkunde hom met die politieke bemoei nie? O'Sullivan (2006: 74) beantwoord die vraag soos volg: 'n Mineurkuns of -letterkunde is nie polities in die sin wat die politiek polities is nie. Die mineurletterkunde betrek hom nie noodwendig by politieke organisasies nie, maar wend eerder 'n poging aan om sy netwerk van verbindings uit te brei tot verskillende lewensaspekte. Dit hou verband met Deleuze en Guattari se beeld van die risoom wat kenmerkend van hul filosofie en teorie is. Daarom word die individuele, asook die sosiale milieu betrek om uiteindelik nuwe eksperimente, nuwe weë, nuwe produksies, asook die nuwe aanwending van iets soos taal, te bereik.

Volgens O'Sullivan (2006: 74) kan die politieke aard van mineurletterkunde boonop daaraan toegeskryf word dat mineurletterkunde altyd "oop" is na die buitekant vir interaksie met die sosiale milieu. Mineurletterkunde verbind dus met verskillende regimes in die sosiale milieu, insluitend die politiek. O'Sullivan (2006: 74) beweer dat dit juis as gevolg van mineurletterkunde se interaksie met die sosiale milieu is dat die mineur 'n ander tipe outonomie produseer. Só sal 'n groep individue wat dit in gemeen het om gekant teen die majeur te wees en doelbewus van die majeur af te wyk, 'n assosiasie vorm. Verder is dit opvallend dat mineurpraktyke juis uit populêre en inherent self-organiserende kulture ontstaan. Ter voorbeeld noem O'Sullivan graffiti, straatdans en ondergrondse musiek soos punk.

Mineurletterkunde se politieke aard kan ook toegeskryf word aan een van die redes waarom mineurletterkunde in die eerste plek ontstaan het. Bensmaia (1994: 220) argumenteer dat mineurletterkunde juis ontstaan het omdat sekere mense, rasse en in sommige gevalle hele kulture, in die verlede stilgemaak en onderdruk is. Dit het meegebring dat daar 'n besondere sterk behoefte by skrywers van onderdrukte tale of gemeenskappe ontstaan het om juis gehoor te wil word bo die stilte. Volgens Bensmaia (1994: 215) kan daar na aanleiding van Deleuze en Guattari se beskrywing van Kafka se werk tot die gevolgtrekking gekom word, dat, om 'n mineurskrywer te wees, nie meer 'n estetiese keuse vir die individu is nie, maar die gevolg is van 'n dringende, eksistensiële behoefte waaraan eenvoudig gehoor gegee moet word. Aangesien mineurskrywers geen nasionale taal tot hulle beskikking het waardeur hulle uitdrukking kan gee nie, asook geen vasgestelde etniese of kulturele identiteit nie, word hulle genoodsaak om 'n nuwe manier van skryf en lees te ontdek.

Die manier waarop skrywers stem gee aan hul onderdrukking, is om in hul skryfwerk die majeurtaal te deterritorialiseer tot 'n mineurtaal, tot 'n taal wat uitbundig gil en skree tot dit eenvoudig gehoor móét word. Politieke onderdrukking hou dus verband met die wordende mineurtaal en ook daarom kan mineurletterkunde nie van die politiek geskei word nie.

Deleuze en Guattari (1986: 19) beklemtoon die (politieke) mag van 'n majeuretaal, asook die uitdaging aan 'n mineurtaal om rewolusionêr te wees, wanneer hulle die volgende sê:

How may people today live in a language that is not their own? Or no longer, or not yet, even know their own and know poorly the major language that they are forced to serve. This is the problem of immigrants, and especially of their children, the problem of minorities, the problem of a minor literature, but also a problem for all of us: how to tear a minor literature away from its own language, allowing it to challenge the language and making it follow a sober revolutionary path?

Verder verraai mineurletterkunde se deterritorialiserende eienskap, naamlik om nie ag te slaan op die grammatiese en sintaktiese reëls van die majeuretaal nie, ook die politieke waarde van mineurtaal. In *A Thousand Plateaus* skryf Deleuze en Guattari (2003: 75) oor die informatiewe en kommunikatiewe waarde van taal en hulle argumenteer dat die primêre funksie van taal nie kommunikasie is nie, maar om magsverhoudings in te stel. Bogue (2007: 20) verduidelik dat die aanleer van 'n taal die leer van 'n sekere reeks kategorieë, klassifikasies, binêre opposisies, assosiasies, konsepte en logiese verbande behels waardeur die wêreld waargeneem word. Met die aanleer van 'n taal is die volg van grammatiese reëls nie opsioneel nie. Wanneer 'n skooljuffrou byvoorbeeld 'n grammatiese reël aan leerders oordra, is dit nie 'n kwessie dat sy hulle oor die grammatiese reël inlig nie, maar eerder die geval dat sy die leerders beveel om die reël te gehoorsaam.

Deleuze en Guattari (2003: 76) beskou die "order-word", met ander woorde die stiptelike volg van grammatika, as die basiese boublok van taal. Hulle benadruk egter dat die "order-word" nie slegs na 'n bevel verwys nie, maar na enige stelling wat met sosiale verpligting te doen het. Taal is nie geskep om geloofwaardig te wees nie, maar om gesag af te dwing en gehoorsaam te word. Deleuze en Guattari (2003: 76) vergelyk taal ten opsigte van hierdie aspek met polisie- of regeringsaankondigings, wat volgens hulle, selde enige geloofwaardigheid inhou, maar wat duidelik uitstippel watter reëls gevolg moet word. Net soos die breek van hierdie reëls of wette onaanvaarbaar is en dus 'n waarskuwing, boete of inhegtenisneming tot gevolg sal hê, so word die breek van grammatiese reëls as die breek van sosiale kodes gesien:

Forming grammatically correct sentences is for the individual the prerequisite for any submission to social laws. No one is supposed to be ignorant of grammaticality; those who are belong in special institutions. The unity of language is fundamentally political (Deleuze en Guattari, 2003: 101) .

Volgens Deleuze en Guattari (2003: 76) is 'n grammatiese reël 'n magsmerker voordat dit 'n sintaktiese merker is.¹⁶ Hulle motiveer dié stelling deur te verduidelik dat, alhoewel woorde nie gereedskap is nie, en dus minder magtig voorkom, word kinders (en ook skrywers) toegerus met taal, penne en notaboeke soos arbeiders toegerus word met grawe en byle. Die volg van grammatiese reëls is verpligtend en vanselfsprekend, net soos wat 'n arbeider gereedskap moet gebruik om die gevraagde werk te verrig. Bogue (2007: 22) benadruk egter dat die korrekte grammatiese reëls in enige sosiale of politieke situasie op twee maniere gebruik kan word. Dit kan óf gereguleer, georganiseer, beheer en gedissiplineer word, óf dit kan aarsel, intensiveer, versterk en vertak.

Alhoewel woorde en gereedskap tekenend is van mag wat deur 'n hoër party uitgeoefen word, byvoorbeeld deur die skool as opvoedkundige instansie en deur die toesighouer wat vir die arbeider bevele gee, word dit in die hand gelê van die onderdaan, die mindere, wat die keuse het om nie die reëls te volg nie. Deur die neergelegde reëls doelbewus te ignoreer, bekom die mindere ook mag in 'n sekere sin. Dieselfde geld vir die mineurtaal. Die mineurtaal is in 'n mindere posisie teenoor die majeuretaal, maar juis deur weg te keer van die sobere grammatiese reëls wat deur die majeuretaal die norm gemaak is en deur eerder te kies vir 'n taal wat intensiveer, versterk en vertak, 'n taal wat hardloop en skree, 'n taal wat weerstand teen die dominante bied en dus inderdaad polities is, laat hy hom geld.

2.2.3 Die kollektiewe waarde van mineurletterkunde

Die derde kenmerk van mineurletterkunde wat Deleuze en Guattari identifiseer, wat volgens Bensmaia (1994: 216) in 'n mate afgelei is van die eerste twee kenmerke, is dat dit 'n kollektiewe waarde aanneem. Aangesien mineurletterkunde nie deel van die dominante kultuur en taal is nie en daar ook nie ruimte vir individuele uitdrukking is nie, sal dit voorkom as letterkunde waarin elke stelling verwys na 'n kollektiwiteit of selfs 'n gemeenskap wat nie sigbaar is nie, maar wel virtueel bestaan.

Bensmaia (1994: 217) beklemtoon dat sogenaamde hoë literatuur, oftewel majeureliteratuur, se hoë waarde juis toegeskryf kan word aan die feit dat dit die individuele subjek se deursigtigheid bewerkstellig, asook dié se verbinding met die groot simboliese Franse of

¹⁶ In Breytenbach (1985: 144) se gedig "Taalstryd" uit *Lewendood*, word die gebruik van korrekte, grammatiese Afrikaans ook met die Afrikaner se politieke mag en onderdrukking van nie-blankes tydens apartheid verbind: "Ons bring vir julle die grammatika van geweld / en die sinsbou van verwoesting - / uit die tradisie van ons vuurwapens / sal julle die werkwoorde van vergelding hoor stotter.

Duitse taal en nasionaliteit. Deleuze en Guattari (1986: 17) skryf dat dit wat in hoë literatuur agter die skerms plaasvind en as 'n terloopse, vanselfsprekende gegewe aanvaar word, in mineurtaal oop en bloot geskied vir almal om te sien – en elke individu word met 'n nodigheid betrek wat Deleuze en Guattari (1986: 17) as 'n “saak van lewe en dood” beskryf.

O'Sullivan (2006: 71) brei uit op die kollektiewe kenmerk van mineurletterkunde en sê dat alle mineurkuns en -literatuur 'n samewerkende aard het, omdat dit 'n kollektiewe uitspraak deur samewerkende partye behels. Die rede hiervoor is dat daar nie 'n oorvloed skrywers en talent in mineurletterkunde is nie en dat 'n uitspraak dus nie aan 'n sekere individu toegeskryf kan word nie.¹⁷ Aangesien talent in mineurletterkunde so skaars is, dien elke individu as 'n spreekbuis vir die hele groep. Elke individuele skrywer se uitspraak is dus 'n kollektiewe uitspraak, 'n kollektiewe aksie, 'n politieke aksie – selfs al is daar ander wat van hom of haar verskil (Deleuze en Guattari, 1986: 17).

Die kollektiewe aard hou verder met die profetiese funksie van mineurletterkunde verband, skryf O'Sullivan (2006: 71). Die profetiese funksie behels dat mineurletterkunde moet roep vir 'n toekomstige vorm, 'n nuwe wêreld en vir mense wat nog nie bestaan nie. Die idee vir die oproep van 'n nuwe wêreld en nuwe mense, is oorspronklik deur Deleuze en Guattari geformuleer in *What is Philosophy?* (1994) waar die aard van filosofie en die skep van nuwe konsepte bespreek word. Een van die hoofuitgangspunte van Deleuze en Guattari rakende filosofie, is dat filosofie vir mense weerstand tot die status quo bied en terselfdertyd 'n toekomsgerigte oriëntasie het. Die weerstand wat filosofie bied, is juis in die vorm van denkbeeldige gemeenskappe wat aan die vorm is.

Volgens O'Sullivan (2009: 248) kan hierdie uitgangspunt ook van toepassing gemaak word op mineurletterkunde. Mineurpraktyke, soos filosofie, is dinamies en behels 'n wordende staat, die skepping van 'n nuwe bestaan, 'n nuwe wêreld vir nuwe mense. Die behoefte aan 'n kreatiewe impuls wat wegbreek van die norm, figureer duidelik in Deleuze en Guattari (1994: 108) se *What is Philosophy?*:

We do not lack communication. On the contrary, we have too much of it. We lack creation. *We lack resistance to the present.* The creation of concepts in itself calls for a future form, for a new earth and people that do not yet exist (Deleuze en Guattari, 1994: 108).

¹⁷ Wanneer die hoeveelheid skrywers in verskillende mineurletterkundesvergeelyk word met mekaar, ontstaan die moontlikheid dat O'Sullivan se stelling - dat daar nie altyd 'n oorvloed skrywers en talent in mineurletterkunde(s) is nie – aanvegbaar is.

Die oproep van 'n nuwe wêreld en nuwe mense is volgens O'Sullivan (2009: 248) ook van toepassing op hedendaagse kunspraktyke wat nie meer vir 'n bestaande gehoor gemaak word nie, maar dit ten doel stel om 'n nuwe gehoor op te roep. Hierdie kuns weerspieël nie 'n reeds bestaande en wel bekende subjektiwiteit nie, maar tree eerder as 'n profeet op wat mense na nuwe subjektiwiteite toe wil lei. In sulke gevalle word die mense as 't ware vermis. Deleuze (aangehaal in O'Sullivan, 2006: 75) skryf dat kuns nie mense wat alreeds bestaan moet aanspreek nie, maar eerder dit ten doel moet stel om mense te skep. O'Sullivan (2006: 76-78) beklemtoon dat die "nuwe mense" nie nuut is in die sin dat hulle voorheen nie bestaan het nie, maar dat die "nuwe mense" as gevolg van die oorheersende majeure nie altyd sigbaar was nie. Die mineur het dus eintlik 'n bevestigende funksie deurdat dit iets bevestig wat alreeds onderliggend bestaan het. 'n Nuwe gemeenskap, 'n gemeenskap wat eintlik al voorheen bestaan het, maar uitgesluit was, word nou bevestig deur die mineurletterkunde. O'Sullivan (2006: 78) noem hierdie gemeenskap 'n verbasterde gemeenskap van die swakkes en die siekes, 'n mutante gemeenskap wat altyd wordend en oop is vir iedereen. Indien hierdie "nuwe mense" bymekaar kom, het hul een ding in gemeen: hulle kies bewustelik om nie te konformeer tot die majeure nie en wil eerder die majeure laat stamel en stotter.

Deleuze en Guattari (1986: 17) skryf dat, aangesien die kollektiewe nasionale bewussyn dikwels onaktief in die publieke sfeer is en ook voortdurend besig is om afgebreek te word, literatuur as die kollektiewe uitspraak funksioneer. Bogue (2007: 18) argumenteer dat alle verskille tussen mededingende partye, joernale, sameswerings en politieke knoeiery verwickeld raak soos wat literatuur 'n toenemende belangrike rol in nasievorming speel. Volgens Deleuze en Guattari (1986: 17) bewerkstellig literatuur solidariteit, ten spyte van skeptisisme of teenkantiing. As die skrywer 'n buitestander is van sy gemeenskap, laat die situasie die skrywer toe om die moontlikheid van 'n ander gemeenskap, 'n ander bewussyn, 'n ander denkvermoë, uit te druk. Deleuze en Guattari (1986: 17-18) verwys hierna as die "literêre masjien" wat die potensiaal vir 'n wordende rewolusie inhou, nie vanweë ideologiese redes nie, maar omdat die literêre masjien vasbeslote is om aan die voorwaardes van 'n kollektiewe uitspraak te voldoen wat andersins in die sosiale milieu sou ontbreek.

Dié artistieke uitdrukking is as 't ware 'n voorloper vir 'n vormende gemeenskap (of selfs 'n nasie). Die utopiese funksie van mineurletterkunde, beweer O'Sullivan (2006: 71), is dat 'n gemeenskap, of selfs 'n nasie, uit 'n mutante, verbasterde groep individue ontstaan. Mineurletterkunde is dus intrinsiek kollektief, omdat dit individue oproep en bymekaar maak. Deleuze en Guattari (1986: 18) skryf trouens: "Literature is the people's concern".

2.3 Territorialisering en deterritorialisering in musiek en literatuur

Bogue (2007: 17) skryf dat, alhoewel Deleuze en Guattari nooit self 'n noue verband tussen die konsepte *mineur* en *territorialiteit* lê nie, suggereer hulle wel deur hul risoomagtige denke dat enige konsep met 'n ander verbind kan word. Aan die ander kant is die konsep *territorialiteit*, soos wat Deleuze en Guattari dit in *A Thousand Plateaus* omskryf, onlosmaaklik verbind aan konsepte soos *territorialisasie*, *reterritorialisasie* en *deterritorialisasie*. Bogue (2007: 17) skryf verder dat die konsepte *mineur* en *territorialiteit* in literatuur, sowel as in musiek, voorkom en dat dit boonop op die verband tussen die twee kunsvorme dui. Beide literatuur en musiek is in staat om as 'n *mineur* aangewend te word en beide het die potensiaal om gedeterritorialiseer te word. 'n Vlugtige vergelyking tussen *territorialisasie* en *deterritorialisasie*, onderskeidelik in musiek en literatuur, behoort dus interessante insigte op te lewer.

2.3.1 Die territorialiserende refrein

Volgens Bogue (2007: 27) kom die konsepte *deterritorialisasie* en *reterritorialisasie* volop in Deleuze en Guattari se werk voor, maar eers in *A Thousand Plateaus* word daar na die konsep *territorialisasie* verwys. Hulle skryf dat musiek 'n "kreatiewe, aktiewe proses is wat bestaan uit die *deterritorialisasie* van die refrein, terwyl die refrein inherent *territoriaal*, *territorialiserend* en *reterritorialiserend*" is (eie vertaling, Deleuze en Guattari, 2003: 300). Deleuze en Guattari skryf uitvoerig oor die refrein in *A Thousand Plateaus* en identifiseer drie aspekte van die refrein wat Bogue (2007: 27) soos volg benoem: die ordeningswoord, die sirkel van beheer en die ontvlugtingslyn. Al drie aspekte hou verband met die konfrontasie van chaos.

Die eerste aspek, naamlik die ordeningswoord¹⁸, behels die organisering van chaos. Om hierdie aspek te verduidelik, gebruik Deleuze en Guattari (2003: 311) die voorbeeld van 'n kind wat bang is vir die donker en homself troos deur 'n liedjie te sing. Die liedjie funksioneer as iets bekend, iets kalmerend en stabiel wat troos en rustigheid vir die kind bied, ten spyte van die chaos, die donker omgewing waarin die kind homself bevind. Die liedjie is volgens Deleuze en Guattari (2003: 311) die kind se antwoord op sy chaotiese omgewing. Die liedjie

¹⁸ Anker (2007: 471) vertaal die konsep "point of order" wat in *A Thousand Plateaus* (2003) gebruik word as *ordeningswoord*. Om eenvormigheid te bewerkstellig en verwarring uit te skakel, word Anker se vertaling behou.

dien dus as 'n middel wat die kind gebruik om sy chaotiese, donker omgewing te organiseer, om 'n vorm van stabiliteit daarin te skep.

Die tweede aspek van die refrein, naamlik die sirkel van beheer¹⁹, beskryf die proses wat territorialiteitsafbakening, met ander woorde, die skep van 'n velliige tuiste, voorafgaan. Voordat 'n gebied as 'n tuiste beskou kan word, moes 'n proses van afbakening plaasgevind het. Deleuze en Guattari (2003: 311) skryf dat 'n tuiste of huis nie vooraf bestaan nie, maar dat dit “nodig was om 'n sirkel om die brose sentrum te trek”, om 'n afgebakende spasie te skep en sodoende die chaos van die buitewêreld ten alle koste buite die sirkel van beheer te hou. So neurie 'n senuweeagtige skoolkind byvoorbeeld 'n wysie terwyl sy met 'n uitdagende stuk skoolwerk worstel en 'n huisvrou sing of luister na die radio terwyl sy orde in haar huishouding probeer skep. Die wysie, liedjie of radio funksioneer as die sirkel van beheer wat 'n skans bied teen die chaos. Deleuze en Guattari (2003: 311) voer aan dat radio's en televisiestelle verder as territorialiteitsmerkers gesien kan word omdat dit as klankgrense van 'n tuiste funksioneer. Wanneer 'n radio of televisie se volume te hoog is, sal die bure kla, omdat dit die territorialiteit van hul gebied, hul tuiste, oorskry.

Die laaste aspek van die refrein, ontvlugtingslyne, behels dat die sirkel van beheer op 'n manier oopgemaak word en dat alles wat voorheen binne die sirkel gehou is, deur middel van ontvlugtingslyne na buite ontsnap (Deleuze en Guattari, 2003: 311). Dit gee ook vir dit wat buite die sirkel gehou is, die geleentheid om na binne te beweeg. Deleuze en Guattari (2003: 311) beklemtoon egter dat die sirkel nie oopgemaak word aan die kant waar die ou vorm van chaos probeer binnedring nie, maar dat dit aan 'n ander kant, wat deur die sirkel self geskep is, 'n kant wat nuwe moontlikhede inhou, oopmaak. Verder benadruk hulle dat die proses waartydens die sirkel oopmaak en ontvlugtingslyne geneem word, met ander woorde wanneer daar op 'n gevaarlike wyse geïmproviseer word, 'n waaghalsige proses is.

Deleuze en Guattari (2003: 312) beklemtoon dat die ordeningswoord, die sirkel van beheer en die ontvlugtingslyn nie as afsonderlike, opeenvolgende aspekte van die refrein gehanteer moet word nie, maar as drie aspekte van dieselfde konsep, naamlik die refrein. Die refrein is dus 'n driedelige konsep, wat die drie aspekte vermeng en gelyktydig, of in sekere kombinasies met mekaar, aanwend wanneer dit met chaos gekonfronteer word. Die refrein²⁰

¹⁹ In *A Thousand Plateaus* (2003) word daar na hierdie konsep as die “circle of control” verwys.

²⁰ Anker (2007: 290) verwys kortliks na die standaard-definisies van die refrein soos in *Harvard Dictionary of Music* uitgeengesit. Daarvolgens verwys die refrein in die digkuns na een of twee identiese reëls wat aan die einde van 'n strofe herhaal word, terwyl dit in die musiek verwys na dieselfde melodie wat herhaal word. Die

word deur Bogue (2007: 29) omskryf as “die ritmiese reguleerder wat orde in chaos skep” (eie vertaling) en Anker (2007: 290) noem die refrein “ ’n lied wat die chaos organiseer en afweer”. Deleuze en Guattari (2003: 323) beskryf die refrein soos volg:

We call a refrain any aggregate of matters of expression that draws territory and develops into territorial motifs and landscapes.

Wanneer ’n milieu of ’n omgewing dus met chaos gekonfronteer word, word daar met behulp van die refrein gepoog om die chaos te herorganiseer, dit te territorialiseer, deur ’n sirkel van beheer daarom te trek of na nuwe moontlikhede te soek deur middel van ontvlugtingslyne. Volgens Deleuze en Guattari (2003: 313) is enige milieu oop vir chaos wat dreig om dit binne te dring of om dit uit te put. Wanneer die milieu met chaos gekonfronteer word, antwoord die milieu met die *ritmiese refrein*.

Bogue (2007: 27) noem die amoeba as ’n voorbeeld van ’n organisme wat uit ’n netwerk van interaktiewe ritmes bestaan. Die amoeba se innerlike metaboliese ritmes, sy ritmiese beweging deur ’n waterige medium, die absorpsie van nutriënte, sowel as die organisme se reaksie op indringende stowwe, vorm saam ’n netwerk van ritmes wat orde skep in die chaotiese milieu. Die amoeba se netwerk van ritmes wat selektief sekere stowwe opneem en deurlaat en ander buite hou, kan met ander woorde ook as ’n refrein beskryf word. Die refrein skep dus orde, dit het ’n organiserende, regulerende funksie in enige struktuur, selfs in ’n organisme soos die amoeba.

Volgens Bogue (2007: 28) funksioneer alle diere in milieus, maar slegs sommige okkupeer ’n spesifieke terrein. ’n Terrein of ’n gebied ontstaan wanneer ’n komponent in die milieu nie meer slegs funksioneel is nie, maar ekspressief word. Deleuze en Guattari (2003: 315) beweer dat daar net sprake van territorialiteit is wanneer ’n ritme tot uitdrukking kom, hetsy dit sigbaar of hoorbaar word. Hulle definieer territorialiteit soos volg:

The territory is in fact an act that affects milieus and rhythms, that “territorializes” them. [...] There is a territory when the rhythm has expressiveness. What defines the territory is the emergence of matters of expression (qualities) (Deleuze en Guattari, 2003: 314, 315).

Aangesien territorialiteit ’n handeling van ritme is wat ekspressief geword het, is die proses waardeur ’n dier sy gebied afbaken, of territorialiseer, dus ’n handeling van ritme. Die helder kleur van die stekelbaarsvis word nie net met paring geassosieer nie, maar funksioneer ook

refrein dui dus op herhaling, hetsy dit in die vorm van literêre ooreenkomste tussen tekste is, of die herhalings van ’n vaste wysie.

as 'n manier waarop die manlike vis sy terrein afbaken (Bogue, 2003: 28). Deleuze en Guattari (2003: 315) verwys ook na die bruin preeelvoël²¹ wat sy terrein afbaken deur blare met hul vaal onderkant na bo op die grond te rangskik. So is daar ape wat soms hul helderkleurige geslagsorgane ontbloot om ander diere af te skrik, en diere soos hase of honde wat hul terrein merk deur urine of ander uit- of afskeidings. Terreinafbakening geskied egter nie slegs deur middel van kleur of reuk nie, maar ook deur middel van klank. Deleuze en Guattari (2003: 312) verwys na die voorbeeld van 'n voëltjie wat sing om sy terrein af te baken en sy lied proklameer as 'n territoriale lied. Die voëltjie se lied funksioneer as 'n komponent van die milieu wat hoorbaar, ekspressief geword het en daarom territoriaal is.

2.3.2 Die deterritorialisering van die refrein in musiek en voëlliedere

Aangesien die primêre rol van die refrein volgens Deleuze en Guattari (2003: 312) is om territoriaal te wees op dieselfde wyse as wat 'n voëltjie 'n lied "sing" en Deleuze en Guattari heelwat teoretiese terme soos "majeur", "mineur", "refrein" en "ritme" van die musiek ontleen, is dit insiggewend om vlugtig na die verband tussen territorialiteit, musiek en voëlliedere te verwys.

Bogue (2003: 29) skryf dat baie voëlspesies territoriaal is en dat spesifiek voëlsang 'n territoriale funksie het. Of voëls as "kunstenaars" beskou kan word, al dan nie, is 'n saak waarvoor ekoloë nog nie konsensus bereik het nie. Sommige beweer dat voëls as gevolg van hormonale stimuli, met ander woorde, uit gewoonte, sing. Hierdie voëls se lied kan as refreine beskryf word, omdat dit herhalend is (Anker, 2007: 303). Volgens Bogue (2003: 29) beweer ander weer dat voëls plesier put uit hul sang en selfs oor die vermoë beskik om hul eie oorspronklike wysies te "komponeer". Deleuze en Guattari (2003: 316-317) beskou voëls wel as kunstenaars, alhoewel hulle dit nie baseer op die feit dat voëls uit vrye wil 'n lied sing en dat dit as gevolg van hormonale instinkte gebeur nie. In *A Thousand Plateaus* vergelyk Deleuze en Guattari (2003: 316-317) die proses van territorialisering met die skepping van 'n kunswerk waar die kunstenaar die persoon is wat 'n merk nalaat, 'n grens oprig, 'n terrein afbaken.

Die bruin preeelvoël wat Deleuze en Guattari (2003: 331) ook die magiese voëltjie van opera noem, is nie helderkleurig nie, maar sy lied, bestaande uit intervalle van klanke, ritmes en stiltes, kan op 'n groot afstand gehoor word. Hy draai blare onderstebo sodat hulle met die kleur van die grond kontrasteer en hy proklameer sy lied, sy refrein, wat 'n territorialiserende

²¹ In *A Thousand Plateaus* word daar na die bruin "stagemaker" voëltjie verwys (*Scenopoeetes dentiostriis*). In Engels word daar na dié voëltjie ook in die algemeen verwys as die "Stagemaker Bowerbird" of die "Tooth-billed Catbird."

funksie verrig. Terwyl hy sing, word die vere (wat gedeeltelike geel is) onder sy bek ontbloot. Hy maak homself sigbaar en hoorbaar. Die lied wat hy sing, is 'n mengsel van sy eie lied en dié van ander voëls wat hy namaak. Deleuze en Guattari (2003: 331) beskryf sy lied as 'n gevarieerde, komplekse lied waar sy eie note vervleg word met dié van ander voëls wat hy in intervalle namaak.

Voëlliedere word as kunswerke beskou, omdat dit nie net die milieu territorialiseer, met ander woorde die terrein afbaken en seggenskap daaroor probeer vaslê nie, maar omdat voëlliedere ook 'n deterritorialiserende funksie het (Bogue, 2003: 29). Die bruin preeelvoël se lied is nie 'n konstante deuntjie met konstante intervalle van klank en ritmes nie. Hy sing nie 'n lied wat as 'n refrein beskryf kan word nie. Die bruin preeelvoël sing eerder 'n nuwe melodie, wat 'n mengsel is van ander voëls se liedere én sy eie deuntjie. Met sy nuwe kombinasie van klanke, ritmes en stiltes, ontsnap sy lied deur middel van ontvlugtingslyne en kan dit die wêreld vol vlieg. Die bruin preeelvoël tree dus nie slegs territorialiserend op nie, maar ook deterritorialiserend: hy deterritorialiseer die refrein; hy deterritorialiseer voëlliedere met sy eie gekombineerde, wordende lied.

Bogue (2003: 29) skryf dat voëlliedere, soortgelyk aan kunswerke, die potensiaal het om groter te word as die gebied waartoe dit beperk is. Dit het die geneigdheid om te ontvlug en deel te word van die landskap se ritme en melodie en die kosmos as geheel. Die deuntjie van 'n klein voëltjie is die begin van iets groots en skeppends wat uitkring in die kosmos, skryf Deleuze en Guattari (2003: 338):

The little tune, the bird refrain, is the binary unity of creation, the differentiating unity of the pure beginning.

Bogue (2003: 29) sluit by hulle aan wanneer hy skryf hoe die singende voëltjie en die proses van territorialisering as 't ware een word:

The bird sings its territory, or rather, the territory as relational rhythmic act sings itself through the bird, as the refrain actualized musical points of order, circles of control and lines of flight.

Wat is die verband tussen voëlliedere en musiek wat deur mense gemaak word? Bogue (2003: 29-30) verwys na die komponis Oliver Messiaen wat tussen die 1940's en 1960's verskeie melodieë van voëls met sy musiek gekombineer het, totdat dit uiteindelik onmoontlik was om enigsins die voëlliedere daarin te herken. Messiaen het dus voëlliedere gedeterritorialiseer tot 'n nuwe moontlikheid, deur dit met menslike musiek te kombineer. Deleuze en Guattari (2003: 300) skryf dat musiek "die kreatiewe, aktiewe handeling is wat uit

die deterritorialisering van die refrein bestaan” (eie vertaling). Volgens Bogue (2003: 30) het Messiaen deur voëlliedere met musiek te kombineer, eintlik getrou aan die aard van enige gekomponeerde stuk musiek gebly, naamlik om die refrein te deterritorialiseer. Musiekskepping, selfs voëltjies wat “musiek” skep deur te “sing”, behels die deterritorialisering van die refrein. Bogue (2003: 30) skryf dat selfs die mees basiese vorm van voëlsang die refrein deterritorialiseer, terwyl komplekse voëlliedere boonop ritmes wat vas geword het in terreine deterritorialiseer en dit na buite oopmaak.

2.3.3 Deterritorialisering in musiek en (mineur)literatuur

Soos reeds genoem, verduidelik Bogue (2003: 31) die verband tussen die mineur en territorialiteit, asook tussen literatuur wat as ’n mineurtaal aangewend word en die deterritorialisasie van die refrein. Aangesien taal met mag verband hou, en taalreëls vaste patrone is wat grammatika, sintaktis en semantiek reguleer en organiseer, kan die magspatrone wat taal vorm en beheer, ook as refreine beskou word. Die refrein territorialiseer die milieu (hetsy dit ’n proses van organisering van chaos behels, of ’n oopmaak na nuwe variasies is) en die refrein word op sy beurt deur die skepping van musiek gedeterritorialiseer. Net so kan die mineurtaal die magtige majeuretaal deterritorialiseer deur af te wyk van die vaste grammatiese reëls en konstruksies. Die gevarieerde, soms selfs ongrammatiese aanwending van taal deur mineurliteratuur deterritorialiseer dus die “refrein” van geskrewe en gesproke taal.

Bogue (2003: 31-32) argumenteer dat beide literatuur en musiek eksperimenteer om bestaande vorme te ontvorm, vervorm en te hervorm tot iets nuuts. Terwyl mineurskrywers woorde manipuleer, eksperimenteer komponiste soos Messiaen met musiek en voëlsang. Mense kan as ’t ware ook beskou word as territoriale diere wat hul terrein afbaken deur literatuur en musiek te produseer. Tale ontstaan normaalweg in konkrete gebiede en volksverhale, mites en legendes het hul oorsprong by mense wat hul inheemse grond bewoon. Dieselfde geld vir tradisionele volksliedjies. Daar blyk dus ’n sterk verband te wees tussen die geografiese area en die skepping van kuns, oftewel ’n terrein en sy literatuur, en musiek. Bogue (2003: 32) vergelyk die menslike kunstenaar ook met ’n singende territoriale voëltjie: “As birds sing their territory, so do humans speak or sing theirs.”

Wat egter die territorialisering en deterritorialisering van musiek en literatuur kompliseer, is dat magsverhoudings, insluitend politieke mag, ’n kardinale rol speel in die literatuur en musiek van ’n spesifieke terrein. As musiek en literatuur dus tot die spesifieke terrein beperk word, is dit onvermydelik dat die mag van die majeuregroep, dit wil sê die dominante groep wat as die norm beskou word, versterk word. Die terugkeer na inheemse grond, ’n gebied en

volksverhale van boorlinge, behels *altyd* die terugkeer na die majeurekultuur, die majeuretaal en die majeureklanke. Daarom is die mineur inherent voortvluggend, nomadies, 'n vabond (Bogue, 2003: 32). Die mineur kom nooit tot ruste in 'n spesifieke gebied nie, maar bly voortdurend soekend, dinamies, wordend, vluggend van die majeure. Bogue (2003: 32) skryf dat die mineurtaal alle konstantes in voortdurende variasie plaas, dit losruk van hul territoriale wortels en dit in ewigdurende beweging plaas. Mineurletterkunde doen dus dieselfde met taal as wat musiek met die refrein doen:

The aim of minor literature is to set all the constants of language in such continuous variation, just as it is the aim of music to deterritorialize all aspects of the refrain (Bogue, 2003: 32).

Volgens Bogue (2003: 33) kan beide literatuur en musiek dus as mineurmagte aangewend word om (politieke) magsverhoudings te deterritorialiseer – dit van territoriale magte te bevry en nomadies, voortvluggend te maak. Sodoende is mineurliteratuur en musiek nie meer noodwendig tot 'n spesifieke gebied beperk nie, nog minder word dit beheer en onderdruk deur politieke magte en die majeure. Deleuze en Guattari (1986: 21) verwys ook in *Kafka: Toward a Minor Literature* die refrein wat in musiek en mineurletterkunde weghardloop, wegvlieg en 'n lewe van sy eie aanneem:

Everywhere, organized music is traversed by a line of abolition – just as a language of sense is traversed by a line of escape – in order to liberate a living and expressive material that speaks for itself and has no need of being put into a form.

Deleuze en Guattari (in Bogue, 2003: 32) sê dus dat mineurskrywers taal op 'n eksperimentele wyse aanwend, net soos die territorialiserende refrein vaste en bestaande ritmes in musiek deterritorialiseer. Kafka vermeng Standaardduits met ongrammatiese konstruksies en gee erkenning aan die Jiddisje en Tsjeggiese invloed, net soos die bruin preeelvoël se lied 'n kombinasie is van sy eie deuntjie en dié van ander voëls wat hy namaak. Kafka ruk Standaardduits los van die terrein, naamlik Duitsland en die Hongaars-Oostenrykse gebied waarmee dit geassosieer word en verander dit na 'n mineurtaal, 'n bastertaal wat, soos 'n rondloperhond, geen vaste tuiste het nie. Kafka breek weg van die refrein van taal, dit wil sê die taalreëls, wat die gebruik van taal reguleer. Hy deterritorialiseer taal en laat dit stotter, laat dit deur kreatiewe ontvlugtingslyne ontvlug op dieselfde wyse as wat musiek of voëlsang die refrein deterritorialiseer.

2.4 Samevatting van hoofstuk

In hierdie hoofstuk is Deleuze en Guattari se teorie rakende mineurletterkunde uiteengesit soos geformuleer in *Kafka Toward a Minor Literature*. Om 'n beter begrip van Deleuze en Guattari se argumente en uitgangspunte te verseker, is daar kortliks agtergrond gegee oor die destydse taalsituasie in Praag en Kafka se hantering van Duits. Daarna is Deleuze en Guattari se konsepte majeur- en mineurletterkunde uitvoerig bespreek, met spesifieke verwysing na die drie eienskappe van mineurletterkunde, naamlik die deterritorialisering van taal, die politieke waarde daarvan, asook kollektiwiteit. Ter afsluiting is die refrein in musiek en voëlliedere bespreek om die verband tussen territorialisering en deterritorialisering in musiek en literatuur aan te dui vir verdere bespreking in hoofstuk drie.

HOOFSTUK 3: *DIE SNEEUSLAPER*

3.1 Inleiding van hoofstuk

In die volgende hoofstuk gaan *Die sneeuslaper* geanaliseer word met behulp van Deleuze en Guattari se teoretiese apparatuur wat in die vorige hoofstuk uiteengesit is, ten einde 'n gevolgtrekking te maak oor die aanwending van Afrikaans in *Die sneeuslaper*. Ook die ooreenkomste met mineurletterkunde, en in watter mate dié bundel as mineurletterkunde gelees kan word, word ondersoek.

Vanweë die uiteenlopende temas wat in *Die sneeuslaper* aan bod kom wat veelvuldige interpretasies van die bundel en verhale moontlik maak – gaan daar geensins in hierdie bespreking gepoog word om 'n volledige analise van die bundel te gee nie. Met deurlopende inagneming van die vraagstelling en die teoretiese denkraamwerk, sal daar eerder gefokus word op spesifieke temas van die afsonderlike verhale. Aangesien die meeste temas ook in meer as een verhaal voorkom, én die verhale vervleg is, word die verhale nie afsonderlik aangepak en geanaliseer nie, maar eerder tematies gegroepeer. Dit bring ook mee dat twee verhale, “Die swanefluisteraar” en “Die vriend”, twee keer bespreek word, met verwysing na verskillende temas. Daar word telkens slegs op twee verhale per afdeling gefokus. Dit impliseer geensins dat die betrokke tema in die ander verhale afwesig is nie, maar dit is eerder 'n aanduiding dat dié tema 'n meer prominente rol in die gekose verhale speel.

Vervolgens sal Afrikaans se veranderende posisie binne die Suid-Afrikaanse konteks kortliks bespreek word om sodoende 'n agtergrond te gee vir sekere uitgangspunte wat later in die analise gebruik sal word. In die res van hierdie hoofstuk sal twee van die drie eienskappe van mineurletterkunde, naamlik deterritorialisering en politieke betrokkenheid, soos wat dit in sekere verhale in *Die sneeuslaper* na vore kom, bespreek word. Eerstens sal daar na taalstottering, oftewel, die deterritorialisering van Afrikaans, in die verhale “Die sneeuslaper” en “Die swanefluisteraar” gekyk word. Ten tweede sal “Die swanefluisteraar” en “Die vriend” bespreek word ten opsigte van die politieke betrokkenheid van kuns, met spesifieke verwysing na die Suid-Afrikaanse politiek van die verlede, asook die huidige politieke situasie. Daar sal ook gefokus word op hoe die veranderende politieke situasie aansluit by die gedeterritorialiserende gebruik van Afrikaans in *Die sneeuslaper*. Die derde eienskap van mineurletterkunde, naamlik kollektiwiteit, sal nie afsonderlik bespreek word nie, omdat dit myns insiens nie so 'n belangrike rol in *Die sneeuslaper* speel nie. Daar sal egter terloops

daarna verwys word. Laastens sal daar verbande gelê word tussen enkele van Deleuze en Guattari se teoretiese uitgangspunte oor ritme, musiek en voëlgeluide en die wyse waarop dit in “Die slagwerker” en in “Die vriend” figureer, asook hoe dit gekoppel kan word aan deterritorialisering en politieke betrokkenheid.

3.2 Afrikaans as majeur- en mineurtaal

Om enigsins spore van mineurletterkunde in *Die sneeuslaper* te peil, moet daar van die uitgangspunt uitgegaan word dat Afrikaans, in die huidige Suid-Afrikaanse konteks, as ’n soort mineurtaal beskryf kan word, of dat Afrikaans onder soveel politieke spanning verkeer, dat die gebruik van Afrikaans in *Die sneeuslaper* vergelyk kan word met die funksionering van ’n gevarieerde mineurtaal. Dit is egter nie so eenvoudig om Afrikaans, of die spesifieke gebruik van Afrikaans in letterkunde soos *Die sneeuslaper*, bloot tot ’n mineur te reduseer nie. O’Sullivan (2006: 71, eie vertaling) skryf die volgende oor die verwikkelde, dinamiese verhouding tussen ’n majeur- en mineurtaal: “Die verhouding tussen verskillende tale, en die funksies daarvan, sal varieer na aanleiding van die tyd en ruimte, met ander woorde, die definisie van die mineur sal afhang van die definisie van die majeur.”

Volgens Willem Anker (2011: 3) kan Afrikaans tot die 1930’s as ’n mineurtaal beskryf word. Afrikaans was in dié jare in ’n mineurposisie teenoor Nederlands, wat majeure funksies in die samelewing gehad het. Nederlands was die algemene skryftaal asook die taal waarin die Bybel geskryf was. Boonop was Afrikaans tegelykertyd ook ’n mineurtaal teenoor Engels, omdat Engels as amptelike taal steeds hoë funksies gehad het omdat Suid-Afrika destyds onder Britse bewind was. Met Britanje se tweede magsoorname van die Kaap in 1914, het die Britse owerheid daadwerklike stappe geneem om Engels in die onderwysstelsel en die publieke sfeer te bevorder (Roberge, 2003: 19).

Toe Afrikaans uiteindelik in 1925 as amptelike taal erken is, en tesame met Engels die taal was waarin skoolopvoeding geskied het, het Afrikaans volgens Webb (in Carstens, 2006: 13) nie werklik enige mag gehad nie. Afrikaans was dus nie werklik ’n majeure taal in die volle sin van die woord nie. Engels was steeds die taal wat majeure funksies in die samelewing gehad het. Soos Webb (in Carstens, 2006: 13) skryf, was Engels die taal met status, die taal van die openbare sektor en daarom is die staatsadministrasie, die weermag en selfs die radio in daardie tyd grotendeels deur Engels oorheers. Pakendorf (1993: 104) noem dat Afrikaans op hierdie stadium nog as die taal van die *underdog* beskryf kon word.

Die magsoorname van die Nasionale Party in 1948, het 'n verandering in die posisie van Afrikaans teweeg gebring. Volgens Carstens (2006: 13) het Afrikaans, wat toe die amptelike regeringstaal was, spoedig opgang in die openbare ruimte gemaak en het 'n prominente rol in die staatsdiens, die weermag, die media, die kerk en die onderwys gespeel. Engels het steeds as amptelike taal 'n belangrike rol gespeel, maar politieke aangeleenthede het hoofsaaklik in Afrikaans geskied. Carstens (2006: 13) skryf dat Engels in 'n groot mate ondergeskik aan Afrikaans was. Afrikaans was skielik nie net 'n amptelike taal op papier nie, maar 'n taal met politieke mag, 'n taal wat in die politiek, die onderwys en in die media gedomineer het. Afrikaans was dus nie meer 'n mineurtaal nie, maar 'n majeurtaal met hoë funksies. Pakendorf (1993: 104) sluit hierby aan wanneer hy skryf dat Afrikaans die kenmerke van majeurletterkunde begin aanneem het en sy eie "meesters", sy eie "groot" skrywers", begin voortbring het.

Toe die ANC in 1994 aan bewind gekom het, het dit 'n drastiese invloed gehad op alle tale, maar veral op Afrikaans wat voorheen in 'n bevoorregte posisie was. Roberge (2003: 33) skryf dat die Suid-Afrikaanse grondwet taal as 'n fundamentele mensereg beskou. Volgens Duvenage (2006: 80) is daar aanvanklik in die nuwe bedeling in Suid-Afrika, wat gelykheid van alle rasse, kulture en tale voorop stel, aan elf tale amptelike status verleen. Hy skryf egter dat die Suid-Afrikaanse Grondwet se fokus ná 1996 begin verskuif het van versoening na transformasie. Suid-Afrika het volgens die finale Grondwet van 1996 steeds elf amptelike tale, maar die klousule oor die bestaande regte van die tale is weggelaat. Verder is die verantwoordelikheid van taalontwikkeling in Suid-Afrika slegs van toepassing gemaak op die nege Afrika-tale en Afrikaans is bykans geïgnoreer (Duvenhage, 1996: 80).

Alhoewel die Grondwet dus grondwetlik teen eentaligheid is, het die klem op transformasie daartoe gelei dat slegs Engels in die praktyk as staatstaal gebruik word (Duvenhage, 1996: 80). Die keuse vir Engels as lingua franca, of algemene gebruikstaal, in Suid-Afrika, kan onder andere toegeskryf word daaraan dat Engels nie soos Afrikaans die stigma van apartheid gedra het nie. Engels was 'n ongestigmatiseerde taal en is boonop as 'n simbool van bevryding en bemagtiging in Suid-Afrika gesien, omdat 'n groot gedeelte van die Engelssprekende bevolking weerstand teen apartheid gebied het (Webb, 1992: 9). Engels is as 'n neutrale taal gesien – vry van 'n vaste ideologie of 'n politieke uitgangspunt.

In postapartheid Suid-Afrika is Afrikaans, soos al die ander Afrika-tale, 'n mineurtaal teenoor Engels wat die majeur is. Die staat se burokrasie funksioneer byna uitsluitlik in Engels – daar is 'n dramatiese afname in die gebruik van Afrikaans op televisie en die meeste programme is in Engels. Afrikaans verskyn nie meer op alle handelsprodukte nie, Afrikaans

word baie selde nog as advertensietaal of handelstaal gebruik en alle staatsondernemings het oorgeskakel na Engelstalige akronieme, terwyl tweetalige akronieme voorheen gebruik is. Die Suid-Afrikaanse Uitsaaikommissie (SAUK) wat nou slegs as die South African Broadcasting Commission (SABC) bekend staan, is 'n voorbeeld van laasgenoemde. Verder plaas die regering ook toenemend druk op Afrikaanse skole en universiteite om te verengels om sodoende toeganklik vir alle bevolkingsgroepe en taalgroepe te wees (Duvenhage, 1996: 80). Teen 2003 was daar al duidelike tekens dat al vyf Afrikaanse universiteite almal na tweetalige of parallel-medium onderig beweeg (Roberge, 2003: 33).

Volgens Carstens (2006:14) het die debat oor Afrikaans as taal in Suid-Afrika reeds teen die laat sewentigerjare begin – waarskynlik omdat daar toe al tekens van politieke verandering was wat uiteraard ook implikasies vir Afrikaans ingehou het. Sedert 1994 het die toenemende verengelsing van universiteite en skole en die sogenaamde mineurstatus van Afrikaans ook hewige debatte in die media ontlok. Een van hierdie debatte handel oor die oorlewing of moontlike uitsterwing van Afrikaans. Bekende literêre figure, soos Breyten Breytenbach (Fourie, 2010: 1) en Etienne van Heerden (in Malan, 2010: 9) is van mening dat Afrikaans óf sal uitsterf, óf alle hoë funksies in die akademie en die wetenskap sal verloor, sodat dit slegs op “straatvlak” sal voortbestaan.

Ook ander kenners, soos Hermann Giliomee, (in Malan, 2010: 9) meen dat Afrikaans die risiko loop om binne die volgende vyf tot tien jaar as akademiese, tegnologiese en wetenskaplike taal “geknak” te word. Roberge (2003: 33) sluit hierby aan wanneer hy skryf dat alhoewel Afrikaans nog in die reg min of meer gelyk gestel word aan Engels, is Afrikaans as 'n wetenskaplike, tegnologiese en handelstaal, vinnig besig om te verdwyn. Roberge (2003: 34) skryf verder dat daar nou van 'n nuwe soort “taalstryd” gepraat kan word. Die *Stigting vir Bemagtiging van Afrikaans* stel dit ten doel om Afrikaanse sprekers te bemagtig sodat hulle op gelyke voet met hul anderstalige eweknieë kan staan. Volgens Roberge (2003: 34) is dit nog nie duidelik tot watter mate Standaardafrikaans in die langtermyn sy funksies in die publieke sfeer gaan behou nie.

Dit is dus duidelik dat Afrikaans eers 'n mineurtaal was, toe skielik soveel politieke mag gehad het dat dit 'n majeuretaal geword het en dat dit nou, in die postapartheid samelewing, weer 'n taal sonder mag is. Dit is egter nie so eenvoudig om te beweer dat Afrikaans nou uit en uit 'n mineurtaal is nie. Alhoewel Afrikaans in vergelyking met Engels sonder mag is, het Afrikaans, anders as Kafka se Praagse Duits, reeds byvoorbeeld 'n gevestigde letterkunde, omdat Afrikaans voorheen wel 'n dominante taal was. Standaardafrikaans is ook weer byvoorbeeld 'n majeure, as dit vergelyk word met die variant, Kaapse Afrikaans. Vir die

doeleindes van hierdie studie is dit egter minder belangrik om te bepaal of Afrikaans in die huidige Suid-Afrikaanse konteks as 'n mineurtaal bestempel kan word, maar eerder belangrik om daarop te let dat daar tans 'n debat is oor die behoud van Afrikaans as taal, asook dat Afrikaans 'n spul politieke bagasie van die verlede saamsleep. Dit is dus onmoontlik dat dit geen invloed op die Afrikaanse letterkunde sal hê nie. Deleuze en Guattari beklemtoon dat 'n majeuretaal en 'n mineurtaal nie twee soorte tale is nie, maar dat dit eerder twee maniere is waarop dieselfde taal aangewend kan word.

Volgens Deleuze en Guattari (2003: 101) word 'n majeuretaal deur die mag van konstantes en homogeniserings gedefinieer, terwyl die mineurtaal deur die mag van variasie gedefinieer word. Deleuze en Guattari (2003: 102) benadruk egter dat 'n dialek, wat op 'n manier ook 'n mineurtaal is, nie immuun is teen 'n homogene sisteem en konstantes nie. Swart Engels het sy eie grammatika wat nie slegs in terme van die som van foute en afwykings van Standaardengels gedefinieer kan word nie, maar die grammatika van Swart Engels kan slegs bestudeer word deur Standaardengels se reëls daarop toe te pas. As gevolg van hierdie paradoksale verhouding tussen die majeure- en mineurtaal, beweer Deleuze en Guattari (2003: 102) dat die terme majeure- en mineurtale eintlik geen linguïstiese relevansie het nie. Alhoewel Frans byvoorbeeld sy majeurefunksie as wêreldtaal verloor het, het die taal sy homogeniteit en gesentraliseerdheid behou.

Deleuze en Guattari (2003: 102) verwys ook spesifiek in *A Thousand Plateaus* na Afrikaans ter illustrasie van hulle argument. Afrikaans het homogenie verkry toe dit as 'n mineurtaal teen Engels geveg het. Wanneer die sprekers van 'n mineurtaal die taal gebruik, verskaf hul as 't ware 'n soort konstantheid en homogeniteit daaraan. Die gevolg is dat die mineurtaal geleidelik meer majeure raak, totdat dit 'n majeuretaal met amptelike erkenning word. Daarom speel skrywers 'n kardinale politieke rol wanneer hulle in die mineurtaal skryf en op amptelike erkenning van hul taal aandring (Deleuze en Guattari, 2003: 102). Deurdat Afrikaanse sprekers doelbewus aangehou het om Afrikaans te praat in die tyd toe Afrikaans ondergeskik aan Engels was, het Afrikaans geleidelik al hoe meer funksies bekleed, totdat dit uiteindelik in 1925 amptelik as 'n taal erken is. Die rol wat Afrikaanse skrywers in die taalstryd gespeel het, moet ook nie onderskat word nie.

Vir Deleuze en Guattari (2003: 102-103) geld die teenoorgestelde argument eintlik sterker. Hoe meer 'n taal die eienskappe van 'n majeuretaal aanneem, hoe meer word dit geaffekteer deur deurlopende variasies wat dit wil transformeer na 'n mineurtaal. Dit is daarom sinneloos om die wêreldwye imperialisme van 'n taal te kritiseer deur die korrupsie wat dit in ander tale veroorsaak het, aan die kaak te stel. As 'n taal soos Britse Engels of Amerikaanse Engels

majeur op wêreldskaal is, is dit nie immuun teen die invloed van ander minderhede nie. Intendeel, Britse Engels of Amerikaans Engels word deurlopend blootgestel aan die invloed van ander wêreldminderhede. Deleuze en Guattari (2003: 102-103) sê dat Galliese en Ierse Engels byvoorbeeld Engels voortdurend laat varieer. Swart Engels beïnvloed weer op sy beurt Amerikaanse Engels, tot op die punt dat 'n stad soos New York 'n stad sonder 'n taal is. Hulle beklemtoon dat daar géén taal is wat nie intralinguïstiese en interne minderhede het nie. Anker (2007: 508) verwys vlugtig na die huidige polemieë in die media rakende die oorlewing van Afrikaans en die toenemende verengelsing van die Suid-Afrikaanse samelewing. Volgens hom is daar definitiewe raakpunte tussen dié debat en die wordende aard van majeur- en mineurtale, die dinamiese aard van taal, asook die politieke agendas wat betrokke is by die homogenerisering en standaardisering van 'n taal.

Die komplekse situasie van Afrikaans illustreer die wordende aard van dié taal. Kenmerkend van enige mineurtaal, is Afrikaans steeds in wording en is dit 'n voortdurende proses. Volgens Anker (2007: 509) is die majeur nooit in wording nie. Alle wordings is altyd mineur. Wordings is dus 'n inherente eienskap van die minderheid. Die wordende aard van Afrikaans, die huidige debat rondom die voortbestaan van Afrikaans, die politieke situasie in postapartheid Suid-Afrika, die geweld en brutaliteit wat daarmee saamgaan, die rol van die skrywer in hierdie taal- en geweldstryd, asook die nut van letterkunde, is alles temas wat direk of indirek 'n rol in *Die sneeuslaper* speel. Daarom behoort dit interessante insigte op te lewer om dié kortverhaalbundel as 'n vorm van mineurletterkunde te lees.

3.3 Deterritorialisering: Taalstottering in “Die swanefluisteraar” en “Die sneeuslaper”

“Die swanefluisteraar” en die titelverhaal, “Die sneeuslaper”, toon vele raakpunte met mekaar. Dit is eers in “Die sneeuslaper” wat die leser agter die kap van die byl kom oor wie die misterieuse swanefluisteraar, wat Kasper in “Die swanefluisteraar” beskryf, regtig is: Hy blyk die sneeuslaper te wees, 'n berekende swerwer sonder enige bonatuurlike vermoë om met swane te kommunikeer, iemand wat Kasper doelbewus 'n rat voor die oë gedraai het deur die illusie te skep dat hy met swane kan praat om dié jong, sukkelende skrywer se “srokieshonger” te voed, om “'n magiër so na sy sin” te word (Van Niekerk, 2010a: 124).²² Anders as in “Die swanefluisteraar” waar die swerwer deurgaans swyg, is hy in “Die

²² Aangesien *Die sneeuslaper* die enigste literêre teks onder bespreking is, sal daar voortaan slegs na bladsynommers verwys word.

sneeuslaper” allermans op sy bek geval. Inteendeel, vir die grootste gedeelte van hierdie verhaal is die swerwer aan die woord en maak hy telkens die belofte aan Helena dat hy ’n “winterverhaal” (115), sy “sneestorie” (115, 117), aan haar sal vertel.

Dit is egter spesifiek ten opsigte van die onkonvensionele woord- en taalgebruik wat die twee verhale die meeste raakpunte toon en waarop daar ook in dié afdeling gefokus gaan word. Deterritorialisasie is die eerste eienskap van mineurletterkunde en behels ’n proses waar die bekende, dit wat té staties en té alledaags geraak het (die majeure), afgebreek en vervorm word sodat nuwe patrone aangeleer kan word. Die deterritorialisering van taal sal dus ’n alternatiewe gebruik van taal tot gevolg hê, hetsy op die vlak van woordbetekenis-, styl- of sintaksis.

In *Die sneeuslaper* word Afrikaans regdeur op ’n alternatiewe wyse aangewend deurdat vreemde woorde en verwysings (wat onder andere aan Van Niekerk se vermoë om neologismes te skep, toegedig kan word), leenwoorde uit Nederlands, Duits, Frans en enkele ander tale, klankgedigte en ander poëtiese frases, asook woorde waarvan die oorsprong of betekenis onduidelik is, volop in die kortverhaalbundel voorkom. Dit is egter in dié twee verhale waar niekonformistiese Afrikaans die sterkste figureer. In hierdie twee verhale word taal (hetsy spreektaal of poësie) verby grammatiese grense gedruk totdat dit stotter en stamel. Hierdie taalstottering, oftewel deterritorialisering van Standaardafrikaans, word die beste waargeneem in “Die swanefluisteraar” waar Kasper koggelryme of klankgedigte skryf en die swanefluisteraar swyg, asook in “Die sneeuslaper” in die swerwer se stotterspraak en sy veranderende, swerwende identiteit. Vervolgens sal daar spesifiek gekyk word na die deterritorialisering van taal in hierdie twee spesifieke verhale, met ook enkele verwysings na verbande met ander verhale.

3.3.1 Kasper se koggelryme en klankgedigte

In “Die swanefluisteraar” stuur Professor van Niekerk, as dosent in Skeppende Skryfkunde, een van haar studente, Kasper Olwagen, met ’n beurs na Amsterdam in die hoop dat hy in die stimulerende omgewing nuwe inspirasie sal vind en terselfdertyd van sy skrywersblokkasie ontslae sal raak. Die Amsterdamse omgewing het inderdaad ’n invloed op dié dertigjarige, senuweeagtige, alleenlopende, afgestudeerde filosofiestudent gehad, maar die teenoorgestelde as dit waarvoor Van Niekerk gehoop het. In plaas daarvan dat Kasper se fiksionele skryfwerk bloei, ontvang sy ’n ellelange brief van hom waarin hy haar meedeel dat hy in ’n Amsterdamse waakeenheid opgeneem is en dat hy die kursus in kreatiewe skryfkunde staak. Van Niekerk, woedend vir Kasper omdat hy sy skryfgeleenthede so in die water gooi en van “niksdoen” selfs in ’n inrigting beland het, stop sy halfgeleesde brief vies in

'n laai en probeer daarvan vergeet (16). Agt maande later ontvang sy egter 'n misterieuse bruinpapierpakkie met Kasper se handskrif daarop.

In die pakkie is sestien TDK-kassette met sinnelose klankrypings en geluide op (waarna Van Niekerk eers aan die einde van die verhaal luister), asook 'n "dummy" van haar eie roman wat sy aan Kasper as 'n geskenk gegee het. Die boek is deur Kasper omskep in 'n logboek van die doen en late van 'n swerwer, oftewel die swanefluisteraar, wat hy fanaties in Amsterdam dopgehou en agtervolg het. Kasper het die swanefluisteraar by hom in die huis geneem en hom tevergeefs aan die praat probeer kry. Daarna begin daar 'n eenrigting-korrespondensie tussen dié professor en haar voormalige skeppende skryfkundestudent. Van Niekerk skryf nooit terug nie, maar reageer wel as verteller op dit wat Kasper skryf. Kasper vertel per brief aan Van Niekerk van sy ervarings met 'n misterieuse swerwersfiguur wat hy "die swanefluisteraar" noem, vanweë die figuur se bomenslike, selfs poëtiese gawe om swane bymekaar te roep deur 'n fluisterlied – kompleet soos 'n dirigent wat 'n koor tot 'n lied lei:

... 'n [M]an met spierwit hare en 'n sak in sy hand. [...] Hy was in sy veertigs, vyftigs, verninneweer, 'n boemelaar. Die donse het uit sy jas gepeul [...] Hy het regop gekom, steeds prewelend, sy hande in die lug, soos 'n dirigent voor die inval. Toe gee hy die eerste pols. En daar, van onder die brug, swem twee swane op hom af, majestueus, met getoonde nekke, asof hulle aan hom behoort [...] 'n donker musiek in die webbe" (20-21).

Kasper begin sy professor (vanuit haar perspektief) koggel, terg en tart, met vreemde medelings en drome, versinde en vergesogte verhale oor die swanefluisteraar. In die logboek in die pakkie is Kasper se eie transkripsies van wat die swanefluisteraar (wat tot Kasper se eindelose frustrasie byna die hele verhaal verseg om 'n woord te sê) een dag kwytgeraak het, of altans, wat Kasper dink die swanefluisteraar kwytgeraak het. Van Niekerk beskryf die transkripsies, of soos sy dit noem "swanefluistering", as "rye en rye klankkombinasies", wat patrone is van die fonologiese klanke van Afrikaans. Sy skryf ook dat woorde soos "[s]pak, grak, spal, malk, olk, skulk" en "mrie !krie krakadouw" dit laat lyk asof die Khoi-tale 'n invloed was en dat dit lyk asof ander woorde en klanke lukraak bymekaar gevoeg en gerangskik is in wat sy "klanklimerieke" noem (29):

Rie mrie rapuu
kriep, Itewiek, miruu,
tahoe wa bohoe
askla mor usa
pierok griemok sklahoe

Dit is byna onmoontlik om die betekenis van elke klank of woord in bogenoemde transkripsie, klanklimeriek, koggelrym of klankgedig na te speur, omdat daar nie altyd verseker 'n betekenis of verwysing aan elke klank of woord gekoppel kan word nie.²³ Hierdie gedagte van betekenislose verse word ook bevestig deurdat Van Niekerk self na die bogenoemde klankrym en ander gedigte van Kasper verwys as "onsin" (30), "nonsenspoësie" (30), "koggelryme" (30), "onsin" (34). "onsingedigte [...] in die koggelboek" (34). Vir hierdie ontleding is die spesifieke betekenis van hierdie klankgedig egter nie belangrik nie, met ander woorde, dit is nie belangrik om te vra wat hierdie spesifieke gedig beteken nie, maar eerder om te vra waarom hierdie gedig in hierdie onkonvensionele vorm aangebied word en waarom dit konvensionele poësie en taal ondermyn.

Deterritorialisasie is altyd 'n tweedelige proses wat eerstens 'n strategiese losmaak van die oue, en ten tweede 'n kreatiewe skepping van nuwe vorms wat die potensiaal vir 'n rewolusie inhou, behels. In *Kafka Toward a Minor Literature* skryf Deleuze en Guattari (1986: 28) dat deterritorialisasie vaste vorme moet breek, skeurings moet veroorsaak en iets nuuts, iets wat spruitend en groeiend is, moet aanmoedig. Bogenoemde klankgedig illustreer beide eienskappe van deterritorialisasie, die losmaak van bestaande vorme, asook die skepping van nuwe vorme in die plek daarvan.

Die klankgedig breek bestaande vorme deurdat dit op byna elke moontlike manier afwyk van 'n tradisionele gedig. Alhoewel die definisie van 'n gedig op sigself te bevraagteken is, word daar dikwels in poësie-ontledings na rym, ritme, woorde, betekenis, vorm en klank gekyk. Daarom kan basiese aannames ten opsigte van tradisionele digkuns en die wyse waarop hierdie gedig daarvan afwyk, op grond van hierdie eienskappe gemaak word. Hierdie klankgedig is nie 'n gedig met 'n vaste rympatroon nie en dit is ook problematies om vas te stel tot watter mate rym enigsins aangewend word, omdat die uitspraak van die woorde (of klanke) onseker is. Daar is wel 'n herhaling van die rie-, uu-, ie-, hoe- en ok-klanke, wat dit

²³ Die styl wat die vertelsituasie van "Die swanefluisteraar" skep, en die taalhantering in die verhaal, kontrasteer sterk. Die verhaal word as 'n lesing aangebied, waarmee formele en korrekte taalgebruik gepaard gaan, terwyl die taal wat in Kasper se klankgedigte figureer, geensins ag slaan op formaliteit en taalreëls nie.

laat voorkom dat woorde soos “rapuu” en “miruu”, “bohoe” en “sklahoe”, asook “pierok” en “griemok” rym.

Daar is nie een herkenbare Afrikaanse woord in nie gedig nie en dus is die soeke na sintaktiese verbande, asook betekenis, byna futiel. In die versreël “kriep, !tewiek, miruu” word selfs alle reëls oor leestekens oorboord gegooi en word die uitroepteken onkonvensioneel gebruik. In plaas daarvan dat die uitroepteken aan die einde van ’n sin of ’n versreël geplaas word om ’n uitroep aan te dui, word dit hier sommer in die middel van ’n versreël en aan die begin van ’n woord geplaas. Ten opsigte van vorm en klank is daar wel ’n verband tussen sogenaamde “tradisionele digkuns” en dié klankgedig. Die klankgedig neem die uiterlike vorm van poësie aan deurdat daar afgekapte “versreëls” is en deurdat daar slegs ’n paar “woorde” per versreël is, in plaas daarvan dat die woorde op mekaar volg soos in prosa. Klank speel wel ’n belangrike rol in die gedig. Die rye klankpatrone en waarskynlike invloed van Khoi-tale, laat dit voorkom asof klank uiters belangrik geag word in bostaande gedig, selfs veel belangriker as betekenis.

Klankgedigte²⁴ kan gedefinieer word as gedigte waarin klank of akoestiese elemente belangriker geag word as die betekenis van woorde. Die verhouding tussen klank en semantiek in die digkuns word dus omgekeer en daarom word die fonetiek, eerder as die semantiese betekenis, beklemtoon (Wendt, 1985: 11). Alhoewel die gedig op betekenisvlak inboet, wen dit ten opsigte van klank, omdat die gedig intuïtief ingestel is op die oerklanke van taal. Die gedig breek dus weg van semantiese betekenis, maar wen ten opsigte van klankkwaliteit, dus kan daar gesê word dat dié koggelrym van Kasper digkuns en taal deterritorialiseer.

Alhoewel betekenis minder belangrik in die klankgedig is, ontbreek dit egter nie geheel en al nie. Die frase “tahoe wa bohoe” is Hebreeus vir “die woes en die leeg” en kom in Die Bybel (Genesies 1:1-2) voor. Genesis 1:1-2 lui soos volg: “In die begin het God die hemel en die aarde geskep. Die aarde was heeltemal onbewoonbaar, dit was donker op die diep waters, maar die Gees van God het oor die waters gesweef.” Hierdie aanhaling verwys na die skeppingsverhaal waar God die hemel en die aarde uit die niet, uit die woeste en leë aarde geskep het. Die feit dat die frase in Kasper se klankgedig voorkom, is veelseggend in hierdie verhaal. Dit kan eerstens op die geskrapte, die leë aard van die “gedig” of rympatrone dui.

²⁴ Die Engelse ekwivalentterm vir “klankgedig”, naamlik “sound poetry”, word ook gebruik om te verwys na ’n artistieke vorm wat ’n mengsel van musiek en digkuns is. Vanweë die orale en fonetiese aard daarvan word “sound poetry” opgevoer as ’n “performance” of ’n “happening”. “Sound poetry” is primêr ingestel op belewenis en ervaring en mag selfs visuele elemente insluit (Wendt, 1985: 11).

Die gedig is byna van alle betekenis, van alle semantiek en metaforiek, gestroop, alhoewel dit ironies is dat die gestrooptheid van die gedig op sigself 'n metafoor is. Hierdie idee van gestrooptheid word ook meermale in “Die swanefluisteraar” geëggo. Wanneer Van Niekerk Kasper se briewe lees, dink sy terug aan die vermanings wat sy altyd op sy manuskripte geskryf het.

“‘Gebruiksaanwysigings!’ het ek altyd op sy werk geskryf, ‘Skrap onnodige besonderhede.’ Sy ander probleem was diepsinnigheid [...] By elkeen van sy moralistiese sinnebeelde het ek in die kantlyn geskryf: ‘Skrap die idees’“(13).

Reeds in die begin van die verhaal verwys Kasper self ook in sy brief na sy professor se vermanings:

“Cut to the chase, Kasper! Maak korter sinne, Olwagen! Suggereer, moenie interpreteer nie, stick to the knitting, oriënteer jou leser in tyd en ruimte, lieg, maar moenie bedrieg nie!” (10).

Die feit dat Kasper al aan die begin van sy brief na Van Niekerk se skryfraad verwys, is alreeds 'n aanduiding dat hy gehoor daaraan gegee het en haar aandag daarop wil vestig. Die idee word bevestig wanneer Van Niekerk die geluidbande, oftewel kasette, ontvang en die nota daarby lees. Oor die inhoud van die geluidbande skryf Kasper:

“Dit stel nog minder voor. Alle besonderhede is geskrap, alle idees is geskrap. Vaarwel aan die wêreld van wil en voorstelling” (17).²⁵

Dit is dus duidelik dat Kasper gehoor gegee het aan die raad wat sy aan hom as skeppende skryfkundestudent gegee het. Dit is asof Kasper sy mentor se skryfraad tot op die uiterste toepas en nakom. Kasper verwerp inderdaad alle adjektiewe en beskrywende woorde, in so 'n mate dat hy eintlik taal op sigself verwerp. Kafka het Duits gestroop van alle aanstellerigheid en gekies om in 'n ongrammatiese Duits met 'n afgewaterde woordeskat te skryf, om Standaardduits se sintaktiese reëls te ignoreer, om voorsetsels en

²⁵ In 'n onderhoud in 1999 sê Marlene Van Niekerk (aangehaal in Nieuwoudt, 1999: 7) dat sy hoop dat sy weer oor vyftien jaar 'n gedig sal kan skryf en dat sy dit dan met *minder* woorde tot haar beskikking sal doen (my kursivering). Aangesien *Die sneeuslaper* elf jaar later gepubliseer is en haar karakter gestroopte skryfwerk aanmoedig in “Die swanefluisteraar”, lyk dit inderdaad of sy, steeds soos in 1999, van mening is dat dat 'n mens in digkuns met min woorde meer kan sê.

voornaamwoorde foutief te gebruik, om byvoeglike naamwoorde te laat opeenhoop, om klinkers en medeklinkers in onenigheid te versprei en om simbole en metafore te vermy. Die wyse waarop Kasper taal hanteer in hierdie klankgedig, asook in die klankgedigte wat hy op die kasette opneem, kan met Kafka se taalhantering vergelyk word.

Alhoewel beide Kafka en Kasper taal as 't ware "stroop" en "leegmaak", verskil die manier waarop Kasper taal deterritorialiseer tog tot 'n mate van die manier waarop Kafka met taal omgaan. Kafka het Standaardduits gestroop van alle aanstellerigheid en onnodige metaforiek deur in Tsjeggiese Duits te skryf. Kasper deterritorialiseer Afrikaans en taal geheel en al deurdat hy dit van alles stroop, alles behalwe metafoer en klank. Die "woes en die leeg" is op sigself 'n metafoer vir dit wat Kasper met taal doen: hy krap die majeuretaal om totdat dit weer woes en mineur word, hy stroop die taal van betekenis sodat dit weer leeg word. Kasper voer gestrooptheid tot 'n uiterste en wyk veel verder af van Standaardafrikaans as wat Kafka van Standaardduits afgewyk het.

Deleuze en Guattari skryf dat Kafka 'n fassinasië met klank en die intensiteit van taal gehad het. Hulle beskryf ook Kafka se gedeterritorialiseerde taalgebruik as iets met 'n plofbare intensiteit en onverwagse wendings. Dit is juis die prominensie van klank in Kasper se klankgedig of koggelrym wat daaraan so 'n plofbare intensiteit verleen. Behalwe dat die frase "tahoe wa bohoe" op gestrooptheid dui, kan dit ook dui op die begin van iets nuuts, 'n nuwe skepping, iets plofbaars, iets wat 'n verrassende wending neem, iets soos die nuwe, rewolusionêre verstaan van poësie of letterkunde. Bensmaïa (1986: xvi) sê immers dat Kafka se hantering van taal rewolusionêr is. Dié idee van letterkunde wat 'n rewolusie tot gevolg het, word ook elders in die verhaal geëggo. Wanneer Van Niekerk terugdink aan 'n vroeëre gesprek met Kasper waarin hy van sy literêre standpunte onthul het en verklaar het dat hy slegs prosa sal skryf wat "skoon" en "droog" is, is dit duidelik dat sy ook die rewolusionêre potensiaal van Kasper se opvattinge herken het:

Ek het hom nie uitgevra oor sy standpunt nie, ek wou nie toegee dat ek beïndruk was nie. Om die waarheid te sê, ek was jaloers op wat ek herken het as die invalshoek vir 'n nuwe literêre beweging in die Afrikaanse letterkunde wat tog so vasgeval was in avontuur en selfportret (32).

Die sterk invloed wat Kasper se literêre standpunte en sy rewolusionêre verstaan van poësie en klank op sy professor het, word eers aan die einde van die verhaal sigbaar. 'n Maand nadat Van Niekerk die pakkie met die kasette ontvang het, kry sy nog 'n besending van Kasper: 'n misterieuse koevert met 'n handvol spierwit sand daarin. Uit die gekrabbel op die

pakkie lei sy af dat dit van Dwarsrivier in die Sederberge afkomstig is. Toe sy na twee maande nog nie weer iets ontvang het nie, reis sy met 'n splinternuwe kassetspeler na Dwarsrivier in die Sederberge, waar sy inderdaad dieselfde sand as in die koevert aantref. Daar het sy na die inhoud van die kassette geluister – drie-en-veftig voordragte deur Kasper. Soos Kasper se klankgedig wat drasties verskil van tradisionele poësie, was hierdie voordragte ook nie tradisionele gedigte nie.

Van Niekerk beskryf Kasper se “gedigte” as gedigte waarvan sy nie die woorde kan uitmaak nie, maar dat dit “gevarieer het in klinkers en die medeklinkers, gestut en opgebou is uit herhalings en refreine, manjifieke edifies van klank” (40). Sy is egter wel intens bewus van ritme en klank wanneer sy daarna luister:

Ek kan die ritmes uitmaak, 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 ekstaties, 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 (40).

Daar is 'n duidelike verwantskap tussen die beskrywing van die klankgedigte en die manier waarop Deleuze en Guattari Kafka se taalgebruik beskryf. Deleuze en Guattari (2003: 104) skryf dat Kafka sy taal oopskryf, dat hy dit laat ontvlug van betekenis en simboliek, dit laat vibreer met 'n nuwe intensiteit. Kafka stroop taal van simbole en betekenis, kortom, Kafka laat taal stotter en tjank deurdat hy alle skreeue, toonhoogtes, toonkleur, aksente en intensiteite van taal intensiveer.

Op dieselfde wyse vervorm Kasper taal totdat dit bloot intuïtief op klank en andere aspekte wat daarmee saamgaan, soos toonhoogte, toonkleur en ritme, ingestel is. Taal word in so 'n mate gedeterritorialiseer dat – soos musiek grootliks op klanke en ritme steun – woorde en betekenis nie meer van soveel belang is nie. Van Niekerk verwys immers ook indirek na die musikale kwaliteit van Kasper se klankgedigte wanneer sy dit as “sangerig” beskryf. Aan die einde van die verhaal, in haar vertaling van een van die klankgedigte, herinner die klanknabootsings “tinktuuuur” “triljarrrrrrrrde” “!tewiek” 'n mens ook aan die sang van 'n voëltjie (42). (Voëls, spesifiek lewerikke, is immers 'n belangrike simbool in die

kortverhaalbundel en sal ook later bespreek word.) Dit is natuurlik dan ook beduidend dat haar vertaling waarin die klanknabootsings voorkom, juis “Oggend van ’n waterfiskaal” heet.

Deleuze skryf dat stottering nie net deur die spreektaal van ’n karakter uitgebeeld kan word nie, maar dat dit ook uitgebeeld kan word deur die wyse waarop die atmosfeer of milieu geskets word. So kan enige vibrasie, gonsing of murmeling in die natuur ook op deterritorialisering dui. Wanneer Van Niekerk, op soek na leidrade rondom die spierwit sand en die klankgedigte op die kassette, met haar kassetspeler na Dwarsrivier reis, verwys sy ’n paar keer na die omgewing en die sogenaamde murmeling in die natuur wat sy waarneem. Sy vertel dat sy tot die slotsom gekom het dat Kasper se gedigte naby “lopende water” of “in die mond van waaiende gras” opgeneem is (40). Sy het met haar kassetspeler langs die rivier geloop totdat sy die “spesifieke mineur murmeling van water” gevind het wat sy kon herken as die “bygeruise” wat Kasper gekies het om sy gedigte by op te neem (40).

....A]sof Kasper vir sy stem ’n pedaalpunt wou voorsien, nie ’n forse baspedaal soos hy hoor in die orrelwerke van Bach nie, maar ritselend, kabbelend asof die tyd ’n instrument is waarop gras en water speel met transparante vingers [...] ’n klipplaat by ’n kleinerige maalgat, en verder ’n staning riet met wit kwaste wat op ’n syerige manier geritsel het soos simbale (40).

Dit is dus asof Kasper die kabbeling en murmeling van die water en die fluistering van die wind in die gras gebruik het as agtergrondmusiek vir sy klankgedigte. Daar is verskeie woorde wat leksikaal met musiek verband hou, soos “baspedaal”, “orrelwerke van Bach”, “instrument” en “simbale”, en dus aansluit by hierdie idee. Deleuze en Guattari het immers die terme majeure en mineur uit musiek ontleen en dit op taal van toepassing gemaak. Daar word eksplisiet verwys na ’n “spesifieke mineur murmeling” wat nie net skakel met die vele verwysings na musiek nie, maar ook veelseggend is omdat dit ook ’n letterlike verwysing kan wees na die mineur-aard van die klankgedigte. In Deleuze en Guattari se terme is die gedigte mineur, omdat dit betekenis en sintaksis verwerp en dus, net soos mineurmusiek, ’n gedesentreerde, voortvluggende, gevarieerde karakter het wat afwyk van die stabiele en konstante majeure.

Verder is dit interessant dat daar vele verwysings is na vertaling wanneer Van Niekerk na Kasper se klankgedigte luister. Sy luister na Kasper se voordragte en wy haarself volledige daaraan toe om die klankgedigte te ontsyfer en vertalings daarvan te maak. Net soos Kasper die geluide van die swanefluisteraar getranskribeer het, so “vertaal” Van Niekerk

Kasper se klankgedigte. Dit is opvallend dat dieselfde professor wat aan die begin van die verhaal gevoel het die arrogante, mislukte skryfkundestudent tart haar met sy koggelryme, haar volledig toewy daaraan om iets sinvol, iets betekenisvol, van sy gedigte te probeer maak. Van Niekerk verwys ook direk na haarself as “ ’n vertaler” (41) en dit is duidelik dat sy dit haar roeping sien om as ’n vertaler op te tree, ’n interpreteerder wat namens iemand anders “praat”:

“My werk, weet ek, is vir my uitgemeet vir die res van my lewe. Ek is eintlik die dummy, sien, die mock-up professor, en die liewe here weet wie skryf in my. Iemand het my ’n tong aangesit ” (41).

Twee keer per jaar gaan sy terug na die Sederberge om haar nuutste vertalings hardop te lees “in die hoop dat die water en rietkwaste dit [...] verder [sal] fluister, miskien na hom toe sal deurfluister, as hy nog daar êrens is” (42). Verder is dit beduidend dat, wanneer Van Niekerk die eerste pakkie van Kasper kry, sy toevallig besig is om die vertaling van haar eie roman te hersien. Kasper poog om dit wat die swanefluisteraar fluister, te vertaal of te transkribeer, en op haar beurt probeer Van Niekerk nou om Kasper se klankgedigte te vertaal. Die idee van vertaling figureer dus meermale in die verhaal.

Aangesien vertaling ’n handeling is wat nie primêr daarop ingestel is om betekenis tot ’n teks toe te voeg nie, maar eerder om bestaande betekenis oor te dra (alhoewel eersgenoemde dikwels in literêre vertalings bykans onvermydelik is), kan die klem op vertaling in die verhaal aansluit by die idee van ’n wegbeweeg van betekenis en ’n fokus op die materialiteit van woorde, die klanke en ritme. Van Niekerk sê immers aan die einde van die verhaal dat sy ook die “adjektiewe”, “die idees” skrap en met betekenis wegdoen, want “betekenis is bysaak” (41). Sy sê ook dat die “materialiteit van die woorde” belangrik is en dat taal soos die spierwit sandkorrels wat Kasper aan haar gestuur het, moet word: “onverskillig van gewig, soet, wit, droë sand wat nie omgee dat mens dit deur jou vingers laat lek nie” (41). Taal moet dus byna iets tasbaars word.

Taal moet só klankryk en intuïtief wees dat die tekstuur daarvan soos sandkorrels tussen ’n mens se vingers “gevoel” kan word. Maar daar is ook ’n suggestie van opoffering ter sprake: betekenis word ingeboet. Betekenis glip in ’n groot mate weg, soos van die sandkorrels deur ’n mens se vingers. Van Niekerk se woorde, “Veel gaan verlore in die proses, miskien word iets gewen” sluit aan by die idee dat betekenis ingeboet word en dat ’n klank en die materialiteit van woorde gewen, word (41). Die beste illustrasie hiervan is natuurlik in “Oggend van ’n waterfiskaal” (42-43). ’n Gedeelte van die gedig lui soos volg:

onder sy kruidnagelkloutjies die rinkink-rulle
spiksplinterspuwende Dwarsriviersand,
tinktuuuuur van manelkwik geveer op sy flanke,
strak in die frak die keil platgekam
akkelief hy oor die akkers tot die waterkant, kyk!
triljarrrrrrrrrde klein en groot fiskale innie spiekspiegel –

Deleuze argumenteer dat 'n taal wat in ewewililibrium is, dit wil sê 'n taal wat in ewewig is, nie konstantes sal hê wat varieer nie en dat enige taalverbindings progressief en betekenisvol sal wees. Daarteenoor sal 'n taal wat egter in disequlilibrium is, met ander woorde onder politieke en kulturele spanning verkeer, geaffekteer word deur splitsings en skeidings soos in Luca se "Passionément".²⁶ In bogenoemde gedeelte uit "Oggend van 'n waterfiskaal" kan vele verdelings en nuwe kombinasies van woorde waargeneem word. "Kruidnagelkloutjies" is byvoorbeeld 'n samestelling van die Afrikaanse woorde "kruid" en "kloutjies, en die Nederlandse woord "nagel". So is die Afrikaanse woord "spiksplinternuwe" verdeel in "spiksplinter" en "nuwe". Die woord "spiksplinter" is met "spuwende" gekombineer om "spiksplinterspuwende" te vorm. "Spiekspiegel" blyk ook 'n samestelling te wees uit die Nederlandse woord vir spieël, naamlik "spiegel", en "spiek" – waarvan die betekenis nie duidelik is nie. Hierdie nuwe verdelings en kombinasies het dus 'n verdubbelende stotterende effek op taal, omdat dit voorkom asof die hele taalsisteem van links na regs rol en gelyktydig heen en weer van voor na agter swaai. Hierdie klankgedig laat tradisionele Afrikaanse poësie en taal dus heen en weer swaai; dit plaas dit in nimmereindigende disequlilibrium en daardeur word 'n vreemdmaking, 'n soort deterritorialisasie, bewerkstellig.

3.3.2 Die swanefluisteraar se swye

In Deleuze en Guattari se skrywe oor deterritorialisering is daar vele verwysings na stilte en stomheid. Volgens hulle begin taal juis stotter, stamel en struikel wanneer taal onder druk verkeer om stil of stom te word. Deleuze (in Lambert, 2003: 130) verwys spesifiek na die risiko wat taal loop om stil te word en skryf dat die enigste wyse waarop taal hierdie dreigende stomheid kan vermy, is om aan te hou om te beweeg, om aan te hou om te word, met ander woorde: om as 'n mineur te stotter. Taal moet in 'n voortdurende nomadiese en

²⁶ In die volgende afdeling van die hoofstuk wat oor politieke betrokkenheid handel, sal politieke en kulturele spanning wat Afrikaans moontlik in disequlilibrium plaas, spesifiek bespreek word.

dinamiese staat bly. Taal moet dus aanhou beweeg, selfs al impliseer die beweging stottering, om ten alle koste stilheid en stomheid te vermy.

Stilte en stomheid word letterlik geïllustreer in “Die swanefluisteraar” deurdat die swanefluisteraar verseg om ’n woord te sê. Wanneer Kasper hom die eerste keer by die grag sien, sien hy die swanefluisteraar se lippe beweeg asof hy iets prewel, maar hy hoor niks nie. Later neem Kasper hom in sy huis en steeds uiter die swanefluisteraar geen woord nie. Van Niekerk, wat in hierdie verhaal as die verteller optree, vertel soos volg:

Kasper se swerwer was ’n swyger. Die man kon of wou nie praat nie (23).

Elders word die swanefluisteraar ook beskryf as ’n “genie” wat miskien “outisties” is (36). Aangesien outisme onder andere geassosieer word met ’n onvermoë om te kommunikeer, sluit hierdie beskrywing van die swanefluisteraar aan by die feit dat hy stom is. Kasper noem hom verder ook “’n onbeskrewe blad”, wat nie net op die swanefluisteraar se stilte en gebrek aan kommunikasie dui nie, maar ook suggereer dat die swanefluisteraar se stilte ’n moontlike sleutel tot kreatiwiteit is, net soos ’n onbeskrewe blad die potensiaal het om beskryf te word (23).

Dit frustreer Kasper eindeloos dat die swanefluisteraar swyg en so raak hy dan byna obsessief daaroor om die swerwer aan die praat te kry. Hy waak snags tevergeefs met sy logboek by die slapende swerwer, vir ingeval hy iets in die nag fluister of prewel. Al wat Kasper wel hoor, is “die getik van die verwarmers, die geruis van die reën teen die venster, die slae van die Sint Nicolaaskerk se klok.” Hierdie geruis, getik en slae is funksioneel op dieselfde wyse as die fluisterings en suisings van die gras in die wind wat Van Niekerk by die Dwarsrivier op die plaas Dwarsrivier hoor. Dit is ’n aanduiding dat selfs ritmes in dié milieu begin murmel, stotter en skree wanneer daar spanning in die taalsisteem is. In hierdie geval konsentreer Kasper so daarop om ’n woord-fluistering, ’n stotterende woord van die swanefluisteraar te hoor, dat hy meer bewus word van die stotterende milieu waarin hy homself bevind. Hy word opnuut bewus van die murmeling – die getik van die verwarmers, die geruis van die reën en die slae van die klok. Hy ervaar hierdie alledaagse geluide meer intens omdat hy juis daarop uit is om iets te hoor. Dit is dus asof die spanning van die taalsisteem, wat tot ’n hoogtepunt gevoer word in die swanefluisteraar se swye, paradoksaal veroorsaak dat alles, behalwe stilte, in die omgewing gehoor kan word.

In ’n desperate poging om die swanefluisteraar aan die praat te kry, het Kasper hom laat sit voor die televisie en hom na wêreldrampe laat kyk. Daarna het hy hom die sterre laat sien. In ’n laaste poging het hy vir hom musiek gespeel. Alles tevergeefs. Vasbeslote om die

oorsaak van die swanefluisteraar se stomheid op te spoor, oorweeg Kasper om hom na 'n oor-neus-en-keelspesialis te neem. Hy ondersoek self ook die swanefluisteraar se mond:

Een oggend het [ek] self die mond ondersoek van die swanefluisteraar, om daar alleen 'n gesonde ligrooi tong aan te tref, die klepel stewig aan die riem geheg [...] Ek het tot agter in sy keel gelig met die flits. Soos twee klein klokkies het die mangels in die huig gehang. Met die punt van my voorvinger het ek teen sy verhemelte gestryk. Die riwwe daarvan het my laat dink aan 'n harp (28).

Kasper kon dus geen fisieke rede opspoor waarom die swanefluisteraar nie kon praat nie. Intendeel, hy beskryf die binnekant van die swerwer se mond in terme van musiekinstrumente – wat juis daarop dui dat die swerwer die vermoë besit om besondere (dalk selfs mineur-)klanke te maak. Kasper vergelyk die swerwer se tong met 'n “klepel” (die ystertong van 'n klok), sy mangels met “klokkies” en sy verhemelte met 'n “harp”. Die swerwer het dus die potensiaal om soos klokkies en 'n harp musikale klanke te maak, maar is nie noodwendig in staat daartoe om woorde met sinvolle betekenis uit te spreek nie. Kasper se klankgedigte, wat hy op die ou end onder die invloed van die swanefluisteraar skryf, is ook, soos 'n instrument, meer op klank as op betekenis ingestel.

Dit is duidelik dat daar 'n verband is tussen die swanefluisteraar se swye en Kasper se skryfwerk. Behalwe dat die swanefluisteraar se swye met Kasper se skrywerlike swye vergelyk kan word, word dit ook bevestig wanneer die swanefluisteraar doodstil agter Kasper se stoel kom staan as Kasper probeer skryf. Kasper sê dat hy dan maak asof hy nie van hom bewus is nie, maar dat hy eintlik luister. Kasper sien die swerwer se lippe roer en hy skryf, hy “roer [sy] pen oor die papier so goed [hy] kan, sinchroon met wat [hy] raai hy sê” (29).

Die swanefluisteraar se stilte kan gesien word as simbolies van Kasper se skrywerlike stilte. Tog is dit juis die swanefluisteraar se swye wat Kasper aanspoor tot die opskryf van klanke en daarom kan sy swye op 'n ironiese wyse terselfdertyd verbind word met Kasper se klankgedigte, iets wat uiteindelik selfs 'n daadwerklike invloed op sy professor het. Die swanefluisteraar se swye kan dus met die tweede soort stilte waarna Lambert (2003: 129) verwys, vergelyk word. Terwyl die eerste stilte 'n vredevolle stilte soos 'n pouse of asemteug is, is die tweede stilte 'n gespanne stilte waar daar geensins kans vir 'n asemteug is nie. Die tweede stilte is dreigend en gevaarlik, en dit is waarskynlik waarom Kasper eindeloos gefrustreerd was dat die swanefluisteraar swyg. Die tweede stilte, wat deur die

swanefluisteraar se swye en Kasper se klankgedigte uitgebeeld word, is die stilte wat die potensiaal vir 'n rewolusie bevat. Wanneer die swanefluisteraar spoorloos verdwyn, bereik sy stilte as 't ware 'n hoogtepunt. In die soektog na sy swaan-vriend word Kasper self 'n swerwer en 'n skrywer wat nie swyg nie, maar wat taal en klank met nuwe intensiteit laat skree, wat 'n moontlike poëtiese rewolusie tot gevolg mag hê (38).

3.3.3 Die sneeulaper se stotterspraak

“Die sneeulaper” begin met 'n brief aan 'n sogenaamde professor Sprinkhuizen waarin Helena Oldemarkt haar vreemde ervaring met 'n Amsterdamse boemelaar, oftewel swerwer, in die Vondelpark meedeel. Helena skryf haar proefskrif in die Sosiologie oor haweloses in stede en werk as 'n vrywillige veldwerker van Dienst Onderzoek en Statistiek in Amsterdam wat jaarliks haweloses tel. Haar onderhoud met een spesifieke swerwer, wat sy “by gebrek aan duideliker identifikasie ‘die sneeulaper’” noem, het egter 'n blywende inpak op haar sodat sy self drie maande daarna nog tevergeefs na hom op soek is.

Die eerste keer wat Helena die swerwer sien, is in die Vondelpark in Amsterdam, waar hy 'n liedagtige stuk, wat hy as 'n “overture” bestempel, aan omstanders voordra. Helena beskryf dit as 'n “literêre teks” op die “wysie van 'n smartlap” wat “volgens die konvensies van 'n Lieder-uitvoering” voorgedra word (106-107). Die eerste en laaste strofe van sy Vondelparkse aandlied lui soos volg:

Ag, ek is bloot skulpgeruis
wat treurnis in my gleuwe berg
'n glimtor in my swart kombuis
wat sagkens mompel in die kerk

Wie my soek die waag 'n kans
wie my vind is blind daarvoor
van nokkapok tot beukebrons
stort ek woordjenewer op my spoor
(106-107).

In bogenoemde lied val 'n aantal vreemde woorde 'n mens dadelik op. Woorde soos “skulpgeruis” en “woordjenewer” blyk samestellings te wees van “skulp” en “geruis” en “woord” en “jenewer”. Telkens word twee alledaagse woorde gekombineer in een woord een om as 'n beeld te funksioneer (“Skulpgeruis” verwys byvoorbeeld waarskynlik na die geruis of susing wat hoorbaar is wanneer 'n mens 'n skulp teen jou oor druk.) Die betekenis van

hierdie woorde kan dus afgelei word. Met woorde soos “nokkapok” en “beukebrons” is dit egter nie so eenvoudig om die betekenis af te lei nie en word daar soms aangeneem dat die woorde, net soos sommige in Kasper se klankgedigte, eintlik betekenisloos is, dat dit ’n nuutskepping is, of dat dit ’n dialekwoord in ’n vreemde taal is.

Nietemin laat al hierdie vreemde woorde en frases die leser die gedig of lied weer lees. Soms is dit uit nuuskierigheid, soms is dit uit verdwaasdheid, ander kere dalk uit pure hardkoppige vasbeslotenheid om die teks te wil verstaan en te wil interpreteer – om betekenis aan die vreemde kombinasie van letters te wil heg. Die vreemde taalgebruik veroorsaak dus dat die leser die teks heroorweeg en daaroor nadink. Om die alledaagse, dit wat te staties en gewoon geraak het, weer vreemd te maak, is immers ’n intrinsieke kenmerk van mineurkuns en -letterkunde.

Dit is nie net in hierdie lied waar onbekende woorde volop is nie, maar regdeur die verhaal – veral wanneer die swerwer aan die woord is. Helena verwys na die swerwer se sang as “psalms” en merk van die begin af dat die swerwer ’n unieke, dog bizarre spraakstyl het:

By tye praat hy Rotwelsch²⁷ of Bargoens²⁸, of een of ander landelike koloniale dialek, soms ’n vername Nederlands, alles deurspek met obskure verwysings...” (115).

Wanneer die sneeuslaper aan die woord is, figureer Nederlandse woorde volop. Dit kan grootliks toegeskryf word aan die feit dat die sneeuslaper Nederlandstalig is en dat die

²⁷ Rotwelsch is ’n geheime taal, ’n huigeltaal, ’n bendetaal of diewe-dialek wat deur geheime groepe in die Suide van Duitsland en in Switserland gepraat word. Vroeër is die taal algemeen deur ambagsmense en swerwers gebruik. Die taal is hoofsaaklik gebaseer op Duits en Duitse dialekte, maar bevat ook heelparty woorde van ander tale, soos Jiddisj, Romeinse tale en Sintitikes (*Wikipedia*, 2011). Volgens Van Hauwermeiren (in Salemans, 2007) word die taal ook “Gauinersprache” genoem en in Breyell staan dit bekend as “Henese Fleck”.

²⁸ Van Hauwermeiren (in Salemans, 2007) omskryf Bargoens as ’n geheime taal in Nederland en Vlaandere, wat oorsprong van die begin van die sestiende eeu, en op dialekte geskoei is. Volgens die Van Dale (in Feenstra, 2011) is Bargoens ’n geheime taal van onderwêreldfigure, ’n boewetaal of ’n diewetaal. Van Hauwermeiren (in Salemans, 2007) verduidelik egter dat Bargoens aanvanklik ’n marginale taal was wat deur randfigure van die samelewing en mense van die lae sosiale klasse gepraat is. Daarna het daar twee variante ontstaan: die eerste variant van Bargoens was ’n handelstaal en die tweede variant is met diewe of kriminele geassosieer. Heelparty woorde uit “Bargoens” is in AN (Algemeen Nederlands) opgeneem (Feenstra, 2011 en Salemans, 2007). Verder is dit interessant dat Bargoens verwant is aan Rotwelsch. Die tale het baie woorde in gemeen en was selfs onderling verstaanbaar tussen rondtrekkende handelaars.

verhaal in 'n Nederlandse milieu afspeel. Tog is daar ook ander karakters wat in 'n Nederlandse milieu funksioneer, soos Helena, en ook Jacob en Willem in “Die slagwerker”, by wie die Nederlandse invloed minder sterk aanwesig is. Wanneer die sneeuslaper praat, gebruik hy dikwels die Nederlandse ekwivalent vir 'n algemene Afrikaanse woord. So word “mobiel” byvoorbeeld in plaas van die Afrikaanse ekwivalent “selfoon” gebruik (103), “ieder moment” in plaas van “elke oomblik” (103), “spykerbroek” in plaas van “jean” of “denim” (105), “favoriete” in plaas van “gunsteling” (109), “prettige Kerst” in plaas van “geseënde Kersfees” (112), “portemonnee” in plaas van “beursie” (113), “rose” in plaas van “pienk” (117), “jonge” in plaas van “seun” (123), “kippesoep” in plaas van “hoendersop” (128), “overhemd” in plaas van “hemp” (132), “klootzak” in plaas van “poephol” (147) en “appartement” in plaas van “woonstel” (148). Hier en daar word Nederlands en Afrikaans gemeng, soos byvoorbeeld met die woord “kapotgeslaan” (148), wat 'n kombinasie van die Nederlandse “kapot” vir “kapoet” en die Afrikaanse “geslaan” is, asook in die volgende sin van die sneeuslaper: “Gij burgers, aanschouw hoe vlieg Gods trekswaels deur my pens!” (109).

Alhoewel dit definitief in 'n veel mindere mate is, is daar ook 'n aantal Nederlandse woorde in “Die swanefluisteraar” soos byvoorbeeld “douche” (24) in plaas van “stort”, “Daklose Krant-verkoper” (38) in plaas van “hawelose koerantverkoper”, en op meer as een plek 'n Nederlandse uitdrukking of frase, soos byvoorbeeld: “Het ziet er niet zo best uit [...] maar maakt u zich geen zorgen, wij komen er wel uit” (25) en “Heeft u een man gezien met wit haar en een touw ladder?” (38).

Die Nederlandse woorde en frases wat in “Die sneeuslaper”, sowel as in “Die swanefluisteraar” voorkom, kan onder andere toegeskryf word aan die feit dat Bargoens 'n Nederlandse geheime taal is, asook dat die verhale grotendeels afspeel in 'n Nederlandse ruimte, naamlik Amsterdam. Die sterk Nederlandse invloed in hierdie verhaal kan ook vergelyk word met Jiddisj en Tsjeggies, wat 'n invloed gehad het op die manier waarop Kafka Duits aangewend het. Kafka het in 'n Praagse Duits geskryf, 'n Duits wat onderworpe was aan Jiddisje en Tsjeggiese invloed en wat dus verskil het van Standaardduits wat die elite gepraat het. Op dieselfde wyse span Van Niekerk Nederlands in om Afrikaans te deterritorialiseer. Deleuze en Guattari skryf dat dit egter belangrik is om daarop te let dat Kafka nie tale vermeng nie, maar eerder kies om die majeuretaal (Duits) as 'n mineur (Praagse Duits) aan te wend deur dit te deterritorialiseer. Kafka meng dus nie Duits met 'n ander taal nie, maar hy vervorm Duits tot 'n ander taal.

Met die eerste oogopslag kom dit wel voor asof verskillende tale in “Die sneeuslaper” vermeng word. Daar is reeds verwys na die Hebreeuse frase “tahoe wa bohoe”. Verder is daar ’n paar Franse frases soos “parlez-vous français? [...] s’il vous plaît” (108), ’n paar Duitse frases soos “obdachlosem Unsinn”, ’n Engelse frase, “Don’t fuck with hobo’s, they will make you sniff them...”, asook die Griekse frase “Eli eli lamai sabagtane” wat beteken “My God, my God, waarom het U my verlaat.”

Alhoewel daar in “Die sneeuslaper” enkele frases en woorde uit andere tale voorkom, is dit hoofsaaklik Nederlandse, oftewel Bargoense woorde, wat figureer. Aangesien Afrikaans en Nederlands op ’n semantiese vlak ook digby mekaar lê, word Standaardnederlands met minder moeite in die teks geïntegreer as wat die geval met ’n ander taal sou wees. Alhoewel Afrikaans nie uit Standaardnederlands nie, maar uit sewentiende-eeuse Nederlands ontstaan het, belemmer dit tog tot ’n mate die argument dat twee tale vermeng word. Daarom moet die gebruik van Nederlands en ander tale as Afrikaans nie gesien word as ’n vermenging van tale nie, maar eerder as ’n manier om Standaardafrikaans te deterritorialiseer, om dit as ’n mineur te laat stotter op dieselfde wyse as wat Kafka Duits laat stotter het.

Volgens Deleuze en Guattari bereik deterritorialisering ’n punt waar dit nie net meer bestaande woorde affekteer nie, maar dit tot uitdrukking kom in ’n taal wat alreeds deur stottering geaffekteer is. Wanneer daar na die vele nuutskeppinge in “Die sneeuslaper” gekyk word, is dit duidelik dat dit inderdaad nie net meer bestaande woorde is wat geaffekteer word nie. Vele nuutskeppinge, dit wil sê kreatiewe woordkombinasies of nuwe woorde wat nie in Standaardafrikaans se woordelys gevind sal word nie, word veral in die mond van die sneeuslaper gelê, soos byvoorbeeld: “ganskaktaal” (114), “bibberling” (115), “kaktusklou” (123), “sprokieshonger” (124), “snufhoofd” (124), “Theodorus Popsnor” (131) en “konyndom” (141). Dieselfde tendens kom voor in “Die swanefluisteraar” wanneer die professor na die swerwer as “swannyboy” (27) verwys en na die klanke wat hy maak as “swanefluisteringe” (29), “swaansjarmeerdery” (27) of “klanklimerieke” (29).

Hierdie nuutskeppinge sluit aan by Kasper se klankgedigte, asook by die kreatiewe, skeppende aard van die stotterende en stamelende mineurtaal wat dit so inspirerend en hoopvol maak. Die mineur kan as inspirerend en hoopvol beskryf word, omdat die mineur altyd vernuwing tot gevolg het. Vanweë sy dinamiese eienskap is groei en nuutskepping nooit uitgesluit by die mineur nie. Verder dra dit ook by om Afrikaans in *Die sneeuslaper* te vervorm tot ’n vreemde taal wat nie voorheen bestaan het nie. Deleuze en Guattari skryf dat Kafka ’n vreemdeling, ’n nomade binne sy eie taal word. Op dieselfde wyse word die leser

betrek by die vervreemding wat deur die stotterende sneeuslaper se spraak bewerkstellig word. Die sneeuslaper gebruik vreemde woorde en dit kom soms voor asof sekere woorde en sinne inmekaar vloei omdat daar nie altyd van leestekens gebruik gemaak word nie.²⁹ Dit bring mee dat die leser se lees daarvan versteur word, of soos Sklovsky sal sê, dat die leser vervreem word, omdat dit afwyk van alledaagse taalhantering waar bekende woorde en leestekens voorkom. Deurdat die leser vervreem word, word 'n nuwe taal met nuwe betekenis en implikasies ontsluit. Daar word geboorte gegee aan 'n vreemde taal wat grammaties in disekwilibrium is, 'n taal wat hardloop en skree, 'n taal wat die onmoontlike verrig.

Verder word die idee van betekenislose poësie, oftewel onsinverse, ook in die “Die sneeuslaper” geëggo. Die sneeuslaper verwys na die briefies wat hy doelbewus in die strate laat val sodat Kasper dit kan optel (Kasper is onder die indruk dat die swerwer 'n magiese figuur is wat met swane kan praat) as sy “beste klas van onsin” (140). Hierdie idee dat hy self dink dat hy onsin skryf, word later bevestig wanneer die sneeuslaper sê dat hy agter boomstamme kyk hoe Kasper tevergeefs “stukke van die staaltjies stront aanmekaarlas om sin daaruit te probeer maak” (142). Behalwe dat die swerwer duidelik nie enigsins waarde heg aan sy eie briefies en verhale nie, dink hy ook dat dit belaglik is dat Kasper iets poëties, iets dieperliggend, iets van (literêre) waarde daarin probeer vind. Die swerwer noem vir Kasper 'n “sot” omdat Kasper waarskynlik gaan probeer om die swerwer se “nonsens” klaar te skryf” (146). Verder noem die swerwer ook sy eie monoloë en verhale wat hy aan Helena oorvertel “obdachlosem Unsinn” wat letterlik uit Duits vertaal, “hawelose onsin”, beteken. Die vele verwysings na onsin in die “Die sneeuslaper” sluit aan by die idee van Kasper se sogenaamde betekenislose poësie wat 'n sentrale tema in “Die swanefluisteraar” is.

3.3.4 Die swerwer as wordende mineur

Een van die eienskappe van die mineur wat Deleuze en Guattari die meeste beklemtoon, is die wordende aard van die mineur. Die mineur is inherent gevarieerd, nomadies en dinamies. Die mineur verander voortdurend, die mineur is 'n “becoming process” wat deurentyd die majeure probeer transformeer en op 'n vernuwende wyse aanwend. Soos reeds uit die bespreking tot dusver afgelei kan word, word spreektaal hoofsaaklik deur die swerwer in “Die sneeuslaper” gedeterritorialiseer tot 'n wordende mineur. Dit is egter nie net sy taalgebruik wat op sy wordende aard dui nie, maar ook die feit dat hy 'n swerwer is. Talle beskrywings van hom beklemtoon hierdie idee.

²⁹ Ter voorbeeld: “En moedervanjesus wat vir 'n pieremegoggel het ons hier wat haar mikrofoon voor my neus hou asof dit 'n angelier is van blou fluweel?” (108).

Eerstens is die swerwer as rondreisende subjek 'n ideale metafoor vir die mineurtaal omdat die mineurtaal, soos die swerwer, voortdurend in beweging is. Terwyl die dominante majeure taal geanker is in sosiale en politieke strukture, is die mineurtaal nomadies en sonder 'n tuiste. Die deterritorialisering van die majeure behels immers juis dat die bekende, die tuiste, deur middel van ontvlugtingslyne verlaat moet word sodat nuwe denkpatrone aangeleer kan word. Wanneer Helena die swerwer uitvra oor sy herkoms, lui sy antwoord soos volg:

Vandáánheid is van iemand wie se bed op één plek staan, beste dame, maar ek lê buite, ek kom uit 'n komkommer, en ek waai waar ek wil, en ek ken al die gate, die somerhuisies en kortverblywe, hierdie parkbank is my Xanadu, maar eintlik is ek 'n man van sneeu, ek drink my eie dors [...] Waar ek vandaan kom, is my moer, mevrou. En ek is ook daarheen op weg (111-113).

Die swerwer is dus 'n subjek wat voortdurend in beweging is, wat “waai waar [hy] wil”, net soos mineurtaal ook nie stilstaan en tot een plek beperk kan word nie. Die vele name wat die swerwer aan homself toedig, suggereer ook dat sy identiteit onpeilbaar is. Hy noem homself onder andere 'n “piereleurder” (102) later selfs “Kasparus die patatvos” (120) wat ook suggereer dat hy 'n verbintenis met Kasper het. Wanneer Helena hom direk vra hoe hy heet, is sy onkonvensionele antwoord soos volg:

“My volle voorname? My agternaam? Gedoop? Ag, moet my nie laat lag nie, in my ravot my name soos die varke van Gadara. Arturo Rosenblut, Gaspard de la Nuit,³⁰ Lothario³¹ Senzatetto,³² Kardinaal Stefaneschi,³³

³⁰ “Gaspard de la Nuit” is 'n komplekse solo-klavierstuk wat in 1908 deur die Franse komponis, Maurice Ravel, gekomponeer is. Richard Freed (*The Kennedy Centre*, 2004) skryf dat dié uitdagende en merkwaardige musiekstuk geïnspireer is deur 'n boek met dieselfde titel deur Aloysius Bertrand (1807-1841). Dié boek het verskeie verse, prosa-gedigte, asook tekeninge bevat oor misterieuse figure soos nimfe, duiwels, minnaars en minnaresse, asook nagmerries en die dood.

³¹ “Lothario” beteken seksuele verleier (*Concise Oxford-Pavaria Italian Dictionary*, 2009).

³² Die Italiaanse woord “senzatetto” verwys na 'n hawelose (Bareggi, 2009: 1355).

³³ “Kardinaal Stefaneschi” verwys na die Romeinse diaken Giacomo Gaetani Stefaneschi (1270-1343) wat bekend is as die skrywer van die gedig “Opus Metricum” wat oor die lewe van Celestine V handel (Ott, 2010).

Woyzek³⁴ u wil, of Casimir von Slippenbach³⁵, ek is aan my eie ongelukheid op elke punt gelyk..." (115).

Die sneeuslaper se vele name illustreer dat hy, net soos die gedeterritorialiseerde mineurtaal, nie eenduidig of eenvlakkig is nie. Hy laat hom nie kategoriseer en benoem nie en daarom kan 'n mens ook nie 'n vaste identiteit met hom verbind nie. Hy is soos die altyd wordende, veranderende, nomadiese mineur. Deleuze en Guattari skryf ook dat die mineurtaal tegelykertyd binne en buite die majeuretaal funksioneer. Aangesien 'n swerwer 'n randfiguur van die samelewing is, kan daar ook redeneer word dat hy as subjek ook tegelykertyd binne en buite die samelewing is.

Helena beskryf die swerwer onder andere as "die soort wat soos 'n skaduwee ('n melodie? 'n geur) langs mens heen sal glip en homself sonder jou wete sal binnelaat as jy jou rug draai" (102) en as "n man wat van homself durf verskil" (106). Dit is opvallend dat die swerwer in so 'n mate 'n impak op Helena het dat syself op 'n manier 'n swerwersfiguur, 'n soeker, word en vir drie maande lank "swerf in 'n staat" van "verhewigde bewussyn" (102).

Alhoewel dit moontlik vergesog is om te beweer dat daar sprake van 'n eenwording tussen Helena en die sneeuslaper is, is daar wel suggesties dat daar 'n toenemende oorvleueling van die twee aanvanklik uiteenlopende karakters is. Helena, 'n geleerde, professionele vrou uit die bo-middelklas, dink byvoorbeeld kort na haar ontmoeting met die onsin-pratende swerwer sonder heenkome dat dit slegs "n smal wand" is wat hulle skei (108). In sy nabyheid oorval "n vreemde duiseligheid" haar ook soms (109). Op die eerste bladsy van die verhaal is 'n gedig gedruk wat dit as 't ware voorspel. Die tweede strofe van "Gesprek", 'n vertaling van 'n gedig van Louis MacNeice, lui ook soos volg: "Maar soms vat die boemelaar 'n ander pad, by sý oë uit by jóúne in" (99). Helena se stem gaan boonop onverklaarbaar verlore op die bandjies sodat net die sneeuslaper s'n daarop oorbly, wat ook op 'n soort eenwording dui.

Dit wil dus voorkom asof die swerwer se nomadiese, wordende aard byna aansteeklik is in dié sin dat Helena ook losgeskud word uit die samelewing se reëls en norme en ook 'n swerwende soeker word. As Helena, die geleerde vrou, die majeuretaal voorstel, sal die swerwende swerwer met sy stotterspraak die mineur voorstel. Net soos die mineur die

³⁴ "Woyzek" is die titel van 'n Duitse teaterstuk wat deur Georg Büchner (1813-1837) geskryf is (Büchner, 1979).

³⁵ "Casimir von Slippenbach" is 'n Nederlandse historiese figuur wat in die leer van die Republiek der Verenigde Nederlanden gedien het en op 'n geheimsinnige manier vermoor is. In 2007 verskyn daar deur Hans Vogel en Marjan Smits 'n outobiografie oor hom met die titel '*Een oorlogsmans van dezen tijd en beminnaar der sexe*' - *De outobiografie van Casimir Graaf von Schlippenbach (1682-1755)* (Augustus Uitgeverij, 2007).

majeur omverwerp en poog om dit los te skud uit norme, dit te deterritorialiseer om dit oop te maak vir nuwe moontlikhede, so beïnvloed die swerwer ook vir Helena sodat sy swerwend, soekend en meer gevarieerd word.

3.4 Politieke betrokkenheid van die (Suid-)Afrikaanse kuns en literatuur in “Die vriend” en “Die swanefluisteraar”

In die eerste hoofstuk word daar vlugtig verwys na Andries Visagie (2010: 9) wat na aanleiding van *Die sneeuslaper* skryf dat dit “dalk juis nodig is om die kuns (veral die Afrikaanse prosa) soms los te skud uit die dwangbuis van politieke betrokkenheid”. Hy skryf verder dat daar “baie Amsterdam en baie Stellenbosch” in die kortverhaalbundel voorkom, maar byna niks van laerklas gemeenskappe soos “Karatara en Khayelitsha” nie en dat boemelaars “uitstalstukke vir estetiese verwondering” is, in plaas daarvan om ten eerste “sosiaal-ekonomiese gemarginaliseerdes” te wees.

Alhoewel politieke betrokkenheid in *Die sneeuslaper* relatief op die agtergrond geskuif word in vergelyking met Van Niekerk se vorige twee romans, *Triomf* (1994) en *Agaat* (2004), beteken dit geensins dat *Die sneeuslaper* losgeskud is van politieke betrokkenheid soos Visagie beweer nie. Inteendeel, in “Die swanefluisteraar” en “Die vriend” word die rol van die kunstenaar, asook die funksie van kuns spesifiek, in bepaalde politieke klimate bevraagteken en heroorweeg. Van Hulle (2011) sluit hierby aan wanneer hy in ’n resensie oor *Die sneeuslaper* die volgende skryf:

De vraag naar de plaats van literatuur is er trouwens één waar ieder schrijver – waar ook ter wereld, maar des te meer in een land waar het schrijven altijd wel politiek geladen is – zich tot op zekere hoogte rekenschap van moet geven.

Van Hulle beweer met ander woorde dat Suid-Afrikaanse literatuur altyd ’n politieke ondertoon het – ’n stelling wat hy waarskynlik maak na aanleiding van Suid-Afrika wat ’n geskiedenis van onderdrukking het. Bensmaïa (1994: 220) skryf dat die onderdrukking en gedwonge stilte van sekere groepe juis die ontstaan van mineurletterkunde, wat inherent polities is, aanwakker, omdat daar by mineurskrywers dan ’n sterk behoefte ontstaan om gehoor te wil word. Wanneer Deleuze en Guattari oor die politieke betrokkenheid van mineurletterkunde skryf, beklemtoon hulle juis dat mineurletterkunde nie altyd so ooglopend polities is nie. Die rede hiervoor is dat mineurletterkunde hom nie noodwendig bemoei met politieke organisasies nie, maar eerder ’n oop netwerk van verskillende verbindings met die sosiale en politieke milieu vorm. Die gedeeltelik verborge politieke agenda van

mineurletterkunde is waarskynlik die rede waarom Visagie suggereer dat *Die sneeuslaper* politiek onbetrokke is en nie sosiale kwessies aanspreek nie.

3.4.1 Die politieke verantwoordelikheid van die kunstenaar

Mineurliteratuur kan as 'n middel gebruik word om die onderdrukking in die samelewing te weerspieël, om politiek betrokke te wees, om gehoor te gee aan dit wat tot stilte gedwing word, met ander woorde om enige sosiale en politieke kwessies aan te spreek. Die rol wat die skrywer of kunstenaar in 'n samelewing beklee, des te meer in 'n samelewing met 'n sogenaamde onstabiele politieke klimaat, is dus iets waarvoor daar voortdurend herbesin moet word. In beide “Die swanefluisteraar”, en in “Die vriend” speel die Suid-Afrikaanse politiek 'n rol, veral naas die vraagstuk in hoe 'n mate 'n kunstenaar politiek betrokke moet wees.

In “Die vriend” is dit hoofsaaklik die politieke verantwoordelikheid van die fotograaf tydens die apartheidsjare (1970-1980's) in Suid-Afrika wat aan bod kom. In “Die swanefluisteraar” word politiek nie direk vermeld nie, maar dit speel tog 'n indirekte rol, deurdat daar gesuggereer word dat Kasper se keuse om op te hou skryf verband hou met die gevolge van die hedendaagse postapartheid politieke situasie in Suid-Afrika. Behalwe op die sogenaamde verantwoordelikheid van die kunstenaar, word daar ook 'n blik gegee op moontlike gevolge wat politieke spanning vir die kuns, spesifiek die fotokuns en skryfkuns, inhou.

Aangesien 'n groot gedeelte van “Die vriend” in 'n vroeër historiese tydperk as “Die swanefluisteraar” afspeel, gaan “Die vriend” eerste bespreek word, ten spyte daarvan dat “Die swanefluisteraar” die eerste verhaal in die kortverhaalbundel is. Die rede hiervoor is dat daar eerder gekies word vir 'n historiese chronologie om die invloed van die veranderde politieke klimaat op die kunstenaarsfigure duideliker te volg.

3.4.1.1 “Die vriend”: “In roerige tye moet mens die maan afneem”

“Die vriend” begin op 'n soortgelyke wyse as “Die swanefluisteraar”, aangesien Professor van Niekerk in beide verhale 'n groep mense toespreek. Waar die verhaal “Die swanefluisteraar” Van Niekerk se werklik professorale intreerede by die Universiteit van Stellenbosch is, is “Die vriend” weer geskoei op 'n werklike lesing van Van Niekerk wat oorspronklik op 15 Oktober in Leiden as die Albert Verweygedenklesing gehou is (189-192). “Die vriend” begin waar Van Niekerk 'n lesingskomitee en ander akademici toespreek en ontvou dan geleidelik in 'n verhaal waar sy deurentyd as die verteller optree. Net soos in

“Die swanefluisteraar” begin sy ’n verhaal vertel wat eintlik oor iemand anders as haarself gaan en waarin sy slegs ’n ondergeskikte rol speel. Alhoewel sy self as karakter in die verhaal optree, is die eintlike fokus op Schreuder, haar fotograafvriend.

In die eerste paragraaf van “Die vriend” verklaar Van Niekerk voor ’n lesingskomitee dat sy veronderstel was om ’n lesing aan te bied, getiteld “Mimesis, poësie, parodie – die verantwoordelikheid van die verbeelding en die grense van fotografie in roerige tyd.” Die “verantwoordelikheid van die verbeelding” waarna hier verwys word, hou verband met kunstenaars omdat dit juis kunstenaars is wat hul verbeelding aanwend om kuns te skep, hetsy dit skilderkuns, skryfkuns of fotografiese kuns is. Die “roerige” tyd waarna daar verwys word, dui op die tyd van politieke onrus. Die idee word ook later in die verhaal bevestig wanneer die fotograaf, Peter Schreuder, na aanleiding van foto’s van die Soweto-opstande weer verwys na “roerige tye” (167). Aangesien daar ook verwys word na “mimesis”, is dit dus duidelik dat die lesing ook met ’n bepaalde voorstelling, uitdrukking of uitbeelding verband hou. Die titel van die lesing wat Van Niekerk sou aanbied, kondig as ’t ware ’n belangrike tema van die verhaal aan: die verantwoordelikheid van die kunstenaar om politiek betrokke te wees deur politieke kwessies in sy of haar kuns uit te beeld en aan te spreek, of die verantwoordelikheid om vir politiek onbetrokke kuns te kies en hierdie aktualiteite te ignoreer.

Toe Van Niekerk vir Schreuder in die vroeë 1970’s by die Universiteit van Stellenbosch leer ken het, was hy ’n “drop-out met ’n kamera om sy nek,” ’n “niemandskêrel” sonder ’n kerk en ’n politieke party wat hy ondersteun (162, 158). Hy het ook, net soos Kasper, nie sy graad klaargemaak nie, en is boonop weens ligte epilepsie vrygestel van diensplig by die Suid-Afrikaanse weermag. Uit die soort foto’s wat hy geneem het, was dit duidelik te sien dat om foto’s met politieke waarde te neem, geensins op sy prioriteitslys was nie. Schreuder het eerder swart en wit foto’s geneem van skaduwees, blomme, hande wat ’n veter knoop, ’n klip in ’n stroom, of ’n meisie wat ’n boek getiteld *Huisvlyt* voor haar bors hou. Wat vir hom belangrik was, was nie om beelde met ’n politieke ondertoon op kamera vas te vang nie, maar eerder om op die kleiner dinge te fokus en iets los te laat deur middel van fotokuns, om “dinge” te “verlos” uit hulle “oml-I-lynings” (165). In die verhaal word dit ook soos volg verwoord:

Hy wou met sy foto’s die dinge grýp, nie soos hulle wás nie, maar soos wat hulle wórd deur wind, deur aanraking, deur die wellus van molekules. Hy wou hulle vang, maar sonder besering, in ysters van lig en skaduwee, nee hy wou hulle op ontglipping betrap, hy wou sý verlange op hulle lóslaai, nog anders, hy wou aan hulle déélneem, in één asem, in één lig. Hy wou

die voorhoof, die lelie, die water vaslê [...] hy wou die gebruikelike persépsie van die dinge, die kyker sélf, die óóg, bevry uit 'n staat van enantiomorfose (165-166).

Daar kan 'n paar interessante verbande tussen Schreuder se benadering tot kuns en Deleuze en Guattari se beskrywing van mineurkuns getrek word. Eerstens kom Schreuder se beskrywing van dinge wat hy uit hul omlynings wil loslaat, baie sterk ooreen met Deleuze en Guattari se beskrywing van mineurkuns wat deur middel van onvlugtingslyne moet vlug van die tuiste, weg van die bekende om ongekende horisonne te verken en sodoende vernuwende perspektiewe te bewerkstellig. Tweedens word daar hier, net soos in die geval van mineurkuns, klem gelê op die wordende aard van kuns. Laastens is daar hier ook sprake van 'n nuwe perspektief op bestaande dinge. "Enantiomorfose" verwys na kristalle en molekules wat in so 'n mate ooreenstem dat dit as spieëlbeelde van mekaar beskryf kan word, alhoewel dit nie identies is nie (*Collins Dictionary*, 2009). Wanneer Schreuder sê dat hy dinge wil "bevry uit 'n staat van enantiomorfose", bedoel hy waarskynlik dat hy nie wil hê dat sy foto's slegs spieëlbeelde moet wees van dit wat hy afneem nie, maar dat hy met sy foto's 'n vernuwende perspektief op 'n bepaalde objek wil gee. Enantiomorfose sluit boonop aan by die idee van mimesis, waarna daar in Van Niekerk se lesingstitel verwys word. Schreuder skram dus weg daarvan om met sy kuns 'n spieëlbeeld van die werklikheid, of 'n werklikheidsgetroue weergawe van die realiteit te gee. Dit kan moontlik toegeskryf word aan die feit dat politiek 'n prominente rol in die alledaagse Suid-Afrikaanse werklikheid in die 1970's en 1980's gespeel het en dat Schreuder geen sin daarin gehad het om politiek betrokke kuns te skep nie.

Schreuder se aanvanklik politiek onbetrokke kuns word ook beklemtoon deur sy nonchalante reaksie wanneer hy koerantfoto's van die Soweto-opstande sien en sê dat rewolusie vir "hierdie fotografe" 'n "manifes geklem is in 'n opgehewe vuis" en dat 'n mens eerder in "roerige tye" die maan moet afneem (167). Schreuder maak dus doelbewus 'n keuse om nie aktief aan die struggle deel te neem nie en eerder homself daaraan te wy om in 'n tyd van politieke onrus op estetiese, romantiese kuns (soos om die maan af te neem) te fokus. Van Niekerk verwys immers na Schreuder se foto's wat "estetieserende trekkies" het (170).

Vir Schreuder is politiek "muurpapier" (167). Deurdat hy politiek met muurpapier vergelyk, sê hy dat hy politiek as iets beskou wat voorgee, iets wat nie eg is nie, byna soos wat 'n mens nuwe muurpapier op 'n muur sal plak om die ou vlekke en skeure te verbloem (167).³⁶

³⁶ Die idee dat muurpapier daar is om iets te verbloem, figureer ook in *Triomf*. Wanneer Lambert en Treppie in die kamer staan om meisies af te loer, kyk Treppie eerder na die muurpapier en sê dat dit "net boompies en dammetjies en bruggetjies en hasies wat spring op groen grassies en eendjies en goed" is (Van Niekerk, 1994:

Daarteenoor dra die estetiese kuns vir hom meer waarde, omdat hy daarmee in kreatiwiteit kan ontvlug. Hy het homself eerder as 'n fotograaf van “spasmas”, “skynsels” en “metamorfoses” gesien, as wat hy 'n fotograaf was wat op die voorstelling van die politieke werklikheid fokus. Die fotokuns waarin Schreuder belangstel, is immers alles behalwe staties: dit is “sjrrr en drrr van dinge”, die “hiert en vort en vibrasie”, dit is wordende kuns wat “rafel en weef” (166).

Van Niekerk, wat aktief in die linkse studentepolitiek van daardie tyd was, verskil sterk van Schreuder en daarom spreek sy hom ook aan oor sy bemoeienis met kuns wat sy as nutteloos beskou:

Daar is nie plek vir jou soort in ons land nie, Peter. Word wakker, jy is in Afrika, in Suid-Afrika. Hier gaan dit nie om die bevryding van vinke uit hulle buitelyne nie, maar om die bevryding van onderdrukte uit 'n ondemokratiese bestel. Jy beskik oor die vaardighede om die hele wêreld te mobiliseer vir die stryd, en jy vergooi jousef aan lelies en rimpels! Maak dan ten minste nuttige foto's, en stel jou werk diensbaar aan iets groter as jysel (167-168).

Dit is dus duidelik dat die jong Van Niekerk van mening is dat iemand soos Schreuder homself eerder moet wy aan kuns met 'n doel, met ander woorde foto's wat 'n politieke ondertoon het en teen onderdrukking veg. Van Niekerk vertel immers dat sy elke dag in die tagtigerjare in Nederland bevestiging vir haar idees oor “die verantwoordelikheid van die kunstenaar en die diensbaarheid van die kuns” gekry het (169). Van Niekerk roep as 't ware vir Schreuder op om 'n fotograaf te wees wat deur middel van sy kuns uiting gee aan onderdrukking. Hierdie idee word geëggo wanneer Van Niekerk met haar skryfkundestudente praat en vir hulle sê dat hulle die “dokumenteerdere, die getuies, die gewete” van die land is en dat “die res” (soos byvoorbeeld Schreuder wat die maan afneem) “tydmors en ydelheid” is (172). In haar oë is dit dus 'n kunstenaar, hetsy 'n fotograaf of 'n

85). Aangesien *Triomf* tydens Suid-Afrika se politieke oorgangsjare afspeel en veral fokus op die armoede en geweld binne 'n huisgesin, kan daar afgelei word dat Treppie voel dat die wêreld of werklikheid wat die muurpapier voorstel, kunsmatig en idillies is. Daarom sê hy: “For fucking crying in a bucket [...] hoe kan mense hulleself so voorlieg met mure vol mock paradise.”, want “eintlik rym daar fokken niks van die hele wêreld of die sterre nie” (Van Niekerk, 1995: 85-86). Willie Burger (2002: 106) skryf dat muurpapier in *Triomf* gesien word as “iets wat 'n mens oor die werklikheid plak om die realiteit te verdoesel, om dit te laat rym, om dit mee aanvaarbaar en verstaanbaar te maak.” Net soos Treppie gedigte en verhale as muurpapier sien, omdat dit die werklikheid beter voorstel as wat dit is, so sien Schreuder politiek as muurpapier, omdat dit ook nie volgens hom 'n getroue weergawe van die werklikheid is nie.

skrywer, se verantwoordelikheid om dit wat in die politiek en geskiedenis gebeur, op kamera of papier vas te lê.

Alhoewel dit aanvanklik lyk asof Schreuder heeltemal doof is vir Van Niekerk se oproep om politiek betrokke kuns te skep, dring sy later wel tot hom deur. In 1982 stal Schreuder immers 'n reeks foto's uit met die titel "Spieël van Suid-Afrika", waar hy eertydse foto's wat hy geneem het, plaas naas foto's uit die parallelle wêreld van swart mense. Deurdat Schreuder foto's neem van die onderdrukte (die swart mense), spreek hy die onderdrukking en ongeregtheid aan wat op daardie stadium aktueel in Suid-Afrika was. Sy foto-uitstalling was kuns wat "aktuele politieke ontwikkelinge in Suid-Afrika in ryk sprekende beelde" was. (170). Waar hy voorheen 'n fotograaf van estetiese kuns was, is hy nou deel van 'n groep strugle-kunstenaars wat teen die apartheidsbestel protesteer deur politiek betrokke kuns te skep.

Die Afrikaner-nasionalistiese regeringsmedia het Schreuder egter as 'n "landverraaier" bestempel (170). Ten spyte van teenkating, het Schreuder voortgegaan met sy uitstallings in Europa. Met die veranderde politieke klimaat na 1994 het hy aangehou om politiek betrokke kuns te maak, deurdat hy foto's uitgestal het van die "nuwe Suid-Afrikaanse maghebbers en swart ekonomiese bemagtigdes" (172). Dit is duidelik dat Schreuder internasionale aansien geniet het, want Van Niekerk verwys na sy "internasionale sukses", bekronings vir sy werk, asook die feit dat sy werk heruitgegee is (172).

Schreuder het in 2006 vir 'n uitstalling getiteld "op parool" misdadigers in Khayelitsha en Mitchells Plain gefotografeer. Sy aansien in die media het aansienlik verminder nadat 'n bendelid onverwags by 'n uitstalling van Schreuder opgedaag het, skadevergoeding vir naamskending geëis het, en sy uitstalling oor die algemeen swak ontvang is. Hy is onder andere van rassisme, stereotipering en skaamtelose uitbuiting van ondergeskikte beskuldig (176). Schreuder was duidelik hoogs ontstem deur die fel reaksie in die media en het in 'n ontstelde staat by Van Niekerk se huis opgedaag. Van Niekerk, wat duidelik nie beïndruk was deur die aankoms van die albatros uit haar jeug nie en van hom ontslae wou raak, het voorgestel dat Schreuder, vir wie sy eens aangemoedig het om politiek betrokke kuns te produseer, tot rus kom en hom weer tot die estetiese wend deur foto's van voëls vir voëlkalenders af te neem.³⁷

[J]y is oud, jy is moeg. Jy is die belangrikste fotograaf van jou generasie, jy het groot artistieke en persoonlike risiko's geneem, jy het die hoogste sport bereik in jou werk. Maar 'n mens moet weet wanneer om terug te staan. Dit

³⁷ Die betekenis van voëls in "Die vriend" word volledige in die volgende afdeling bespreek.

is tyd om te rus [...] Daar is min fotografe van jou kaliber wat werk in die natuurfotografie (177).

Wanneer Schreuder terugkeer van die voëlreservaat waar Van Niekerk vir hom plek bespreek het, in haar poging om hom tot voëlfotografie te bekeer, kondig hy aan dat hy op pad Europa toe is, omdat hy “dit nie langer [kan] uithou op hierdie kontinent nie” (180). Dit is dus duidelik dat Schreuder, ten spyte van Van Niekerk se raad om op natuurfotografie te fokus, steeds pynlik bewus is van die politieke spanning in (Suid-)Afrika en daarvan probeer ontvlug. Net soos Kasper, skryf hy dan vanuit Amsterdam aan Van Niekerk ’n brief waarin hy vertel van sy ontmoeting met ’n swerwer (die sneeuslaper) en net soos Kasper word hy uiteindelik ook in ’n verwarde toestand in Amsterdam opgepick en medies gestabiliseer in ’n opvanghuis.

Behalwe sy waterbeskadigde kameras word ’n voëllokkapparaat in ’n houtkissie, oftewel ’n lewerikspieël, ook tussen sy besittings gevind. Alhoewel die lewerikspieël meermale in *Die sneeuslaper* figureer, is dit myns insiens op hierdie punt in hierdie verhaal, waar die lewerikspieël as simbool die sterkste figureer. Die lewerikspieël is ’n voëllokkapparaat wat vanaf die derde eeu voor Christus gebruik is om voëls te vang deur hulle met ’n spieëltjie te lok. Alhoewel dit onseker is waarom die voëltjies “gehipnotiseer” word deur die draaiende spieël, voer sommige aan dat hulle dink dat dit water, die son, ’n swerm lewerikke of ’n nuwe aarde en nuwe hemel is (Arentsen en Fenech in Van Niekerk, 2010a: 189). Schreuder noem dat die *miroir aux alouettes* in Frankryk verwys na ’n politikus wat die volk verlei met valse beelde, byna net soos die lewerikke as ’t ware deur valse (spieël)beelde verlei word (181). Die verwysing hierna suggereer dat Schreuder ’n afkeer het van valse politici, waarskynlik omdat hy voel dat die politiek, soos muurpapier, valsheid probeer verbloem. Dit is ironies dat Schreuder dan later self ook vir die lewerikspieël se betowering val.

In plaas daarvan dat Schreuder voëls in die voëlreservaat afgeneem het, ontdek ’n verraste Van Niekerk dat hy slegs takkies, lower en klippe afgeneem het:

Die mik van ’n raasblaar, berei vir ’n papegaai, sewe kepe in die sandsteen om die raaf te ontvang, ’n strelizia, met die vlagstok in die gleufwerk gereed vir die suikervoël. En daar was skoorstene en telefoonpale gespan in verwagting, en riete en gras in beroering van vertrek, ’n opstel in afwesigheid, vol stootwind en glipstroom, en die speling van die verlewendigde lig” (185-186).

Dit is duidelik dat Schreuder terugkeer na estetiese kuns, eerder as om kuns te skep wat die politieke werklikheid weerspieël. Schreuder skryf ook in sy brief dat hy sy “nuutste insig,

eintlik [sy] oudste insig, nou meer radikaal as ooit” met hierdie foto’s illustreer (181). Hy het dus tot die insig gekom dat hy as kunstenaar meer tevrede is om op die kleiner besonderhede van die natuur te fokus, as om die groot politieke gebeure uit te beeld. Alhoewel Van Niekerk hom oortuig het om ’n politiek betrokke kunstenaar te wees deur foto’s van die struggle te neem, kies Schreuder om ’n ander tipe kunstenaar, ’n mineurkunstenaar, te word.

Schreuder kies om wordende, minimalistiese kuns te skep wat gestroop is van alle ooglopende politieke ondertone – kuns wat nie net die mens as subjek vermy nie, maar selfs ook ’n “kleiner”, “nietiger” subjek soos ’n voëltjie. Van Niekerk se beskrywing van die foto’s as “swartwit, leeg en kaal” herinner ook aan die “woes en die leeg” waarna daar verwys word in Kasper se klankgedigte (185,30). Schreuder keer dus weg van die muurpapier-politiek en keer terug na die minimalistiese, estetiese wat hy hierdie keer selfs tot ’n hoogtepunt dryf deur nie eers voëls af te neem nie. Ironies is Schreuder se keuse vir die estetiese opsig self ’n politiek gemotiveerde aksie, en spreek die stilte in die leë, subjeklose foto’s juis van ’n mineurbenadering. Soos O’Sullivan (2006: 74) beklemtoon, is die mineurkuns nie noodwendig politiek in die sin wat die politiek politiek is nie.

Alhoewel Schreuder se foto’s dus van ooglopende politieke betrokkenheid gestroop is, is dit nou, in ’n tydperk waar politiek betrokke kuns byna die norm geword het, juis meer mineur en meer politiek as ooit. Schreuder wend hom daartoe om voëls af te neem en dan fotografeer hy op die ou end slegs die ruimtes waar voëls was, soos die tak of klip waar ’n voël pas gesit het. Hy neem dus nie net standpunt in daarteen om politieke subjekte af te neem nie, maar om geheel en al enige subjek af te neem, selfs al is dit iets klein en nietig soos ’n voëltjie. Schreuder se foto’s sonder enige subjek is dus as ’t ware subtiel, politiek gemotiveerde kuns, met ander woorde, mineurkuns.

Die feit dat Schreuder letterlik ’n stotteraar is, sluit aan by die deterritorialisasie, die eerste eienskap van mineurkuns. Daar word meermale na Schreuder, wat ook aan epilepsie ly, se stottering verwys. Van Niekerk verwys na sy “gehakkel wat erger as ooit” is (175), sy “stamelspraak”(186), en vertel dat daar byna nooit ’n vlot gesprek tussen haar en Schreuder was nie, omdat hy “gestotter het” en “eers ’n diep asemteug” moes neem en “dan ’n paar sagte vinnige sinne afsteek” as hy wou kommunikeer (160). Aangesien deterritorialisasie onder ander die losmaak van taal behels, totdat taal stotter en stamel, kan daar beweer word dat Schreuder se letterlike gehakkel gepaard gaan met die mineurstottering wat hy deur middel van sy fotokuns bewerkstellig. Sy “Schreuderiaanse stamelspraak, sy onthegte orfiese taal”, is dus ’n vergestaltung van sy foto’s wat by wyse van spreuke stotter en stamel, en dan met ontvlugtingslyne ontsnap van alledaagse fotokuns (186). Van Niekerk beskryf

ook Schreuder se gehakkel as “ritmies, soos ’n stuk musiek” wat aansluit by die mineurassosiasie daarvan (165). Die mineuraard van Schreuder se werk word dus beklemtoon deurdat Schreuder letterlik ’n stotteraar is.

Dit is duidelik dat die media wat Schreuder van rassisme en uitbuiting beskuldig het, ’n groot impak op hom gehad het, in so ’n mate dat dit hom as fotograaf sielkundig geknak het. Van Niekerk vertel dat Schreuder sy kameras vernietig het en al twee jaar agter in haar tuin onder die vyeboom sit. Volgens Van Niekerk is Schreuder “nie meer van hierdie wêreld [...] nie” en behalwe dat hy op die voëls antwoord, toon hy geen reaksie op enige iets nie (158). Sy beskryf hom soos volg:

Schreuder is nie meervoudig nie [...] hy is enkeld, ’n onbewerkte blok en hy maak nie amok nie. Hy beweeg sonder dat hy weet waarheen, hy sit sonder dat hy weet waar hy sit, hy is kalm en rustig en dein mee met die stroom. ’n Groot grys kind in my tuin, met sy gesig na die hemele, rustig ademend, sy liggaam uitgedroogde hout, sy hart uitgedoofde as, ’n glimlag sonder ’n gesig. Die spesialiste vind geen neurologiese afwyking nie. ’n Frats van ’n breinstilstand, noem hulle dit. Hy verseg. Hy sluit sy oë, asof hy bang is hy lek uit by sy openinge (184).

Elders in die verhaal word daar ook pertinent verwys na Schreuder wat nie meer sy oë oopmaak nie en dat hy die vermoë verloor het om te praat, of anders bloot weier om te praat (158). Dit is opvallend dat Schreuder, ’n voormalige fotograaf, wat primêr op die visuele ingestel was, se oë gesluit is. Hy is as ’t ware nou ook “blind” soos sy tweelingsuster.

Verder is dit interessant dat Schreuder ook swyg, net soos die swanefluisteraar geweier het om te kommunikeer. Soos ’n taalsisteem wat onder geweldige spanning is, begin mompel en stotter en uiteindelijke stilte in die gesig staar, kan Schreuder se stilte beskryf word as die gevolg van ’n stotterende mineurkunstenaar wat ’n oormaat psigologiese en politieke spanning ervaar het. Die woord “verseg” dui ook daarop dat daar ’n moontlikheid is dat Schreuder doelbewus en botweg weier om te praat. Indien dit wel die geval is, kan sy weiering om ’n woord te sê ook as ’n vorm van politieke protes gesien word. Terwyl die swanefluisteraar se swye as ’n dreigende stilte, met die potensiaal vir ’n rewolusie, beskryf kon word, blyk dit nie heeltemal die geval met Schreuder se stilte te wees nie. Schreuder se stilte is eerder ’n voorbeeld van die tweede soort stilte wat Lambert (2003: 129) beskryf: Dit is ’n vredevolle stilte, soos ’n asemteug, ’n stilte waar ’n antwoord op die voëls as ’n beter uitweg beskou word as om ’n rewolusie deur middel van kuns te probeer meebring. Dit is met ander woorde ’n mineurstilte.

Waar dit vroeër Van Niekerk was wat Schreuder oorreed het om wel tot die politieke sfeer toe te tree, is dit nou Schreuder wat weer vir Van Niekerk tot 'n inkeer bring. Alhoewel sy bygedra het tot Schreuder se sukses in sy loopbaan, is sy tot 'n groot mate verantwoordelik vir Schreuder se ineenstorting. Dit is duidelik dat sy spyt het daaroor – sy noem dat sy “berou” het omdat sy Schreuder se lewe “byna vernietig” het (186). Verder is dit ook opvallend dat Van Niekerk besef dat haar kunsopvattinge nie noodwendig “reg is nie”, asook dat “bevrydingspolitiek” en “natuurbewaring” nie noodwendig die enigste waardevolle agendas van kuns is nie (186).

Dit is ook duidelik dat Van Niekerk onder Schreuder se invloed self ook 'n ander benadering tot die skryfkuns volg:

Soms betrap een van die seuns my dat ek stil sit by die gedig wat ek probeer skryf, met geslote oë, luisterend na die gedruis van die paaie alom, na die klink en die borrel van my ingewande, die suising soms hoorbaar van die kosmos (187).

Bostaande beskrywing van Van Niekerk, asook die van Schreuder wat na die kosmos luister, is soortgelyk aan Deleuze en Guattari se beskrywing van 'n mineurkunstenaar. Volgens hulle is om 'n mineurkunstenaar te wees die gevolg van 'n dringende, eksistensiële behoefte waaraan ten alle koste gehoor gegee moet word. Wanneer daar gekyk word na die grootskaalse impak wat die politiek en kunstenaarskap op Van Niekerk en Schreuder, maar veral op Schreuder se sielkundige welstand gehad het, blyk die stelling dat 'n mineurkunstenaar 'n eksistensiële behoefte het waaraan uiting gegee moet word, nie vergesog te wees nie.

3.4.1.2 “Die swanefluisteraar”: “Fiksie kan ons nie meer troos nie”

Anders as in “Die vriend” waar verskillende tydperke van die Suid-Afrikaanse geskiedenis ter sprake kom, speel “Die swanefluisteraar” slegs af in een periode, naamlik die postapartheid Suid-Afrikaanse samelewing. Die leser lei dit af deurdat Van Niekerk na die datums in Kasper se logboek (11 Desember 2001 tot 15 Januarie 2002) verwys, asook na dié wat kassette uit 'n “onlangse periode”, naamlik Maart tot Mei 2002, dateer (18). Alhoewel daar in “Die swanefluisteraar” minder na die Suid-Afrikaanse werklikheid as in “Die vriend” verwys word, blyk dit tog 'n rol te speel by een van die sentrale gebeure van die verhaal, naamlik die voornemende skrywer Kasper Olwagen se besluit om sy skrywerspen neer te lê.

Van Niekerk voer 'n paar redes aan wat verduidelik waarom Kasper 'n skrywersblokkasie, wat tot sy uiteindelige staking van die kursus gelei het, gehad het. Sy sê dat Kasper

oorgevoelig vir kritiek, vervreemd van sy leeftydsgroep, verward oor die Suid-Afrikaanse werklikheid en uiters perfeksionisties was (12). Die “verwarring oor die Suid-Afrikaanse werklikheid” en skuldlas wat daarmee gepaard gaan, blyk ook een van die redes te wees waarom Kasper self voel hy nooit kon skryf nie:

Skuld, boete, skande. Die groot swart klokke in my toring. Die rede waarom ek nooit iets kon skryf nie, Éen keer het ek begin skryf; skoonheid, asem, lied – en begin huil (20).

Wanneer Kasper oor die rol van fiksie en skrywers in die hedendaagse Suid-Afrikaanse samelewing met Van Niekerk praat, verwys hy ook spesifiek na die “verskrikking van ons vaderland”:

Fiksie [...] kan ons nie meer troos nie. Die verskrikkinge van ons vaderland ontnem die verhalende verbeelding haar wil, haar wilskrag. Mens kan niks meer uitdink nie. Brutalite moet ons daarom word, feiteversamelaars, nie meer storievertellers nie, eerder argivarisse van die onvoorstelbare brutaliteite van die land. Daaruit sal die leser vir sigself vrees en medelye, self vermaak en lering wen.

Dit is dus duidelik dat die situasie in die hedendaagse Suid-Afrikaanse samelewing ’n kardinale rol speel in Kasper se besluit om nie ’n skrywer te (wil) wees nie. Kasper sê dat die “verskrikking van die vaderland” die “verhalende verbeelding haar wil, haar wilskrag” ontnem. Hy suggereer met ander woorde dat die Suid-Afrikaanse werklikheid, waar moord, verkragting, korrupsie en ongeregtigheid alledaags geword het, só erg, só brutaal geword het en dat dit alle grense van fiksionaliteit in die menslike verbeelding oorskry. Die werklikheid in Suid-Afrika is dus veel erger as wat enige misdaadsfiksie of enige ander soort literatuur dit kan voorstel. Aangesien Kasper ook redeneer dat fiksie boonop die vermoë verloor het om die mens te troos, kan daar die afleiding gemaak word dat die skryf van literatuur op sigself dus ’n nuttelose daad is.

In ’n gesprek met Marius Swart, kort na die publikasie van *Die sneeuslaper*, sluit Van Niekerk (2010d) by hierdie gesprek van haar met Kasper aan wanneer sy sê dat die fiksie in ’n krisis verkeer. Van Niekerk verduidelik dat die historiese werklikheid, spesifiek ook dié van Suid-Afrika, te “kwaai” vir “die verbeelding” is en dat daar byna geen sin meer in die skepping van fiksionele verhale is nie. Volgens haar is daar twee oorblywende opsies wat beide ook in *Die sneeuslaper* figureer: Die kunstenaar of skrywer kan óf hom- of haarself tot kreatiewe nie-fiksie, oftewel “faksie”, wend (of wat Van Niekerk (2010d) die

“soft option” noem) en soos Schreuder in roerige tye die maan afneem, of homself besig hou met die skryf van “klein” gedigte.

Deur die gesprekke wat Kasper met Van Niekerk gehad het, wil dit voorkom asof Kasper in 'n mate beide opsies verteenwoordig. Uit vroeër gesprekke tussen Kasper en Van Niekerk is dit duidelik dat Kasper dit oorweeg het om eerder kreatiewe nie-fiksie te skryf as om fiksionele verhale te skryf. Hy sê dat, as hy ooit “eendag prosa sou skryf, dit blote straatverslae sou wees, sypaadjieantropologie, opgeteken vanuit 'n koelbewoë perspektief. Skoon en droog” (31). Daarmee sê Kasper as 't ware dat hy nie meer in die verbeelding (wat die kern van fiksie is) glo nie, maar dat hy voel dat die skrywer genoodsaak word om eerder 'n verslaggewerrol aan te neem. Dit wil dus voorkom asof die skrywer gedwing word om as joernalis op te tree wat bloot verslag doen van die daaglikse brutaliteite in die land. Wanneer Van Niekerk later Kasper se logboek bekyk, is dit duidelik dat dit ook die vorm van 'n straatverslag aanneem in plaas van kreatiewe skryfkunde. Sy sê dat die “harpe” nie in Kasper se skryfwerk wou “klink” nie en dat hy eerder “rye en kolomme, opnames en registrasie, hooguit in telegramstyl” oor die swanefluisteraar geskryf het (29).

Daar is ook definitief ooreenkomste tussen Kasper se aanvanklike oortuiging dat hy eerder brutaliteite moet opteken en Schreuder se besluit om foto's te neem wat die onderdrukking gedurende apartheid uitbeeld. Net soos wat Van Niekerk vir Schreuder gekritiseer het oor sy politieke onbetrokkendheid en skynbare vermorsing van sy fotografietalente, roskam sy ook vir Kasper oor sy uitgangspunte rakende die kuns en politiek:

[E]k dink jy is skynheilig braaf, as ek jou so bekyk, dan sien ek nie 'n brutalis nie, ek sien 'n esteet. Ek sien nie lyste halssnoerverbrandings, kinderverkragtings, bejaardemoorde, gewapende roofvoorvalle by jou nie, ek kry lyste fauna en flora [...]. Ek kyk na jou bewende neusvleuels en jou hand op jou hart en ek sien iemand wat oorweldig voel, swak voel, bang voel, alleen voel, nie iemand wat kans sou sien om 'n sestien reëls lange doodsvonnis oor homself uit te roep nie, soos wat die soseer deur jou bewonderende Osip Mandelstam gedoen het in sy gedig oor almal se geliefde Onkel Stalin.³⁸ Of soos Breytenbach gedoen het in sy gedig vir die

³⁸ Osip Mandelstam (1891-1938) was 'n Russiese digter wat gekant was teen Kommunisme en onder andere in sy digkuns teen Joseph Stalin se regering geprotesteer het. In 1934 is hy na aanleiding van sy satiriese gedig, “Stalin Epigram”, waarin hy oor die Russiese leier se tirannie skryf, gearresteer en verban na Cherdyn. Mandelstam is in 1937 toegelaat om terug te keer na Moskou, maar is kort daarna weereens gearresteer as

slagter nie.³⁹ Soos wat geen digter dit vandag sal waag oor Robert Mugabe nie. Jy het 'n lui tong, Olwage. Jy is 'n simptoom wat aangaan met 'n progressiewe intellektuele in hierdie land. Politiese korrekte pose aan die een kant en ontvlugtingsgedrag aan die ander kant. Get a life, sou ek sê (32).

Deurdat Van Niekerk na Osip Mandelstam se doodgedig verwys, suggereer sy dat Kasper nie moed en durf het om soos Mandelstam 'n politiek betrokke gedig, 'n gedig wat ongeregtheid en brutaliteit aanspreek, te skryf nie. Haar stelling dat geen digter dit vandag oor Robert Mugabe sal waag nie, maak dit nie net meer aktueel nie, maar plaas die vraagstuk na kunstenaars wat politiek betrokke moet wees of nie, opnuut binne die Afrika-konteks. Spesifiek die Suid-Afrikaanse konteks word betrek deurdat Van Niekerk dan na Breytenbach verwys wat baie anti-apartheidstekste geskryf het en by organisasies betrokke was wat gekant was teen die apartheidsregering. Alhoewel Breytenbach nie soos Mandelstam met sy lewe daarvoor geboet het nie, het hy tog jare in die gevangenis deurgebring. Van Niekerk verwys ook na die geweldsituasie in die huidige Suid-Afrikaanse samelewing wanneer sy vir Kasper vra hoe hy 'n "sypaadjeantropoloog" in "hierdie land" wil word sonder 'n "gewapende lyfwag aan [sy] sy."

Van Niekerk sê dat Kasper se soort (bedoelende die mense of kunstenaars wat hulself afsluit van die werklikheid teen die politieke gebeure en weier om betrokke te raak) "voëlvry verklaar" is in "hierdie land". Dit is baie ironies dat sy hierdie mense "voëlvry" verklaar, omdat die Voëlvry-beweging verwys na 'n groep Afrikaanse musiekkunstenaars, soos Johannes Kerkerrel en Koos Kombuis, wat gedurende die 1980's bekend was vir hul politiek betrokke protesmusiek waarin hul openlik teen die apartheidsregering geprotesteer het (33).

In plaas daarvan dat Kasper soos Schreuder gehoor gee aan Van Niekerk se oproep om sy taak as politieke kunstenaar op te neem, wil dit voorkom asof Kasper presies die teenoorgestelde doen. Net soos Schreuder aanvanklik politiek onbetrokke is en foto's van skaduwees en blomme neem, wend Kasper hom in roerige tye, in tye van onrus tot die

gevolg van sy anti-Sowjet sieninge en tot gevangenisstraf in 'n konsentrasiekamp gevonnissen waar hy uiteindelik gesterf het. Die "Stalin Epigram" wat dus bygedra het tot Mandelstam se uiteindelijke dood, staan ook bekend as die "sixteen line death sentence" (*Spartacus Educational*, [s.a.]).

³⁹ Hierdie is 'n verwysing na Breytenbach se gedig "Brief uit die vreemde aan slagter" uit *Skryt* (1972). Die gedig is opgedra aan "Balthazar" wat na die destydse eerste minister BJ Vorster verwys. BJ Vorster word as die "slagter" aangespreek, omdat hy "belas is met die veiligheid van die staat", maar toelaat dat daar swart gevangenes in aanhouding sterf. Die gedig eindig ook dan met 'n lys name van werklike gevangenes wat sedert 1963 tydens ondervraging van die veiligheidspolisie gesterf het.

skryf van kleiner gedigte. Hierdie gedigte slaan nie ag op betekenis en politieke betrokkenheid nie, maar is eerder klankryk en intuïtief. Van Niekerk sluit ook hierby aan wanneer sy sê dat Kasper se uitgangspunt, naamlik dat “[d]ie enigste subversiewe daad wat oorgebly het in ’n vervlakte gebrutaliseerde samelewing [...] die kultivering van die intieme ongerief van die liriek [is]” so duidelik is dat dit byna op sy voorkop geskryf staan (33).

Soos reeds in die eerste gedeelte van hierdie hoofstuk bespreek, kan Kasper se klankgedigte, hoofsaaklik vanweë hul deterritorialiserende aard, as mineurletterkunde beskou word. Deleuze en Guattari beklemtoon dat dit juis die deterritorialiserende eienskap van mineurletterkunde is wat ook die politieke waarde daarvan verrai. Deurdat Kasper taal laat stotter deur nie ag te slaan op die grammatiese en sintaktiese reëls nie, ontgin hy nie net die klankdimensie van taal nie, maar wend hy ook taal as politieke gereedskap aan. Deleuze en Guattari (2003:75) skryf dat die aanleer van grammatiese reëls nie opsioneel is nie, maar as ’n sosiale verpligting beskou word. Wanneer Kasper grammatiese reëls breek, gehoorsaam hy opsetlik nie die veronderstelde sosiale kodes nie en kan dit as ’t ware ook as ’n politieke protes-aksie gesien word. Verder protesteer hy teen die brutaliteit van die Suid-Afrikaanse samelewing wat verband hou met die huidige politieke situasie waar misdad en korrupsie hoogty vier deur opsetlik nie politiek betrokke skryfwerk te produseer nie.

Deleuze en Guattari verwys na die “beknpte spasie” waarin mineurletterkunde funksioneer en argumenteer dat dit veroorsaak dat die individu onmiddellik verbind word met die sosiale en politieke milieu. Daarom kan Kasper, wat as individu klein klankgedigte skryf en daarmee doelbewus die idee van fiksie en politiek betrokke kuns ook verwerp, as ’n sosiaal-politiese keuse gesien word.⁴⁰ Dit is beduidend dat Kasper behalwe dat hy nie fiksie skryf nie, ook nooit die straatverslae skryf nie. Kasper verset homself dus bewustelik teen politiek betrokke skryfwerk, teen die skryf van fiksie, maar eintlik geheel en al teen die idee van betekenisvolle skryfwerk. Die meeste van die redes wat daar vir Kasper se besluit om nie te

⁴⁰ Die idee dat die keuse om eerder “klein” gedigte te skryf ’n politiek gemotiveerde aksie is, word geëggo in ’n onderhoud met Van Niekerk in Nederland. Van Niekerk (aangehaal in Provoost, 2009) sê dat ’n Suid-Afrikaanse skrywer altyd probeer om dit wat in die land gebeur te verwoord en dat sy self op die oomblik daarmee sukkel, omdat daar net té veel vigswesies is en net té veel moorde, verkragtings, inbrake en plaasmoorde plaasvind. Van Niekerk (aangehaal in Provoost, 2009) sê dat sy dink dat die realistiese roman, waarin ’n mens kritiek op die sisteem lewer, nie meer voldoende is nie, maar dat daar ’n ander soort subversie nodig is. Die subversie wat sy voorstel is om “baie klein, liriese gedigte te skryf,” want vir die kuns om te kan “oorleef in tye van groot maatskaplike omwenteling en onuitstaanbare brutalisering,” trek die kuns dikwels terug in ’n “winterslaap van liriek” (Van Niekerk, aangehaal in Proost, eie vertaling).

skryf nie gegee word, het nie slegs met die individu te make nie, maar met die kollektiewe Suid-Afrikaanse samelewing.

Dit wil voorkom asof Kasper kollektief skuld dra vir sy volk, vir sy land. Skuld, boete en skande is immers die redes wat hyself aanvoer vir die stilte in sy skryfwerk. Wanneer hy in Amsterdam dwaal, is dit opvallend dat hy homself anders voorstel as wat 'n swerwer normaalweg geskets sal word. 'n Swerwer word gewoonlik gesien as 'n enkeling, iemand wat weens keuse of omstandighede genoop word om die lewenspad alleen aan te durf en hom of haar van die res van die samelewing te isoleer. Alhoewel Kasper wel afgesonder is van sy landgenote wanneer hy uitwyk Amsterdam toe en self 'n swerwer word, is dit interessant dat dit in die volgende gedeelte klink asof hy tog nie heeltemal alleen is nie:

Ek het agtergekom dat ek een is van 'n stoet, 'n stille prosessie van soekers en vermistes in die stad, almal van ons aan die pols gebind aan dieselfde eindelose swart lint, almal mense wat dink dat hulle 'n weggeloopte, 'n eens verdwene persoon dalk gevind het [...] en liever meeloop in die troos van 'n gemeenskap van gelykgestemdes, die troos dat mens nie alleen is nie, maar dat jy behoort tot die onverbreeklikste broederskap op aarde, naamlik die broederskap van agtergeblewenes, die gemeenskap van oorlewendes, van nagelatenes (39).

Die feit dat Kasper voel asof hy met 'n swart lint aan ander gebind is, skep die idée dat hy deel is van 'n kollektiewe groep mense, hetsy dit 'n denkbeeldige groep is. Wanneer Bensmaia (1994: 216) oor die kollektiewe waarde van mineurletterkunde skryf, voer hy aan dat elke stelling mineurletterkunde as 'n kollektiewe uiting gesien kan word, self al is dit die kollektiewe uiting van 'n gemeenskap wat nie sigbaar is nie, maar wat slegs virtueel bestaan. Die “stille prosessie van soekers en vermistes” wat onsigbaar is, maar tog aan die “onverbreeklikste broederskap op aarde”, behoort, kan as 'n virtuele, kollektiewe gemeenskap gesien word. Daar word egter nie meer duidelikheid in *Die sneeuslaper* gegee oor wie die ander “soekers en vermistes” is nie. 'n Mens kan dus die afleiding maak dat die feit dat daar wel ander soos Kasper is, belangriker is as 'n verklaring oor wie die “soekers en vermistes” is. Die “soekers en vermistes” kan moontlik verwys na ander (Suid-Afrikaanse) kunstenaars of skrywers wat net soos Kasper hul kunstenaarskap opgegee het, omdat die skuld, boete en skande van die land vir hulle net té erg was.

Volgens Deleuze en Guattari (1986: 17) is elke individu in mineurletterkunde 'n spreekbuis vir die hele groep, aangesien daar relatief min mineurskrywers is. Elke individu se uitspraak of aksie kan dus as 'n kollektiewe uitspraak en aksie van die hele groep gesien word. Wanneer Kasper aanvoer dat skuld, boete en skande bydra tot sy onvermoë om te skryf,

versterk dit dus met ander woorde die idee dat hy, tesame met ander “soekers en vermistes”, kollektief skuld vir sy land se sondes dra. Dit suggereer ook daar ander kunstenaars is wat ook met hul kunstenaarskap worstel vanweë Suid-Afrika se brutale geskiedenis en die brutaliteit van die huidige werklikheid.

Na aanleiding van die gesprek tussen Kasper en Van Niekerk waar Kasper sê dat hy eerder straatverslae as fiksie sal skryf, sê Van Niekerk dat sy Kasper se siening as ’n nuwe literêre invalshoek herken. Sy herken dit met ander woorde as ’n moontlike nuwe literêre beweging, of eintlik ’n anti-literêre beweging. Wanneer O’Sullivan (2006: 71) oor mineurletterkunde skryf, lewer hy veral kommentaar op die profetiese funksie daarvan. Die profetiese funksie behels dat mineurletterkunde ’n toekomstige vorm, ’n nuwe wêreld vir nuwe mense, oproep. Hierdie mense is egter nie nuut in die sin dat hulle voorheen nie bestaan het nie, maar slegs in die sin dat hulle voorheen nie gesien is as gevolg van die oorheersende majeur nie. Aangesien Kasper dertig jaar oud is, is hy moontlik tekenend van ’n nuwe generasie skrywers wat hulle geloof in fiksie verloor het, ’n generasie skrywers wat dalk ophou skryf het of selfs nooit begin skryf het nie en daarom nooit sigbaar was nie. Die feit dat Kasper moontlik deel is van ’n kollektiewe groep wat eerder optekenaars van brutaliteit wil word of hulself wil wend tot die skryf van klein gedigte, kan met ander woorde as ’n toekomstige vorm van literatuur – ’n nuwe literêre invalshoek – gesien word.

Verder is daar ’n suggestie dat die “verskrikking van ons eie tyd”, met ander woorde die huidige werklikheid van die wêreld en die land, te erg en brutaal geword het en die kunstenaar tot stilte dwing – net soos wat Schreuder na ’n periode waarin hy politiek betrokke kuns produseer ’n ineenstorting beleef en stil word (202). Wanneer Kasper, in ’n poging om die swygende swanefluisteraar aan die praat te kry, hom voor die televisie laat sit en hom na “beelde van gebreekte knieë in Kenia, die terreur van die lang messe in Zimbabwe, die treurende ysbere van die Noordpool, die smeulende bome van die Amasone” laat kyk, toon hy geen reaksie nie (28). Die swanefluisteraar se afgestomptheid van die “verskrikking van ons tyd” kan ook as simbool gesien word van Kasper en ander soos hy wat afgestomp geraak het vir die verskrikking van die brutale werklikheid.

Politiek, in die breë sin van die woord, met ander woorde die hele sosiaal-politieke situasie wat geweld, misdaad en ongeregtheid insluit, figureer dus in beide die “Die vriend” en “Die swanefluisteraar”. Meer spesifiek speel dit ’n kardinale rol by Schreuder en Kasper se besluit om van majeurkuns en ooglopende politiek betrokke kuns weg te keer. Wanneer die verhale naas mekaar gelees word, met spesifieke inagneming van die tydspannes, kan daar bepaalde afleidings gemaak word oor die kunstenaar en politieke betrokkenheid. Daar word gesuggereer dat die kunstenaar in die verlede, met ander woorde gedurende die stryd teen

apartheid toe ongeregtheid geseëvier het, so politiek betrokke was, dat daar nou in die postapartheidskonteks, waar geweld en veral misdaad alledaags geword het, doelbewus politieke onbetrokkenheid is.

Andries Visagie (2010:9) se stelling dat *Die sneeuslaper* uit “die dwangbuis van politieke betrokkenheid” geskud word, is myns insiens nie ’n deurdagte stelling nie, aangesien politiek ’n belangrike rol in “Die vriend” en “Die swanefluisteraar” speel. Deurdat die verhale hulself nie so ooglopend met politiek bemoei nie, maar eerder met die vraagstuk oor wat die rol van ’n kunstenaar in ’n politieke konteks is, beklemtoon dit die mineuraard van die verhale. Net soos die mineur moet varieer en vertak, word daar ook in hierdie verhale besin oor die nuwe rigting wat die letterkunde moet inslaan om nuut en vry te wees.

3.5 Die deterritorialisering van die refrein in “Die vriend” en “Die slagwerker”

Aangesien “Die vriend” alreeds gedeeltelik in die vorige afdeling bespreek is, sal dit eerste in hierdie afdeling bespreek word om die lees van die ontleding te vergemaklik. Die bespreking van voëls en die refrein in “Die vriend” sal opgevolg word met ’n kort analise van “Die slagwerker.”

3.5.1 Die vinkbevryder: die verwysings na voëls in “Die vriend”

Wanneer Deleuze en Guattari oor territorialisering, dit wil sê die afbakening van ’n figuurlike ruimte, skryf, noem hul spesifiek dat territorialisering by diere nie slegs deur middel van die uitdrukking van kleur of reuk geskied nie, maar ook deur middel van klank. Hul verwys spesifiek na die voorbeeld van ’n voëltjie wat ’n lied sing om sy gebied toe te eien, met ander woorde, dit af te baken. ’n Voëltjie het dus die vermoë om territorialiserend op te tree en voëlsang die potensiaal om territoriaal te wees.

Alhoewel voëlsang nie ’n sentrale simbool in “Die vriend” is nie en eintlik eers in die slot figureer, is daar tog vele verskuilde verwysings na voëls regdeur die verhaal. Eerstens is dit opvallend dat Schreuder meermale met ’n voël vergelyk word. Schreuder verwys na homself in ’n nota as die “vinkbevryder” (wat natuurlik verband hou met sy wens om subjekte uit hul omlynings te verlos) en wanneer Van Niekerk vies vir Schreuder is, noem sy hom ’n “walgvoël” en dink sy: “Ag vink jouself” (164, 168). Sy verwys ook een keer na hom as ’n “albatros uit [haar] jeug” (177). Verder is daar ook voortdurend verwysings na Schreuder wat aan sesamsaad-stafies peusel – byna soos ’n voëltjie wat pik-pik aan saad.

Wanneer Schreuder 'n sielkundige ineenstorting kry, sit hy soos 'n groot voël onder 'n vyeboom in Van Niekerk se tuin. Sy sê ook spesifiek dat hy nie meer van hierdie (menslike) wêreld is nie en ook nie meer praat nie, maar slegs op die voëls antwoord (158). Wanneer daar verder in gedagte gehou word dat Deleuze en Guattari (2003: 316-317) voëls as kunstenaars beskou, is die vergelyking van die kunstenaarsfiguur van Schreuder met 'n voël beduidend. Die skepping van 'n kunswerk deur 'n kunstenaar kan vergelyk word met 'n voël wat 'n territorialiserende lied sing, omdat beide 'n merk nalaat, 'n grens oprig, of 'n terrein afbaken. Schreuder se kunsfoto's laat met ander woorde ook 'n merk na en baken ook 'n terrein af.

Daar word ook telkens na voëls verwys as die ideale subjekte vir foto's. Wanneer Schreuder sielkundig geknak is, nadat hy deur die media as 'n rassis en uitbouter uitgejou is, raai Van Niekerk hom aan om hom toe te spits op die natuurfotografie deur foto's vir voëlkalenders te neem. Om hom te oortuig, sê sy vir hom dat ons miskien nog die laaste mense is wat voëls sal meemaak in die wildernis en dat regimes, despote, armes en "jaloerse kritici en stupid joernaliste" altyd met ons sal wees, maar dat die voëls moontlik sal uitsterf (178).

Nog 'n manier waarop die voël as simbool figureer, is wanneer Van Niekerk vir Schreuder aanbeveel om hom toe te spits op die neem van foto's vir voëlkalenders. Sy sê vir hom dat hy sy "bestek" moet verklein en dat dit "tyd vir inkeer is" en dan gaan sy voort deur na sy eie geliefkoosde aanhaling uit Emily Dickinson te verwys: "Split the lark, and you'll find the music" (178). Dit is die eerste reël van haar gedig met dieselfde titel, wat soos volg lui:

Split the lark and you 'll find the music,
Bulb after bulb, in silver rolled,
Scantily dealt to the summer morning,
Saved for your ear when lutes be old.

Loose the flood, you shall find it patent,
Gush after gush, reserved for you;
Scarlet experiment! sceptic Thomas,
Now, do you doubt that your bird was true? (In Reeves, 1959: 74-75).

In bogenoemde gedig word die lewerik se vermoë om 'n musikale lied te sing, vergelyk met die digter se vermoë om woorde op papier te laat "sing." Cooley (2003: 45-46) skryf dat voëlsang as 'n klassieke beeld vir onbelemmerende literêre uitings beskou word en dat Dickinson ook elders in haar digkuns die voël met die digter, asook voëlsang met die digkuns vergelyk. In hierdie gedig word daar veral klem op musikaliteit gelê deur die gebruik

van woorde soos “lark”, “music”, “ear”, “lute” en “bird”. Volgens Cooley (2003: 44) stel die gedig ook die vraag of betekenis noodwendig waarneembaar en verifieerbaar is. In die slotreël word daar aan die leser gevra of hy of sy seker is dat die voëltjie wie se lied hoorbaar is, regtig bestaan.

Verder kom dit voor asof die spreker die skeptiese “Thomas” uitdaag om die lewerik oop te sny in ’n poging om die oorsprong van die musiek te vind. Die woorde “split the lark” en “scarlet experiment” beklemtoon die idee dat die lewerik letterlik oopgesny word, soos wat ’n voëltjie in ’n eksperiment gedissekteer word. Daar word met ander woorde gesuggereer dat die lewerik eers doodgemaak moet word, voordat die skeptisisme oor waarvandaan sy musiek kom, sal verdwyn.

Die feit dat Van Niekerk na hierdie gedig-aanhaling verwys, is eerstens betekenisvol, omdat sy vir Schreuder aanmoedig om sy bestek te verklein, om eerder foto’s van voëls te neem, as om homself verder aan groot, politiek betrokke fotografie te wy. Wanneer daar in gedagte gehou word dat musiek (en voëlsang) met die uitdrukking van kuns of van digkuns verband hou, en dat ’n lewerik met ’n kunstenaar of ’n digter vergelyk word, wil dit voorkom asof Van Niekerk vir Schreuder met die woorde “split the lark, and you’ll find the music” sê dat hy wel die musiek, oftewel die kuns, sal vind in iets soos die fotografie van voëls - wat aanvanklik maar na ’n nietige en betekenislose werk lyk. Die feit dat “split” ’n doodmaakproses is, is verder relevant wanneer daar in gedagte gehou word dat Schreuder kort daarna as fotograaf ’n simboliese dood sterf omdat hy ophou foto’s neem en ’n ineenstorting kry.

Op bladsy 161 word daar ook verwys na ’n ander gedig van Emily Dickinson waarin die voëlsimbool figureer. Die versreëls “At half-past three a single bird/ Unto a silent sky/ Propounded but a single term/ Of cautious melody” hou verband met “Split the lark, and you’ll find the music”, aangesien beide oor die musikaliteit van voëlsang handel, maar tegelykertyd iets sê oor die digter of die kunstenaar se vermoë om ’n gedig of ’n ander kunswerk te skep.

Verder is dit ook interessant dat daar in “Split the lark and you’ll find the music” spesifiek na ’n lewerik verwys word. Soos reeds in die vorige afdeling genoem, is ’n lewerikspieël ’n belangrike simbool in *Die sneeuslaper* en figureer dit telkens. In “Die vriend” speel die lewerikspieël as simbool sekerlik die belangrikste rol, aangesien die verhaal as ’n lesing aangebied word en Van Niekerk tydens die lesing ’n werklike lewerikspieël vir die toeskouers gedemonstreer het. Wanneer Schreuder na Europa vertrek, raak hy in so ’n mate

gefassineerd met dié voëllokapparaat waarvoor “nie net lewerikke nie”, maar “die meeste klein geveerdes” val, dat hyself ook daarvoor swig:

Hulle val uit die lug, bly 'n paar minute lam, ek hou hulle warm op my skoot tot hulle bykom en wegvlieg. Die mooiste is, ek val selfs vir die ding! Pallaksch! Soms 'n halfuur lank. En ontwaak soos ek was voor ek iemand geword het. Glad en dig, vlakgekiel op die eindelose rivier van my jeug... (182).

3.4.2 'n Fragiele refrein met 'n variasie

Volgens Bogue (2003: 29) het die lied van 'n voël, net soos kunswerke, die potensiaal om groter te word as die gebied waartoe dit beperk is. Die territorialiserende sang van 'n klein voëltjie het die geneigdheid om te ontvlug en deel te word van die landskap se ritme en melodie en die kosmos as geheel. Die idee word in “Die vriend” geëggo deurdat daar 'n suggestie is dat Schreuder as kunstenaar, en sy foto's as kunswerke, 'n uitkringende effek het. Alhoewel Schreuder opgehou het om 'n kunstenaar, of 'n fotograaf, te wees, is dit duidelik dat hy nie net fisies foto's nagelaat het nie, maar dat sy besinning oor kuns en standpunte 'n effek op Van Niekerk self ook het. Nadat Van Niekerk vir Schreuder na die Mkuzi-wildevoëlreservaat gestuur het om foto's vir voëlkalenders te neem, ontdek sy die foto's wat hy in daardie tyd geneem het – foto's van takkies en klippe sonder 'n teken van 'n enkele voël. Dit is duidelik dat sy toe eers Schreuder se kunsbesinning begryp en dat sy in 'n mate spyt het dat sy hom ten alle koste tot politiek betrokke kuns wou bekeer:

Sal ek nog tyd hê om te verwerk wat ek op daardie oomblik begin verstaan het? Ryke stof. Die kuur van voëls, die sjrr en die drr, die deelneem aan die ontglipping, in één asem, in één lig, die verlossing van alles uit hulle buitelyne, die negatiewe weg. Hoe kon ek so dom wees? Met my bevrydingspolitiek en my natuurbewaring wat ek onder sy neus bly druk het as die enigste waardevolle agendas? (186).

Selfs wanneer Schreuder soos 'n voël onder Van Niekerk se vyeboom sit en geen foto's neem nie, is dit duidelik dat sy teenwoordigheid steeds 'n effek op Van Niekerk, haar huishouding en haar eie kunsteoretiese besinning het. Sy sê dat Schreuder met sy “leë glimlaggende gesig” die “ritme van die huishouding” bepaal en dat hulle ander ook nie meer veel praat nie, “omdat hy so 'n stilte” in hulle midde is (187). Dit is ook duidelik dat Schreuder se idees wortel geskiet het in Van Niekerk se eie benadering tot die digkuns, soos wat uit die volgende frase afgelei kan word:

Soms betrap een van die seuns my dat ek stil sit by die gedig wat ek probeer skryf, met geslote oë, luisterend na die gedruis op die paaie alom, na die klik en borrel van my ingewande, die suising soms hoorbaar van die kosmos (187).

Dit wil dus voorkom asof Schreuder se besinning oor kuns die begin van iets groots en skeppends is wat 'n uitkringende effek het op Van Niekerk en die kosmos, net soos die sang van 'n voëltjie groter word as die voëltjie self. Deleuze en Guattari (2003: 338) noem immers die deuntjie van 'n voëltjie die binêre eenheid van skepping. Aangesien daar vele male parallelle getrek word tussen Schreuder en 'n voël, kan daar dus geargumenteer word dat deur sy kunsuitdrukking, deurdat hy teruggekeer het daarna om takke, blare en lower, die “sjrr en die drr” van dinge, af te neem, hy die skeppende begeerte in Van Niekerk ook versterk of opnuut opgewek het. Verder is dit ook interessant dat sy invloed as gewese kunstenaar op haar nie opgehou het toe hy opgehou het om kuns te produseer nie, maar dat dit juis ontketen is nadat hy die ineenstorting gehad het.

In die slotgedeelte van “Die vriend” word daar vir die eerste keer spesifiek na voëlsang verwys wanneer Van Niekerk beskryf hoe Schreuder op die janfrederik antwoord:

As die janfrederik in die skemer begin sing, en ek hoor Schreuder buite antwoord, sy kop gehef, sy lippe getuit in fluitstand, dan gaan staan ek langs sy stoel en dreun 'n begeleidinkie. Die voël, die augur⁴¹ en die domp. 'n Roeper, 'n respondent en 'n getuie. In die boonste register die helder swewende krepaskulêre voëlsang, dan 'n eggo in 'n dowwer menstimbre, en heel onder 'n late verwonderde baspedaal. Dis 'n fragiele refrein met 'n variasie, “Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind” (187-188).

Die beskrywing van die janfrederik se sang en Schreuder wat eggo met 'n “dowwe menstimbre” as antwoord, sodat die voël- en die mensklanke saam 'n “fragiele refrein met 'n variasie” vorm, herinner sterk aan Deleuze en Guattari se skrywe oor die bruin preeelvoël.⁴²

⁴¹ 'n Augur verwys na 'n religieuse amptenaar of priester in Antieke Rome wat die wil van God moes interpreteer deur die natuurlike tekens, soos die vlugpatrone van voëls, dop te hou. Voëls se gedrag, soos of hulle alleen of in groepe gevlieg het, die geluide wat hul gemaak het terwyl hulle vlieg, en in watter rigting hulle vlieg, is byvoorbeeld bestudeer (*Collins Dictionary*, 2009 & Smith, William, 2011). Die leser van *Die sneeuslaper* tree as 't ware as die augur op deur die tekens wat in die verhaal en die res van die bundel gelaat word, te lees, te interpreteer en bepaalde gevolgtrekkings daarvoor te maak.

⁴² Tydens 'n onderhoud in die *Leids Universtair Weekblad* verwys Van Niekerk (in Provoost, 2009) ook spesifiek na Deleuze en Guattari wat in *A Thousand Plateaus* oor die bruin preeelvoël skryf. Van Niekerk (in Provoost, 2009) vergelyk die natuurlike, biologiese patroon waar die mannetjie 'n preeel uit takkies en blaartjies, en selfs

Volgens Deleuze en Guattari (2003: 331) bestaan die bruin preeelvoël se lied, uit verskillende intervalle van klanke, ritmes en stiltes, wat 'n mengsel van sy eie lied is en die liedere van ander voëls wat hy namaak. Die bruin preeelvoël se lied is nie 'n konstante deuntjie met intervalle van klank en ritmes nie, maar eerder 'n gevarieerde lied, 'n lied wat met ander woorde nie as 'n refrein beskryf kan word nie. Die lied wat Schreuder en die janfrederik sing, is net soos die bruin preeelvoël se lied, 'n mengsel, maar in hierdie geval 'n mengsel van voël- en mensklanke. Die lied is dus ook 'n gevarieerde lied, wat nie as 'n normale refrein beskou kan word nie, en daarom word daar daarna as 'n "fragiele refrein met 'n variasie" verwys.

Net soos die bruin preeelvoël se lied nie net 'n territorialiserende funksie nie, maar ook deterritorialiserend optree, kan daar geargumenteer word dat Schreuder en die janfrederik se lied ook die milieu deterritorialiseer. Die lied van "swewende krapkulêre voëlsang" met die "eggo in 'n dowwer mensetrimbre" en die "verwonderde baspedaal" is 'n wordende melodie wat ontsnap deur middel van ontvlugtingslyne en die kosmos vol vlieg. Die effek wat Schreuder se teenwoordigheid op Van Niekerk se huishouding en op haar skryfwerk gehad het, is alreeds 'n aanduiding dat die lied waarskynlik nog meer potensiaal het om 'n uitkringende effek op Van Niekerk se skryfwerk te hê.

Schreuder en die janfrederik se lied kan as gevolg van 'n paar redes as 'n mineurlied beskou word. Die mineur is inherent voortvluggend, nomadies, dinamies en wordend. Op dieselfde wyse word die janfrederik en Schreuder se lied nie as 'n lied beskryf wat tot ruste kom in een gebied nie, maar word dit eerder as 'n soekende, wordende, gevarieerde lied voorgestel wat vluggend van die majeure is. Die majeure waarvan hulle lied probeer ontsnap, verwys waarskynlik na alle kuns en klanke wat ongevarieerd is. Wanneer die res van die verhaaldebeure in ag geneem word, sal die tipe kuns wat Van Niekerk vantevore aangemoedig het, met ander woorde politiek betrokke kuns, asook funksionele kuns, soos die foto's vir voëlkalenders, waarskynlik as ongevarieerde majeurekuns beskryf kan word. Die Duitse frase "Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind" wat in Afrikaans as " 'n Wenk van niks. 'n Waan in God. 'n Wind" vertaal kan word, sluit aan by die idee om die rug op betekenis en funksionele kuns te keer en eerder die wordende, vluggende mineur aan te gryp (188).

Ten spyte daarvan dat die slotverhaal, "Die vriend", op 'n relatiewe somber noot eindig, is dit nie 'n futiele of uitsiglose beeld van kuns wat geskep word nie. Soos O'Sullivan (2006: 76)

stukkies plastiek, bou om die wyfie te beïndruk, met 'n kunstenaar wat byna 'n libidinale behoefte het om iets te skep.

skryf, is die mineurklank, hoe fragiel ook, altyd vol inspirasie en hoop. In die slotgedeelte van “Die vriend” wil dit voorkom asof Schreuder metafores gesproke wel gehoor gegee het aan Van Niekerk se opdrag “Split the lark, and you’ll find the music.” Alhoewel hy nie musiek, met ander woorde inspirasie en hoop, in die neem van foto’s vir voëlkalenders gekry het nie, het hy dit wel op ’n ander manier gevind. Schreuder het die musiek, die mineurmusiek, gevind, nie deur voëls af te neem nie, maar deur self ’n voël te word wat ’n fragiele refrein met variasie sing.⁴³

3.4.3 “Die slagwerker”: Die jong man se perkussies

Terwyl woordkuns sentraal in “Die swanefluisteraar” en “Die sneeuslaper” staan en “Die vriend” fotografie as kunsuitdrukking ontgin, val die klem in “Die slagwerker” op musiek, spesifiek op perkussie, oftewel slagwerk. Deleuze en Guattari het ’n paar terme en konsepte aan die musiek ontleen vir die formulering van hul teorie oor mineurletterkunde en Bogue skryf ook uitvoerig oor musiek en literatuur se vermoë om as deterritorialiserende mineur aangewend te word. ’n Kort analise van “Die slagwerker” met behulp van Deleuze/Guattari en Bogue se teorie, behoort dus interessante insigte op te lewer.

“Die slagwerker” begin met Jacob Kippelstein wat ’n grafrede voer by die begrafnis van sy jarelange vriend, Willem Oldemark.⁴⁴ Hy vertel van die laaste middag wat hy saam met Willem deurgebring het en die gebeure wat dit voorafgaan het. Die gebeure sentreer hoofsaaklik om Willem se buurman, ’n jong man wat deur die verloop van die verhaal slegs as die “drummer” of “die slagwerker” bekend staan, asook om Willem – wat Jacob geleidelik oorhaal om saam met hom ’n perkussie te improviseer (56).

Aanvanklik is Willem ontsteld oor die jong man se gereelde perkussies, omdat hy van mening is dat almal in die woonstelblok, behalwe hy, daaroor ingelig is. Boonop ly hy aan tinnitus wat beteken dat hy selfs sensitief is vir die geluid van “ ’n druppende kraan of ’n los dakplaat in die wind” (55). Tog is Willem in so ’n mate deur die jong man se slagwerk gefassineer, dat hy hom op ’n gereelde basis met ’n verkyker afloer.

⁴³ Schreuder wat onder die boom sit en op die janfrederik antwoord asof hy self ’n voël is, herinner sterk aan die titelverhaal van *Die vrou wat haar verkyker vergeet het* waar die hoofkarakter ook in so mate gefassineerd met voëls in ’n boom word, dat sy op die ou end self in die boom klim en haarself as voëlkos vir die voëls aanbied.

⁴⁴ Jacob tree regdeur die verhaal as die verteller op, maar omdat ’n groot gedeelte van die verhaal rondom Willem se verhaal oor die jong man en meisie sentreer, kom dit soms voor asof Willem aan die woord is. Vir die interpretasie van die verhaal is dit egter belangrik om in gedagte te hou dat dit Jacob is wat besig is om dit wat Willem aan hom vertel het, oor te vertel.

Alhoewel Willem gemaak vies is vir die jong man se gereelde perkussies, is dit uit die staanspoor duidelik dat hy hom eintlik bewonder en selfs begeer. Daarom sê Jacob dat die “drummer” duidelik in Willem se verbeelding “omhang was met die glans van paukenis in ’n simfonieorkes” (56). In die beskrywing van die jong man se perkussiewerk is dit duidelik dat dit veral die besondere ritmes van sy slagwerk was wat Willem opgeval en gefassineer het:

Met sy regtervoet op die pedaal van die basstrom het hy die *grondritme* vasgelê, ’n vinnige diskoteekslag, doef doef doef doef, en dan het hy dit ingebind met die sibilante dryfsimbaaltjie, voordat hy die ander *ritmes* ingelei het op die vloertom en die rototoms, totdat ook dit goed geloop het, waarna hy uiteindelik, as hy op tempo was, die plettersimbaal, die plonssimbaal en die kopkeil vir aksent gemoker het [...] om die res van die oefentyd steeds vinniger te speel totdat sy voet van die pedaal afgeglip het en die hele edifies van *ritme* in elkaar gestort het (58, eie kursivering).

Die ritmes wat Willem gefassineer het, was egter nie die gewone ritme in musiek nie, want Willem vertel aan Jacob dat daar “behalwe die improvisasies aan die einde van elke oefensessie”, “niks [was] aan die jong man se spel wat gedui het op enige ‘ritmiese ambisie’ nie” (62). Dit is duidelik dat die jong man dus ’n alternatiewe benadering tot slagwerk gehad het en byvoorbeeld sou sukkel om in ’n slagwerkorkes te speel waar ’n vaste ritme gehandhaaf moet word. Tog het Willem, net soos Kasper wat in die ban van die swanefluisteraar geraak het, alles wat die jong man gedoen en gespeel het, naarstiglik dopgehou.

In ’n stadium het die jong man nie soos gewoonlik elke dag gespeel nie en Willem het gemerk dat die teenwoordigheid van ’n Oosterse meisie die rede daarvoor was. Dit is opmerklik dat die “vleslike liefde”, soos Willem dit noem, van die jong man en die Oosterse meisie ook in terme van ritme en musiek beskryf word. Jacob siteer uit die teks wat Willem geskryf het oor die liefdestoneel tussen die jong man en meisie. Die tromstel word soos volg beskryf: “Die basdrom in sy rooi formikamontuur, ’n granaat voordat hy bars, die klepsimbaal met lippe opmekaar soos dié van ’n priester voor ’n offermaagd” (67). Die tromstel word dus in seksuele terme beskryf – wat eintlik ’n parallel is vir die liefdestoneel tussen die paartjie.

Op ander plekke word daar geskryf dat sy ’n “skikgodin [was] wat die jongman gelaai het met begeerte, soos ’n mens ’n pinola laai met ’n musiekrol” (67), dat haar “heupe pure harpe om te streef” was (76), en dat sy “’n trom was wat hy liemaak vir die knal” (77). Wanneer die jong man met sy kop op haar bors lê, word daar ook na die ritme van haar hartklop verwys (75). Die beskrywing van seks en ander intieme tonele in terme van musiek sluit aan by die jong man se liefde vir slagwerk. Dit is asof hy die Oosterse meisie, net soos sy slagwerkstel,

as 'n instrument bespeel. Anders as wanneer hy agter sy dromstel inskuif, kom daar egter geen geluid uit die meisie se mond nie.

Dit duidelik dat die jong meisie se stilte, haar weiering om 'n woord te uiter, die jong man geweldig gefrustreer het. Die jong man het, soos Kasper wat die swanefluisteraar dopgehou het en sy geluide probeer neerpen het, die Oosterse meisie se geluide “nagevors” (75). Hy word as die meisie se “luistervink” en “afluisteraar” beskryf, omdat hy al haar geluide, selfs die geluid van hoe sy haar hare borsel, hoe sy aan 'n korsie kou, haar voetstappe, die “toonleer van haar lag” en hoe sy huil, afluister, en dan op sy notebalk as musiek probeer noteer (75-77). Die Oosterse meisie het egter op 'n kritieke punt in die jong man se “notasie van haar lyfmusiek” die hasepad gekies en dit veroorsaak 'n krisis vir die jong man (77).

Na die meisie se skielike verdwyning, bou die jong man sy tromstel uit in 'n poging om 'n slagwerkstuk te speel wat “sy verdwene liefde” voorstel (79). Hy het sy kamer omskep in “ 'n slagwerkerinstallasie” deur verskillende soorte buise, glas, sade en skulpe aan toue op te hang (79). Die jong man het ook nog tromme en piccolotoms laat instem in 'n poging om ritmes of musiek te skep wat sal kompenseer vir die verlies van die meisie:

Hy het sy tegnieke verbeter totdat hy al vier ledemate onafhanklik en omruilbaar kon aanwend op vier verskillende ritmes en hul afhanklik kon versnel en sinkopeer. Sy hele lyf het hy afgebreek en weer opgebou ten einde “ 'n minnaar te word wat nooit weer sal misluk nie” (80).

Die beskrywing van die jong man wat 'n perkussie probeer skep as kompensasië vir die verlies van die meisie, herinner aan Deleuze en Guattari se skrywe oor die refrein. Bogue (2007: 27) noem dat die drie aspekte van die refrein, naamlik die ordeningswoord, die sirkel van beheer en die ontvlugtingslyn, alles met die konfrontasie van chaos en die organisering daarvan verband hou.

In verband met die ordeningswoord verwys Deleuze en Guattari (2003: 111) na die voorbeeld van 'n kind wat in die donker 'n lied sing in 'n poging om sy chaotiese omgewing te organiseer en sy alleenheid en vrees vir die donker af te weer. Willem interpreteer die jong man se perkussie, of soos Willem dit noem, sy “lied van verlies”, ook as 'n poging om 'n chaotiese omgewing te organiseer. Vir Willem kom dit voor asof die jong man homself fisiek en emosioneel daaraan wy om 'n perkussie te speel as troos en as antwoord op sy omgewing wat hy waarskynlik as chaoties en dreigend ervaar vanweë die afwesigheid van die meisie (91). Die feit dat die jong man se perkussie met die verlies van die meisie verband hou, word bevestig deur Willem se woorde “en toe hy dit voltooi het, moes hy

bitterlik ween, oor 'n somer wat verby was en 'n komposisie wat hy nooit weer sou herhaal nie en 'n beminde wat hy tot die einde van sy dae sou onthou" (92).

Die jong man se perkussie kan ook vergelyk word met die tweede aspek van die refrein, naamlik die sirkel van beheer. Net soos die radio en televisiestelle as territorialiteitsmerkers gesien kan word, omdat hulle klank 'n grens, 'n tuiste afbaken, net so is die jong man se lied wat hy speel, ook 'n manier waarop hy nie net sy tuiste nie, maar ook sy verlies afbaken en territorialiseer. Wanneer hy dan uiteindelik, na baie frustrasie, wel suksesvol is en 'n komposisie skep vir die kompensasie van sy verlies, kan dit vergelyk word met die derde aspek van die refrein, naamlik die ontvlugtingslyn. Die ontvlugtingslyn behels dat die sirkel van beheer weer oopgemaak word, sodat daar nuwe moontlikhede kan wees. Die perkussie wat die jong man speel, is nie dieselfde as sy vorige slagwerk nie, maar dit is 'n komposisie wat hy "hy nooit weer sou herhaal" nie. Sy komposisie hou met ander woorde nuwe moontlikhede in, dit ontsnap uit die sirkel van beheer deur middel van ontvlugtingslyne. Die uitkringende effek van sy komposisie is duidelik waar te neem in Willem en Jacob se alternatiewe, geïmproviseerde perkussie – waartydens daar onder ander glase en spieëls gebreek word.

3.4.4 Willem en Jacob se “pukketeringherrie”

Jacob en Willem is in 'n sekere sin teenpole van mekaar. Jacob is 'n horlosiemaker, 'n “hersteller van uurwerke” (84) en het uiteraard 'n meer tegniese en realistiese ingesteldheid as Willem, sy skrywersvriend. Willem kan as 'n romantikus en 'n idealis beskryf word na aanleiding van Jacob se beskrywing van hoe Willem gereeld hopeloos verlief op iemand geraak het wat hy nie eers ken nie. Dit is duidelik dat Jacob en Willem beide bewus is van die verskil tussen hulle twee. Jacob sê immers in die verhaal dat hy “die spesialis in tyd” was en dat Jacob “die spesialis van fiksie” was (70). Dit is ook beduidend dat Willem hulle beskryf as “Kronos en Kairos”, “twee gesigte van die tyd” (61). Kronos en kairos is beide Antieke Griekse woorde vir tyd. Terwyl kronos na kwantitatiewe, kronologiese tyd verwys, verwys kairos na 'n onbepaalde, kwalitatiewe, tussenintyd waartydens 'n besondere gebeurtenis plaasvind (*New World Encyclopedia*, 2008 & Reardon, 2011). Daar kan dus die afleiding gemaak word dat Jacob, die horlosiemaker, Kronos, is en dat die eksentrieke Willem, wat minder georganiseerd en geskeduleerd is, waarskynlik Kairos voorstel.

As horlosiemaker is Jacobs uiteraard gestel op 'n vaste ritme, soos die metronoom in horlosies. Sy idee van die werklikheid blyk ook soortgelyk te wees. Dit kom voor asof hy die werklikheid as staties en ongevarieerd ervaar, asof dit deur 'n vaste en voorspelbare patroon bepaal is. Dit is duidelik dat Jacob se onvermoë om sy verbeelding te gebruik en om van sy

die en ander se emosies bewus te wees, vir Willem eindeloos frustreer. Dit blyk onder andere uit Willem wat soms vir Jacob op 'n spottende wyse “tikstaksmen” of “klokkemaker” noem (50, 53). Willem is duidelik geïrriteerd deur Jacob se onvermoë om uiting aan sy emosies te gee en skryf dit toe aan sy beroep waar hy sy “lewe slyt voor die mees uitdrukkinglose gesig op aarde, naamlik dié van 'n wysterplaat” (86). Die volgende gedeelte waar Willem vir Jacob aanspreek, bevestig dit ook:

[J]y sit tog alewig met jou vingers in die tabernakel van die Tyd, maar gee sy ooit te kenne dat sy daar plesier aan beleef? Nee, haar gesig bly onaangedaan. En so ook joune. Julle is aan mekaar gewaag, jy en jou wysterplate...” (68-69).

Die leser kom eers later in die verhaal agter wat aan die gang is met Willem se frustrasie met Jacob - wanneer dit blyk dat Willem eintlik al jare lank verlief op sy klokkemakersvriend is. Die verhaal oor die jong man en die Oosterse meisie wat verdwyn, blyk ook dan 'n allegorie te wees vir die afwesigheid van 'n romantiese sy in Jacob en Willem se vriendskap. Net soos die Oosterse meisie eendag skielik verdwyn en die jong man hom ten volle aan sy slagwerk wy, so voel Willem dat Jacob hom al jare ontwyk en stort hy eerder sy hart en siel in sy skryfwerk. Willem vertel die verhaal van die slagwerker aan Jacob juis sodat die skille van Jacob se oë kan afval en dat hy kan sien dat Willem op 'n romantiese wyse aan hom dink. Dit word ook deur die volgende woorde bevestig: “Dit het heelwat fiksie gekos, Jacob, om jóu te beweeg, en nou na meer as dertig jaar het ek jou uiteindelik sover gekry; miskien moet ek jóu die kans gee om die verhaal tot aan die einde te voltooi” (70).

Met inagneming dat dit eintlik Jacob is wat in die verhaal aan die woord is, kan die verhaal terselfdertyd geïnterpreteer word in terme van Jacob wat altyd romantiese gevoelens jeens Willem gekoester het.

Willem se versoek aan Jacob dat hy hom moet help om die verhaal te voltooi, ontvou in iets heeltemal anders as wat verwag word. In plaas daarvan dat Jacob Willem help om die verhaal klaar te skryf, begin Willem vir Jacob geleidelik uitlok en oorhaal om saam met hom met 'n lepel op 'n pan 'n ritme te slaan. Jacob, wat aanvanklik talm om dit te doen, en wat self vroeër in die verhaal gesê het dat hy nie soveel van perkussie hou nie, begin tog vir Willem volg (53). Jacob se beskrywing van die ongewone improvisasie is soos volg:

Met die lepel op die pan het hy 'n ritme begin klop, 'n teenritme moes ek slaan, het hy gesê, met die fietsspeek op 'n blikbord. Die grondmaat moes ek stamp met die koekroller op die tafelpoot. Met 'n opgerolde koerant het hy in die kroonlugters geslaan, die lonte van die klappers aangesteek [...]

die hele tyd het hy my aangehits, met 'n kiere teen my stoelpoot geslaan, my 'n vlieëplak in die hand gestop en 'n kartondoos oor die hele lengte van die kamer na my toe geskop (85).

Uit bogenoemde aanhaling is dit duidelik dat hierdie perkussie op verskeie maniere afwyk van 'n musikale komposisie. Eerstens gebruik Willem en Jacob nie soos die jong man die juiste musikale slagwerkinstrumente soos byvoorbeeld 'n dromstel nie, maar wend hulle sommer tot iets wat in hul onmiddellike ruimte is, soos 'n lepel, 'n pan, 'n fietsspeek, 'n blikbord, 'n koekroller, 'n opgerolde koerant, 'n kiere, 'n stoel, 'n vlieëplak en 'n kartondoos. Tweedens is dit opvallend dat hulle in plaas van bloot 'n enkele, beheerste ritme, 'n teenritme ook slaan. Ook later, tydens die perkussie, word daar gesê dat Willem se kop “knikkend op die ritmes en teenritmes” beweeg het (87).

In hoofstuk twee is daar uitgelê dat die ritmiese refrein die milieu se antwoord op chaos is. Aangesien die ritmiese refrein 'n poging is om die milieu se chaos te organiseer, kan daar geargumenteer word dat met 'n “teenritme”, 'n ritme wat met ander woorde téén die refrein se ritmiese aard indruis, gepoog word om chaos in 'n milieu te skep. Die idee van die skepping van chaos word versterk deur Jacob se beskrywing van sy en Willem se wordende perkussie:

Met 'n mes teen 'n bord, met 'n vurk teen 'n glas, 'n klein perkussie wat opstyg uit die stadsgedruis, op tussen die sterre, aangevat deur die gerubynne om hul dreunsang mee op te luister [...] Ek het 'n liniaal tussen my tande vasgebyt, so soos ek nou doen met die mes, en op die tafelrand gekap in driekwartmaat, my een voet in 'n cha-cha-cha, die ander in 'n tango. En dit het na iets begin klink ook nog. Met 'n tandeborsel het Willem 'n vislyn gestrum, dit het gedreun van ons gelag, die een het 'n plankie of 'n pyp opgeraap waar die ander dit laat val het, en verder gespeel op die porselein in die kombuisrak, kort en klein het ons die boel geslaan, die skoolklok op die pispot, die kiere teen die deur ” (86).

Dit is duidelik dat daar meermale beskryf word hoe Willem en Jacob chaos skep en die ruimte waarin die verhaal afspeel, naamlik Willem se woonstel, omverwerp. Dit kom voor asof beide van hulle hulself heeltemal daaraan wy om die perkussie te skep – in so 'n mate dat dit byna aan die absurde grens. Net soos die jong man sy hele liggaam, “al vier ledemate onafhanklik en omruilbaar” aangewend het vir sy perkussie en sy “hele lyf” afgebreek en weer opgebou het, so gebruik Willem en Jacob nie net hulle arms en hande vir die perkussie nie, maar tegelykertyd hul hande, voete, monde en verskeie huishoudelike objekte (80). Ook wanneer Willem, meegesleur deur die improvisasie, “Rodika en Dodika!

[...] speel op die trekharmonika⁴⁵ roep, is dit duidelik dat hy en Jacob hulself oorgee aan die improvisasie, aangesien daar gesê word dat hul “al wilder en wilder” in die rondte begin dans en hande klap het “met goed wat om [hulle] val en breek” (87).

Daar kan ook ’n verband getrek word tussen Jacob en Willem se perkussie en Deleuze en Guattari se skrywe oor deterritorialisering. Soos deterritorialisering van taal die vreemdmaking van vorme wat te staties geraak het, en die aanleer van nuwe patrone behels, so kan die ongewone perkussie ook as ’n manier gesien word om statiese, musikale komposisies deur musiekinstrumente vreemd te maak deur ’n improviserende slagwerk met teenritmes op onmusikale objekte, soos panne en ’n vlieëplak, te beskryf. Net soos die deterritorialisering van taal stottering behels, sodat taal kan vibreer met ’n nuwe intensiteit, so begin Willem se woning ook as gevolg van die perkussie te vibreer:

Die hele woning het begin vibreer. [...] Ondertoe en boontoe het dit in die skoorsteen gegalm, ’n huis met ’n eggopunt, met ’n gletser in die rookpyp, die enigste gragtehuis in die stad met ’n klankprofiel, die enigste in die hele wêreld, ’n eerste in die geskiedenis van slagwerkimprovisasie [...] (87).

Die ongewone perkussie het dus ook ’n kreatiewe, skeppende aspek deurdat daar met iets nuuts vorendag gekom word. Die improvisasie met verskillende ritmes en teenritmes, die ongewone “instrumente” en die aanwending daarvan – wat byna aan die absurde grens – wyk drasties af van gewone slagwerkkomposisies, net soos stotterende taal sintakties en semanties verskil van gewone taal. Dat daar wel ’n verband is tussen die deterritorialisering van taal en die manier waarop die perkussie beskryf word, word wel bevestig wanneer Willem aan die begin van die verhaal sê dat hy “gewonde mensetaal tot splinters” sal “verpulwer” as hy die storie van die slagwerker kan “regkry soos wat [hy] daarvan droom” (53). Aangesien daar tydens die perkussie ook ’n paar keer verwys word na voorwerpe wat breek en val, soos byvoorbeeld die glase wat “stukkend gesmyt” word, “olyfolieblieke wat omgeskop word en nog “goed” wat om Willem en Jacob “val en breek”, lyk dit asof perkussie inderdaad ’n verpulwerende gevolg het (87). Die letterlike val en breek van die voorwerpe kan as ’n simbool gesien word vir taal wat ook breek en versplinter wanneer dit gedeterritorialiseer word.

’n Verdere leidraad dat daar ’n verband tussen die perkussies en die gedeterritorialiseerde taal is, is dat daar raakpunte is in die beskrywing van die jong man se perkussie in “Die slagwerker” en die beskrywing van Van Niekerk wat Kasper se klankgedigte in “Die

⁴⁵ Hierdie aanhaling is ’n verwysing uit Paul van Ostaijen (1896- 1928) se gedig getiteld “Rijke Armoede van de trekharmonika”. In die gedig verwys Rodika en Dodika na ’n Siamese tweeling (In Antonissen, 1991: 220).

swanefluisteraar” probeer ontsyfer. Wanneer Van Niekerk die klankgedigte op die kassette probeer ontsyfer, sê sy dat sy duidelik die gevarieerde klinkers en medeklinkers “gestut en opgebou in herhalings en *refreine*, manjifieke *edifiëse* van klank hoor” en dat sy die “ritmes” kan uitmaak (40, eie kursivering). ’n Soortgelyke beskrywing kom in “Die slagwerker” voor wanneer daar gesê word dat die jong man al hoe vinniger gespeel het totdat “die hele *edifies* van *ritme* in elkaar gestort het” (58, eie kursivering). Die herhaling van “ritme” en “edifies” beklemtoon die verband tussen musiek en taal: beide het die potensiaal om as ’n gevarieerde mineur aangewend te word. Klankgedigte kan die majeure taal deterritorialiseer tot ’n dinamiese, wordende, vluggende mineurtaal, op dieselfde wyse as wat ’n perkussie die refrein deterritorialiseer (en reterritorialiseer) sodat ’n alternatiewe perkussie, soos byvoorbeeld Willem en Jacob se slagwerk, geskep kan word.

Verder is dit opvallend dat die improviserende slagwerk van Willem en Jacob ook met twee vreemde woorde beskryf word, naamlik ’n “pokketeringherrie” en ’n “sifkutkoleregekry”. Die vreemde woorde herinner ’n mens aan die deterritorialisering van taal wat vroeër in hierdie hoofstuk bespreek is. Wanneer Willem en Jacob se perkussie ’n hoogtepunt bereik, word daar ook verwys na ’n “nonsensrym” van Willem wat soos volg lui:

Huakit thi mirammiti lili zimen nibni
Huec ucakit hi mirammiti vargia ibnie
Biddilihe inte il miken illi yeutihe
Min ibidill il miken ibidil il vintura! (88).

Alhoewel bogenoemde gedeelte in die verhaal pertinent ’n “nonsensrym” genoem word en dit ’n mens ook herinner aan Kasper se onsinverse, is dit as ’t ware ’n strofe uit ’n teks genaamd “Il Cantilena” van Pietro Caxaru. Pietro Caxaru was ’n vyftiende-eeuse Maltese filosoof, digter en skrywer van die “Il Cantilena” en hy word veral waardeur vir sy filosofiese inhoud (*Wikipedia*, 2011). Op *Wikipedia* (2011) lui die Engelse vertaling soos volg:

The house I had long been building has collapsed.
And that’s how my house fell! And build it up again!
Change for it the place that harms it.
He who changes the place changes his fortune.

Literêre en filosofiese kritici skryf dat “Il Cantilena” op die oppervlak handel oor ’n onbeheerbare persoon wat verantwoordelik is vir die ineenstorting van die spreker se huis (*Wikipedia*, 2011). Uit bogenoemde strofe se eerste twee reëls is dit duidelik dat die spreker ongelukkig en selfs ontugter is oor sy huis wat inmekaar geval het. Kritici het ook gemerk

dat die “Il Cantilena” op ’n metaforiese vlak oor die nadraai van ’n mislukte liefdesverhouding handel (*Wikipedia*, 2011). Uit die laaste twee reëls kan daar afgelei word dat selfs in so ’n situasie, waar ’n huis ineengestort het, of ’n liefdesverhouding misluk het, dit nog moontlik is om die uitkoms van die dreigende ongeluk te verander.

Behalwe dat die gebruik van hierdie Maltese teks in “Die slagwerker” op die oppervlak goed skakel met “Die swanefluisteraar” en “Die sneeuslaper”, omdat daar in hierdie twee verhale ook nonsensryme voorkom, hou die gebruik van hierdie teks ook tematies verband met twee belangrike temas in “Die slagwerker”. Eerstens skakel die beskrywing van die ineengestorte huis goed met Willem en Jacob wat, tydens hul perkussie, absolute chaos in Willem se woonstel saai. Daar word meermale verwys na glase wat breek en blikke wat omgeskop word – in die ekstase van hul improvisasie vergeet hulle van alle grense en breek as ’t ware die binnekant van Willem se woning af. Wanneer hulle uiteindelik tot ruste kom, word daar ook beskryf hoe hul “skaterend” “neergesak het op die rusbank” terwyl daar “skerwe spieël” om hul lê (88).⁴⁶

Tweedens is die gebruik van “Il Cantilena” ook gepas, omdat daar in “Die slagwerker” ook sprake is van ’n mislukte liefdesverhouding, of eerder ’n liefdesverhouding wat misluk het voordat dit ooit tot stand gekom het, of eintlik omdat dit nog nooit tot stand kon kom nie. Dit is duidelik dat daar ’n onuitgesproke liefde tussen Willem en Jacob is. Willem en Jacob se ongewone perkussie kan ook as ’n simboliese uiting gesien word van Willem se opgekropte frustrasie, omdat Jacob nie beseft dat Willem romantiese gevoelens jeens hom koester nie. Willem hits dus vir Jacob aan om deel te neem aan die perkussie, sodat Jacob uit sy statiese self kan breek en sy oë kan oopmaak vir nuwe moontlikhede, vir iets wat hy voorheen nog nie oorweeg het nie, soos byvoorbeeld om Willem se homoseksuele toenadering te verwelkom. Waar Jacob nog voor die begin van die perkussie onbewus was dat Willem eintlik die verhaal vertel om hóm te roer, sodat hy Willem se toenadering kan

⁴⁶ Behalwe dat die beskrywing van die gebreekte spieël by die vroeëre beskrywing van gebreekte glase (87) aansluit, is die simboliese waarde van die gebreekte spieël ook relevant met betrekking tot die verhaalinhoud. ’n Spieël is onder andere simbolies van selfrefleksie en introspeksie, met ander woorde die weerspieëling van ’n ware, innerlike self (De Vries, 1984: 323). Die improvisasie van die perkussie dra grootliks daartoe by dat Jacob sy innerlike self konfronteer en bewus word van sy en Willem se wedersydse romantiese belangstelling in mekaar. Die feit dat die spieël gebreek is ná die perkussie, kan daarop dui dat die refleksie van homself wat Jacob tot dusver vir die wêreld voorgehou het (skynbaar onbewus van Willem se romantiese belangstelling in hom), nou tot ’n einde gekom het. Verder is dit ook beduidend dat Willem sterf kort ná die perkussie wat geëindig het met gebreekte spieëlskerwe, aangesien ’n gebreekte spieël simbolies sewe jaar van ongeluk voorstel (De Vries, 1984: 323).

raaksien, het hy dit na die perkussie besef toe Willem sy hand op Jacob se been sit. Dat Jacob wel ontvanklik was vir Willem se toenadering, blyk uit die feit dat Jacob sý hand bo-op Willem se hand gesit het en “dit ’n ruk daar vasgehou het” en gedink het dat hy eintlik altyd vir Willem “liefgehad” het en “heimwee” na hom gehad het (89).

Aan die einde van die verhaal blyk dit dat die jong man nooit regtig bestaan het nie en dat die hele verhaal rondom hom en die Oosterse meisie eintlik ’n manifestasie van Willem se verbeelding was. Willem het juis die verhaal aan Jacob vertel om hom te ontroer. Die jong man se mislukte verhouding met die Oosterse meisie en die verlies wat daarmee gepaard gaan, is eintlik ’n allegorie vir Willem se onbeantwoorde liefde vir sy jarelange klokkemakersvriend. So ook is die gebruik van Caxaru se “Il Cantilena” ’n allegorie vir Jacob wat innerlike transformasie moet ondergaan – hy moet soos ’n huis afgebreek en weer opgebou word voordat hy Willem se toenadering kan raaksien. Die innerlike transformasie wat Jacob ondergaan, word vergestalt deur die omverwerping van Willem se woonstel wat tydens die alternatiewe perkussie plaasvind.

In “Die slagwerker” word ritme en musiek dus op ’n alternatiewe wyse aangewend, net soos taal in “Die swanefluisteraar” en “Die sneeulaper” op ’n vervreemdende wyse gebruik word. Soos Bogue (2003: 32) dit verwoord, is die doel van mineurletterkunde om al die konstantes in voortdurende variasie te plaas, net soos wat dit die doel van musiek is om die refrein – die konstante in musiek – te deterritorialiseer. As gevolg van die teenritmes en die gebrek aan ’n refrein in hierdie verhaal, word daar as ’t ware in die slagwerkmusiek ook ’n soort stottering veroorsaak.

Alhoewel “Die vriend” en “Die slagwerker” tematies dalk ver van mekaar af staan, is dit dus duidelik dat Deleuze en Guattari se skrywe oor musiek en voëlliedere, en veral Bogue se insigte oor die territorialiserende refrein, gebruik kan word om beide verhale te ontsluit. Soos O’Sullivan (2006: 93) skryf, word musiek, net soos die territorialiserende refrein, aangewend om ’n nuwe subjektiwiteit, ’n nuwe tuiste te skep. In “Die vriend” word ’n nuwe moontlikheid, ’n fragiele refrein met ’n variasie, deur voëlsang geskep, en in “Die slagwerker” gebeur dit deur die speel van ’n alternatiewe perkussie.

3.6 Samevatting van hoofstuk

In hierdie hoofstuk is die vier verhale in *Die sneeulaper* ontleed met behulp van Deleuze en Guattari se teorie oor mineurletterkunde. Daar is eerstens vlugtig ’n agtergrond gegee oor die veranderende posisie van Afrikaans in die Suid-Afrikaanse samelewing om te verduidelik

waarom Afrikaans in postapartheid Suid-Afrika as 'n mineurtaal beskou kan word en waarom tekste soos *Die sneeuslaper* as 'n soort mineurletterkunde beskou kan word. Die verhale “Die swanefluisteraar” en “Die sneeuslaper” is daarna ontleed na aanleiding van mineurletterkunde se eerste eienskap, naamlik deterritorialisasie. Daar is bevind dat deterritorialisasie van taal, oftewel taalstottering, in beide verhale voorkom in veral die koggelryme wat Kasper skryf, sowel as die spreektaal van die sneeuslaper. Daarna is die tweede eienskap van mineurletterkunde, naamlik die politiek, in “Die vriend” en “Die swanefluisteraar” ondersoek na aanleiding van die kunstenaar se verantwoordelikheid in bepaalde politieke omstandighede. Ten slotte is daar gekyk na die wyse waarop die refrein deur middel van gevarieerde voëlsang in “Die vriend”, en deur middel van 'n alternatiewe perkussie in “Die slagwerker” gedeterritorialiseer word om sodoende nuwe moontlikhede te bewerkstellig.

HOOFSTUK 4: GEVOLGTREKKING

Dit is onmoontlik om binne die beperkte omvang van hierdie studie reg te laat geskied aan die literêre waarde van *Die sneeuslaper* deur na al die intertekstuele verbande tussen die vier verhale, die res van Van Niekerk se oeuvre, sowel as ander tekste, te verwys. Tog is daar in die eerste hoofstuk gepoog om *Die sneeuslaper* te kontekstualiseer deur enkele deurlopende temas en motiewe in Van Niekerk se oeuvre en in die verhale self, te noem. Uit hierdie kontekstualisering blyk dit dat die fokus meermale op taal, die Suid-Afrikaanse politiek, musiek en spesifiek voëls as 'n simbool, in haar oeuvre, figureer. Boonop is dit opvallend en relevant met betrekking tot hierdie studie dat daar in haar onlangse digkuns en *Die kortstondige raklewe van Anastasia W* sterk politieke protes aangeteken word teen die gewelddadigheid en korrupsie van die Suid-Afrikaanse samelewing onder die huidige politieke bestel. Dit versterk die argument dat *Die sneeuslaper* wel ook politieke en sosiale kommentaar lewer, al is dit nie deurentyd so ooglopend nie.

Deur Deleuze en Guattari se teoretiese uitgangspunte oor mineurletterkunde (wat oorspronklik geformuleer is na aanleiding van Franz Kafka se alternatiewe aanwending van Duits) te gebruik om *Die sneeuslaper* te lees, ontvou die verband tussen die vreemde hantering van taal in die kortverhaalbundel en die skynbare huiwering om blatant politiek betrokke te wees. Die deterritorialisering van taal en subtiele politieke betrokkenheid blyk beide eienskappe van mineurletterkunde te wees. Mineurletterkunde probeer doelbewus afwyk van die majeur waar taal gestandaardiseer en volgens die norm hanteer word en waar die individuele belange op die voorgrond funksioneer, terwyl die sosiale milieu, insluitend die politiek, op die agtergrond geplaas word. Alhoewel taal in mineurletterkunde soos *Die sneeuslaper* drasties en ooglopend vervreem en vervorm word, word daar tog subtiel met politieke kwessies omgegaan. In *Die sneeuslaper* word daar nie uitbundige en pertinent "politiek" geskree nie, maar word die spanning in die sosio-politieke situasie toegelaat om die taalgebruik in so 'n mate te affekteer dat die taal fluister, bewe, stamel, stotter, gil en vlieg sodat dit as 't ware 'n politieke en rewolusionêre literêre standpunt verkondig.

Op literêre vlak kan die rewolusionêre waarde van *Die sneeuslaper* vergelyk word met Kafka se werk wat Bensmaïa (1986: xvi) as rewolusionêr beskryf in terme van die manier waarop dit die taal affekteer waarin dit tot stand kom. Alhoewel Afrikaans reeds 'n gevestigde letterkunde het en dit dus nie nodig was dat Van Niekerk Afrikaans as taal in *Die sneeuslaper* oopskryf soos wat Kafka Praagse Duits moes oopskryf nie, verlaag dit geensins die rewolusionêre waarde daarvan nie. In *Die sneeuslaper* word daar afgewyk van die

tradisionele Afrikaanse letterkunde, maar ook van die moderne Afrikaanse letterkunde wat somtyds onder die Engelse invloed swig. Ten opsigte van taalvermenging, of eintlik die invloed van ander tale in die taalgebruik in *Die Sneeuslaper*, is dit hoofsaaklik die Nederlandse invloed wat opval. Verder word daar ook heelwat Bargoens, Duits, Rotwelsch en Frans gebruik, en is daar selfs enkele woorde of frases wat vanuit Italiaans, Hebreeus, Grieks en Maltees afkomstig is.

Dit is beduidend dat daar in *Die sneeuslaper* 'n definitiewe herwaardering en miskien selfs 'n teruggryp na die Nederlandse oerwortels van Afrikaans is. Hierdie idee word in die onlangse *Die kortstondige raklewe van Anastasie W* geëggo wanneer Sus (wat gefrustreerd is in Suid-Afrika en telkens na Europa vlug) sê dat sy haar kop op die Van Dale, die Nederlandse verklarende woordeboek, rus. Die oorvloedige gebruik van Nederlands in die kortverhaalbundel suggereer nie noodwendig 'n afkeer van Suid-Afrika, Afrikaans of die huidige veeltalige Suid-Afrikaanse samelewing en 'n voorkeur vir die Europese samelewing en tale nie. Dit moet eerder gelees word as 'n manier om standpunt in te neem teen plaaslike huidige politieke en sosiale kwessies, soos byvoorbeeld die debat rondom die uitsterwing van Afrikaans en die postapartheidregering wat toenemend druk plaas op universiteite en instansies om te verengels. Dit is ook opvallend dat daar byna geen Engels in die teks teenwoordig is nie. Die afwesigheid van Engels kan dus in verband gebring word met die huidige debat oor die oorlewing van Afrikaans in 'n Engels-begunstigde Suid-Afrika. Verder kan dit ook gesien word as 'n 'n doelbewuste protes teen Engels wat alreeds in 'n groot mate die Afrikaanse woordeskat geïnfiltreer het.

Die aanwending van Afrikaans in *Die sneeuslaper* kan egter nie heeltemal gelykgestel word aan die Praagse Duits van Kafka nie. Met Praagse Duits het Kafka in 'n eenvoudiger taal geskryf wat dit vir meer mense toeganklik gemaak het. *Die sneeuslaper* kan allermens as eenvoudige literatuur bestempel word en nog minder is daar eenvoudige taalgebruik in die kortverhaalbundel. Waar Kafka taal van metaforiek gestroop het, het Van Niekerk die taal gelaai met metaforiek, maar dit plek-plek ook van betekenis gestroop. Die verskil in die gedeterritorialiseerde Afrikaans en die gedeterritorialiseerde Duits kan egter toegeskryf word aan die feit dat Afrikaans, anders as Praagse Duits, reeds 'n majeurtaal was, majeurfunksies gehad het en selfs majeurliteratuur het. Dis eers weer relatief onlangs dat Afrikaans weer in 'n mineurposisie is en dat die posisie van Afrikaans en die nut van die taal en sy letterkunde weer heroorweeg word.

Net soos Kafka nie probeer het om aan die literêre norme van daardie tyd te voldoen nie, maar eerder om 'n nuwe manier van skryf te ontwikkel, om in 'n taal sonder mag en aansien

te skryf en om rekenskap te gee van 'n taal wat onder (politieke) spanning verkeer deur met 'n nuwe skryfstyl te eksperimenteer, waag Van Niekerk dit ook om Afrikaans as 'n stotterende mineurtaal aan te wend en daardeur 'n politieke standpunt te maak. Die perspektief wat Deleuze en Guattari op Kafka gee, kan ewe goed op van Niekerk van toepassing gemaak word: Van Niekerk wroeg nie om 'n politiek belaaide teks te skryf nie, sy wroeg nie meer om sogenaamde hoofstroom-Afrikaans te skryf nie, sy is 'n skrywer wat daarin belangstel om die radikale vraag van wát literatuur is, onverskrokke te vra. Sy deins nie terug om te besin oor die nut van letterkunde nie, sy huiwer nie om te vra of daar nog enigsins 'n funksie vir die letterkunde in die samelewing is nie.

Bogenoemde vraag word veral onderliggend in die teks gevra deurdat daar in byna elke verhaal 'n skrywers- of kunstenaarsfiguur is wat oorweldig word deur die brutale werklikheid, die politieke situasie, of selfs deur die dood – en as 't ware gedwing word om op te hou skryf en op te hou skep. In “Die swanefluisteraar” besluit Kasper om op te hou skryf, in “Die slagwerker” is die skrywersfiguur, Willem, oorlede en in “Die vriend” word Schreuder in so 'n mate sielkundig afgetakel dat hy nie meer in staat is om 'n fotograaf te wees nie.

Tog kan daar nie beweer word dat *Die sneeuslaper* net 'n pessimistiese uitkyk op die nut en toekoms van die letterkunde en Afrikaans het nie. Territorialisering en deterritorialisering gaan hand aan hand, en net soos territorialisering die skepping van 'n veilige tuiste, die afbakening van 'n gebied behels, word daar ook weer uit die gebied gebreek na nuwe moontlikhede en variasie tydens die proses van deterritorialisering.

In *Die sneeuslaper* is daar in elke verhaal 'n skrywer- of kunstenaarsfiguur wat deur iemand anders beïnvloed word en op die ou end byna 'n katarsis van skeppende energie tot gevolg het – 'n kunsvorm wat myns insiens ná aan Deleuze en Guattari se “taalstottering” lê. In “Die swanefluisteraar” begin Kasper klankgedigte skryf en begin hy sy professor se idees oor skeppende kuns verander; in “Die slagwerker” begin Kippelstein onder Willem se invloed deelneem aan die improviserende slagwerk. In “Die sneeuslaper” het die swerwer 'n vreemde invloed op Helena en syself begin ook later naarstiglik inligting opskryf, alhoewel sy nie weet waarom nie. Aanvanklik lyk dit asof die kortverhaalbundel met 'n uitsiglose perspektief eindig, omdat 'n eens bekroonde kunstenaar soos Schreuder soos 'n voël onder 'n boom sit, maar tog is dit duidelik dat hy die drang om te skep, om gedigte te skryf opnuut wakker gemaak het in Van Niekerk en dat dit dus voortleef.

Uit hierdie ondersoek blyk Deleuze en Guattari se skrywe oor mineurletterkunde, wat hul na aanleiding van Franz Kafka se werk geformuleer het, inderdaad relevant te wees by die lees

en verstaan van *Die sneeuser*. Die stottering van Afrikaans in *Die sneeuser* kan met ander woorde beskou word as die gevolg van 'n taal wat onder geweldige (politieke) spanning verkeer en, in 'n poging om nie stom te word nie, begin om te deterritorialiseer, te varieer, te stamel, te stotter en te struikel – om te verseker dat die taal in 'n voortdurende dinamiese staat bly.

BRONNELYS

Anker, Willem. 2007. *Die nomadiese self: skisioanalitiese beskouinge oor karaktersubjektiviteit in die prosawerk van Alexander Strachan en Breyten Breytenbach*. Ongepubliseerde D-Litt proefskrif. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.

Anker, Willem. 2011. Spanner in die wat? Wopko Jensma as mineurdigter. *LitNet Akademies* 8 (3).

Antonissen, Rob. (samest.) 1991. *Digkuns van die Nederlande 1100-1970, Deel 2*. Stellenbosch: Universiteit-Uitgewers.

Aucamp, Hennie. 1993. Magiese realisme in 'n prosa-hoogtepunt. *Die Suid-Afrikaan*, 31 Januarie: 42.

Augustus Uitgewerij. [Aanlyn]. 2007. Boeken. Besikbaar: http://www.augustus.nl/result_titel.asp?Id=1574 (datum afgelaai: 2 September 2011).

Bensmaia, Réda. 1986. Foreword: The Kafka Effect. In *Kafka: Toward a Minor Literature*. Vertaal deur Dana Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press, ix-xix.

Bensmaia, Réda. 1994. On the Concept of Minor Literature. In Boundas, Constantin V. & Olkowski, Dorothea (reds.). *Gilles Deleuze and the Theatre of Philosophy*. New York: Routledge, 213-228.

Bogue, Ronald. 1989. *Deleuze and Guattari*. Londen: Routledge.

Bogue, Ronald. 2007. Minority, Territority, Music. In *Deleuze's Way: Essays in Transverse Ethics and Aesthetics*. Aldershot: Ashgate, 17-33.

Bonacossa, Ilaria. 2006. In Dumas, Marlene. *Supercontemporanea*. Milan: Electa.

Bonta, Mark & Protevi, John. 2004. *Deleuze and Geophilosophy*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Breytenbach, Breyten. 1972. *Skryt*. Amsterdam: Meulenhoff.

Breytenbach, Breyten. 1986. *Lewendood*. Emmarentia: Taurus.

Brink, André P. 1983. Sy bring nuwe bakens vir die jonger poësie. *Rapport*, 15 September: 13.

Büchner, Georg. 1979. *Woyzeck*. Stuttgart: Klett.

Burger, Willie. 2002. Eendag was daar... (Of was daar nie?) Stories: onthulling, verdoeseling of moontlikheid? *Stilet* 14 (1): 100-117.

Carstens, W.A.M. 2006. Die breë debat (1994-2005) oor die toekoms van Afrikaans: enkele temas en inisiatiewe. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, Junie 2006: 12-31.

Collins Dictionary. 2009. Glasgow: HarperCollins.

Concise Oxford-Pavaria Italian Dictionary. 2009. Oxford: Oxford University Press.

Cooley, Carolyn Lindley. 2003. *The music of Emily Dickinson's poems and letters: a study of imagery and form*. McFarland: Jefferson.

Corngold, Stanley. 1994. Kafka and the dialect of minor literature. *College literature* 21(1) : 89-101.

Crous, Marius. 2010. Vernuftige en poëtiese spel met feite, fiksie. *Beeld*, 22 November: 13.

Cussons, Sheila. 1983. 'n Volbloed digteres aan die woord. *Die Vaderland*, 3 Oktober :12.

De Vries, Ad. 1984. *Dictionary of Symbols and Imagery*. Amsterdam: Elsevier Science Publishers.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. 1986. (1975 Fr.) *Kafka: Toward a Minor Literature*. Vertaal deur Dana Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. 2003. (1987 Fr.) *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Vertaal deur Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles. 1990. Eleventh Series of Nonsense. In Boudas, Constantin V. (red.). Vertaal deur Mark Lester en Charles Stivale. *The Logic of Sense*. New York: Columbia University Press, 66-73.

Deleuze, Gilles. 1994. He Stuttered. In Boudas, Constantin V. & Olkowski, Dorothea (reds.) *Gilles Deleuze and the Theatre of Philosophy*. New York: Routledge, 23-28.

Die Bybel. 1993. Kaapstad: Bybelgenootskap van Suid-Afrika.

Duvenhage, P. 2006. Multilingualism, Afrikaans and normative political theory. *Acta Academica Supplementum* 2006(2): 76-92.

Endt, Enno. 1969. *Een taal van horen zeggen: Bargoens en andere ongeschreven streke taal*. Amsterdam: Scheltema & Holkema.

Feenstra, Marcel. 2011. Bargoens voor beginners. *Voorbeginners*. Besikbaar: <http://www.voorbeginners.info/bargoens/> (datum afgelaai: 31 Augustus).

Fourie, M. 2010. Afrikaans sterf. sê Breyten. *Die Burger*, 25 Maart: 1.

Freed, Richard. 2004. Gaspard de la Nuit. *The Kennedy Centre*. Besikbaar: http://www.kennedy-center.org/calendar/?fuseaction=composition&composition_id=2631 (datum afgelaai: 2 September 2011).

Grobler, Hilda. 1988. Matriekhulp. *Tempo*, 4 November: 6.

Hambidge, Joan. 2007. Memorandum: 'n verhaal met skilderye: Kantaantekening deur Joan Hambidge. *LitNet*. Besikbaar: www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=case_dir_nwes_item&news_id10590&cause_id=1270 (datum afgelaai: 19 Maart 2011).

Hambidge, Joan. 2010. Die sneeuslaper: Is daar lewe na Agaat? *LitNet*. Besikbaar: http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=96130 (datum afgelaai: 14 Januarie 2011).

Hermesen, Joke. 2009. Lezen zonder begin of einde. *De Volkskrant*, 18 Desember.

Human, Thys. 2010. Welluidendheid van wegglyende woorde. *Rapport*, 6 November: 13.

Jonker, Marlie. 2010. Duur produksie lok omstredenheid. *Beeld*, 1 Oktober: 12.

Joubert, Jan-Jan. 2011. Protesteater haal boeie af. *Rapport*, 9 April: 3.

Kannemeyer, J.C. 2005. *Die Afrikaanse literatuur 1652-2004*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Kuper, Jeremy. 2009. Snot en Trane. *Mail and Guardian*, 25 Februarie: 1.

LitNet. [Aanlyn]. 2007. Marlene van Niekerk (1945). Besikbaar: http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&news_id=19712&cause_id=1270 (datum afgelaai: 19 Maart 2011).

Malan, H. 2010. Afrikaans is nie net vir straatdeuntjies. *Die Burger*, 27 Maart: 9.

Mann, Susan Garland. 1989. *The Short Story Cycle*. Westport: Greenwood.

Maritz, Albert. 2010. Die kortstondige raklewe van Anastasia W. *LitNet*. Beskikbaar: http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=94118&cat_id=696 (datum afgelaai: 20 Maart 2011).

May, Todd. 2005. *Gilles Deleuze: An Introduction*. New York: Cambridge University Press.

MoMA [Aanlyn]. 2008. Marlene Dumas: Measuring your own grave. *The Museum of Modern Art*. Beskikbaar: <http://uat.moma.org/visit/calendar/exhibitions/34> (datum afgelaai: 25 April 2011).

Myburgh, Johan. 2011. Spieëlbeeld van SA oorspoel van geweld. *Beeld*, 10 Maart: 11.

Nel, Adéle. 2009. Sewe M-bleme vir Marlene (van Niekerk) en Marlene (Dumas): 'n Metatekstuele lesing van Memorandum: 'n verhaal met skilderye. *LitNet Akademies* 6(3): 110-131.

New World Encyclopedia. 2008. Beskikbaar: <http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Kairos> (datum afgelaai 25 Oktober 2011).

Nieuwoudt, Stephanie. 1999. 'Ek hoop ek kan op sestig weer dig'. *Beeld*, 23 April: 7.

O'Sullivan, Simon. 2006. *Art Encounters Deleuze en Guattari: Thought beyond representation*. New York: Palgrave Macmillan.

O'Sullivan, Simon. 2009. From Stuttering to the Diagram: Deleuze, Bacon and Contemporary Art Practice. *Deleuze Studies* 2(2): 247-258.

Ott, Michael. 2010. Giacomo Gaetani Stefaneschi. *The Original Catholic Encyclopedia*. Beskikbaar :http://oce.catholic.com/index.php?title=Giacomo_Gaetani_Stefaneschi (datum afgelaai: 26 Oktober 2011).

Pakendorf, Gunter. 1993. Kafka en die saak vir klein letterkunde. *Stilet* 5(1): 99-106.

Polan, Dana. 1986. Translator's Introduction. *In Kafka: Toward a Minor Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press: xxiii-xxix.

Provoost, Frank. 2009. 'Ik wil niet meer. En ik kan niet meer.' *Leids Universtair Weekblad*, 3 September.

Rautenbach, Elmari. 2011. Van Niekerk, Strauss vereer met UJ-pryse. *Die Burger*, 2 September: 3.

Reardon, Patrick. 2011. Chronos and Kairos. *Orthodoxy Today*. Beskikbaar: <http://www.orthodoxytoday.org/articles5/ReardonChronos.php> (datum afgelaai 25 Oktober 2011).

Reeves, James (samest.). 1959. *Selected Poems of Emily Dickinson*. Londen: Heinemann.

Roberge, Paul T. 2003. Afrikaans. In Ana Deumert, Ana & Vandenbussche, Wim (reds.). *Germanic Standardizations*. Amsterdam: John Benjamins, 15-40.

Salemans, Ben. 2007. "Zin in 'n sjmerrie?" - Bargoense geheimtaal in Nederland en Vlaanderen. *Taalschrift*. Beskikbaar: <http://taalschrift.org/reportage/001350.html> (datum afgelaai 3 September 2011).

Sklovsky, V. 1965 (1917). Art as Technique. In Lemon, L.T & Reis, M.J. (reds.). *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.

Smith, Roberta. 2008. The body politic: Gorgeous and Grotesque. *New York Times*, 12 Desember: 33.

Smith, William. 2011. Augur, Augurium. *Bill Thayer*. Beskikbaar: http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/secondary/SMIGRA*/Augurium.html (datum afgelaai: 20 Oktober 2011).

Snyman, Maritha. 2011. Roman kort 'n eenduidige naam. *Rapport*, 5 Maart: 6.

Steinmair, Deborah. 2010a. Marlene van Niekerk "onbehoorlik begaaf". *Volksblad*, 26 Desember: 9.

Steinmair, Deborah. 2010b. Marlene van Niekerk steek afgestomptes aan die brand. *Die Burger*, 1 Oktober: 6.

Uitgewerij Augustus. [Aanlyn]. 2007. Boeken. Beskikbaar: http://www.augustus.nl/result_titel.asp?Id=1574 (datum afgelaai: 2 September 2011).

Van den Berg, Cilliers, 2010. 'Die Sneeuslaper' 'n pragtige boek. *Die Volksblad*, 21 November: 9.

Van der Mescht, Heinrich. 2009. Marlene van Niekerk se idees oor musiek en die aanwending van verwysings daarna in *Agaat*. *LitNet Akademies*, 6(2): 23 - 45.

Van der Westhuizen, Christi. 1993. 'n Strik vir die lewe. *Vrye Weekblad*, 4 Maart: 27.

Van Hulle, Joris. 2010. Marlene van Niekerk: De sneeuwslaper. *De Lees Wolf*. Besikbaar: <http://www.deleeswolf.be/?navigatieid+45&berichtid+1287&maand+2j&jaar+2010> (datum afgelaai: 20 September 2010).

Van Niekerk, 2010c. In gesprek met Gerrit Olivier by die boekbekendstelling van *Die sneeuwslaper*. 13 Oktober, Kaapstad.

Van Niekerk, Marlene 2010d. Onderhoud met Marius Swart oor *Die sneeuwslaper*. 23 Oktober, Stellenbosch.

Van Niekerk, Marlene. 1994. *Triomf*. Kaapstad: Queillerie.

Van Niekerk, Marlene. 2005. Seven *M*-blems for Marlene Dumas. In Bell, Kristine, Lulay, Greg & Whitney, Alexandra (reds.) *Marlene Dumas -Selected works*. New York. Zwirner & Wirth.

Van Niekerk, Marlene. 2008. Mass for The Painter. In Bedford en Dumas (reds.). *Marlene Dumas: Intimate relations*. Kaapstad: Jacana Media.

Van Niekerk, Marlene. 2009a. Aanvaardingstoespraak deur Marlene van Niekerk by die toekenning van die Helgaard Steyn-prys (2008). *Stilet*, 21(1): 134 - 135.

Van Niekerk, Marlene. 2009b. Brief aan by vaderland. *Versindaba*. Besikbaar: <http://versindaba.co.za/gedigte/marlene-van-niekerk/> (datum afgelaai: 20 Maart 2011).

Van Niekerk, Marlene. 2009c. *De Sneeuwslaper*. Vertaal deur Riet de Jong-Goosens. Amsterdam: Querido.

Van Niekerk, Marlene. 2010a. *Die Sneeuwslaper*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Van Niekerk, Marlene. 2010b, 'n Mond vol wilde brame. *Die Burger*, 2 Oktober, 2010: 4.

Van Niekerk, Marlene. 2011. Persoonlike onderhoud. 10 Oktober, Stellenbosch.

Van Vuuren, Helize. 1993. Marlene – 'n sterk debuut. *Die Transvaler*, 25 Maart: 13.

Van Vuuren, Helize. 1999. In Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief & profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis, Deel 2*. Pretoria: Van Schaik: 709- 721.

Van Zyl. 1993. Vrugbare verbeelding aan die werk. *Die Republikein*, 12 Maart: 5.

Versindaba. [s.a.]. Marlene van Niekerk. Besikbaar: <http://versindaba.co.za/gedigte/marlene-van-niekerk/> (datum afgelaai: 20 Maart 2011).

Victor, Madri. 2006. Versklinik: Marlene van Niekerk. *LitNet*. Beskikbaar: http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cdm+cause_dir_nwes_item&news_id=3938&cause_id=1270 (datum afgelaai: 3 Maart 2011).

Visagie, Andries. 2010. Die Sneeuslaper deur Marlene van Niekerk. *Die Burger*, 22 November: 9.

Webb, V.I.C. 1992. Afrikaans as probleem. In Webb, V.N. (red). *Afrikaans ná Apartheid*. Pretoria: Van Schaik.

Wendt, Larry. 1985. Sound Poetry Sound Poetry: I. History of Electro-Acoustic Approaches II. Connections to Advanced Electronic Technologies. *Leonardo* 18(1): 11-23.

Wikipedia. [Aanlyn]. 2011. Pietro Caxaro. Beskikbaar: http://en.wikipedia.org/wiki/Pietru_Caxaro (datum afgelaai 18 Oktober 2011).

Wikipedia. [Aanlyn]. 2011. Rotwelsch. Beskikbaar: <http://en.wikipedia.org/wiki/Rotwelsch> (datum afgelaai: 31 Augustus 2011).

Zohn, Patricia. 2008. Culture Zohn: Marlene Dumas, Measuring her own grave. *Huffingtonpost*. Beskikbaar: http://www.huffingtonpost.com/patricia-zohn/culturezohnmarlene_duma_b_108975.html (datum afgelaai: 25 April 2011).