

DIE ABJEKTE HELD IN *STEPPEWOLF*, *FIGHT CLUB* EN A *WHISTLING WOMAN*

T.P. KAPP



Werkstuk voorgelê ter gedeeltelike vervulling van die vereistes vir die graad M.A. (Kreatiewe Afrikaanse skryfkunde)

OPSOMMING

In hierdie opstel word die verskynsel van die abjekte held in literêre tekste ondersoek. Die psigo-analitiese benadering van Julia Kristeva en die literêr-kritiese en sosiologiese benadering van Michael Bernstein dien as vertrekpunte vir die formulering van 'n eenvoudige, werkbare definisie van die abjekte held wat bely is vir 'n bespreking van sy kenmerke en funksie in drie romans, te wete *Steppenwolf* deur Hermann Hesse, *Fight Club* deur Chuck Palahniuk en *A Whistling Woman* deur A.S. Byatt. Deur die implementering van leeshipoteses van die onderskeie romans word dan gekyk na die rol van die abjekte held binne die verhaalopset, asook na die manier waarop die figuur aangewend word om die outeur se vermeende agenda te dien. Hierdie interpretatiewe tegniek word gerelativeer, met kennisname van die probleme rondom die outeursagenda. Dit word geïllustreer hoe nuwe interpretasies van tekste nuwe betekenis, wat in die teks opgesluit lê, kan mobiliseer.

INLEIDING EN PROBLEEMSTELLING

In hierdie opstel is gekies om oor die verskynsel van die abjekte held te skryf. Die besluit is geneem na die skryf van die roman *Kielhaal*, om in te skakel by die karakter 'Simon Afrika', 'n eietydse Suid-Afrikaanse abjekte held. *Kielhaal* is 'n satire wat kommentaar lewer op die vervlakking van die populêre kultuur, met spesifieke verwysing na die ontwikkeling van 'n sterk 'celebrity'-kultuur in die post-industriële samelewing. Die abjekte held is alombekend as 'n sterk draer van maatskappykritiek, en daar is besluit om die navorsingstaak oor dié karakter aan te pak om die skrywer se eie kennis van tegnieke wat gebruik word by die aanwending van 'n abjekte held te verbreed.

Die konsep van die abjekte genereer dikwels dubbelsinnige taalgebruik, soos wat die volgende aanhalings illustreer: die abjekte is "A symptom of the object's failure to fill the subject" en "the underside of the symbolic" (Fletcher & Benjamin 1989: 87, 89). Van die abjekte held word gesê: "... to the carnival's semantic ambivalences ... he adds the merciless crashing of the apocalypse" (Kristeva 1982: 138), en "[he occupies] the logically impossible space created by the intersection of the satanic and the servile" (Bernstein 1992: 27). In hierdie opstel word 'n vereenvoudigde definisie van die abjekte held opgestel, waarmee die gekose romans bespreek kan word.

Die konsep van die abjekte is nie beperk tot een teoretiese veld nie, en selfs binne die onderskeie velde is daar nie altyd eenstemmigheid oor die presiese betekenis of fokus van die konsep nie. Daar word van die abjekte gepraat in sielkunde (byvoorbeeld deur Julia Kristeva), sosiologie (byvoorbeeld deur Michael Bernstein), letterkundige én visuele kunste (byvoorbeeld deur Jo Spence). Ofskoon die onderskeie betekenis oorvleuel, is die wyses waarop hulle oorvleuel nie altyd voor die hand liggend nie. Slegs twee benaderings word vir die doeleindes van hierdie opstel in ag geneem, en tentatiewe voorstelle word gemaak vir die wyse waarop die twee

benaderings by mekaar sou kon aansluit. 'n Volledige teoretiese ineenkaking sou 'n uitgebreide navorsingstaak in eie reg wees, en val buite die reikwydte van hierdie studie. Die twee benaderings is dié van Kristeva binne die psigo-analise, en dié van Bernstein, wat sowel literêr-krities as sosiologies is.

Om by 'n definisie van die abjekte held uit te kom, is daar ook 'n definisie van die held nodig. Hierdie konsep sal so min as moontlik geïnterproblematiseer word, en dit sal gunstig wees om op hierdie punt dit duidelik te stel dat daar nie hier gepraat word van die epiese of klassieke held nie. Vir die doeleindes van hierdie opstel sal 'n onderafdeling van *The Oxford English Dictionary* se vierde definisie van die term 'hero' gebruik word:

“... the chief (male) personage in a poem, play, or story; he in whom the interest of the story or plot is centred.”

Hieronder word 'n meer breedvoerige bespreking van die gebruik van die manlike en vroulike voornaamwoorde in die opstel gegee. Met betrekking tot die definisie van die held kan die eienskappe wat hierbo genoem is egter direk oorgedra word na die definisie van die heldin.

By die besprekings van die gekose romans word nagevors op watter wyse die abjekte held 'n outeur se vermeende agenda kan dien. Die probleem van die outeur se bedoeling word kortweg met betrekking tot die 'intentional fallacy' en die werk van Roland Barthes bespreek, en daar word kennis geneem van die probleme wat enige veronderstelling van 'n skrywerlike bedoeling inhou. Die tegniek wat gevolg word, word ook kortliks verdedig met betrekking tot die keuse van die onderskeie romans. Daar sal gevind word dat 'n kritiese lesing nuwe perspektiewe kan bydra tot tekste wat as redelik 'eenduidig' of 'minder pluralisties' gesien word.

By die besprekings self sal gedemonstreer word hoe die tersake karakter as 'n abjekte held beskou kan word. Vervolgens sal daar gekyk word na die funksie en aard van die abjekte held binne die veronderstelde outeursagenda. Daar sal in elke geval uitgegaan word van 'n leeshipotese wat die romanbetekenis interpretatief probeer formuleer, met kennisname van die probleme rondom interpretasie en die outeursagenda. Hierdie romanbetekenis sal as my lesing van die roman dien, soos verder ondersteun deur biografiese gegewens, tendense binne die oeuvre van die outeur, en uitsprake wat die outeur in onderhoude of artikels gemaak het. 'n Tweede lesing van elke roman sal probeer demonstreer dat enige interpretasie bloot nog 'n betekenisgebeurtenis is, en nie aanspraak behoort te maak op gesag of finaliteit nie.

In die teksbesprekings sal Hermann Hesse se *Steppenwolf*, Chuck Palahniuk se *Fight Club* en A.S. Byatt se *A Whistling Woman* agtereenvolgens aan bod kom.

Elke outeur skryf, of het geskryf, vanuit 'n ander ervaring van 'n ander sosiopolitiese en historiese raamwerk. Deur die loop van die bespreking sal die vraag na die geskiktheid van die abjekte held vir verskillende maatskappykritiese agendas ondersoek word. Veral die geskiktheid van die abjekte held as tuig vir kritiek op die heersende sosiale orde sal onder loep geneem word. Hier sal die vermoë van die abjekte held om 'n ander karakter (wat nog op een of ander manier onderhewig is aan die sosiale orde) tot dialoog te verlei ondersoek word. Die sukses wat hy behaal in sy poging om die ander karakter tot sy standpunte oor te haal sal deurslaggewend wees. Die vrae wat hierby gevra word, is: hoe effektief ondermyn hy die orde, van watter aard ook al, waarteen hy opgestel is? Maar ook: ondermyn hy nie ook sy eie outeur se eie agenda nie? Verlei hy sy skrywer om dubbele betekenis in die teks te laat ontstaan?

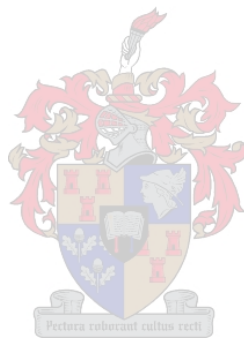
Deurgaans sal ook tentatief gekyk word na moontlike inskakelings van die Kristeviaanse abjekte en die Bernsteiniaanse abjekte. Die geldigheid en potensiaal van sulke inskakelings in die daarstel van 'n meer algemene teorie van die abjekte sal deur die loop van die opstel kortweg en op spekulatiewe wyse ondersoek word.

As 'n tegniese punt moet genoem word dat by die keuse van voornaamwoorde telkens die manlike vorm gekies is. 'n Mens sou graag wou sê dat die vroulike vorm ekwivalent sou wees. Veral in die psigo-analitiese werk van Kristeva sou die vroulike voornaamwoord egter dikwels 'n meer intense en komplekse analise vereis. Aangesien die opstel verder nie spesifiek oor Kristeva se werk handel nie, en al die karakters in die romans toevallig manlik is, is die manlike voornaamwoord deurgaans gebruik.

DEEL 1: TEORIEË VAN DIE ABJEKTE

Die term ‘abjek’ is veral bekend soos dit deur Julia Kristeva in haar psigo-analitiese studies gebruik word. As ons kyk na verskillende skrywers en teoretici se gebruik van die woord, is dit duidelik dat ’n eenduidige verstaan van die begrip nie so maklik te vinde is nie. Terwyl Kristeva in psigo-analitiese terme na die abjekte kyk, ontwikkel Bernstein in *Bitter Carnival:*

Ressentiment and the Abject Hero (1992) ook ’n sosiologiese perspektief. Bernstein (1992: 23) kritiseer onder andere die moderne gefassineerdheid met die abjekte held, en stel die wêreld van die abjekte voor as “bombed out castles and continents in ruins”. ’n Kort uiteensetting van dié twee benaderings sal gegee word, met die oog op ’n definisie van die abjekte held wat van toepassing sou kon wees vir die romans onder bespreking.



Kristeva se abjekte: identiteit deur middel van abjektering

Eerstens moet beklemtoon word dat Julia Kristeva se werk in hierdie opstel op vereenvoudigde wyse aangebied word. Daar sal gewerk word met 'n oorsig van Kristeva se werk waarin ingewikkelde kwessies soos repressie nie nader toegelig word nie. Vir 'n meer breedvoerige bespreking sal die psigo-analise op 'n sentrale wyse betrek moet word.

Kristeva het in 1966 in Parys aangekom na haar aanvanklike studies in Bulgarye. Teen die lente van 1967 is haar artikels reeds in die mees gesiene joernale gepubliseer: *Critique*, *Langages* en die beroemde *Tel Quel*. Twee boeke het kort daarna gevolg, en in 1974 is haar reuse doktorsale proefskrif *La Révolution du langage poétique* gepubliseer, en het sy 'n pos by die Paryse Universiteit aanvaar. Hier was haar belangrikste mentor Roland Barthes, die beroemde linguïst en teoretikus. Haar vroeër kennisname met Russiese teoretici soos Bakhtin het haar in staat gestel om 'n vars benadering tot die strukturalistiese atmosfeer in Parys te ontwikkel. Dit is veral via Bakhtin dat Kristeva se werk die abjekte op die voorgrond geplaas het in literêre teorie en psigo-analise. Sy nosie van die abjekte karnavaleske is deur Kristeva via die psigo-analise herwin, spesifiek met verwysing na skrywers soos Dostojevski, Mallarmé, Céline en Lautréamont (Moi 1996: 1-16).

Bakhtin het die meeste van sy gedagtes ontwikkel in die post-revolusionêre 1920's in Rusland. Na sy arres in 1929 is daar min aandag aan sy werk gegee, totdat hy veral deur Kristeva 'gerehabiliteer' is in die sestigs. Sy werk het grotendeels gefokus op die aard van teks en diskoers, wat hy, anders as die konvensionele linguïstiek, nie gesien het as 'n afgeslote konseptuele stelsel nie. Hy het klem gelê op die immer evaluerende en opnuut ondersoekende aard van betekenis as 'n fundamentele aspek van taal, en ook op die kreatiewe kapasiteit van betekenisinterpretasie. Vir hom word betekenis geskep in die spesifieke uiting van 'n kommunikatiewe gebeurtenis, nie met verwysing na een of ander metafisiese hoër werklikheid nie (Morris 1994: 4-5). Die kernkonsepte in Bakhtin se werk is dialogisme, heteroglossia, en die karnavaleske. Hy beskryf 'n karnavaleske omkeer van die sosiale orde, waar, deur 'n veelvoudigheid van stemme (heteroglossia) in dialoog, 'n ondermyning van die dominante ideologie bewerkstellig word. Die stemme wat deur die dominante orde geabjekteer is in 'n proses van identiteitsvorming, kom na die oppervlak in dikwels dekadente bevrydende rituele en taalpraktyke. Die dialogiese situasie bied 'n nuwe waarheid wat nie deur een stem gedomineer

word nie:

The aspiration of carnival is to uncover, undermine – even destroy, the hegemony of any ideology that seeks to have the final word about the world, and also to renew, to shed light upon life, the meanings it harbours, to elucidate potentials; projecting, as it does an alternate conceptualisation of reality. Dialogism is a fundamental aspect of the carnival – a plurality of ‘fully valid consciousnesses’ (Bakhtin 1984a: 9)

Dit is die invloed van hierdie soort uitsprake wat in gedagte gehou kan word by ’n bespreking van Kristeva se werk.

Alvorens daar op die psigo-analitiese teorieë van Kristeva gefokus word, sal dit verhelderend wees om in gedagte te hou dat die woord ‘abject’ vir Kristeva, en ook in die algemene literêre gesprek, nie dieselfde gebruik word as die woorde ‘object’ en ‘subject’, waarmee dit ’n etimologie deel nie. Die term ‘abject’ het byvoeglike- en selfstandige naamwoordstatus, asook ’n belangrike werkwoordstatus. ‘The abject’ kan dus ’n selfstandige naamwoord wees wat verwys na dit wat geabjekteer is (‘that which has been abjected’), maar in ‘abject hero’ is dit ’n byvoeglike naamwoord. ‘Abject’ word dus nie in dieselfde sin as ‘subject’ as selfstandige naamwoord gebruik nie. In Afrikaans is dit sowel ingewikkelder en eenvoudiger. Die byvoeglike naamwoord het twee vorme: ‘abjek’ en ‘abjekte’. Ons praat van ‘die abjekte held’ en ‘hy is abjek’ in byvoeglike naamwoordvorm, en ‘die abjekte’ – die abstrakte selfstandige naamwoord. Nooit word gepraat van ‘’n abjek’ in dieselfde sin as ‘’n subjek/objek’ nie, en natuurlik is ‘abjekte’ dan ook nie ’n meervoudsvorm van so ’n soortnaam nie. ‘Abjeksie’ en ‘abjection’ is ekwivalent, en beteken dieselfde as ‘toestand van abjeksie/state of abjection’. Die belangrikste vorm van die woord is egter die werkwoordvorm ‘abjekteer’(‘to abject’), en veral die durende werkwoordvorm, soos in ‘[proses van] abjeksie/[process of] abjection’.

Die gemeenskaplike etimologie van die woorde *abjek*, *subjek*, en *objek* is verhelderend. *Webster’s Dictionary* herlei al drie die woorde na die latynse stam ‘jacere’, wat beteken ‘to throw’. Die onderskeie voorvoegsels bepaal dan die presiese betekenis: ‘subjicere’ is ‘to throw under’, ‘objicere’ ‘to throw in the way’, en ‘abjecere’ beteken ‘to throw away’. Die plek of standpunt waarvandaan hierdie ‘weggooi-aksie’ plaasvind, is bepalend vir die betekenis wat verskillende teoretici van ‘die abjekte’ ontwikkel.

By Kristeva gaan dit om ’n weggooi *van die self af*. Volgens haar is die proses van abjeksie ’n proses van uitwerping en uitsluiting na ’n plek buite die self. Dit is egter ’n durende proses wat nooit afgesluit word nie. Dit is inderdaad die voorwaarde vir identiteit en die vaslegging van die

simboliese orde (Moi 1996: 14). Om Kristeva se idee van ‘self’ en ‘identiteit’ te verstaan, moet mens egter eers haar teorie van die semiotiese en die simboliese orde verstaan.

Die semiotiese orde is ’n toestand waarin die kind nog een is met die moeder, waar daar geen *begrip* van ’n self afgeskei van die moeder en haar liggaam bestaan nie. Aangesien die semiotiese orde taal voorafgaan, is selfs die woord ‘begrip’ nie hier van toepassing nie. Die oorsprong van Kristeva se semiotiese orde is haar herlesing van Lacan se onderskeiding tussen die verbeelde (‘the imaginary’) en die simboliese orde. Dit hou verband met primêre pre-Oedipale prosesse, waarvan die basiese uitdrukkingswyses volgens haar anaal en oraal is (Moi 1996: 12). Diskrete energieladings beweeg deur die liggaam en word deur die ontwikkelingsproses gerangskik na aanleiding van die verskeie stremminge wat op die liggaam inwerk (Moi 1996: 93). Op hierdie wyse bepaal die sogenaamde ‘drifte’ (‘drives’, n.a.v. Freud - Moi 1996: 28), dit wat Kristeva die ‘chora’ noem. Die woord chora kom van die Griekse woord vir ’n afgeslote ruimte of baarmoeder. Hier is dit egter nie ’n teken of posisie nie. Kristeva beskryf dit as:

...an essentially mobile and extremely provisional articulation constituted by movements and their ephemeral stases... neither model nor copy, the *chora* precedes and underlies figuration and specularisation, and is analogous only to vocal or kinetic rhythm (Moi 1996: 93)

Sy beskryf dit ook as: “a non-expressive totality formed by the drives and their stases in a motility that is as full of movement as it is regulated” (Moi 1996: 94).

Om tekenvorming of be-tekenis (‘signification’) moontlik te maak, moet die semiotiese kontinuum verbreek word. Die splyting van die semiotiese chora noem Kristeva die tetiese fase, en dit maak dit vir die subjek moontlik om verskil en tekens toe te ken aan die andersins ongedifferensieerde heterogeniteit van die chora (Moi 1996: 13). Die splytingsproses geskied deur die spieëlfase (‘mirror phase’), waarin objekte afgeskei van die semiotiese chora waargeneem kan word. Dit is belangrik om daarop te let dat hierdie ‘objekte’ nie verwys na die alledaagse verstaan van ‘objekte’ as ‘voorwerpe’ nie. Die betekenis van ‘objek’ is hier dié van Klein en ander se ‘object relations theory’, en word soms ook eerder ’n ‘self-object’ genoem, wat gedefinieer word as “[an object that is] experienced intrapsychically as providing functions in a relationship that evoke, maintain or positively affect the sense of self” (Bacal en Newman 1990: 229). Hierby word ook ingesluit familie- en sosiale strukture, alles wat buite die self geplaas word en die ervaring van die self as eenheidssubjek bevorder. Op die spieëlfase volg die bekende Oedipale fase met sy kastrasiebedreiging, waar die splyting voltooi word (Moi 1996: 12).

Wanneer die subjek dan tot die simboliese orde toetree, is die chora min of meer suksesvol onderdruk, en word dit slegs as 'n soort pulserende druk in die simboliese orde ervaar: as teenstellings, betekenisloosheid, surrealistiese taalgebruik, ontwrigting, stiltes en afwesighede. Die chora is dus eerder 'n ritmiese pulsering as 'n nuwe taal, maar dit verteenwoordig die heterogene, ontwrigtende dimensie van taal, en dreig konstant om deur te breek in die simboliese orde. Dit kom veral na vore deur mediums van nie-talige, of talig-subversiewe kuns en ander artistieke uitdrukkingsvorme:

...the specificity of semiotics is preserved in the signifying practices which set off the heterogeneity at issue: thus poetic language making free with the language code; music, dancing, painting, reordering the psychic drives ... and (in a different mode) experiences with drugs (Easthope & McGowan 2004: 92)

Die 'nie-talige uitdrukkings' is egter nie net kunstig van aard nie. Geluide, ritmes en bewegings, kan deur die semiotiese chora gedryf word. Dieselfde geld ook vir gewone taal – subversiewe woordkeuses, en gevolglik betekenis, kan deur die ontwrigtende effek van die chora geskep word. Kristeva skryf byvoorbeeld die volgende oor wat dit is om te lag:

..laughter is synonymous with musicated enunciation – a space where enunciation and rhythm, positioning and infinitization of meaning are inseparable ... the sonorous threads branch out until they disperse with loss in a body inebriated with a motion that is in no way personal to it, but rather, merges with the motion of nature ... (Kristeva 1980: 182)

Die Kristeviaanse subjek is 'n subjek wat steeds reeds in wording is binne die simboliese orde (Moi 1996: 13). Die subjek ervaar 'n behoefte aan 'n identiteit, om homself binne die simboliese orde, wat gedomineer word deur die Wet ('the Law'), uit te druk (Moi 1996: 14).

Die proses van abjeksie is die wyse waarop hierdie identiteit geskep word. Die nuutgevonde subjek abjekteer dit wat hy nie toelaat in die identiteit wat hy binne die simboliese orde vir homself skep nie. Inhoud word gegee aan die nuwe subjektiwiteit in onderskeiding van die moeder en die Ander (Kristeva 1982: 10). Die chora is dus die eerste inhoud van die geabjekteerde, dit wat buite die self geplaas word. Die Kristeviaanse subjek is 'n produk van die geweld van identiteitsvorming, en beleef die ongemak van 'n steeds reeds gekontesteerde self wat geskep is deur 'n differensiasie ten opsigte van dit wat dit *nie* is nie (Kristeva 1982: 15).

The abject can be seen as the dark and destructive underside to the pleasures of the semiotic, a deathly embrace marked by the call of the mother which refuses the paternal legitimisation

of the symbolic and cultural order ... an early excessive relation to the maternal body, associated with disgust, putrefaction, waste and death. Positioned before identity or object relations; as part of the imaginary it has to be expelled by the infant to create space for identity in the symbolic. Abjection is then a process which bases or subtends all identity, but is outside symbolic or cultural representation ... for Kristeva the pre-Oedipal mother is abject and necessarily hated (Campbell 1999: 104)

Die subjek ervaar die geabjekteerde as ekstase en walging ('horror'). Aan die een kant wil die subjek 'ingee' tot die Ander en die semiotiese orde, in 'n soort ekstatische eenwording met die geabjekteerde. Kristeva praat hier van *jouissance*, 'n buite-redelike ekstase (Kristeva 1982: 9). Aan die ander kant sou so 'n eenwording die differensiasie wat die self tot stand gebring het afbreek, en dus die subjek se identiteit, vernietig. Daarom word die geabjekteerde mét en ín walging ervaar.

Die subjek abjekteer egter nie net die Ander ten einde sigself te probeer definieer nie. Dit abjekteer ook die self (Kristeva 1982: 8, 13). As die nuutverworwe identiteit direk met die semiotiese orde en die chora gekonfronteer sou word, sal die self vernietig word (Moi 1996: 13). So 'n konfrontasie kan egter slegs deur die gekonstrueerde identiteit geskied, en gevolglik word ook dit geabjekteer. Die subjek wat bewus word van die abjeksieproses as die vormer van identiteit, abjekteer sigself al verder weg van die chora. Ten spyte van die verwerping van sowel die Ander as die abjekte self, moet die subjek egter steeds met die Ander en 'n bewussyn van die semiotiese orde saamleef, sonder om te disintegreer (Kristeva 1982: 13). Na die aanvanklike toetrede tot die simboliese orde en identiteitsvorming deur middel van die proses van abjeksie, knoop die proses terug op sigself en vorm dit 'n geslote geheel van steeds meer selfbewuste geabjekteerdheid.

Kristeva bring dus vir ons 'n nuwe begrip van subjektiwiteit: subjektiwiteit is konstruksie deur middel van 'n proses van abjeksie. So 'n subjektiwiteit word diep geteken deur sy kwesbaarheid. Die liggaam, as draer van hierdie subjektiwiteit, is 'n konstante problematiese herinnering aan die semiotiese orde. In die ingewandsritmes en -golwinge lê 'n direkte verwysing na die semiotiese orde.

...the body, in Kristeva's account, returns to trouble and subvert the Lacanian symbolic, but its violent and terroristic force can only be mediated by a loving paternal law. In this way Kristeva reverts to a classical Freudian account of the Oedipal as a civilising sublimation of the deathly drives associated with a primordial feminine body. The unconscious is essentially, at heart, a negative and destructive force. (Campbell 1999: 66)

Dit is veral die subjek se eie liggaam wat hierdie 'herinneringe' aan die semiotiese orde dra:

... the subject, finding his identity in the symbolic, *separates* from his fusion with the mother, *confines* his jouissance to the genital and transfers semiotic motility on to the symbolic order. (Moi 1996: 101)

Kristeva se teorie behels dus dat die abjekte self ook in sy liggaam die genoemde mengsel van walging en ekstase ervaar. Die Self is onderworpe aan ‘die Wet’ (die Oedipale wet), en bestaan binne die simboliese orde, met durende pulserende druk en drifte vanuit die (onbewuste) ‘domein’ van die semiotiese.

Volgens Kristeva verken moderne letterkunde die ruimte van die abjekte: waar grense afgebreek word, waar ons gekonfronteer word met ’n argaïese plek waar die onderskeidings tussen self en ander, subjek en objek, nog nie in taal bestaan nie. Die transendentale is vir haar bloot ’n poging om die breuke wat die abjekte in ons opgestelde grense laat ontstaan, te bedek. Sy beskou die letterkunde as die ruimte waarbinne die transendentale en die abjekte langs mekaar kan staan, soos sy uitwys in haar analyses van Dostojevski, Proust, Céline, Lautremont en Mallarmé.

On close inspection, all literature is probably a version of the apocalypse that seems to me rooted, no matter what its sociohistorical conditions might be, on the fragile border (borderline cases) where identities (subject/object, etc.) do not exist or only barely so – double, fuzzy, heterogeneous, animal, metamorphosed, altered, abject (Kristeva 1982: 207)

Volgens Kristeva verken letterkunde die wyses waarop taal oor ’n sekere behoefte, ontbreking of gebrek gespan is. Veral poësie, wat die grammatika van taal self omvorm, en spelend met metafoor en betekenis kan omgaan, kan die arbitêre aard van taal, en die abjekte vrees daarin opgesluit uitwys:

Not a language of the desiring exchange of messages or objects that are transmitted in a social contract of communication and desire beyond want, but a language of want, of the fear that edges up to it and runs along its edges (Kristeva 1982: 38)

In die romanbesprekings sal aandag gegee word aan die moontlikheid om binne taal die abjekte situasie te oorkom, of tot ’n beter verhouding met die abjekte te kom. Selfs die karakters wat veel eerder in die Bernsteiniaanse sin geabjekteer is, moet op een of ander wyse deur middel van taal hul verhouding tot die Ander probeer herstel.

OORTREDING EN DIE SOSIALE DIMENSIE VAN DIE ABJEKTE BY KRISTEVA

’n Belangrike kontakpunt tussen Kristeva en Bakhtin lê in hul beskouings van oortreding (‘transgression’). Beide beskou dit as ’n soort onvermydelike en uiteindelik oneffektiewe poging tot ’n ommekeer van die bestaande orde. Bakhtin fokus egter op oortreding van die dominansie-strukture van ’n sosiale orde deur middel van die karnaval, en Kristeva op die oortreding van die idee van ’n transendentale ego.

The moment of transgression is the key moment in practice: we can speak of practice wherever there is a transgression of systematicity, i.e., a transgression of the unity proper to the *transcendental ego* (Moi 1996: 29)

Die transendentale ego is hier “that part of the self that is the subject and never the object” (*Webster’s Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*, p. 1504). Vir Kristeva is die transendentale ego die fiksie wat die (abjekte) self opgestel het om binne die simboliese orde ’n identiteit te handhaaf teenoor die vormlose en die abjekte (Roudiez, Leon S., in Kristeva 1980: 6). In *Revolution in Poetic Language* skryf Kristeva:

...for there to be a transgression of the symbolic, there must be an irruption of the drives in the universal signifying order, that of ‘natural’ language which binds together the social unit. That the subject does not vanish into psychosis when this transgression takes place poses a problem for metaphysics... (Moi 1996: 113)

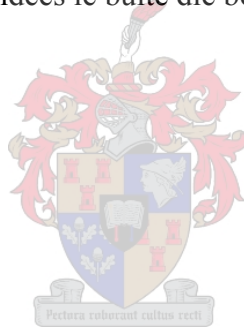
Hier wys Kristeva die transendentale ego uit as ’n fiktiewe konstruk wat probeer om die abjekte te versteek of verbloem. Die deurspeel van die semiotiese drifte in die simboliese orde wys die krake in die konsep van ’n metafisiese of transendentale ego. In *Desire in Language* skryf sy verder oor die gevolge van hierdie soort bewuswording vir die subjek:

...you become someone who wonders if the communal euphoria is not a lie, a lie involving not only harvest-time enthusiasm, but something that no one talks about: devious words, dreams, the soreness in your throat, desires, death drive, wasted sentences, rhythms. (Kristeva 1980: 162)

Tentatief sou ’n mens kon postuleer dat oortreding teen die transendentale ego ook ’n oortreding inhou teen die sosiale orde, soos gebaseer op die konsep van ’n eenheidssubjek. Met die (karnavaleske) deurbreek van die drifte in die simboliese orde word die eenheid van die transendentale ego afgebreek. Meer nog: die gapings waaroor taal gespan is word uitgewys, en enige menslike interaksie en die sosiale orde wat deur taal bedryf word, word verdag. Die idee van ‘waarheid’ in taal word natuurlik ook hierdeur gerelativeer, en die deur word geopen op ’n

siening van die sosiale orde as 'n dierlike magspel gebaseer op gedeelde fiksies. Hier hou die konsep van die abjekte ook 'n politieke dimensie in: die krag van die immer meer dreigende abjekte kan ingespan word as 'n gemeenskaplike ondermynende energie. Campbell (1999: 107), in haar kritiese lesing van Kristeva, ken byvoorbeeld aan die semiotiese orde, as 'n imaginêre waartoe beide geslagte toegang het, die potensiaal toe om patriargale denke te ondermyn.

'n Verdere ontwikkeling van hierdie argument sou miskien kon aantoon dat die nosie van oortreding die aanknopingspunt bied vir die toekenning van 'n politieke dimensie aan Kristeva se abjekte. Vir die doeleindes van hierdie opstel sal bloot daarop gelet word dat die deurspeel en manifestering van semiotiese drifte in die simboliese orde nie tot die psigo-analitiese beperk *hoef* te bly nie, en by die romanbesprekings kan suggesties van 'n sosiale ontwikkeling van hierdie manifesterings bekyk word. Die presiese gevolge van die semiotiese irrupsie in 'n sosiale situasie is natuurlik afhanklik van verskeie ander faktore, en die volledige argument vir 'n sosiaal-politiese ontwikkeling van Kristeva se idees lê buite die bestek van hierdie opstel.



Bernstein se abjekte: die bedreiging van 'n al bitterder karnaval

In sy boek *Bitter Carnival: Ressentiment and the Abject Hero* bespreek Michel Bernstein spesifiek die abjekte held. Aan die hand van boeke soos Diderot se *Le Neveu de Rameau*, die werk van Dostojefski en Céline, en die anargistiese drome van die sestigs soos beliggaam deur Charles Manson, teoretiseer Bernstein oor die verwording van die karnavalfenomeen tot 'n gevaarlike tuig vir destruktiewe ideologieë. Bernstein betrek die Bakhtiniaanse karnavaleske, maar dan binne 'n sosiaal-kritiese optiek waarvolgens die karnaval in sy moderne gedaantes 'n steeds gevaarliker wending van sosiale onthegting in die hand werk. Met spesifieke verwysing na veral die effek van die Manson-moorde as die einde van die vryheidsdroom van die sestigs, neem hy kritiese standpunt in teen die moderne romantisering van die abjekte held (Bernstein 1992: 176).

Die abjekte held beskik nie oor eienskappe van die held in die alledaagse verstaan van die begrip nie. Die abjekte held sal nie noodwendig reg en geregtigheid verdedig nie. As hy dit doen sal dit heel moontlik om die verkeerde redes wees. Hy sal nie noodwendig dapper en aantreklik wees nie. Om die waarheid te sê, is hy heel waarskynlik presies die teenoorgestelde. In die meeste gevalle kan daar eerder gepraat word van 'n abjekte anti-held. Hierdie eienskappe kan terselfdertyd 'n oorsaak én resultaat van sy geabjekteerdheid uit die sosiale orde wees, en die onderskeid is nie altyd duidelik nie. In 'n volgende afdeling word die abjekte held in onderskeiding van ander literêre argetipes bespreek. Daar sal gevind word dat hy gesien sou kon word as 'n fyner nuansering van 'n karakter wat moontlik vroeër slegs 'n buitestaander genoem is. Die aard van die abjekte held lê iewers tussen die buitestaander, anti-held en monster.

Volgens Bernstein se beskouing dwing die abjekte held in die literatuur dikwels bewondering en ontsag af by ander karakters. In dialoog met die abjekte held sien die gespreksgenoot dikwels die belofte van andersins onbekombare insigte met betrekking tot menslike natuur en die samelewing. Die rede hiervoor is ooglopend: die abjekte held is nie onderworpe aan die aannames van die sosiale orde nie. Een van die maatstawwe wat Bernstein aanlê vir die herkenning van die abjekte held in literêre tekste is sy vermoë om iemand van 'n ander sosiale omgewing tot 'n uitdagende dialoog te verlei (Bernstein 1992: 32). Hy ontgin trouens sy geabjekteerdheid om die geldigheid van sy stem te bewys (1992: 33). In die bespreking van die tekste sal gewys word dat twee van die gekose karakters wel hierdie charismatiese effek op ander

karakters het. In *Steppenwolf* is dit egter nie die geval nie.

Volgens Bernstein (1992: 30) beklee die abjekte held 'n posisie wat hom in staat stel om 'n tweevoudige gesag uit 'n tweevoudige nalatenskap te ontgin. In die gewaad van die koning se nar kan hy, hoewel geabjekteer uit die sosiale orde, steeds die spreekwoordelike hofgesprek afluister. Sy waarnemings word nie, soos dié van ander burgers, deur onderdanigheid aan bande gelê nie. Hy het geen uitvoerende gesag nie, maar is oënskynlik wyser as die troongebonde koning, en ook 'magtiger' deur sy spel van misleiding. Hierdie eerste soort abjekte held is, volgens Bernstein se kategorisering, gewoonlik nie 'n leiersfiguur nie.

Die tweede vorm van die abjekte held wat Bernstein (1992: 30) in die literatuur ontwaar, kan wel 'n leier wees. Die 'wilde man van die woestyn', die profeet en leier, is 'n oorbekende argetipe in die Westerse kultuur. Hy is terselfdertyd abjek, melankolies, vry en ekstasies. Hy keer die heersende sosiale waardes om. Sou die ingesetelde bourgeois van sy tyd byvoorbeeld asketies en hardwerkend wees, is hy hedonisties en briljant (iemand soos die ikoon Jim Morrison is 'n goeie voorbeeld). Sou die bourgeois opgaan in verbruikerskultuur en weelde, is hy onthoudend en arm (hier is Jesus van Nasaret 'n goeie voorbeeld). Ongeag die veruiterliking wat hy aanneem, is die abjekte held 'n karakter wat uit die heersende sosiale orde geabjekteer is, maar steeds naby daaraan leef, en antagonisties daarteen opgestel is. Bernstein (1992: 29) haal Kristeva met instemming aan om die geabjekteerde te karakteriseer as "... 'something rejected from which one does not part,' a horror that violates 'identity, system, order.'"

Hoewel die genoemde charismatiese effek die abjekte held aanvanklik na 'n magtige karakter laat lyk, lê Bernstein (1992: 29) sterk klem op die abjekte held se worsteling met sy eie identiteit:

For the abject consciousness, self-knowledge, instead of providing the relief of a certain distance from one's predicament, only intensifies it, and a lucid irony about one's plight may be the worst torment of all, since it immediately converts into an additional, especially acute symptom of the very state it is intended to diagnose. Here, self-awareness is *not* part of the solution; it is the very core of the problem.

Die abjekte held moet op durende basis 'n emosionele wisselspel speel:

...he is simultaneously a wise fool, a cynical parasite, and a madman, and because it is impossible to tell who is speaking at any given moment ... infected with a fundamental instability. Truth and madness tempering each other. ... in this confusion, induced by an exacerbating self-reflexiveness and literary sophistication lies at the core of [his] anguish and the impetus for the development of an abject hero out of the traditional licensed fool. (1992: 81)

Hierdie verwarring bereik 'n punt waar hy onseker raak oor die grense van sy eie identiteit:

One of the central dilemmas of abjection is this impossibility of distinguishing between inner and outer pressures, between self-loathing and social humiliation, cunning mockery and a pathetic need for attention (1992: 90)

Die abjekte held probeer deur self-kennis uit sy gemartelde, geabjekteerde posisie kom. In stede van die verligting wat 'n afstandelike selfbeskouing sou kon meebring, maak selfkennis sy toestand slegs meer intens, en verleen daaraan 'n helder en nuttelose ironie wat in wese eintlik net 'n terugknoping van die reeds genoemde simptome bied (1992: 30). Daar is vir die abjekte held geen erger straf as om te besef dat hy selfs in sy lyding, waar hy die grootste behoefte aan oorspronklikheid het, nie outentisiteit kan verwerf nie (1992: 22). Die mees belowende opsie vir die abjekte held is om homself as monster voor te doen (1992: 31).

In hierdie konteks haal Bernstein (1992: 24) Diderot se definisie van die monster aan: “a being whose survival is incompatible with the existing order”. In sy eenvoudigste vorm is dit presies wat 'n monster is. Dit is die karakter wat, om watter rede ook al (en eintlik, in hierdie eenvoudigste vorm, om geen klaarblyklike rede nie) die bestaande orde wil vernietig. Die monster het nie 'n beredeneerbare agenda nie. Die blote feit van sy bestaan is anti-establishment, en na die vernietiging daarvan is daar ook geen verdere sin in sy bestaan nie. Die karakter van die monster, of die eienskap van monsteragtigheid, kom ook voor in Bakhtin se werk. By hom hou die monster egter nie 'n werklike bedreiging vir die sosiale orde in nie. Tydens die karnaval word die hiërargiese onderskeidings en sosiale rangorde slegs tydelik opgehef (Bakhtin 1984a: 15). Na die karnaval word die normale orde herstel, en die monster word weer geabjekteer. Bernstein (1992: 55) praat van 'n nimmereindigende karnaval, van 'n Saturnaliaanse dialoog wat steeds wreder en meer gewelddadig word. ('Saturnalia' verwys na 'n tyd van onbeteuelde wanorde en slegte regering, en die term is ontnem van die Romeinse fees van Saturnus, die Saturnalia, waar wet en orde jaarliks vir 'n paar dae opgeskort is – Kirkpatrick 1992: 805). In 'n voortdurende karnaval sonder voorafbepaalde einde, word die monster 'n sinlose, destruktiewe masjien.

Volgens Bernstein kan daar gesê word dat die monster nie noodwendig 'n abjekte held hoef te wees nie, maar dat die abjekte held noodwendig trekke van die monster moet besit (Bernstein 1992: 26). Die abjekte held is nie werklik 'n monster nie, en is eintlik 'n patetiese figuur wat uit hopeloosheid die karakter van die monster aanneem. Bernstein (1992: 31) redeneer egter dat daar geen hoër morele verskoning te maak is vir die *begeerte* tot monsteragtigheid nie:

...to mimic the monstrous is still to be only a mimic, and to model one's speech after the mad is still to be dependent upon prior examples. But, paradoxically, to desire such a voice for oneself is genuinely monstrous, and to attempt to convince others of its truth is, in its fraudulence, a distinctly mad enterprise. So the abject hero is again doomed to a doubled existence: parodying a role that is, in reality, already his own, and imitating a state that he already inhabits.

Die belangrikste verskil tussen die monster en die abjekte held is volgens Bernstein die aard van hulle onderskeie innerlike stemme. Waar die monster, indien daar van 'n innerlike stem gepraat kan word, aan 'n monologiese selfkoestering onderwerp is, is die abjekte held verdoem tot dialoog met homself. Sy bewussyn is 'n eggokamer van onversoembare begeertes en ongeoorloofdhede (1992: 27). Uit die perspektief van ortodokse waardes is die monster en die abjekte held egter baie na aan mekaar in hul gedeelde morele blindheid en ondermynende hoon (1992: 26). Die abjekte held kan egter terselfdertyd monster, parasiet, melankoliese mislukking, en ekstatische nar wees.



Bernstein versus Kristeva

Daar is 'n fundamentele verskil tussen Bernstein se benadering en dié van Kristeva. Die geabjekteerde lê vir Bernstein *binne* die simboliese orde, in literêrgevormde dialoog te midde van kulturele en literêr-konvensionele verskille. Bernstein skryf:

A crucial difference between Kristeva's account and the ways I regard abjection is that for her its eruption does not require the active intervention of adult discourse. Since the experience of the abject she describes is primordial and universal, grounded in the individual's earliest awareness of his own and his mother's body and in the daily reality of bodily evacuations, physical self-disgust, and separation anxieties, cultural difference may structure the specific associations and loci of abjection, but they do not create it (Bernstein 1992: 29)

Soos genoem, word die verskillende betekenis van die abjekte bepaal deur die posisie van waaruit geabjekteer word. By Kristeva word die semiotiese geabjekteer vanuit die subjek se identiteit binne die simboliese orde, en by Bernstein is die abjekte held uit die sosiale orde geabjekteer. 'n Tussengebied vir hierdie twee beskouings kan gevind word by 'n abjekte held wat ook die pulsering van die semiotiese ervaar, en dus in die Kristeviaanse sin abjek is, maar ook, *miskien as gevolg hiervan*, uit die sosiale orde geabjekteer is. Die deurspeel van die abjekte in sy gekonstrueerde identiteit kan juis aanleiding gee tot die prosesse wat daartoe lei dat hy uit die sosiale orde geabjekteer word. Hierdie argument sal op 'n teoretiese vlak breedvoerig deurgevoer moet word om te voldoen aan die filosofiese vrae wat sigself onmiddellik aandien ten opsigte van individu en kollektiwiteit. In hierdie opstel word slegs in sommige van die teksbesprekings ondersoek ingestel na teksinstansies wat so 'n teorie sou ondersteun.

Die abjekte held en ander literêre argetipes: die Buitestaander

’n Sentrale werk in die breë veld van teoretisering oor die buitestaander is Colin Wilson se *The Outsider* (1956). Hier vind ons die karakterisering van die buitestaander se grondliggende houding as ’n verwerping van die lewe soos deur die gemeenskap geleef. Hy beskou ’n lewe binne die bestaande orde as onwerklik (Wilson 1956: 18). Die buitestaander is buitestaander omdat hy staan vir waarheid (1956: 13). Hy maak aanspraak daarop dat hy die enigste een is wat kan sien in ’n land van blindes. Sy perspektief is egter nutteloos. Dit bied geen mag of voordele nie, en gaan gepaard met die verlies van geloof en ’n onvermoë om op te tree. Hy is die een man wat beseft dat hy siek is in ’n samelewing wat sy eie siekte ontken, maar hy kan nóg die samelewing, nóg homself genees (1956: 20).

Hierdie karakterisering toon ooreenkomste met Bernstein se karakterisering van die abjekte held. Die abjekte held is juis geabjekteer uit die samelewing, en sal noodwendig ’n buitestaander wees. Die buitestaander hoef egter nie noodwendig abjek te wees nie. Sy buitestaanderskap is dikwels selfopgelê, en kan die gevolg van ’n vroeër trauma, of ’n eie intellektuele keuse wees.

Daar is volgens my lesing van die gekose romans ook ’n (tydelike) gemeenskap van geabjekteerdes moontlik. In sommige van die tekste gebeur dit dat ’n aantal abjekte karakters ’n soort ontsnappingsprojek kan beplan, waar die utopiese (dikwels anargistiese) droom van ’n ander Self verwerklik word. Aangesien enige gelykblywende gemeenskapswaardes na die ‘revolusie van die abjektes’ in die tersaaklike teks verwerp word, is die projek van ’n alternatiewe Self egter in beginsel slegs ‘suksesvol’ indien dit ’n ontsnapping na die dood of totale waansin bied.

Die abjekte held en ander literêre argetipes: die Anti-held

Die anti-held is die teenpool van die stereotipiese held van eer, eerlikheid, dapperheid, aantreklikheid en gesonde verstand. Hy leef volgens 'n dubbelsinnige eie waardestelsel, is nie aantreklik in 'n konvensionele sin nie, en het definitiewe skaduwees in sy psige.

Die *Columbia Encyclopedia* definieer die anti-held as

A principal character of a modern literary or dramatic work who lacks the attributes of the traditional protagonist or hero. The anti-hero's lack of courage, honesty, or grace, his weaknesses and confusion, often reflect modern man's ambivalence toward traditional moral and social virtues.

Die anti-held het veral oor die afgelope paar dekades gewild geword deur strokiesliteratuur. Goeie voorbeelde daarvan word gevind in *Constantine* en *The Crow* (DC Comics). Beide karakters is produkte van 'n vervalde wêreld waarin hulle volgens hul eie oordeel handel¹. Dié genre se anti-helde vertoon egter dikwels 'n soort dapperheid soos bevorder deur 'n apatie teenoor hul eie lot. In hierdie verband haal Walker in sy *Dialectics and Passive Resistance: the Comic Anti-hero in Modern Fiction* (1985) die skrywer Strindberg se beskrywing van die anti-held aan:

... a vacillating, disjointed composite of torn, tattered rags, living in a period of transition more hysterically hurried than its immediate predecessor at least. (Walker 1985: 26)

Net soos die abjekte held, is die anti-held 'n produk van die era waarin hy leef. In sy wêreld is die morele held magteloos. Die anti-held sêlf is sielkundig beskadig, en beskik nie oor 'n magposisie in die bourgeois 'boonste' wêreld nie.

Die groot verskil tussen die anti-held en die abjekte held is die oorsaak van hul pyn. Die abjekte held ly, soos beskryf, primêr aan 'n self-haat- en vertwyfelingssindroom as gevolg van sy geabjekteerde posisie. Hy verwerp die waardes van die sosiale orde en probeer dit ook omverwerp. Die anti-held, aan die ander kant, is nie spesifiek teen die sosiale orde gekant nie. Hy handel volgens sy eie waardestelsel ten einde sy idee van geregtigheid te laat geskied. Alhoewel hy geabjekteer is, het die sosiale orde vir hom eerder die kwaliteit van 'n struikelblok as 'n vyand.

Sou die abjekte held kies om die persoonlikheid van anti-held aan te neem, mag die anti-held en die abjekte held byna identies voorkom. Die 'wilde man van die woestyn' wat Bernstein beskryf, sou dikwels as 'n anti-held gekonstrueer kon word. Die ware anti-held is egter gebonde aan 'n vaste identiteit. Die abjekte held trek die masker slegs aan vir so lank as wat dit hom pas.

Gefassineerdheid met oortreding

By die bespreking van die potensiaal tot 'n politieke dimensie in die werk van Kristeva is oortreding reeds betrek. Dit sou lonend wees om, voor die romanbesprekings en die definisie van die abjekte held, 'n bietjie meer oor die abjekte gefassineerdheid met oortreding te sê.

In *The Politics and Poetics of Transgression* (1989) bespreek Stallybrass en White die vorming en instandhouding van sosiale identiteit as 'n proses van uitsluiting en gelisensieerde tydelike oorgawe aan die karnavaleske. Hulle lewer interessante kommentaar op die verskynsel van die grens, en identiteit in die algemeen.

Hulle onderskei twee vorme van die groteske: die een behoort tot die domein van die absolute Ander, die vreemde aan die ander kant van 'n opgestelde grens. In die Bernsteiniaanse sin sou dit as die geabjekteerde bekend staan. Die 'tweede groteske' word beskryf as 'n grensfenomeen, 'n hibried van self en Ander in 'n inklusiewe, heterogene, onstabiele sone (Stallybrass & White 1989: 193). In die poging om veral die tweede groteske uit die bestaande orde uit te sluit, word 'n komplekse identiteit gevorm. Om hierdie identiteit in stand te hou word kostuums van die uitgesluite, fantasieë van ander moontlikhede van identiteit, gekonstrueer. Dit gebeur in die gelisensieerde karnaval soos gekonsipieer binne die Bakhtiniaanse raamwerk. Die karnavalproses word voortgedryf deur walging verstrengel met begeerte, en skenk na afloop geboorte aan 'n versterkte sosiale orde (1989: 191, 200): "The supreme ruse of power is to allow itself to be contested *ritually*" (1989: 14).

Die gefassineerdheid met oortreding spruit uit die drang om die opgelegde grense oor te steek. Tydens die karnaval word op geritualiseerde wyse uitlating gegee aan die gefassineerdheid deur die dominante struktuur van wet en kode tydelik op te hef.

¹ <http://www.comicbookresources.com/news/newsitem.cgi?id=3448>

Fisiese manifesterings van die abjekte

Die meeste van die teoretici wie se uitgangspunte tot dusver bespreek is, identifiseer 'n aantal skrywerlike ontwerpe van die abjekte held se fisiese gesteldheid. In talle uiteenlopende tekste skyn daar ooreenkomste te wees in die liggaamlike reaksies en dergelike meer van die abjekte held. Deurgaans kan hierdie simptome in verband gebring word óf met die verskynsel van die grens, óf met die pulserings van die semiotiese chora. Dit is interessant dat 'simptome' van die Kristeviaanse abjekte dikwels voorkom by karakters wat in die Bernsteiniaanse sin geabjekteer is, soos byvoorbeeld die Steppewolf.

Grensbeelde, vernaam, is gedeelde grond vir die Kristeviaanse en Bernsteiniaanse abjekte, om voor die hand liggende redes. Grensbeelde kom dikwels metafories na vore, soos byvoorbeeld by Kristeva se mees argaïese sinjaal van die abjekte: 'n weersin in voedselopname. Die uitspoeg van kos stem ooreen met 'n verwerping van verworwe identiteit. 'n Verdere simptoom is 'n beheptheid met uitwerpsels (feses), om dieselfde rede (Kristeva 1982: 3). Die metafoer van afskeiding, van losmaak van die self, genereer die walging en gefassineerdheid wat die abjekte ingesteldheid ervaar wanneer dit met die geabjekteerde gekonfronteer word.

Fletcher en Benjamin (1989: 90) beskryf ook orale walging as die mees argaïese vorm van abjektering. Enige grens van 'skoon-vuil' (soos byvoorbeeld die liggaamsopeninge), en veral 'n oop wond, is 'n fokuspunt van die abjeksieproses. Volgens hulle is 'n walging in die 'vel' bo-op melk 'n goeie metafoer vir en fisiese voorbeeld van abjekte walging (1989: 90). Fletcher en Benjamin (1989: 47) noem ook die vloei van liggaamsvloeistowwe, en spesifiek by uit- en afskeiding, as 'n sinjaal van die abjekte.

Die verskynsel van die grens kom ook voor in 'n gefassineerdheid met misdaad. Kristeva se sosiale dimensie kom weer na vore wanneer sy misdaad, en veral voorbedagte misdaad, as sinjaal van die abjekte noem. Enige aktiwiteit wat sisteem, identiteit en orde versteur dien as so 'n sinjaal (Kristeva 1982: 4).

Volgens Kristeva (1982: 4) is die mees abjekte voorwerp wat bestaan 'n lyk – die instansie wat 'n definitiewe begrensing van die self beliggaam. Die dood word meestal baie suksesvol

geabjekter, maar 'n lyk, sonder God, en buite wetenskap, laat die dood toe om die lewe binne te dring.

Stallybrass en White (1989: 196) noem walging of vrees vir sekere diere as sinjaal van die abjekte. Dit is veral so wanneer die walging geassosieer kan word met die ruimtes wat hulle bewoon – rotte en kakkerlakke word byvoorbeeld geabjekter op grond van hul sosiaal onaanvaarbare, geabjekterde woonplekke. Muise en erdwurms, daarenteen, is aanvaarbare diere. Hulle noem ook die wolf, bewoner van die bos of wildernis as voorbeeld (1989: 196). Hierdie diere veroorsaak 'n gefassineerde walging omdat hulle ruimtes verteenwoordig wat buite die grens lê van die omgewing wat die gekonstrueerde identiteit vir sigself afgebaken het.

Suiwer Kristeviaanse beelde is byvoorbeeld die sinjale wat herinner aan die semiotiese chora. Hierdie simptome het gewoonlik te make met verskynsels wat teenwoordig was in die eenheidstoestand met die moeder. Die verhoogde bewussyn van die ingewandsritmes van die liggaam laat die draer van 'n abjekte ingesteldheid uitermate gril, maar terselfdertyd sal hy daarmee gefassineerd wees. (Kristeva 1982: 4). 'n Dubbelsinnige gelyktydige verwerping van en verlanse na die ouers, veral die moeder, is 'n simptoom van abjektering, om redes wat ooglopend is uit die afdeling oor Kristeva hierbo (Fletcher & Benjamin 1989: 127-134). Die vloei van liggaamsvloeistowwe is natuurlik hier ook tersake, en so ook die gefassineerdheid met melk.

In my poging tot 'n nuwe lesing van die onderskeie tekste sal aandag geskenk word aan hierdie 'sinjale van die abjekte' met die hoop om spore van onontginde interpretasies van die tersake karakters na te volg.

'n Vereenvoudigde werkbare definisie van die abjekte held

In my definisie, opgestel met die oog op die romans onder bespreking, steun ek grootliks op die werk van Bernstein. Die keuse om eerder 'n definisie van die abjekte held as van die abjekte in die breë te formuleer, is gemaak om die fokus van die romanbesprekings te beperk. Die verband tussen die Kristeviaanse en die Bernsteiniaanse is van só 'n tentatiewe aard, dat dit nie noodwendig die vaste basis bied wat hierdie belangrike teoretiese gereedskapstuk vereis nie.

Die abjekte held

Die abjekte held is 'n karakter wat 'n noemenswaardige deel van die ontwikkeling van 'n verhaallyn dra, en, om die een of ander rede, soms uit eie keuse, uitgewerp (geabjekteer) is uit die heersende sosiale orde; hy is krities opgestel teen die gemeenskap waarvan hy uitgesluit is, en beplan dikwels die een of ander gewoonlik apokaliptiese projek wat ontsnapping uit of magsoorname ván die sosiale orde behels.



DEEL 2: DIE ABJEKTE HELD IN DRIE GESELEKTEERDE ROMANS

INLEIDING

Hermann Hesse se *Steppenwolf* is in 1927 deur S. Fischer Verlag AG in Duitsland uitgegee. *A Whistling Woman* is deur A.S. Byatt geskryf en in 2002 in Londen uitgegee, en Chuck Palanhiuk se *Fight Club* is in 1996 in die V.S.A. uitgegee. Die uiteenlopende keuse van romans is gemaak ten einde die abjekte helde van outeurs uit verskillende historiese en sosiopolitiese agtergronde te beskou, met die hoop enersyds om afstand te kry op die outeur se (veronderstelde) persoonlike agenda, en andersyds om die verskynsel van die abjekte held, sover moontlik onafhanklik van die persoonlike oortuigings wat die outeur aan hom wou toeken, onder loep te neem.

Voor elke leesanalise word 'n totaliserende leeshipotese gewaag ten einde 'n raamwerk te vorm waarbinne die outeur se agenda ten opsigte van die invoer van 'n abjekte held ondersoek kan word. Biografiese besonderhede van die skrywers, hul historiese konteks en geografiese omgewing, asook 'n breë beskouing van die res van hul oeuvre word betrek. Die ondersoek word egter gedoen aan die hand van die teorie soos bespreek in die voorafgaande afdeling, en met die oog daarop om nuwe betekenis en interpretasies na vore te bring. In die volgende afdeling word die probleme rondom en redes vir hierdie benadering bespreek, en enkele verdere opmerkings oor die keuse van romans gemaak.

DIE PROBLEEM MET DIE OUTEUR

Die outeursagenda is eenvoudig “The meaning that the author intended to express in the work” (Shipley 1943: 326). Die werklike toedrag van sake rondom outeursintensie is egter nie so eenvoudig nie. In *Het Werkelijkheidseffect* skryf Roland Barthes (2004: 119):

...we weten nu dat een tekst niet bestaat uit een lintvormige reeks woorden waarmee een enkelvoudige, bijkans theologische betekenis wordt opgeroepen (die de ‘boodschap’ van die Auteur-God zou zijn), maar een ruimte is met meervoudige dimensies, waarin uiteenlopende schrifturen met elkaar een verbond of strijd aangaan zonder dat een ervan oorspronkelijk is: de tekst is een weefsel van citaten, afkomstig uit de duizend en één brandpunten van de cultuur.

Barthes was, soos genoem, een van Julia Kristeva se mentors, en uit aanhalings soos hierbo kan mens ook 'n affiniteit met Bakhtin se sienings in Barthes se werk aflei. Sy beroemde *S/Z* (1974) is een van die belangrikste tekste in die linguistiek en het 'n rewolusie in die studie van interpretasie teweeggebring. Hy het nuwe lig gewerp op die probleme wat ontstaan het met die debat rondom die ‘intentional fallacy’ wat deur Wimsatt, Eliot en ander gevoer is in *On Literary Intention* (Newton-De Molina: 1976). In kort is die geldigheid van outeursagenda by die interpretasie van literêre werk bevraagteken, spesifiek met betrekking tot die digkuns (die argument is egter ewe geldig vir ander genres). Die kennisname van nuwe (onbedoelde, ‘unintentional’) betekenis uit 'n teks het gelei tot 'n situasie waar die outeur se lesing van sy eie teks gelykgestel is aan enige ander lesing, en enige opmerking wat die outeur sou maak oor sy teks bloot as nóg 'n intertekstuele verwysing gesien word.

...notes tend to seem to justify themselves as external indexes to the author's intention, yet they ought to be judged like any other parts of a composition (verbal arrangement special to a particular context), and when so judged their reality as parts of the poem, or their imaginative integration with the rest of the poem, may come into question (Wimsatt 1954: 16)

Barthes het hierdie gedagtes verder gevoer na 'n siening van lees as produksie. Met die lees van 'n teks word 'n interpretasie geproduseer, en die leser word die ruimte waar die meerduidigheid van die teks tot volle reg kan kom:

...er is één plaats waar de veelvoud samenkomt en de plaats is niet de auteur, zoals tot dusverre is beweerd, maar de lezer: de lezer is de ruimte waar alle citaten waaruit het schrijven bestaat waar hun inscriptie plaatsvindt zonder dat er ook maar één verloren gaat (Barthes 2004: 121)

Barthes (1974: 5) maak dan ook die onderskeiding tussen ‘writerly texts’ en ‘readerly texts’: eersgenoemde is tekste wat geredelik hul eie pluraliteit erken en verdedig, waar laasgenoemde

probeer neig na 'n enkele betekenis, selfs 'n 'boodskap':

But the readerly texts? They are products (and not productions), they make up the enormous mass of our literature. How differentiate this mass once again? Here, we require a second operation, consequent upon the evaluation which has separated the texts, more delicate than that evaluation, based upon the appreciation of a certain quantity – of the more or less each text can mobilize. This new operation is interpretation (in the Nietzschean sense of the word). To interpret a text is not to give it a (more or less justified, more or less free) meaning, but on the contrary to appreciate what plural constitutes it.

Barthes stel voor dat 'n waarde-oordeel wat oor 'n teks uitgespreek word, 'n maatstaf moet wees van die teks se vermoë om interpretasies te mobiliseer. Die raamwerk waarbinne so 'n interpretasie gedoen word is egter ewe bepalend by hierdie toets. Die doelwit om die leser 'n produsent van 'n teks te maak, het volgens K.M. Newton (1990: 81) te make met een van die ideale wat Derrida vir interpretasie stel: “the form of interpretation which ‘affirms freeplay and tries to pass beyond man and humanism’”

Die pluralisme (oftewel veelheid) van interpretasie hoef egter nie te lei tot 'n algehele skepsisme oor die betekenis van 'n teks nie. Wat egter wel deur Barthes en ander teoretici vermag is, is 'n skeiding tussen outeur en outoriteit. Met die sogenaamde ‘la mort de l’auteur’ is enige poging om aprioriese beperkinge op interpretasie tersyde te stel (Moriarty 1991: 2). Die outeur se interpretasie van sy eie teks is steeds relevant, en dien uit die aard van die saak as belangrike interteks. Dit dra egter geen gesag by die interpretasie van die teks nie:

The eclipse of the author in Barthes’s work is merely temporary. As long as the figure of the author is not a figure of authority, it is a welcome component of the experience of reading. (Moriarty 1991: 3)

Dieselfde houding geld by die skep van leeshipoteses in die romanbesprekings. Ofskoon dit as 'n effens kunsmatige tegniek mag voorkom, maak dit nie aanspraak op hoër geldigheid as enige ander interpretasie van die outeur se bedoeling nie. Wanneer die interpretasies van die romans saam met die interpretasies van die teoretiese werk van veral Bernstein en Kristeva gelees word, vind hierdie leser dat nuwe betekenis onthul word wat veral ook nuwe interpretasies van sowel die romans as die teoretiese werk mobiliseer. Daar sal gevind word dat twee van die drie tekste (*Steppenwolf* en *Fight Club*) ‘readerly texts’ is. Die samestelling van roman, teorie, en leeshipotese, beweeg egter al nader aan Barthes se ideaal van 'n ‘writerly text’. 'n Interessante verskil tussen die ‘readerly’ en ‘writerly’ romans is dat *Steppenwolf* en *Fight Club*, beide kultustekste, in 'n teenwoordige tydsraamwerk geplaas is, terwyl *A Whistling Woman* in die verlede geplaas is, en juis kommentaar lewer op die verskynsel van kultusse.

Steppenwolf

“We cannot kill them with philosophy. We need bullets.” - Gustav

HERMANN HESSE SE POLITIEK VAN DIE INDIWIDU

Hermann Hesse is in 1877 in die klein dorpie Calw in Duitsland gebore. Hy word dikwels in die populêre verbeelding opgevoer as apolities, en het in die Hippie-beweging van die sestigs kultus-status verwerf. Hy word selfs soms beskryf as ‘die eerste Hippie’, die voorganger van die ideologie wat ’n absolute wantroue in staatkundige regeeringsvorme verkondig het². Natuurlik is selfs anti-politiek ’n politieke ingesteldheid, en Hesse se verwerping van die politiek is eintlik ’n sterk ideologie van die individu, humanisme en anti-nasionalisme.

Steppenwolf is geskryf tussen die twee Wêreldoorloë, tydens die verrysing van die Nasionaal-sosialisme. Hesse was ontnugter met Duitsland se verraad teen sy nuutgevonde demokrasie (Sorrel 1974: 44), en sy wantroue in die politiek het toegeneem.

Sorrel (1974: 46) skryf in sy biografie van Hesse dat die outeur baie in gemeen gehad het met die karakter van die Steppewolf self:

...living on the edge of reality. Wrestling with his despair, groping for his innocence and his beliefs in a life of lost values, he seeks to find himself.

Hesse het die moontlikheid van ’n alternatiewe sosiale orde gesien in ’n kombinasie van die Westerse Verligting en ’n relativering van die individu gebaseer op Oosterse meditasietegnieke (1974: 66). Hy het geglo dat politieke verandering deur die verandering van die individu teweeggebring moet word. Tydens die naderende bedreiging en uiteindelijke verwoesting van die Tweede Wêreldoorlog het sy verwerping van die politiek tot ’n apokaliptiese visie gegroei. Noack³ haal uit Hesse se briewe aan (1940):

I see the decay of state morality and a policy of violation and desecration as unstoppable, and do not believe that any nation or constitution in the world is safe from collapsing or being violated.

Later, in 1956, neem hy ’n selfs meer pessimistiese perspektief aan, en skryf: “We are sitting on the beautiful ruins of our western culture, probably one of the final generations to do so.”

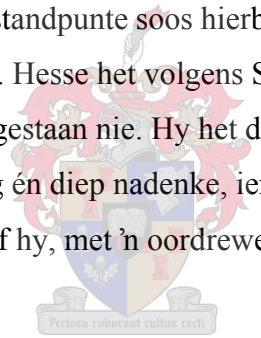
² <http://www.hermann-hesse.de/eng/biographie/politik/politik2.htm>

³ <http://www.hermann-hesse.de/eng/biographie/politik/politik2.htm>

Die deurlopende tema in Hesse se oeuvre is 'n interne worsteling met die hoop op 'n ontdekking van die self en met die oog op die omvorming van die individu. Volgens Hesse is dit die enigste manier om werklike politieke verandering teweeg te bring. Hy het geglo dat veral die grootheidswaansin van tegnologie en nasionalisme bedreigings vir die mensdom inhou, en het dit as die oorsaak van die Wêreldoorloë beskou (Sorrel 1974: 61).

Steppenwolf, wat in 1927 uitgegee is, word dikwels gesien as 'n noodkreet voor die naderende oorlog (Sorrel 1974: 66). Die Steppewolf beleef 'n intense, intellektuele pyn. Hy voel uitgesluit uit alle menslike aktiwiteite, en beleef 'n identiteitskrisis wat hy self nie behoortlik kan verwoord nie. Hy worstel onder andere met 'n gevoel dat hy 'n tweevoudige identiteit het: half-dier, half-mens. In hierdie verband het Hesse self by geleentheid opgemerk: "Our task as man is this: in our own unique personal lives, to take a short step on the road from animal to man." (1974: 68).

Die roman is 'n dokumentasie van 'n proses wat die Steppewolf op magiese wyse die geleentheid tot omvorming bied. As ons Hesse se standpunte soos hierbo gestel ernstig opneem, moet die omvorming effektief voltrek kan word. Hesse het volgens Sorrel (1974: 66) nie 'n spesifieke oplossing of omvormingstegniek voorgestaan nie. Hy het die ideale mens beskou as iemand wat in staat sou wees tot aktiewe handeling én diep nadenke, iemand wat sy gemeenskap dien, maar ook homself. In sy essay *Self-will* skryf hy, met 'n oordrewe geloof in die mens as 'n 'willende' wese:

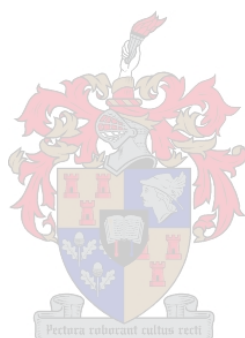


... the one law I hold absolutely sacred [is] the law in [man itself], his own will ... his only living destiny is the silent ungainsayable law in his own heart to obey but which to the self-willed man is destiny and godhead. (Sorrel 1974: 68)

Met hierdie kofessionele konteks in kaart gebring, moet vervolgens eerstens die redes aangevoer word vir die tipering van die Steppewolf as 'n abjekte held. Daarna sal gekyk word tot watter mate hy deur die outeur aangewend word om die soort persoonlike omvormingsproses uit te beeld waarna hierbo verwys is. Ten laaste sal die moontlikheid van nuwe interpretasies en groter pluraliteit in die teks ondersoek word.

Volgens my interpretasie van die boek beeld Hesse in *Steppenwolf* sy beskouing van politieke omvorming (deur middel van individuele omvorming) uit deur Harry se geïdealiseerde objektiewe blik op sy identiteit. Hesse se abjekte held word, deur 'n bonatuurlike perspektief op die potensiële gevolge van sy gefantaseerde oortreding om eie onthalwe, weerhou van 'n aanslag op die sosiale orde. Harry se bewussyn is aan die einde

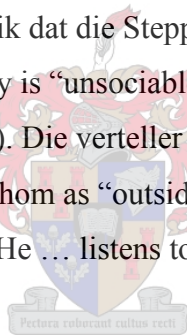
van die roman steeds die eggokamer van die onversoenbare begeertes en ongeoorloofdhede waarvan Bernstein (1992: 27) praat. Hy gaan egter nie so ver as om homself as monster te probeer voordoen nie. Aan die einde van die roman is die Steppewolf se probleme nie opgelos nie. Hy word wel deur die outeur van moed voorsien om sy interne worsteling, wat hy voorheen geglo het hopeloos is, te hervat.



TEKSANALISE

Die Steppewolf word aanvanklik aan die leser voorgestel deur middel van 'n anonieme eerstepersoonsverteller wat hom by 'n losieshuis ontmoet. Ons leer die Steppewolf van naderby ken wanneer die anonieme verteller die inhoude van 'n inwoner in sy ma se losieshuis se geskrifte aan die leser openbaar. Die man, ene Harry Haller, noem homself die Steppewolf. Die Steppewolf blyk, uit sy geskrifte, 'n ongelukkige man te wees wat nie tuis voel in sy leefwêreld nie. Hy voel uitgesluit deur 'n sosiale werklikheid wat vir hom kunsmatig en onsinnig voorkom. Hy ontmoet 'n vrou, Hermine, en word deur haar deel van 'n kunstenaarsgemeenskap waar hy vrylik toegang tot vroue en dwelms kry. Steeds is hy nie gelukkig nie. 'n Jazz-musikant, Pablo, laat hom in sy 'Magic Theatre' toe, waar hy 'n reeks fantastiese ervarings deurmaak wat elkeen op 'n ander wyse sy identiteit uitdaag. Die uiteinde van die spel in die 'Magic Theatre' bepaal die sukses van die Steppewolf se omvorming.

Dit is vir hierdie leser onmiddelik duidelik dat die Steppewolf 'n buitestaander is. Reeds op bladsy sewe van die inleiding, lees ons hy is “unsociable to a degree I had never before experienced in anybody” (Hesse 1927: 7). Die verteller verwoord die gevoel dat hy aktief van die Steppewolf weggestoot word en beskryf hom as “outside it all”, met 'n “sad, intellectual face” (Hesse 1927: 8-9). Verder aan lees ons “He ... listens to the hum of human life, from which he is excluded” (Hesse 1927: 26).



Sy geabjekteerdheid, in die Bernsteiniaanse sin, word maklik bewys uit sy eie dagboek. Hy skryf:

There is much to be said for contentment and painlessness, for these bearable and submissive days, on which neither pain nor pleasure cry out, on which everything only whispers and tiptoes around. But the worst of it is that it is just this contentment that I cannot endure. It fills me with irrepressible loathing and nausea. Then, in desperation, I have to escape into other regions, if possible, on the road to pleasure, or, if that cannot be, on the road to pain ... A wild longing for strong emotions and sensations seethes in me... I have a mad impulse to smash something, a warehouse perhaps, or a cathedral, or myself, to commit outrages, to pull off the wigs of a few revered idols ... to seduce a little girl, or to stand one or two representatives of the established order on their heads (Hesse 1927: 34-35)

Die Steppewolf word gekonfronteer met wat Stallybrasse en White die ‘tweede groteske’ noem.

Al is hy gekant teen die sosiale orde, is dit by hom ingebore. Hy sê:

My dear sir, I would not for the world laugh at the bourgeois life. It is true that I live in another world, and perhaps I could not endure to live a single day in a house with araucarias. But though I am a shabby old Steppewolf, still I am the son of a mother, and my mother too was the wife of a bourgeois... (Hesse 1927: 20)

Terselfdertyd is die Steppewolf bewus van die onhoudbaarheid van die grense van die sosiale orde:

Man is not by any means of fixed and enduring form ... He is much more an experiment and a transition. ... His innermost destiny drives him on to the spirit and to God. His innermost longing draws him back to nature, the mother. Between the two forces his life hangs tremulous and irresolute. What is commonly meant by the word 'man' is never anything more than a transient agreement, a bourgeois compromise. (Hesse 1927: 74-75)

Hierdie teksgedeelte kom uit die *Treatise on the Steppenwolf*, wat binne sy eie dagboek aangebied word. Hy vertel hierin hoe hy op straat 'n advertensie vir 'n 'Magic Theatre', met die onderskrif 'Not for everybody' sien. Dit is vir hom 'n aantreklike aanbod, 'n ontsnapping na 'n onbekende bestemming, 'n genotvolle oortreding sonder verdere doel of rede. Later ontmoet hy 'n man wat dieselfde 'Magic Theatre' adverteer, en as hy hom vra of hy iets by hom kan koop, gee die man aan hom 'n boek. Die boek se titel is *Treatise on the Steppenwolf*. Daar volg 'n intieme en presiese beskrywing van sy eie karakter, waarin hy ook op sy regte naam, Harry Haller, genoem word. Na die lees van die teks dink hy dis vreemd dat die skrywer daarvan soveel oor hom kan weet, "en ook so min".

Te midde van hierdie doelbewuste tekstuele spel, wat miskien daarop gemik is om die stabiliteit van die karakter as eenheids subjek te ondermyn, is die vraag dus nou of die uitsprake in hierdie teks as 'geldig' ten opsigte van die karakterisering van die Steppewolf gebruik kan word. Waar dit aan die een kant miskien gerade is om die karakter van die Steppewolf te soek juis 'tussen' hierdie verskuiwende teleskoperende verteltegniek waarmee 'n wisselende aanbod van die karakter doelbewus opgevoer word, kan een argument wel geopper word: naamlik dat, aangesien die Steppewolf self nooit, nie eers na sy omvorming, verskil van die punte in die *Treatise* nie, en wel uiteindelik in die 'Magic theatre' uitkom, die *Treatise* wel enige geldigheid besit vir die ontleding van die Steppewolf se karakter. In die *Treatise* word aangevoer dat die rede vir sy ontevredenheid sy dubbel-aard is: wolf en mens. Die twee dimensies werk teen mekaar: die wolf lag vir die mens se edel oomblikke, en die mens noem die wolf se plesier primitief (Hesse 1927: 53). Dit is die 'wolf' in hom wat katedrale wil vernietig, of jong meisies wil verlei. Die onderskeiding is egter ook 'n vereenvoudiging:

With the 'man' he packs in everything spiritual and sublimated or even cultivated to be found in himself, and with the wolf all that is instinctive, savage and chaotic... He assigns ... whole provinces of his soul to the 'man' which are a long way from being human, and parts of his being to the wolf that long ago have left the wolf behind (Hesse 1927: 74)

In hierdie toestand waarin die Steppewolf homself bevind, dink hy hy is ongelukkiger as die meeste mense, maar dit gun nog die skrywer van die *Treatise* (wat nie geïdentifiseer word nie), nog die Skrywer (Hesse die reële outeur) hom – selfs in sy pyn is hy nie uniek nie (Hesse 1927: 52).

Daar sou gespekuleer kon word oor die teenwoordigheid van die Kristeviaanse abjekte in die Steppewolf. Daar sou gesê kon word dat die ‘wolf’, wat ’n algemene soort dierlikheid simboliseer, nie suksesvol geabjekteer in die vorming van die Steppewolf se identiteit nie. Die wolf is, in Kristeva se taal ‘something rejected from which one does not part ... what disturbs identity, system, order’ (Kristeva 1982: 4). Mens sou kon spekulereer dat hierdie breuk in sy identiteit ’n gaping los waardeur die abjekte kan binnedring.

[The Steppewolf] consists of a hundred or a thousand selves, not of two. ... it appears to be an inborn and imperative need of all men to regard the self as a unit... And if ever the suspicion of their manifold being dawns upon men of unusual powers and of unusually delicate perceptions, so that, as all genius must, they break through the illusion of the personality and perceive that the self is made up of a bundle of selves, they have only to say so and at once the majority puts them under lock and key, calls science to aid, establishes schizophrenia and protects humanity from the cry of truth from the lips of these unfortunate persons. (Hesse 1927: 70-71)

Die genoemde oortreding teen die eenheid van die transendentale ego (Moi 1996: 29) skyn hier aan bod te kom. Die probleem met so ’n psigoanalitiese spekulering is dat dit baie goed in die identiteitsvorming en biografiese besonderhede van die karakter begrond moet word. Vir ’n verdere ontwikkeling van so ’n spekulatiewe uitspraak sou meer inligting omtrent sy abjeksieproses benodig word. Die roman gee nie sulke inligting nie. So ’n interpretasie maak egter al klaar die teks ryker.

Waar dit miskien ’n tendensieuse lees sou kos om die teorie van Kristeva in hierdie teks te probeer terugvind, is die Bernsteiniaanse abjekte held hier duidelik herkenbaar. Die Steppewolf is nie volledig wolf nie, en ook nie volledig mens nie, en kan nie volwaardig ‘geabjekteer’ genoem word nie. Hy leef egter beide kante van die grens wat deur die sosiale orde opgestel is, in die “inclusive, heterogenous, unstable zone” soos Stallybrass en White (1989: 193) hierdie grens beskryf. Al is hy ’n buitestaander, is hy nie volledig geabjekteer nie, en is hy nie in wese opgestel téén die sosiale orde nie. Hy het wel eienskappe van die Bernsteiniaanse abjekte, en kan as abjekte held beskou word.

Hesse se aanwending van die abjekte held as die agent van ’n individuele omvormingsproses kan

die beste nagevors word in die Steppewolf se ervarings in die ‘Magic Theatre’. Die *Treatise* stel ’n oplossing vir sy gekonflikteerde toestand voor: as die Steppewolf gekonfronteer word met die sogenaamde ‘Magic mirror’ waarin hy homself objektief kan sien, sal die verskillende selwe òf mekaar vernietig, en vir ewig skei, òf tot ’n vergelyk kom “in the dawning light of humour” (Hesse 1927: 68). Die voorgestelde ‘oplossing’ is wel verdag: die ontsnapping uit die gesplete toestand is heel moontlik die dood, of waansin. Laasgenoemde oplossing kom ooreen met Bernstein se beskrywing van die “equivocal laughter” na afloop van ’n ongeslaagde dialoog (Bernstein 1992: 83).

Na die lees van die *Treatise* gaan die Steppewolf voort met sy leefstyl van morrende buitestaanderskap. Hy ontmoet ’n vrou, Hermine, wat hom terselfdertyd troos en tart, en hy weet ook dat dit presies is wat hy nodig het (103). Hulle speel ’n spel – hy gehoorsaam met plesier die bevel wat sy hom gee. Hy leer dans en vind maniere om homself te geniet. Sy waarsku hom egter vroegtydig dat haar laaste bevel aan hom gaan wees om haar dood te maak. Selfs met die vooruitsig van die moord op die vrou as ‘onstabiele’ figuur en as subversiewe ‘bron’ van plesier, smag die Steppewolf steeds na die ondubbelsinnige impuls en vaste voornemens wat uit ’n voltooide en stabiele psigiese identiteitsentrum kom (Hesse 1927: 125). Hy ontmoet voorts die jazz-musikant Pablo, en word deel van hul vriendekring waar hy vrylik toegang tot vroue en dwelms kry. Steeds is hy nie gelukkig nie. Uiteindelik bring Pablo hom na die ‘Magic mirror’, waar hy homself aanskou. Sy weerkaatsing spat uitmekaar en beelde van homself op verskeie leeftye en in verskillende monderings skuier oor mekaar heen. ’n Jong weergawe van homself spring uit die spieël uit en hardloop af in die gang. Die Steppewolf agtervolg hom, en kry uiteindelik toegang tot die ‘Magic Theatre’. Hier stap hy deur ’n klomp deure, om telkens na ’n ander wêreld geneem te word. Die verskillende wêreldes wat hy ervaar, dien elkeen ’n doel in die omvormingsproses wat Pablo hom aanbied. ’n Paar van hierdie alternatiewe moontlikhede is vir die doeleindes van die opstel van besondere belang.

Die eerste deur waarby hy ingaan, het die titel ‘Jolly Hunting – Great Automobile Hunt’. Sodra hy ingaan, bevind hy homself te midde van ’n apokaliptiese oorlog tussen mens en masjien. ’n Gewone straat is in totale anargie gedompel. Hierdie passasie kan gelees word as ’n verwysing na die naderende Tweede Wêreldoorlog, en spesifiek na die impak van die tegnologiese grootheidswaan in die oploop daartoe. Die Steppewolf ontmoet ’n ou skoolvriend, Gustav, wat intussen ’n teologie-professor geword het. Saam skiet hulle lukraak sonder aansiens des persoons

met gewere op mense wat verbyry. Die Steppewolf word gekonfronteer met die werklikheid van oorlog:

There was a war on, a violent, genuine and highly sympathetic war where there was no concern for Kaiser or republic, for frontiers, flags or colours and other equally decorative and theatrical matters, all nonsense at bottom; but a war in which everyone who lacked air to breathe and no longer found life exactly pleasing gave emphatic expression to his displeasure and strove to prepare the way for a general destruction of this iron-cast civilization of ours... I joined the battle joyfully. (Hesse 1927: 211)

Die mens se onvermoë om sy persoonlike kwellinge op persoonlike vlak op te los is hier die direkte oorsaak van die geweld. Harry en Gustav skiet vervolgens 'n motor raak, en stap na die wrak. Hulle besef dat hulle die oorlewende nie van aangesig tot aangesig kan doodskiet nie. Die voorafgaande moorde was slegs 'n uitdrukking van hul eie besware teen die samelewing in die algemeen en die slagoffers was sonder identiteit. Hulle is spyt oor hulle dade: "Pah – all that blood. We were ashamed of ourselves" (Hesse 1927: 221).

Hulle kom tot die besef dat geweld sinloos word in spesifieke persoonlike verhoudings. Die Steppewolf word in hierdie illusionêre wêreld van die 'Magic Theatre' gekonfronteer met die destruktiewiteit van sy gewelddadige fantasieë indien dit in 'n persoonlike identiteitsruimte uitgevoer sou word.

Die volgende deur waarby Harry kies om in te gaan is 'Guidance in the Building up of the Personality'. In hierdie toneel tree Harry 'n klein, skemeragtige kamer binne waar 'n soort Oosterse Guru sit. Die man sê vir hom dat hulle in sy kamer nie name het nie, en nie persone is nie. Hy wys Harry 'n soort 'skaakspel', waar die verskillende dele van die self herrangskik kan word om 'n ander geheel te skep.

'This mistaken and unhappy notion that a man is an enduring unity is known to you. It is also known to you that man consists of a multitude of souls, of numerous selves. The separation of the unity of the personality into these numerous pieces passes for madness... We demonstrate to anyone whose soul has fallen to pieces that he can rearrange these pieces of a previous self in what order he pleases, and so attain to an endless multiplicity of moves in the game of life.' (Hesse 1927: 223-224)

Die oplossing vir die Steppewolf is nie om die een of die ander identiteit te kies nie. Hy moet, volgens die Guru, leer om die verskillende identiteite te beheer en om hulle tot mekaar in verhouding te bring op 'n wyse wat hom steeds tot handeling in staat stel. As ons Hesse se voorliefde vir die Oosterse meditasietegnieke in ag neem, kan hierdie advies as die outeur se eie geneem word. Hierdie teksgedeelte kan gelees word saam met die aanhaling hierbo oor die

veelvoudigheid van die self en die abjektering van ‘waansin’ (Hesse 1927: 70-71). Na aanleiding hiervan kan Hesse se raad aan die Steppewolf afgelei word: hy moet leer om weerskante van die grens van die sosiaal geabjekteerde te leef – wat die sosiale orde as waansin abjekteer, is in der waarheid die algemene modus van identiteit.

Die volgende deur waarby die Steppewolf ingaan het die opskrif ‘Marvellous Taming of the Steppewolf’. Hier aanskou die Steppewolf hoe ’n man, wat baie soos hy lyk, ’n wolf tem, en hom menslike gedrag leer. Hierna word die posisies omgeruil en die wolf ‘tem’ die man, leer hom om dierlik te wees, soveel so dat hy daarna ’n lam verskeur en opeet. Wat die Steppewolf hier sien is die negatiewe resultaat wat oorheersing van een kant van sy dubbel-aard tot gevolg sou hê. Met betrekking tot die wolf wat tot mens getem is, sê hy “It was an agony to witness the fantastic extent to which the wolf had learnt to belie his nature; and I stood there with my hair on end.” (Hesse 1927: 227). Die mens wat tot wolf ‘getem’ is, walg hom soveel dat hy uithardloop.

Die voorlaaste deur waarby Harry ingaan se opskrif is ‘How one kills for love’. Die Steppewolf sien vir Hermine nakend in Pablo se arms lê. Hy gehoorsaam haar aanvanklike bevel, en steek haar dood met ’n mes. Die proses is egter bykans meganies, ’n ritueel wat hy emosieloos voltrek. Hierna praat hy met Mozart, wat hom uitlag. Die komponis speel sy eie musiek oor ’n grammofoon, en die kunsmatigheid daarvan ontstel die Steppewolf. Mozart deel egter nie Harry se negatiewe beskouing van die opgeneemde weergawes van sy musiek nie. Hy beskuldig Harry daarvan dat hy nie verstaan dat die lewe om ’n kompromis tussen die ideale en die moontlike gaan nie. Vir die meeste mense is dit onmoontlik om in ’n konsertsaal na ’n orkestrale uitvoering van sy musiek te luister (Hesse 1927: 247-248). Hy vermaan weereens vir Harry oor sy negatiewe ingesteldheid, en raai hom aan om te luister na die ‘radiomusiek van die lewe’, om dit te geniet en daarvoor te lag.

Harry erken dat hy Hermine doodgemaak het, nie soseer om haar wens toe te staan nie, maar in die hoop op ’n waardige dood aan die hand van ’n hof en laksman. Vervolgens word hy na die laaste kamer van die ‘Magic Theatre’ geneem: ‘Harry’s Execution’.

Hier word die Steppewolf voor ’n hof gedaag, nie omdat hy Hermine vermoor het nie, maar omdat hy die teater van alternatiewe wêrelde wou misbruik om sy eie selfmoord te bewerkstellig. Hy word gevonnissen tot die lewe. Hy word aangemoedig om self te leer lag, en om sy lafhartige smagting na die dood te laat vaar. Hy word gewys op sy bereidheid om te sterf, en sy onwil om te

lewe. Die Steppewolf aanvaar sy vonnis gedweë. Hy herbesin oor alles wat hy geleer het in die ‘Magic Theatre’, en besluit om te leer om die spel van die lewe te speel en om die raad van die man in die toneel getitel ‘Building up of the Personality’ te volg:

I understood it all. I understood Pablo. I understood Mozart, and somewhere behind me I heard his ghastly laughter. I knew that all the hundred thousand pieces of life’s game were in my pocket. A glimpse of its meaning had stirred my reason and I was determined to begin the game afresh. I would sample its tortures once more and shudder again at its senselessness. I would traverse not once more, but often, the hell of my inner being. (Hesse 1927: 252)

Bogaande paragraaf som die omvorming van Harry goed op. Dit is nie soseer ’n helingsproses as ’n hernieude innerlike selfbeskouing en ’n stoïsynse soort aanvaarding van die lyding van die Self nie. Die hele proses, verstaan hy nou, dien as ’n objektiewe demonstrasie van sy identiteit, en nie noodwendig enige voltooide produk van ’n finale Self nie. In die eerste toneel word hy gewys op wat sy gefantaseerde aanval op die sosiale orde sou beteken as sy persoonlike ontevredenheid op ’n makropolitieke skaal uitgeoefen sou word.

Hesse se beskouing van kollektiewe, politieke omvorming deur die omvorming van die individu word hier slegs tot op ’n eerste fase voltrek. Deur ’n geïdealiseerde objektiewe blik op sy identiteit word die Steppewolf oortuig om sy fantasieë van gewelddadige aanslae op die sosiale orde te laat vaar. Volgens my totaalverstaan van die outeur se agenda word die stryd van die Steppewolf omvorm tot ’n innerlike strewe, met nuwe hoop op ’n uitkoms wat nie meer die dood of waansin behels nie.

Steppenwolf is ’n ‘readerly text’. Die verhaal bevat ’n redelik eenduidige ‘boodskap’: ten spyte van al die klagtes wat die abjekte held teen die sosiale orde mag hê, is dit elke mens se etiese plig om homself te probeer ‘verbeter’, en om aktief betrokke te wees by die sosiale omgewing waarin hy leef. Wat presies beteken hierdie ‘verbetering’ egter? Hesse gebruik die gemaklike onderskeiding tussen ‘dier’ en ‘mens’ en stel voor dat daar na laasgenoemde gestreef moet word. Die Steppewolf erken egter self dat dit nie so eenvoudig is nie, dat hy eintlik uit bondels selwe bestaan (Hesse 1927: 71), dat die woord ‘man’ ’n bourgeois kompromis is. Hy blameer steeds alles wat boos en aggressief is op die ‘wolf-aard’ binne homself. Dit skyn egter die gevolg van ’n baie naïewe oortuiging van die goedheid van ‘die mens’ te wees. Wat van die boosheid van die hoogs gekultiveerde

psigose? Wat van 'n karakter soos Charles Manson, wat intelligent en selfbewus was, maar sonder twyfel ook versteurd?

Hierdie eenvoudige onderskeiding is nie houdbaar nie. Die Steppewolf besef dit, maar bly daarby. Terselfdertyd lees ons van sy gefassineerdheid met die oop wond, en beskryf hy by vele geleenthede verskynsels in taal wat herinner aan die Kristeviaanse abjekte. Sou mens kon sê dat hy terugval op so 'n vereenvoudiging van sy identiteit, ten einde 'n vaste sentrum van handeling te behou? Dit wil voorkom asof hy die stryd tussen die wolf en die mens opstel in die hoop om daardeur die deurspeel van die semiotiese drifte en die aanslag op die eenheids subjek wat ons by hom kan sien, op kunsmatige wyse te oorwin. So 'n lesing sou verder ondersteun word deur sy selfmoordneigings, die 'koue roep van die lem' wat hy saans alleen in sy kamer ervaar, en sy misbruik van die 'Magic Theatre' met die hoop om 'n waardige dood te bewerkstellig. Hy is uitgeput deur die identiteitsworsteling wat sy lewe oorheers. 'n Waardige dood sal die voltooidheid en afsluiting bied waarna hy smag.

Dit moet beklemtoon word dat die alternatiewe interpretasie hierbo nie aanspraak maak op gesaghebbendheid nie – dit is veel eerder 'n oefening in en demonstrasie van die wyse waarop tekste teen mekaar gelees kan word om nuwe betekenis te mobiliseer. Een gevolgtrekking wat egter reeds by so 'n redelik vlugtige lesing van *Steppenwolf* gemaak kan word, is dat Hesse die konsep 'mens' oorvereenvoudig en idealiseer. Dit ten spyte van die feit dat hy in *Steppenwolf* aandui dat hy bewus is daarvan dat dié noemer 'n kunsmatige en ooreenvoudige uitweg is. 'n Agenda opgestel rondom die idee van 'n 'vermensliking' gaan onder wanneer die woord 'mens' nie meer die eenvoudige nastreefbare ideaal is wat dit voorheen was nie. Wanneer *Steppenwolf* saam met die teorie gelees word wat hierdie konsep problematiseer, word die teks skielik 'n dokumentasie van die Steppewolf se (onsuksesvolle) worsteling met die idee van die 'beskaafde' eenheids subjek.

Fight Club

“You are not a beautiful and unique snowflake. You are the same decaying organic matter as everyone else.” - Tyler Durden

PALAHNIUK EN SELFVERWOESTING

Chuck Palahniuk sou beskryf kon word as 'n post-punk satiriese Amerikaanse romanskrywer. Die oorheersende tema in sy werk is 'n kritiek op verbruikerskultuur in die mediagerigte samelewing. In *Survivor* (1999) word die enigste oorlewende van 'n selfmoordsekte wêreldberoemd. In *Invisible Monsters* (1999) volg die leser 'n groep modelle en fopdossers tydens 'n veelfasettige identiteitskrisis deur die Australiese woestyn. *Fight Club* (1996), sy debuutroman, is die verhaal van 'n anonieme eerstepersoonsverteller se opgaan in psigose en 'n anargistiese kultusbeweging.

Palahniuk beskou 'n uitbeelding van die tydsges as een van sy doelwitte⁴. Dié gees is dan volgens hom spesifiek dié van 'n ontnugtering met die beloftes wat die verbruikerskultuur en mediagerigte samelewing bied. Palahniuk beskryf die samelewing as een wat verlief is op oorlog. Hy beskou die groot ideale wat as dryfveer vir die verbruikerssamelewing aangevoer word, as blote ontsnappingsfantasieë uit 'n leë sosiale en persoonlike identiteit wat die subjek self verveel⁵. Hy beskou oortreding as die eerste stap op die pad na 'n outentieke lewe, en haal Kierkegaard aan in een van sy artikels in *Non-Fiction* om die vrees wat die subjek vir sy eie vryheid ervaar, te beskryf – “dread is the knowledge of what you must do to be free, even if it will destroy you” (Palahniuk 2004: 212). Hy beskou oortreding as die eerste stap op 'n eksistensialistiese tog waarvan die einde onseker is.

Palahniuk gebruik as tegniek die beskrywing van oordadige geweld. Deur die eksplisiete beskrywing en bevoorgroting van geweld word dit metafoor vir die outeur se pleidooi vir die vernietiging, hoe dan ook al, van hierdie leë identiteit van die mens in die verbruikerskultuur.

Palahniuk sluit, myns insiens, ook implisiet by die Marxisme aan. Die effek van vervreemding wat volgens die klassieke Marxisme onder andere veroorsaak word deur die handarbeider se verwydering van sy produk (Marx 1935: 30), word in Palahniuk se skrywerlike diagnose van die post-industriële era verplaas na die middel- en hoërmiddelklaswerknemer. Dit lei tot 'n

⁴ <http://www.gettingit.com/article/186>

⁵ <http://www.metrotimes.com/20/03/Features/artShop.htm>

eksistensiële en identiteitskrisis by lede van hierdie klas, en dit is spesifiek in hierdie sosiale strata waar Palahniuk se abjekte held sy teikenmark sien.

Palahniuk beskryf die individu in die Amerikaanse samelewing se ideaal as die strewe om jouself so ver as moontlik van die massa te isoleer. Met miljoenêrs en vermaaklikheidssterre as ikone, wil almal hulself verhef na 'n plek bo die gemeenskap. Palahniuk noem die afbreek van hierdie sindroom as een van sy skrywerlike doelwitte: “taking the character from faux happiness and isolation back into community, into dysfunctional, unpleasant, chaotic, but ultimately more fulfilling community”⁶.

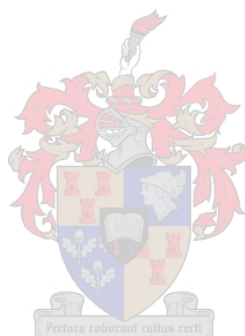
Die abjekte held in *Fight Club*, Tyler Durden, neem veral die gedaante van Bernstein se ‘licensed fool’ aan. Hy trek die baadjie van sy keuse aan om die absurditeite van die heersende sosiale orde uit te wys. Sy vermoë om 'n ander karakter deur middel van 'n dialoog te verlei, is volgens Bernstein 'n eienskap waaraan die abjekte held uitgeken kan word. Die ander karakter in hierdie verhaal is die anonieme eerstepersoonverteller, wat ek duidelikheidsonthelwe ‘Jack’ noem, in navolging van 'n reeds bestaande konvensie in die gesprek rondom *Fight Club*.

Dié dialoog neem egter 'n interessante karakter aan in *Fight Club*. Dit word naamlik na aan die einde van die boek onthul dat Tyler nie werklik bestaan nie. In 'n telefoongesprek met Marla, die vrou met wie Durden in 'n verhouding staan, noem sy vir Jack ‘Tyler’. (Palahniuk se siening van die moontlikheid van 'n betekenisvolle romantiese verhouding in die verbruikerskultuur word ook hier duidelik: eers aan die einde van die verhaal word hierdie identiteitsverwarring tussen hulle opgeklaar). Jack beseft dat Tyler die produk is van 'n dissosiatiewe persoonlikheidssteurnis waarvan hy nie bewus was nie. Hy noem vir Tyler 'n ‘psychogenic fugue state’ (Palahniuk 1996: 168) geskep deur die onderdrukte dele van sy psige. Hier kan die leser 'n ooreenkoms sinjaleer met die Steppewolf se situasie van 'n dubbele aard binne die Self. In *Fight Club* word Jack egter eers later bewus van die bestaan van sy tweede identiteit. Hy ervaar Tyler aanvanklik as 'n ander persoon, een wat hom probeer oorreed om die sosiale orde te verwerp ten einde vir homself (Jack) 'n nuwe identiteit te skep. Die inhoud van so 'n identiteit is nog nie duidelik nie, behalwe dat sy bestaan daarbinne radikaal anders as sy vorige vervelige lewe sal wees. Ofskoon Jack dit nie beseft nie, is dit natuurlik 'n gevaarlike proses. Tyler stel voor dat hy sy reeds gekonstrueerde identiteit abjekteer, sonder rigtingaanwysers na die volgende een. As produk van Jack se psige

⁶ <http://www.powells.com/authors/palahniuk.html>

het Tyler egter die voordeel van eerstehandse kennis van sy bestaande identiteit. In die analise van die teks sal gekyk word na die wyse waarop Jack verlei word, en na die uiteindelijke effek van sy abjektering van die identiteit wat hy binne die sosiale orde gehad het. Die houdbaarheid van die identiteitsvernietiging wat Palahniuk via Tyler vir Jack voorstel, sal ondersoek word, veral met verwysing na die moontlikheid van 'n bestaan binne 'n 'dysfunctional, unpleasant, chaotic, but ultimately more fulfilling community'⁷ na afloop van die proses.

Of die geabjekteerde volgens die Kristeviaanse psigoanalitiese nosie daarvan in die teks voorkom, sal natuurlik deur 'n interpretasie van die hele roman aanneemlik gemaak moet word.



⁷ <http://www.powells.com/authors/palahniuk.html>

TEKSANALISE

‘Jack’ se naamloosheid strook met die tema van identiteitsvernietiging wat in die roman aan bod kom. Die ervaring van sy eie identiteit as leeg word na buite gesinjaleer deurdat geen identifikasiesimbool daaraan verbonde is nie.

Jack ly aan slaaploosheid. Dit is egter slegs ’n simptoom van sy ontnugtering met sy bestaan. Die retrospektiewe vertelmodus word aangewend om ’n bestaan te skets waar hy drie weke lank sonder slaap sy daaglikse roetine deurmaak, totdat hy later heeltemal verwyderd van enige ervaring voel:

Everything is so far away, a copy of a copy of a copy. The insomnia distance of everything, you can’t touch anything and nothing can touch you (Palahniuk 1996: 21)

Hy kan deur die kunsmatigheid en oppervlakkigheid van sy yuppie-bestaan sien, en is dringend op soek na iets wat hy as outentiek kan ervaar. Hy ervaar tydelik verligting wanneer hy begin om die ondersteuningsgroepe vir chroniese siekes te besoek, en saam met die gedoemdes kan huil. Hy ontmoet ’n vrou, Marla Singer, wat ook ’n gevoel van outentisiteit by die ondersteuningsgroepe ervaar. Haar teenwoordigheid laat hom egter weer net so onoorspronklik as tevore voel, en hy kan nie meer sy kunsmatige treurproses deurmaak nie. Dan bevriend Jack vir Tyler Durden, ’n flambojante en aantreklike anargis, en saam begin hulle die ‘Fight Club’, ’n kultusgroep van mans wat hulself roekeloos oorgee aan fisiese geweld. Die groep het nie ’n spesifieke ideologie of doelstelling nie, maar eksistensialistiese en sosialistiese idees is volop in hul retoriek. Soos die monster-karakter in Bernstein se kategorisering, is hulle alles wat nie versoenbaar is met die huidige orde nie. Hulle mees ambiseuse projek is om die hele land se kredietrekords uit te vee ten einde materiële verskille te vernietig. Daar is geen ideologiese samehang aan hulle visie nie, en Jack is baie bewus daarvan. Hy is betrokke, deels weens die dwang van Tyler Durden, en deels omdat hy vir die eerste maal betrokke voel by sy eie lewe. Wanneer hy egter besef dat Tyler ’n produk van sy eie psige is, word hy gekonfronteer met aandadigheid aan alles wat Tyler gedoen het. In die persoon van Tyler het hy, Jack, dosyne jong mans deel gemaak van sy anargistiese vryheidsprojek, en ten minste een moord gepleeg. ’n Stryd ontstaan tussen die twee, wat vir Jack tot totale waansin dryf, al is hy die ‘oorwinnaar’. Hier is ’n ooglopende parallel met die Steppewolf se spel met die dubbele bodems van identiteit, en die moontlikheid van gekte as die uiteinde van die stryd tussen die twee dimensies van die Self.

Tyler is ooglopend in die Bernsteiniaanse sin geabjekteer uit die sosiale orde. Daar is nie een episode van handeling in *Fight Club* waar Tyler enigtiets behalwe veragting vir die sosiale orde toon nie. In sy posisie as verleier van iemand (homself in 'n makker gedaante) wat aan die sosiale orde onderdanig is, val hy mooi in Bernstein se kategorisering van die abjekte held. Dit sal duidelik word dat daar ook baie elemente van die Kristeviaanse abjekte in hom voorkom. Om die effektiwiteit van Tyler se verleidingstegnieke te waardeer, moet daar eers na Jack se probleme en kwesbaarhede gekyk word. Oor sy vader sê hy:

Me, I knew my dad for about six years, but I don't remember anything. My dad, he starts a new family in a new town about every six years. This isn't so much like a family as it's like he sets up a new franchise... My father never went to college so it was really important I go to college. After college, I called him long distance and said, now what?

My father didn't know.

When I got a job and turned twenty-five, long distance, I said, now what? My dad didn't know, so he said, get married.

I'm a thirty-year-old boy, and I'm wondering if another woman is really the answer I need.
(Palahniuk 1996: 50-51)

Jack se agteraf interpretasie van sy toetrede tot die volwasse lewe toon 'n ooreenkoms met die ontseteldheid van die sogenaamde X-generasie, wat van die voorafgaande generasie niks kon erf behalwe die wete dat 'die reëls' nie werk nie, en dat die woorde wat voorheen die meeste beteken het, clichés geword het (Coupland 1991: 86). Jack se ontsetelheid word deur Tyler uitgebuit as hy hom toespreek:

...If you're male and you're Christian and living in America, your father is your model for God. And if you never know your father, if your father bails out or dies or is never at home, what do you believe about God? ... What you have to consider ... is the possibility that God doesn't like you. Could be, God hates us. This is not the worst thing that can happen.
(Palahniuk 1996: 140)

Die sprong in hierdie toespraak van vader na God en die argument van die verwerping van God op grond van die vader se daad, word deur Tyler gemaak ten einde sy luisteraar te oortuig dat die Oedipale wet en die sosiale orde wat daarvolgens opgestel is, verwerplik is.

Die verteller se werk as ondersoekbeampte vir 'n motormaatskappy verveel hom. Hy moet onder andere die berekenings maak wat bepaal of veiligheidsrisiko's in die maatskappy se motors herstel moet word, en of die dagvaardings van beseerdes en dooies se naasbestaendes eerder net betaal moet word (Palahniuk 1996: 30). Die steriele wiskundige berekenings waarvan menselewens afhang, kweek by hom afsku teenoor sy werk. Tyler speel slu in op hierdie gevoel:

We are the middle children of history, raised by TV to believe that we were all going to be rock stars and millionaires. But we won't. And we're just learning that fact. So don't fuck with us. (Palahniuk 1996: 166)

Tyler se tegniek is dat hy eerstens identifiseer met die verteller. Hy stel hom gerus dat hy nie die enigste een is wat teleurgesteld is met die verloop van sy lewe nie. Hy verplaas ook die skuld, die verantwoordelikheid en die agentskap: dis nie 'ons het by TV geleer nie', maar 'TV het ons geleer'. Die uitspraak is terseldertyd 'n opruiende dreigement. Tyler stel homself en die lede van sy kultus, insluitend Jack, op as desperate karakters. Hulle het niks om te verloor nie, en is reg om enigiemand te blameer vir hul eie pyn. Die ontmoedigde en voorheen toegeeflike Jack vind aanklank by Tyler se woorde.

Daar kan nog vele voorbeelde van Tyler se effektiewe retoriek uitgewys word. Sy verhouding met Marla is egter een van die belangrikste. Die verteller ervaar haar as intimiderend. Sy ontsenu hom by die ondersteuningsgroepe en maak hom bewus van al sy swakhede. Tyler, wat in 'n fisieke verhouding met haar staan, domineer haar. Hulle verhouding genereer by die verteller, wat oënskynlik op altwee van hulle verlief is, soveel ontsag dat hulle vir hom ouerfigure word. Hy word 'n boodskapdraer tussen die twee:

Me, I'm six years old again and taking messages back and forth between my estranged parents. I hated this when I was six. I hate it now. (Palahniuk 1996: 66)

Wanneer Jack beseft dat Tyler 'n produk van sy eie psige is, beseft hy dat hy nog altyd op Marla verlief was, en dat Tyler onder andere 'n manier was om by haar uit te kom.

I know why Tyler had occurred. Tyler loved Marla. From the first night I met her, Tyler or some part of me had needed a way to be with Marla. (Palahniuk 1996: 199)

Dié beseft reduseer op ironiese wyse die roman tot liefdesverhaal. Die een kant van Jack se psige, Tyler, besit reeds vir Marla, maar Jack begeer haar steeds. Tyler, bewus van Jack se begeerte, adverteer die verhouding met Marla openlik. Hy gebruik selfs vir Jack om boodskappe tussen hulle heen en weer te dra. Tyler se beweegrede is egter om Jack te oortuig om sy identiteit en posisie binne die sosiale orde te verwerp. Op dubbelsinnige wyse tart Jack dus homself, ten einde 'n identiteit te vind wat vir Marla kan wen.

Die punt bly staan dat Tyler, of die deel van die verteller wat vir Marla kon wen, ontsag afdwing. Die rede waarom Tyler hierdie gesag kan afdwing, is omdat Tyler vir Jack beter ken as wat Jack vir Jack ken. Hy benut die gesag om 'n oortuigende argument ten gunste van anargie en selfvernietiging te voer.

Anders as die Steppewolf, bevind die verteller aan die einde van die verhaal homself nie in 'n posisie van hernieude betrokkenheid by die wêreld nie en nog minder by 'n stoïsynse aanvaarding van die psigiese stryd om met 'n ingewikkelde, ontnugterde buitestaanderspersoonlikheid te lewe. Nadat hy homself deur die wang skiet in 'n desperate poging om van Tyler ontslae te raak, word hy na 'n inrigting vir sielsiektes gestuur. Daar is wel 'n soort versoening tussen hom en Tyler.

Of course, when I pulled the trigger, I died.

Liar.

And Tyler died. (Palahniuk 1996: 206)

Tyler word nie meer as 'n aparte identiteit ervaar nie. Hy het egter, nes Jack 'gestorf', en dus nie gesterf nie. Die dood wat hier ter sprake is, is die afsterwe van die identiteite van beide Tyler en Jack, en die daarstel van 'n nuwe, hibriede, versoende identiteit. Duidelikhedsonthalwe sal hierdie identiteit 'Tyler-Jack' genoem word. 'Versoende' impliseer egter nie dat hy tot 'n gesonde verhouding met die Self gevorder het nie. Die gewelddadige aard van die verhouding is weliswaar gereduseer, en die polarisasie tussen 'Jack' en 'Tyler' is nie meer so skerp nie.

Jack beskryf 'n gesprek met God, waarin sy woorde klink na 'n amalgaam van Tyler se stories en die retoriek wat kenmerkend is van die sosiale orde van die post-industriële maatskappy:

I've met God across his long walnut desk with his diplomas hanging on the wall behind him, and God asks me, 'Why?'

Why did I cause so much pain?

Didn't I realize that each of us is a sacred, unique snowflake of special unique specialness?

Can't I see how we're all manifestations of love?

I look at God behind his desk, taking notes on a pad, but God's got this all wrong.

We are not special.

We are not crap or trash, either.

We just are.

We just are, and what happens just happens.

And God says, 'No, that's not right.'

Yeah. Well. Whatever. You can't teach God anything. (Palahniuk 1996: 207)

Dié satiriese uitbeelding van God wat Jack bied, sou gelees kon word as dat hy nie met die Oedipale wet versoen is nie. Hy is egter nie meer antagonisties en gewelddadig daarteenoor ingestel nie, soos bewys word deur sy apatiese antwoord van 'Whatever'. Na die konfrontasie met die werklikheid van Tyler se anargie, is Jack nie meer gefassineerd met die oortreding van

grense nie. Hy het sy smaak vir die abjekte verloor.

Hy is egter slegs deel van 'n gemeenskap in soverre sommige van die werkers by die inrigting hom herken as die berugte Tyler Durden, en hom laat weet dat die anargistiese projekte steeds voortgaan. Hertoetred tot 'n "dysfunctional, unpleasant, chaotic, but ultimately more fulfilling community" gebeur dus nie hier nie. Die stryd tussen die verskillende kante van Jack se psige was so vernietigend dat dit hom gereduseer het tot 'n apatiese pasiënt van die sosiale orde waarteen hy gerebelleer het.

Ter afsluiting word kortweg ondersoek ingestel na voorkomste van die Kristeviaanse psigo-analitiese nosie van die geabjekteerde in die teks. Dit is interessant om te kyk na grensverskynsels, sowel as elemente wat herinner aan die Kristeviaanse pulseringsdruk van die chora.

Volgens Kristeva kan gesien word hoe die chora deurspeel in simboliese taal in die vorm van surrealistiese, sinlose taalgebruik. In *Fight Club* kom 'n paar voorbeelde hiervan voor. Die vernaamste een is te vinde op 'n redelik lukrake punt in die teks, wanneer Jack, sonder rede, vir homself 'n haikoe opsê:

Watching white moon face

The stars never feel anger

Blah, blah, blah, the end. (Palahniuk 1996: 89)



Aan die een kant skyn so 'n gedig gedryf te wees deur sy ervaring van sinloosheid binne die simboliese orde. Aan die ander kant suggereer die onverwoorde emosie en fonetiese taalgebruik ook die deurspeel van semiotiese drifte by Jack. Die niksseggendheid van die gedig korrespondeer met die soort digkuns wat die abjekte gapings onder taal uitwys. Tyler, met sy binnekennis van Jack se psige, buit hierdie deurspeel van die semiotiese by Jack uit. Kristeva beskou 'n lyk as die mees abjekte voorwerp wat bestaan, omdat die grens van die dood, volgens haar, gewoonlik baie suksesvol geabjekteer word. Die teenwoordigheid van 'n lyk genereer egter gefassineerde walging omdat dit die grens tussen lewe en dood oorsteek (Kristeva 1982: 4). Tyler se retoriek is deurspek van Kristeviaans geabjekteerde beelde, veral met betrekking tot uitskeiding en die dood. Een van sy herhaalde uitsprake teenoor Jack is:

... 'first you have to know that you're stupid and you will die.' ... 'someday,' Tyler says, 'you will die, and until you know that, you are useless to me' (Palahniuk 1996: 76)

Tyler is bewus daarvan dat Jack die dood baie suksesvol geabjekteer het, en gebruik as retoriese tegniek die gefassineerde walging wat hy weet Jack ervaar wanneer hy met die psigo-analities geabjekteerde gekonfronteer word.

Jack se se verhoogde bewussyn van die ingewandsritmes van die liggaam ondersteun hierdie tese. Jack se beskrywings is deurtrek met ingewandsbeelde. Hy sê byvoorbeeld van een van die vrouens by die ondersteuningsgroepe:

At night, Chloe ran around the maze of her own collapsing veins and burst tubes spraying hot lymph. Nerves surface as trip wires in the tissue. Abscesses swell in the tissue around her as hot white pearls. (Palanhniuk 1997: 36)

Wanneer Chloe uiteindelik sterf, is Jack weereens gefassineerd:

... and now she's dead, dead in the ground, dead in an urn, mausoleum, columbarium. Oh, the proof that one day you're thinking and hauling yourself around, and the next, you're cold fertilizer, worm buffet. This is the amazing miracle of death, and it should be so sweet... (Palanhniuk 1997: 35)

Vele grensbeelde en liggaamsopeninge kom voor in Jack se taalgebruik. In terme van liggaamsopeninge/wonde, is daar egter een baie belangrike toneel in *Fight Club*. As 'n soort 'inisiësie-ritueel', gryp Tyler Jack se hand, soen dit, en gooi loog (dreinskoonmaakmiddel) daarop. Jack probeer die pyn ontsnap met fantasieë en herinneringe van onskuldige oortredings, maar Tyler dwing hom om op die pyn te fokus, as 'n eksistensiële en destruktiewe bewussynsverbreiding: "Everything up to now is a story, and everything after now is a story," (Palanhniuk 1997: 75) sê Tyler vir Jack, en berispe hom dan omdat hy die grootste oomblik van sy lewe misloop. Wanneer die pyn uiteindelik verby is, wens Tyler hom met trane in sy oë geluk, en sê hy is een stappie nader aan 'die bodem', die self-vernietiging waarna Tyler streef.

Daar is, myns insiens, twee redes waarom daar in *Fight Club* 'n oorvleueling van die Bernsteiniaanse (sosiale) abjekte en die Kristeviaanse (psigoanalitiese) abjekte te vinde is. Eerstens die feit dat die organiese, realistiese liggaam deurlopend as metafoor vir sosiale identiteit aangewend word. Die beeld van die liggaam leen homself geredelik tot uitskeiding as metafoor vir abjektering uit 'n sosiale orde. Grensbeelde sal noodwendig dié van die vel, oop wonde en liggaamsopeninge wees. Hierdie deurlopende metafoor is effektief juis omdat die liggaam die draer is van 'n identiteit wat deur die abjeksieproses gekonstrueer is. Tweedens is Tyler 'bewus daarvan' dat Jack, in sy psigologies onstabiele

toestand van ontnugtering met eie identiteit, kwesbaar is vir die deurspeel van semiotiese drifte. Verder weet hy dat Jack, as gevolg van dié kwesbaarheid, sensitief is oor die (gewoonlik suksesvol geabjekterde) dood. Jack het 'n verhoogde bewussyn van die onvermydelikheid van sy eie dood, en Tyler se dialoog speel op eksistensialistiese wyse in op hierdie bewussyn. Tyler gebruik dus die taal van die Kristeviaanse geabjekterde om vir Jack te verlei. Hierdie argument maak nie staat daarop dat Palahniuk die werk van Kristeva ken nie. Dit is juis die algemene toepasbaarheid van haar teorieë wat lesers in staat stel om spore van die Kristeviaanse abjekte te vind in die tekste van skrywers wat nie noodwendig vertrou is met haar werk nie.

Die abjekte held word in *Fight Club* effektief aangewend om kritiek op sosiale identiteit binne 'n verbruikerskultuur te lewer. 'n Oplossing, genesing vir die liggaam wat in *Fight Club* as metafoor vir sosiale identiteit dien, word egter nie gevind nie. Palahniuk demonstreer hier die gevaar van sy voorgestelde oortreding as die eerste stap tot vryheid. Jack se ontsnappingspoging was so gewelddadig dat dit hom uiteindelik van die beperkte vryheid wat hy gehad het ontnem het

'n Ander interpretasie van *Fight Club* sou Stallybrass en White se werk rondom die gefassineerdheid met oortreding kon betrek. Ofskoon so 'n interpretasie nie regtig bots met die vorige een nie, dra dit wel nuwe moontlikhede by vir 'n verdere analise van die betekenis van die Tyler-karakter, en demonstreer dit die immer-onafgeslote aard van die interpretasietaak.

Fight Club is 'n goeie voorbeeld van 'n persoonlike krisis wat lei tot abjektering in die Bernsteiniaanse sin. Hierdie abjektering is egter self-abjektering, lede van die sosiale orde wat hulself daaruit abjekter ten einde 'n meer 'betekenisvolle' lewe te skep. In *Fight Club* word die gefassineerdheid met oortreding tot op nuwe hoogtes geneem. Jack word deur Tyler verlei om al die dinge te doen wat hy nooit sou waag nie. Die feit dat Tyler 'n produk van Jack se eie psige is, maak die situasie veel interessanter: Tyler-Jack word 'n amalgaam van geoorloofde en ongeoorloofde identiteit binne een subjek. Hierdie situasie herinner aan die gekonstrueerde kostuums van die uitgesluite, die fantasieë van ander moontlikhede van identiteit wat opgestel word om Stallybrass en White se 'tweede groteske' uit te sluit. Aan die begin van die roman leer ons dat Jack geïntimideer voel

deur die Ander (musieksterre, beroemdes) wat deur die populêre kultuur voorgehou word as die norm. Stallybrass en White (1989: 193) beskryf die tweede groteske as 'n hibried van self en Ander in 'n inklusiewe, heterogene, onstabiele sone. Tyler is, in persoon en gedrag, egter niks minder as 'n anargistiese weergawe van een van hierdie gefantaseerde ikone uit die vermaaklikheidswêreld nie. Hy gebruik sy retoriek om Jack te verlei, en te oortuig dat hy óók die skynmag wat Tyler besit kan hê. Jack se motivering in sy navolging van Tyler is doodeenvoudig die magsug wat hy reeds aan die begin van die verhaal ervaar het. Tyler se 'projekte' begin as 'n soort gelisensieerde karnaval, maar die vernietiging van Jack se identiteit beteken dat daar geen 'normaliteit' is om na terug te keer nie. Waar die gelisensieerde karnaval geskied om uiting te gee aan die onderdrukte drifte, en na afloop geboorte geskenk aan 'n versterkte orde, sien ons hier 'n psigiese aftakeling na die karnavaleske psigiese reis van Tyler-Jack (Stallybrass en White se direkte aanwending van die Bakhtiniaanse karnavaleske word hier nagevolg). Juis omdat hierdie proses nié gelisensieerd plaasgevind het nie, maar op versteekte, onderhandse wyse, is sowel die self as die Ander vermink daardeur. Jack se strewe kan ewenwel geïnterpreteer word as 'n mislukte magstrewe, eerder as een of ander eksistensialistiese omvormingsreis, en dit is juis hierdie magsaspek van die ontsnappingsprojek wat dit, reeds voor die aanvang daarvan, verdoem. In *Fight Club* kan met reg gepraat word van 'n al bitterder karnaval.

In *Fight Club* word al die gevare waarteen Bernstein waarsku verwerklik. Die kultus van die 'space monkeys' kom tot dieselfde soort grusame einde as die Manson-kultus. Wat begin as 'n ontsnappingsprojek, 'n vryheidsideaal, word vinnig 'n nuwe diktatuur, en *Fight Club* dien terselfertyd as verkondiging én ondermyning van die outeur se veronderstelde agenda.

A Whistling Woman

“We are not little lambs who skip and play among the daisies. We are bloody scapegoats and poleaxed cattle, fed to the holocaust desired by the Lord of this World.”

- Joshua Lamb/Ramsden

BYATT EN DIE RAM TER SLAGTING

A.S. Byatt is in 1936 in Engeland gebore. Sy beskou haarself as ’n self-bewuste realistiese skrywer, en beklemtoon dat haar hoofdoelwit is om die leser plesier te verskaf, eerder as om ’n politieke oortuiging tuis te bring of ’n sosiologiese waarneming te maak⁸. Nietemin is haar werk deurtrek van allegorie en haar romans bring dikwels verskeie diskoerse uit verskillende kennisvelde met mekaar in kontak.

Sy het die sestigs, die tydvak waarin *A Whistling Woman* afspeel, beleef, maar noem dat sy nooit opgegaan het in die soort kommune-leefstyl wat in Dun Vale Hall geleef word nie⁹. Sy spreek haarself krities uit teen die kultusbewegings van die sestigs, en beskou hulle as naïef en ondeurdag:

Actually rushing up and down in very short skirts and freaking out is not the way to (prevent) Auschwitz at all. You need a bit of intelligence. I was baffled by (the '60s) really. It was very exciting and very pointless.¹⁰

Sy spreek haarself uit teen die idee van rewolusie as sulks, onder andere met verwysing na die Franse rewolusie. Die romantisering van subversie is vir haar, soos vir Bernstein, gevaarlik¹¹.

A Whistling Woman is die laaste boek van ’n tetralogie wat Byatt in 1978 begin het. *The Virgin in the Garden*, *Still Life* en *Babel Tower* is die eerste drie boeke in die reeks waarin Frederica Potter telkens die hoofkarakter is. Die vier boeke skets die kulturele omgewing van Brittanje van die 1950’s tot 1960’s. *A Whistling Woman* eindig in 1968, saam met die vryheidsdroom van die sestigs¹².

Die gereelde historiese en psigoanalise perspektiewe en allegorieë wat in haar oeuvre voorkom kan mens lei tot ’n bepaalde hipotese met betrekking tot die karakter Joshua Lamb/Ramsden in *A Whistling Woman*. As hy gesien word as verteenwoordigend van die kultusbewegings van die

⁸ <http://www.cercles.com/interviews/byatt.html>

⁹ <http://www.salon.com/weekly/interview960617.html>

¹⁰ <http://www.salon.com/weekly/interview2960617.html>

¹¹ <http://www.salon.com/weekly/interview2960617.html>

sestigs, kan daar gekyk word na sy geskiedenis om Byatt se diagnose van die oorsaak van hierdie fenomeen te toets. Die geweld in sy verlede, die familiemoord wat sy pa gepleeg het, sou gelees kon word as die onderdrukte trauma van die Tweede Wêreldoorlog. Die teregstelling van sy pa, wat met Hitler geassosieer word, en die wyse waarop sy tante die gebeure verswyg, sou dan as die oorhaastige sanering van die trauma van die oorlog gelees kon word. Hierdie onderdrukte trauma keer dan terug in agterdog teenoor die sosiale orde en 'n vatbaarheid vir charismatiese kultiese leiers wat alternatiewe ideologieë verkondig. Die onhoudbaarheid van hierdie alternatiewe ordes is gedemonstreer in die geskiedenis. Bernstein analiseer die verskynsel breedvoerig met verwysing na die Manson-moorde.

Die geldigheid van so 'n hipotese kan moontlik gevalideer word aan die hand van gegewens in die roman self. Terselfdertyd kan Byatt se aanwending van die abjekte om haar kritiek op die kultiese vryheidsdroom uit te beeld, ondervra word. As hierdie leeshipotese voltrek word doen 'n interessante skrywerlike strategie hom hier voor, naamlik die uitbeelding van 'n individuele bewussyn as allegorie van 'n sosiale fenomeen. Hierdie strategie van Byatt open die moontlikheid om kontakpunte tussen die Kristeviaanse en Bernsteiniaanse abjekte in die karakter Joshua Lamb te konstrueer.



¹² http://www.powells.com/review/2003_11_13.html

TEKSANALISE

In *A Whistling Woman* geskied die patroon van abjektering op 'n ander wyse as in die vorige tekste. 'n Kommune wat in 'n plaashuis (Dun Vale Hall) ontstaan het, ontaard in 'n kultiese groep wat informeel bekend staan as die 'Joyful Companions'. Deur die heersende sosiale identiteit, taal en teologie te abjekteer, stig hulle 'n nuwe, kultiese orde. Die abjekteringsproses geskied dus hier ten opsigte van 'n bestaande simboliese sosiale orde wat as 'verkeerd' gemerk word deur die groep. Die karakter Lamb is egter ook voorheen reeds uit die sosiale orde geabjekteer: hy is in gestigte opgeneem en het oënskynlik vir lang tydperke dakloos en rigtingloos deur die wêreld gedwaal.

Die allegoriese verband tussen Joshua Lamb en die sosiale identiteit van die sestigs maak egter vertalings van die persoonlike na die sosiale domein moontlik. Hier kan 'n spekulatiewe greep toegepas word wat die Bernsteiniaanse en Kristeviaanse beskouings van die abjekte versoen. Die onderdrukte gewelddadige trauma van sy familiemoord kan in die karakter van Joshua Lamb op psigoanalitiese wyse bestudeer word. Byatt gebruik dié trauma as allegorie vir die onderdrukte trauma van die Tweede Wêreldoorlog. Laasgenoemde kan natuurlik ook op sosiologiese wyse ondersoek word. Byatt se allegoriese aanwending van Joshua lê lokaas neer vir 'n soort 'versosiologisering' van die psigoanalitiese benadering. Dit moet egter in gedagte gehou word dat Bernstein se beskouing 'n teorie op sigself is, en nie bloot só 'n parallelle ontwikkeling van Kristeva se werk nie.

Joshua Lamb word beskryf as 'n charismatiese karakter wat in staat is om mense te oortuig en inspireer. Hy val gemaklik in die kategorie van Bernstein se 'wilde man van die woestyn'. Sy charisma is duidelik te sien in beskrywings van sy aantreklike voorkoms en intelligente taalgebruik (Byatt 2002: 55). Daar word genoem dat hy respek verdien (Byatt 2002: 57), dat charisma 'soos 'n waterval van hom afloop' (Byatt 2002: 304). Een van die vroulike karakters koester verder ook seksuele fantasieë oor hom (Byatt 2002: 225).

Dit is maklik om te bewys dat hy abjek is in die Bernsteiniaanse sin. Eerstens is hy reeds in 'n gestig opgeneem en só uit die gemeenskap verwyder. Tweedens getuig sy uitspraak oor godsdiens van geabjekteerdheid: "Many are called but few are chosen. I was despised and rejected" (Byatt 2002: 57). Hier word alreeds aangedui dat hy voel dat hy deur die God van die sosiale orde verwerp is. Hy kom tydens een van sy toevalle tot die besef dat God boos is (Byatt

2002: 106).

In 'n klasgesprek oor die voorsetsel 'e-' gee Byatt die volgende beskrywing van 'n jong Joshua se gedagtes:

The boy had made his own description of his destiny, which included the word evacuee, which until that moment had meant to him that he had been ejected into emptiness. Now he saw that it could mean the opposite, where he'd come from was empty. (Byatt 2002: 108)

Hy voel homself nie deel van die samelewing nie. Sy seleksie van 'n teks van Kierkegaard in 'n lesing wat hy later aanbied verwoord hierdie bewussyn en dien as 'n selfkarakterisering:

'He knows it is beautiful to be born as the particular with the universal as his home ...but he knows it is terrible to be born in solitude, outside the universal, to walk without meeting a single traveller...Humanly speaking he is insane and cannot make himself understood to anyone' (Byatt 2002: 121)

Laastens word sy geabjekteerdheid duidelik gemaak in 'n gesprek met sy 'Other', 'n karakter wat hy herhaaldelik in sy 'visioene' ontmoet:

I do know death, he told the Other, death is what I know. The Other told him that he did not know that he had been excluded, evacuated, eliminated. (Byatt 2002: 312)

Dit is veral die charisma en magnetisme van die 'wilde man van die woestyn'-argetipe wat deur Byatt ontgin word vir haar uitbeelding van die abjekte held in *A Whistling Woman*. Daarby ontvang hy baie simpatie van ander karakters omdat hy oënskynlik aan 'n onderdrukte trauma lei. Hy ervaar hallusinasies, en lê soms vir lang tye op sy rug en huil (Byatt 2002: 55). Hy sê dat sy ouers dood is, en dat hy hulle nie onthou nie, al was hy elf toe hulle dood is – 'n tipiese simptome van die repressie waaraan die getraumatiseerde geheue ly. (Byatt 2002: 55). In 'n teksgedeelte waar Joshua self fokaliseer, sê hy dat hy in woorde onthou wat gebeur het, maar nie bereid is om deur die handeling van herinnering te gaan nie. Die sielkundige Elvet Gander werk ook uit dat die dood van sy ouers ongeveer met die begin van die Tweede Wêreldoorlog saamgeval het (Byatt 2002: 91).

Die onderdrukte herinnering is dié van die familiemoord wat sy pa gepleeg het. Joshua het die dood vrygespring omdat hy by 'n vriend gekuier het. Na die moord het hy by sy tante gaan bly, wat hom behandel het asof hy vuil is (Byatt 2002: 97), en sy het ook nie met hom verder oor sy ouers gepraat het nie. Sy pa is uiteindelik tereggestel vir die moord. (Byatt 2002: 98). Saam met die herinnering van sy pa se dood onthou Ramsden sy pa se gesig langs Hitler s'n op die voorblad

van 'n koerant. Die opskrif daarby het gelui:

Ramsden refuses insanity plea. The Lord commanded me to do it. A Holocaust is coming. 'I was ordered to take a short cut to Salvation.' (Byatt 2002: 98)

Die direkte verband wat hier tussen Hitler en sy vader gelê word, ondersteun die allegoriese lesing van *A Whistling Woman*. Die familiemoord lees as die geweld van die Tweede Wêreldoorlog, veral die massamoord op die Jode. Die familiemoord (en ook die Tweede Wêreldoorlog) is gepleeg onder die vaandel van 'n hoër rasionaliteit. Die verband tussen hierdie hoër rasionaliteit en die God waarmee Joshua grootgeword het, het 'n skeuring in Joshua se verhouding met die Oedipale wet, soos beliggaam in 'n God en 'n vader, geskep. Hy het homself onttrek aan die sosiale orde, en in 'n 'herhaling van die onheil' opgegaan in 'n soeke na 'n hoër rasionaliteit in teologiese stelsels. Hy vind dit in die leringe van die Manichees, en ook in die stem van die 'Other'. Hierdie psigologiese proses kan nou deur middel van die allegorie op sosiologiese vlak gelees word. Byatt se diagnose van die sosiale identiteit van die sestigs beskryf 'n generasie wat die sosiale orde verwerp. In 'n soeke na 'n hoër rasionaliteit word die onheil van die oorlogstrauma onwillekeurig herhaal deur nuwe (alternatiewe) onderdrukkende totalitêre stelsels in plek te sit. Voorgesprek deur die 'Other', verkondig Joshua dat hy die kultuslede, die 'Joyful Companions', sal lei na 'n soort religieuse 'evacuation', wat strook met die vryheidsdroom van die sestigs.

Dit is juis hier wat die raakpunt tussen die Kristeviaanse en Bernsteiniaanse abjekte uitgelig kan word. Byatt se allegorie verbind persoonlike trauma met kollektiewe trauma. Sy demonstreer hoe trauma op persoonlike vlak, soos by Joshua, kan lei tot 'n *Kristeviaanse*, persoonlike abjektering van die Oedipale wet. By gebrek aan 'n waardestruktuur, ontstaan 'n vatbaarheid vir obskure ideologieë *by die individu*. Hierdie obskure ideologieë is egter gewoonlik in die *Bernsteiniaanse* kategorie geabjekteer uit die sosiale orde. Op sosiologiese vlak word die staatkundige en politieke ordes van die dag, wat gesien word as die oorsaak van 'n brutale oorlog, deur groepe alternatiefdenkendes (lees: Hippies) geabjekteer. Hierdie abjektering op sosiologiese vlak is natuurlik abjektering volgens die Bernsteiniaanse kategorisering. Hulle vestig 'n alternatiewe sosiale orde waaruit die heersende orde geabjekteer word (soos ook op Dun Vale Hall gebeur). Die verwerping van 'n sosiale orde skep op kollektiewe vlak 'n ruimte waarbinne alternatiewe ideologieë kan gedy. Hierdie ideologieë is vanselfsprekend nie aanvaarbaar binne die sosiale orde nie, en óók *Bernsteiniaans* uit die heersende orde geabjekteer.

Die individu en die groep bevind hulself dus aan die einde van hierdie parallelle prosese in dieselfde plek: onderdanig aan 'n nuwe, alternatiewe ideologie wat uit die heersende orde geabjekteer is. Byatt wend hierdie raakpunt tussen die sosiale en die psigoanalitiese aan in haar komplekse allegorie. Die verband tussen die kollektiewe en die persoonlike lê in *A Whistling Woman* by die vatbaarheid vir obskure ideologieë. In die persoonlike word hierdie vatbaarheid deur prosesse geskep wat binne die Kristeviaanse raamwerk bespreek moet word. Op kollektiewe vlak moet die prosesse binne die Bernsteiniaanse raamwerk bespreek word. Die prosesse verloop egter deur soortgelyke fases. Byatt voltrek haar allegorie deur die resultaat van beide die persoonlike *en* sosiologies onderdrukte trauma te identifiseer as 'n herhaling van die sondes van die vader. So veroorsaak Joshua Lamb onwillekeurig drie sterftes en sy eie dood deur sy gehoorsaamheid aan 'n obskure hoër rasionaliteit, terwyl die vryheidsdromers van die sestigs onbewustelik die totalitêre en onderdrukkende leiers word van alternatiewe sosiale ordes.

Hierdie onwillekeurige herhaling van 'die vader se sondes' word in die teks dramaties aangewend. Die atmosfeer in die Dun Vale Hall-groep raak gespanne. Hulle begin 'n heining om hulle huis te bou, en een van die vrouens skenk geboorte aan 'n kind van onsekere vaderskap. Die inwoners begin soortgelyke linneklere dra, en daar is 'n algemene onverdraagsaamheid teenoor andersheid. Die karakter Brenda skryf in een van haar briewe uit Dun Vale Hall:

What happens to cults, and this isn't a therapeutic Group now, it's a full-blooded cult – is that they implode. They've got nowhere to go but up in smoke, the theory goes. They get more and more intolerant of deviants and more and more in synch. (Byatt 2002: 316)

Daar word al hoe meer gepraat van Joshua se 'Great Work', die 'evacuation', waarvan die besonderhede steeds vaag en onseker bly. Hy stel 'n streng vasting in, met noodlottige gevolge vir een van die kultuslede. Hulle begrawe haar in die agterplaas. Later brand die hele kommune af wanneer hulle 'n reinigingsritueel met vuur probeer voltrek. Drie inwoners, waaronder Joshua, kom om in die konflagrasie. Hy word beskryf as "no more than burned bones, recognisable from his bridgework" (Byatt 2002: 416).

Die vryheidsdroom en alternatiewe ideologie van die abjekte held het hier slegs gelei tot 'n nuwe totalitêre stelsel. Byatt se kritiek op die kultussituasie is juis dit: dat 'n alternatiewe monologiese ideologie tot dieselfde sondes lei as die orde waarteen dit sigself opstel. Die vatbaarheid van die post-Wêreldoorlog samelewing vir sulke kultiese leiers is geskep deur die onderdrukte trauma van die oorlog. In *A Whistling Woman* word hierdie onderdrukte trauma by Joshua voorgestel as

die familiemoord. By die ander *Joyful Companions* is dit verskillende vorme van geweld: Lucy Nighby en haar kinders is byvoorbeeld deur haar man mishandel. Byatt se tese skyn te wees dat dit vanweë persoonlike emosionele beskadiging is dat die kultuslede sowel Joshua se charismatiese karakter as sy evangelie van liefde en ontsnapping so aanloklik vind.

Die abjekte held dien die outeur se vermeende agenda baie effektief in hierdie roman. Hy bied die nodige charisma en intelligensie om 'n komplekse allegorie uit te beeld. Die interessantheid van hierdie allegoriese situasie lê in die uitbeelding van kollektiewe verskynsels op 'n individuele vlak. Joshua verteenwoordig op die allegoriese vlak die samelewing van die sestigs wat as gevolg van onderdrukte trauma vatbaar is vir die 'Other' se voorstelle. Hierdie samelewing vind verder sy tydelike vrede in obskure teologie. Op 'n realistiese vlak is hy die charismatiese leier wat die obskure teologie verkondig, en die *Joyful Companions* is sy ontvanklike gehoor:

He looked into their upturned faces, and their faces shone a mild light, a pale gold warmth on him. But also the dark holes of the eyes, and their open mouths, with the wet shine on their teeth, took him in and ingested him, consumed his body of light as the flame consumes him. (Byatt 2002: 309)

Die dubbele wyse waarop hierdie allegorie opgestel is, maak dit moontlik om Joshua se identiteitskonstruksieproses ook as die konstruksieproses van 'n algemene sosiale identiteit te lees. As hierdie identiteitskonstruksie deur middel van abjeksie geskied, is Bernstein en Kristeva se onderskeie abjekties in die karakter van Joshua kongruent. In die aangehaalde teksgedeelte hierbo is dit reeds duidelik dat daar by hom 'n sensitiwiteit omtrent grense is, hy voel asof hy verteer word deur sy aanhangers se oop monde en die donker gate van hulle oë. Kristeva beskryf die subjek se eie liggaamsopeninge as fokuspunte van die abjekte. Hier is dit die groep se openinge wat vir Joshua die gevoel gee dat hulle identiteit nie meer deur die grense van hulle liggame ingeperk is nie, en dat hulle 'n enkele identiteit word – 'n soort terugsak in 'n kunsmatige chora. Hierdie verskynsel word vir die leser verduidelik deur middel van die briewe wat die sosiale antropoloog Brenda Pincher na die buitewêreld stuur. In hulle nuwe sosiale orde abjekteer die groep op kollektiewe wyse die 'heterogene' buitewêreld deur 'n heining op te rig. So 'n lesing word verder ondersteun deur die feit dat die hele groep begin vas. Joshua self se kos-abjeksie word reeds aan die begin van die roman beskryf: "He seems to forget to eat and he doesn't make a fuss, he just doesn't eat" (Byatt 2002: 55).

Byatt wend die kongruensie van persoonlike en sosiale identiteit juis aan om haar kritiek op die kultussituasie te verwoord. Die verval van 'n gekonstrueerde persoonlike identiteit in die

kollektiewe word die eerste keer gesinjaleer in Joshua se herinnering aan die post-traumatiese tyd by sy tante se huis:

He moved around in the grey fog of normality and unknowing that his aunt had tried to weave to preserve him, or herself, from the memory and the knowledge of the horror. He did experience himself as being closed in a tight skin, which held him together in the vacancy in which his true self tumbled and fell, a skin like horn, or parchment, in which he was formless, like the yellow-milky liquid that spurts out of cocoons and pupation caskets which are prematurely broken into. (Byatt 2002: 101-102)

Die beelde van 'n styfgespande vel, die geel, melkerige vloeistof, kom almal ooreen met die genoemde fisiese manifesterings van die abjekte. Hier is dit die identiteit wat tot op pre-puberteitsfase gekonstrueer is wat geabjekteer word. Dié abjektering gebeur na aanleiding van die trauma wat, saam met alle herinneringe wat daaraan verbind is, en dus alle herinneringe aan sy ouers, onderdruk word. Die gevolg is 'n gevoel by Joshua dat hy 'n leë identiteit het, dat hy na leegheid uitgewerp is, of uit leegheid kom (soos beskryf in die hierbo teksgedeelte aangehaal uit *A Whistling Woman*, bladsy 108). Hy deel hierdie gevoel met die Joyful Companions in sy preke: “Joshua talks a lot, about light, and emptying out, and self-loss.” (Byatt 2002: 387)

Die ander kultuslede, ook emosioneel beskadig, vind aanklank by sy woorde. In sy doolhofwandeling deur teologiese stelsels, op soek na 'n taal wat sin kan maak uit sy ervaring, word hy verstrengel in netwerke van

...interconnecting, interrelating, contrarily similar, reinforcing, contradicting, systems of names and names and names and qualities. As though theologians generated the language of proper names as easily as demons generated flesh, blood, sinews, plasma, piss, shit. (Byatt 2002: 127-128)

Vir hom is taal mensgemaak, dit behoort aan die sluier van vlees wat hom van ‘the Light’ skei. Sy worsteling om binne die simboliese orde 'n taal te vind wat kan sin maak uit sy ervaring, is die dryfveer wat hom uiteindelik tot by die leer van die Manichees bring. Hy vind wel 'n simboolsisteem waarbinne hy iets van die trauma kan verwoord. Al het hierdie nuwe simboolsisteem nie 'n helende effek op hom nie, maak dit van hom 'n leierfiguur. Hy kan sy nuutgevonde sosiale orde, en die identiteit daarbinne, oordra aan die vatbare want ewe getraumatiseerde kultuslede deur middel van sy charismatiese benadering en as gevolg van hulle eie onderdrukte traumas.

Die abjekte held dien Byatt se agenda (dit wil sê die agenda wat deur hierdie leser aan haar toegeskryf word op grond van 'n geheelinterpretasie van die roman) baie suksesvol. Hy verlei sy

toehoorders uit die bestaande heterogene sosiale orde uit, en lei hulle tot 'n korrup-homogene sosiale identiteit waaroor hy voorts beheer kan uitoefen. Sowel die sterk eienskappe as die swak eienskappe van die abjekte held word benut om enersyds simpatie te wek, en andersyds kritiek uit te spreek op 'n sosiale verskynsel allegories voorgestel as die trajek van 'n enkeling se verworping.

In hierdie reeds komplekse teks wat reeds vele verskillende lesings mobiliseer, behoort dit maklik te wees om 'n nuwe interpretasie te skep met behulp van die bespreekte teorie. Die argument ten gunste van die allegoriese interpretasie van Joshua Lamb se karakter kom egter oortuigend voor, en sorg vir 'n suksesvolle aanknopingspunt vir die Kristeviaanse en Bernsteiniaanse abjekte. As 'n mens dus steeds hierdie beginpunt neem, maar eerder 'n feministiese perspektief aanneem, lees *A Whistling Woman* ook as sterk kritiek teen die patriargale stelsel. Byatt is natuurlik reeds bekend as feministiese skrywer, en so 'n lesing sou bloot as illustrasie van die meersinnigheid van die teks dien.

Al die probleme in die universiteit en omliggende omgewing word deur mans in magsposisies veroorsaak, en verder is die onderskeid tussen Frederica en die vrouens in Dun Vale Hall baie skerp. Die onderdanigheid en onbevraagtekende slagofferskap van Lucy Nighby en ander kan gelees word as die allegorie van 'n geslag van vroue wat toegekyk het hoe mans 'n Wêreldoorlog veroorsaak het, en, in later jare, hoe hul seuns in kultusse opgegaan het. Hierteenoor word die ondersoekende en intelligente Frederica gestel. As ons so 'n lesing nog verder terugneem, word dit al sterker: Lamb se moeder is deur sy vader vermoor, en hierdie moord sal steeds allegories saamhang met die aanslag wat vroue in die Tweede Wêreldoorlog verduur het. Die enigste karakter wat sielkundige vordering maak, is ook Frederica, en dit dan deur haar eie toedoen. Joshua Lamb, ofskoon hy miskien nie werklik verantwoordelik gehou kan word vir sy aksies nie, veroorsaak (ten minste op indirekte wyse) dood en lyding vir sy mede-inwoners. Dit is wel die gevolg van die oorgeërfde sondes van die vaders, maar ons sien nie hoe Frederica iemand anders blameer vir haar probleme nie.

So 'n feministiese lesing kan veel verder geneem word, maar dien hier bloot om te illustreer dat, selfs in 'n geval waar daar 'n duidelike allegorie te bespeur is, die betekenis van 'n roman nie eenduidig is nie, en dat nuwe interpretasies nuwe betekenis, hetsy bedoel deur die outeur of nie, kan mobiliseer.

SLOT

Die teenwoordigheid van 'n abjekte held in 'n roman skyn 'n aankondiging te wees van outeurskritiek op die bestaande orde. Soms bied die skrywer hierdie ondermyning van die bestaande orde slegs aan as 'n fantasie of 'n verbeeldingsvlug, soos by die abjekte held in *Steppenwolf*. Die aanset tot die held se ondermyning van die bestaande orde is in die eerse plek altyd 'n handeling van abjektering. Soos getoon is, kan daar soms verbande gelê word tussen die Bernsteiniaanse abjektering uit die sosiale orde en die Kristeviaanse abjektering as proses van identiteitsvorming. Hierdie verbande is egter afhanklik van die skrywer se aanwending van die abjekte held in die roman. Kristeva sien die abjekteringsproses in *alle* subjekte, en haar teorie behoort dus ook van toepassing te wees op die spesifieke subjekte waarvan Bernstein praat. Die ware trefkrag van Kristeva se teorieë kom aan die lig wanneer die subjek, hetsy sy liggaam of sy psige, as metafoor aangewend word vir sosiologies waarneembare verskynsels.

Die abjekte held wat in hierdie opstel hoofsaaklik volgens die Bernsteiniaanse raamwerk gedefinieer is, se teiken is altyd die sosiale orde (of, vanuit die held se perspektief, die wanorde/distopie/degenerasie van daardie orde) wat hy verwerp ten einde sy eie identiteit te behou of as 'n verleidelike en verruklike onstabiliteit aan te bied. As sodanig dien hy as handige instrument vir 'n skrywer wat krities teen die heersende orde ingestel is.

Dit is interessant dat hierdie abjekteringshandeling of -houding van die held as aanset tot die verdere ondermyning van die sosiale orde, tot baie soorgelyke elemente in die gekose romans se verhaallyne gelei het. In al drie het kultusse van die een of ander aard voorgekom – die groep musikante en kunstenaars in *Steppenwolf* is miskien, van die drie kultiese kollektiewe, die minste 'gebind'. Die rede vir die skrywerlike fokus op 'n kultussituasie is ooglopend – dit bied vir die outeur 'n ruimte waarbinne hy die moontlikhede kan uitbeeld van die nuwe sosiale orde wat die abjekte held wil bevorder. Hierin word een van die belangrikste funksies van fiksie gerealiseer, en, in die geval van hierdie romans, naamlik die uitspeel (sonder reële gevaar vir die lesers!) van die uiterste moontlikhede wat huiwer op die horison van 'n bestaande sosiale werklikheid.

In die tweede plek was dit interessant dat kontakpunte tussen die Kristeviaanse en Bernsteiniaanse abjekte gevind kon word, en daar is redes aangevoer om dit te verklaar. In *Fight Club* het die deurlopende aanwending van die organiese liggaam as metafoor van die sosiale orde gelei tot beelde wat veral deur Kristeva geïdentifiseer is as sinjale van die abjekte. Hier was

sowel grensbeelde as pulserings van die semiotiese chora ter sprake. In *A Whistling Woman* was dit die allegoriese parallel wat tussen individuele en sosiale identiteit gestel is wat gelei het tot 'n oorvleueling van die Kristeviaanse en Bernsteiniaanse abjekte. Die rede vir dié oorvleueling in die romans skyn te wees die skrywerlike doelwit om sosiale diagnose op 'n tasbare en boeiende manier uit te beeld. In *Fight Club* was die beelde waarmee die sosiale orde sowel as die sosiaal geabjekteerde uitgebeeld is deurgaans sterk visueel en treffend. In *A Whistling Woman* dien Joshua se geskiedenis, psige en afsterwe as 'n komplekse allegoriese uitbeelding van 'n sosiale identiteit. In beide gevalle word sinjale van die abjekte en die oorvleueling van die Kristeviaanse en Bernsteiniaanse abjekte opgemerk, en 'n kollektiewe fenomeen word so op 'n leservriendelike wyse uitgebeeld.

'n Derde parallel in die romans was die skrywerlike uitbeelding van 'n karakter wat wil selfmoord pleeg: *Steppenwolf* se Hermine, *Fight Club* se Marla Singer en Lucy Nighby in *A Whistling Woman*. Die held was dan telkens die redder in hierdie situasie, en het so die vertrouwe van die karakter gewen. Die geredde karakter bied dan vir die skrywer 'n baie simpatieke vennoot vir die abjekte held, een wat die ruimte skep vir die outeur om 'n dialoog met die geabjekteerde te ontwikkel. Hierdeur kan die outeur sy eie bevraagtekening van die abjekte held en sy ekstreme oplossings of fantasieë onder woorde bring. Die dialogiese gehalte van die roman in die positiewe Bakhtiniaanse sin kan hierdeur verhoog word. Kritiek op die samelewing kan geïnkorporeer word en die moontlikheid word geopen dat deur die spel van wederstrewige stemme in 'n roman, die outeur, selfs onbewustelik, sy eie oortuigings kan teenspeel. Deur die veelkantigheid van die abjekte held, sy 'loutere' en 'onloutere' dele, kan 'n psigologiese waarheid aan die leser voorgehou word: naamlik dat die eenheids subjek 'n illusie is, en dat ons almal meestal erg ambivalent is en baie teenstrydige dinge kan dink en voel. Hiermee word 'n verdere funksie van fiksie gedien, naamlik 'n soort terapie vir die leser, wat deur die duplisiteit van die abjekte held die kans gegun word om speel-speel op besoek te gaan by sy eie meestal onderdrukte afgrondelikhede. Die skrywer word natuurlik hulp verleen deur die feit dat die abjekte held, of sy geabjekteerde dimensies, gedwing is tot 'n deurgronde en aantreklike aanbieding van sy identiteit. Daarsonder sou hy geïgnoreer word, en nooit 'n ander karakter tot dialoog kan verlei nie.

Ander ooreenkomste tussen die romans is die algemene voorkoms van speieëls ('n metafoor vir die subjek se beskouing van sy eie identiteit) en apokaliptiese tonele, waar die onhoudbare

alternatiewe sosiale orde tot 'n einde kom. Die twee elemente hang saam met die verkenning van 'n alternatiewe identiteit, hetsy persoonlik of sosiaal. Dié identiteit is óf geabjekteer uit die sosiale orde, óf abjekteer self die sosiale orde. Al die skrywers onder bespreking het skrywerlike belang by die sosiale dimensie van hierdie alternatiewe identiteit. Die onhoudbaarheid daarvan word dus noodwendig gedemonstreer as 'n apokaliptiese einde, hetsy gefantaseerd (soos die 'Jolly Hunting – Great Automobile Hunt'-toneel in *Steppenwolf*), of werklik, soos in *Fight Club* en *A Whistling Woman*. Die skrywer wend hierdie beelde ook aan in sy fiktiewe en veilige uitspeel van alternatiewe lewensmoontlikhede.

Te midde van hierdie skrywerlike sosiale kommentaar, was Barthes se teorieë rondom die relativisering van die outeursagenda 'n baie handige gereedskapstuk om die geldigheid van sodanige kommentaar te bevraagteken. Alternatiewe lesings van *Fight Club* en *Steppenwolf* kon vraagtekens by die basisargumente van die onderskeie skrywers stel. In *A Whistling Woman* kon die spesifieke aard van die kommentaar geïnterproblematiseer word. Deurgaans kon bewys word dat interpretasie nie bloot 'n analitiese taak is nie, maar ook 'n waardevolle kreatiewe element bevat, wat bruikbare nuwe betekenis uit andersins redelik eenduidige ('readerly') tekste kon vervaardig. By die meer 'writerly text', *A Whistling Woman*, kon dit die reeds veelkantige gesprek rondom die betekenis van die verhaal met 'n (weliswaar ooglopende) bykomende detail toelig.

Daar is nog vele aspekte van die abjekte held wat om 'n meer sorgvuldige studie vra. Hier is slegs in die breë gekyk na die karakter, en 'n paar duidelike voorbeelde in romans is bespreek. Die spekulatiewe verband wat tussen Kristeva en Bernstein se teorieë gelê is, sou 'n volledige teoretiese werk beslaan as dit behoorlik deurgevoer word. Uit die teksbesprekings blyk egter dat so 'n ondersoek wel vrugbaar sou kon wees.

Bernstein se bespreking lig die immer meer bedreigende teenwoordigheid van die abjekte uit. Sy kritiek op die gefassineerdheid met abjekte helde soos Charles Manson sou ook van toepassing gemaak kon word op die gefassineerdheid met populêre Suid-Afrikaanse abjekte helde soos die Stander-bende. Hierdie opstel is geskryf in 'n tydperk waar daar opnuut kennis geneem is van geweldsmisdade gepleeg deur middel- en hoërklas jeugdiges. Die ironie van die saak is dat die beste diagnostikus van só 'n fenomeen dikwels die abjekte held self is. Charles Manson het in sy getuienis voor vonnisoplegging gesê:

These children that come at you with knives, they are your children. You taught them. I didn't teach them. I just tried to help them stand up.... You can project it back at me, but I am only what lives inside each and every one of you. My father is your system.... I am only what you made me. I am a reflection of you.¹³

Bernstein is bewus van hierdie ironie, en maak dit duidelik in beskrywings van die abjekte held as “simultaneously a wise fool, a cynical parasite, and a madman” (Bernstein 1992: 81). Hoe weet mens wanneer die woorde van die abjekte held ernstig opgeneem moet word? Watter perspektief moet aangeneem word in die dialoog met die abjekte held? Elke perspektief hou sy eie gevare in, soos Manson se woorde in ’n onheilspellende skets van die abjekte held waarsku:

Look down at me and you see a fool;
look up at me and you see a god;
look straight at me and you see yourself.¹⁴



¹³ <http://www.2violent.com/Charles-Manson.html>

¹⁴ http://en.thinkexist.com/quotes/charles_manson/

Bronnelys

- Bacal, Howard A., en Newman, Kenneth M. 1990. *Theories of Object Relations: Bridges to Self Psychology*. 1990. New York: Columbia University Press.
- Bakhtin, Mikhail. 1984 (a). *Rabelais and His World*. Vert.: Iswolsky, H. Bloomington: Indiana University Press.
- Bakhtin, Mikhail. 1984 (b). *Problems of Dostoevsky's poetics*. Vert.: Emerson, Caryl. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Barthes, Roland. 2004. *Het Werkelijkheidseffect*. Vertaal deur Rokus Hofstede. Groningen: Historische uitgeverij.
- Barthes, Roland. 1974. *S/Z*. Vertaal deur Farrar, Strauss en Giroux. New York: Hill & Wang. (oorspr. 1970, Parys: Editions du seuil).
- Bernstein, M.A. 1992. *Bitter Carnival: Ressentiment and the Abject Hero*. Princeton: Princeton University Press.
- Byatt, A.S. 2002. *A Whistling Woman*. Londen: Chatto & Windus.
- Campbell, Jan. 1999. *Arguing With the Phallus: Feminist, Queer and Postcolonial Theory: A Psychoanalytic Contribution*. Londen: Zed Books.
- Coupland, Douglas. 1991. *Generation X*. New York: St. Martin's Griffin.
- Easthope, Antony en McGowan, Kate (reds.). 2004. *A Critical and Cultural Theory Reader, Second Edition*. Maidenhead: Open University Press.
- Fletcher, J., en Benjamin, A. 1989. *Abjection, Melancholia, and Love: The Work of Julia Kristeva*. Londen: Routledge.
- Hesse, Herman. 1927. *Steppenwolf*. S. Fischer Verlag AG.
- Kirkpatrick, B (red.). 1992. *Brewer's Concise dictionary of Phrase & Fable*. Oxford: Helicon.
- Kristeva, J. 1980. *Desire in Language – a Semiotic approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, J. 1982. *The Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.
- Lagasse, et al (red.). 2001. *The Columbia Encyclopedia*. New York: Columbia University Press.
- Moi, T (red.). 1996. *The Kristeva Reader*. Oxford: Basil Blackwell.
- Moriarty, Michael. 1991. *Roland Barthes*. Cambridge: Polity press.
- Morris, Pam (red.). 1994. *The Bakhtin Reader – Selected Writings of Bakhtin, Medvedev and Voloshinov*. Londen: Edward Arnold.
- Newton, K.M. 1990. *Interpreting the text – A critical introduction to the theory and practice of literary interpretation*. Herfordshire: Harvester Wheatsheaf.
- Newton-De Molina, David. 1976. *On Literary Intention*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Palanhiuk, Chuck. 1996. *Fight Club*. Londen: Vintage.

Palanhiuk, Chuck. 2004. *Non-Fiction*. Londen: Jonathan Cape.

Shipley, Joseph T. 1943. *Dictionary of World Literature*. New York: The Philosophical Library.

Simpson, J.A. en Weiner, E.S.C. 1989. *The Oxford English Dictionary, Second Edition, Volume VII*. Oxford: Clarendon Press.

Sorrel, Walter. 1974. *Herman Hesse – the man who sought and found himself*. Londen: Oswald Wolff.

Stallybrass, P., en White, A. 1989. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell University Press.

Walker, William. 1985. *Dialectics and Passive Resistance: the Comic Antihero in Modern Fiction*. New York: P. Lang.

Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language. 1989. New York: Gramercy Books.

Wilson, Colin. 1956. *The Outsider*. Londen: Victor Gollancz Ltd.

Wimsatt, W.K. 1954. *The Verbal Icon – Studies in the meaning of poetry*. Kentucky: University of Kentucky Press.

