

**Ensiklopediese fiksie in die oeuvre van
Marlene van Niekerk**

Sonja Loots



Proefskrif ingelewer vir die graad Doktor in die Wysbegeerte in
die Fakulteit Lettere en Sosiale Wetenskappe aan die
Universiteit van Stellenbosch

Studieleier: Prof. Louise Viljoen

Maart 2016

Verklaring

Deur hierdie proefskrif elektronies in te lewer, verklaar ek dat die geheel van die werk hierin vervat, my eie, oorspronklike werk is, dat ek die alleenouteur daarvan is (behalwe in die mate uitdruklik anders aangedui), dat reproduksie en publikasie daarvan deur die Universiteit van Stellenbosch nie derdepartyregte sal skend nie en dat ek dit nie vantevore, in die geheel of gedeeltelik, ter verkryging van enige kwalifikasie aangebied het nie.

Datum:

Kopiereg © 2016 Universiteit van Stellenbosch

Alle regte voorbehou

OPSOMMING

Hierdie navorsing ondersoek die voorkoms van ensiklopediese elemente in drie romans van Marlene van Niekerk: *Triomf* (1994), *Agaat* (2004) en *Memorandum: 'n Verhaal met skilderye* (2006). Northrop Frye (1957), Edward Mendelson (1976), Hilary Clark (1990 en 1992) en Leo Bersani (1990) se definisies van ensiklopediese fiksie word bespreek. Ek gaan die verhouding na tussen Verligtingsera-ensiklopedisme en die romans van vroeë skrywers van ensiklopediese fiksie (soos Miguel de Cervantes, François Rabelais, Robert Burton en Laurence Sterne); en argumenteer dat die historiese verhouding tussen die feitelike ensiklopedie en die ensiklopediese roman steeds invloedryk is. Ek wys op verbande tussen vroegmoderne ensiklopediese romans en Van Niekerk se romans. Ek argumenteer dat haar romans kenmerke van ensiklopediese narratief vertoon, maar op dinamiese en vindingryke wyse dié genre in lokale konteks wysig. Met verwysing na Mikhail Bakhtin (1965) se insigte oor die boeke en leefwêreld van Rabelais, ondersoek ek die betekenis van skatologiese beelde en die voorkoms van monsters en reuse in Van Niekerk se romans. Ander oeuverpatrone wat met ensiklopedisme verband hou, word ook uitgewys. Die herskrywing van die Faustus-mite word ontleed en in verband gebring met die figuur van die erfgenaam. Die metafiksionele belang van karakters se worsteling met ensiklopediese kennis en met hul leermeesters word uitgewys. Ek bespreek die herverwerking van ensiklopediese bronne en bronmateriaal as kreatiewe strategie en gaan na hoe dit getematiseer word. Ek let op verskille in die hantering van bronne en bronmateriaal in die onderskeie romans en lei daaruit af dat Van Niekerk se oeuvre getuig van ambivalensie teenoor die Afrikaanse en Suid-Afrikaanse konteks waarbinne dit ontstaan.

ABSTRACT

This research investigates the prevalence of encyclopedic elements in three Afrikaans novels by Marlene van Niekerk: *Triomf* (1994), *Agaat* (2004) and *Memorandum: 'n Verhaal met skilderye* (2006). Definitions of “encyclopedic fiction”, “encyclopedic forms” and “encyclopedic narrative” by Northrop Frye (1957), Edward Mendelson (1976), Hilary Clark (1990 and 1992) and Leo Bersani (1990) are considered. I investigate the relationship between Enlightenment encyclopedias and the novels of early fictional encyclopaedists such as Miguel de Cervantes, François Rabelais, Robert Burton and Laurence Sterne; and argue that the historical relationship between the factual and the encyclopedic novel is still influential. I point out connections between early modern encyclopedic novels and Van Niekerk's novels. I argue that her novels display features of encyclopedic narrative, but that in local context it alters this genre in dynamic and innovative ways. With reference to Mikhail Bakhtin's (1965) work on Rabelais, I explore the meaning of scatological images and the appearance of monsters and giants in Van Niekerk's novels. Other oeuvre patterns related to encyclopedism are also explored. The rewriting of the Faustus myth is analyzed and associated with the figure of the heir. The metafictional importance of characters wrestling with encyclopedic knowledge, and their teachers are discussed. I postulate that the reprocessing of encyclopedic sources and source material is a creative strategy and illustrate that this strategy is thematised in the novels themselves. I note differences in the use of sources and source material in the various novels and conclude that Van Niekerk's work speaks of ambivalence toward the Afrikaans and South African contexts in which it originated.

ERKENNINGS

Ek wil graag my promotor, prof. Louise Viljoen, bedank vir haar waardevolle insette en aanmoediging.

Die insette van my eksaminators, proff. Ena Jansen en Willie Burger, asook dr. Willem Anker, was van enorme waarde.

Ek is baie dank verskuldig aan die volgende kollegas wat bereid was om tydens my studieverlof my voorgraadse lesings aan te bied: Me. Marieke van Zyl, me. Celeste Reyneke en drs. Ian van Rooyen, Minnie van Zyl en Joel Claassen.

Dankie aan my man, Pieter Malan, en kinders, Henri en Stella, wat opofferings moes maak, maar nooit gekla het nie.

Ek wil die volgende instansies bedank vir finansiële ondersteuning tydens die skryf van hierdie proefskrif:

Die Departement Afrikaans en Nederlands, Universiteit van Stellenbosch

Die NRF



INHOUDSOPGAWE

HOOFSTUK 1

Inleiding

1.1	Ensiklopediese fiksie: Historiese oorsig	9
1.1.1.	Northrop Frye se “ensiklopediese vorme” (1957)	10
1.1.2	Rabelais en die “ensiklopedie van ’n nuwe wêreld”: Die invloed van Bakhtin (1965-1984)	16
1.1.3	Ensiklopediese elemente in die romans van Flaubert: Anglo-Amerikaanse voorlopers (circa 1962-1971)	19
1.1.4	Swigger: “Fiksionele ensiklopedisme” (1975)	23
1.1.5	Die Franstalige tradisie: Queneau, Foucault en Barthes (1947-1975)	24
1.1.6	Edward Mendelson: “Ensiklopediese narratief” (1976)	30
1.1.7	Herleefde belangstelling	33
1.2.	Ensiklopediese fiksie in die prosa-oeuvre van Marlene van Niekerk	34
1.3	Probleemstelling	38
1.4.	Doelformulering	41
1.5.	Hipoteses	42
1.6	Werkwyse en teoretiese paradigma	43

Hoofstuk 2

Teoretiese uiteensetting

2.1	Inleiding	47
2.2.	Eksklusiewe kategorie	48
2.3	Eenheidswerke	50
2.4	Satiriese “fop-ensiklopedieë”	55
2.5	Nasies en nasionalismes	62
2.6	Alternatiewe terme	64
2.7	Terreinafbakening	68

Hoofstuk3

Ensiklopedie en ensiklopediese romans

3.1	Inleiding	73
3.2	Die uitvinding van die drukpers en die eerste ensiklopedieë	74
3.2.1	Grootskaalse kennisoptekening	77
3.2.2	Genreversmeltings en die verwerking van kennis	79
3.2.3	Kennishonger, kennismanie en towery	84
3.3	Europese imperialisme: Kaart, labirint en netwerk	88
3.4	Gevolgtrekking	93

Hoofstuk 4

Ensiklopediese trekke in *Triomf* (1994)

4.1	Inleiding	95
4.2	Treppie (Marthinus) Benade: nar, duiwel, filosoof, leermeester en skrywer	96
4.2.1	Die <i>Encyclopedia Britannica</i> en die anatomieboeke	102
4.2.2	Kreatiewe (her)verwerking van ensiklopediese kennis	109
4.2.3	Ander ensiklopedieë in <i>Triomf</i> : Die Bybel en die yskasboek	123
4.3	Lambert Benade: Versamelaar, kurator en lysmaker	136
4.3.1	Lambert Benade: Reus, monster en gemors	143
4.4.	Gevolgtrekking	152

Hoofstuk 5

Ensiklopediese trekke in *Agaat* (2004)

5.1	Inleiding	159
5.2	Milla de Wet: Skrywer, erfgenaam/erflater en leerling/leermeester	161
5.2.1	Milla de Wet: Ensiklopediese aspirasies en bewaringsbewustheid	164
5.2.2	Milla de Wet: Die “bewysstukke” op haar spieëlkas	173
5.2.3	Kennisverhoudings in <i>Agaat</i> : duiwels, hekse, waarsêers en towenaars	179
5.3	Agaat (Asgat) Lourier: Veelstemmige storieverteller, digter en erfgenaam	186
5.4	Agaat Lourier: Papegaai/sangvoël, klavier/komponis, spons/klip	197
5.5	Gevolgtrekking	209

Hoofstuk 6

Ensiklopediese trekke in *Memorandum: 'n verhaal met skilderye* (2006)

6.1	Inleiding	212
6.2	Ensiklopediese temas: Kennislabirinte en kennisoneindigheid	216
6.3.1	Ensiklopediese tekstuur: fragment, netwerk, labirint en nes	220
6.3.2	Ensiklopediese tekstuur: spieëling en vertaling van die skilderye	228
6.4	Johannes Frederikus Wiid: Ontluikende skrywer	238
6.4.1	Van papegaai na sangvoël	239
6.4.2	Van geheelonthouer na “glas-in-die-hand-mymeraar”, en van “kripvreter” na epikuris	242
6.4.3	Van hardlywigheid en diarree na normale stoelgang	247
6.4.4	Van erfgenaam na erflater	250
6.4.5	Van towenaarsleerling na towenaarskok	255
6.5	Gevolgtrekking	262

Hoofstuk 7

Gevolgtrekkings	264
------------------------	-----

BRONNELYS	272
------------------	-----

HOOFSTUK 1

Inleiding

1.1 Ensiklopediese fiksie: Historiese oorsig

Die terme “ensiklopediese fiksie”, “fiksionele ensiklopedisme”, “ensiklopediese narratief” en “ensiklopediese roman” duik sedert die laat-1970’s betreklik gereeld op in literêr-teoretiese ondersoeke na enorm omvangryke fiksie wat op selfbewuste wyse en op groot skaal feitelike materiaal inkorporeer en verwerk, gewoonlik as ’n manier om oor die aard van kennis en die uitdagings van kennisverwerwing te spekuleer. Herman Melville se *Moby Dick* (1851), Gustave Flaubert se *La Tentation de Saint Antoine* (1874, in Engels vertaal as *The temptation of Saint Anthony*) en *Bouvard et Pécuchet* (1881, *Bouvard and Pécuchet*), James Joyce se *Ulysses* (1922), William Gaddis se *The recognitions* (1955) en Thomas Pynchon se *Gravity’s rainbow* (1973) tel onder die ikoniese voorbeelde. François Rabelais se *Gargantua et Pantagruel* (1532-1564, in Engels vertaal as *Gargantua and Pantagruel*), Miguel de Cervantes se *Don Quixote* (1605), Robert Burton se *The anatomy of melancholy* (1621), Jonathan Swift se *Gulliver’s travels* (1726) en Laurence Sterne se *Tristram Shandy* (1767) en word as vroeë voorlopers geïdentifiseer.

Edward Mendelson se beskrywing van “ensiklopediese narratief” en die “ensiklopediese roman” in sy twee artikels (1976a en 1976b) oor Thomas Pynchon se *Gravity’s rainbow* word as toonaangewend beskou, maar Ronald T. Swigger het reeds in die vorige jaar die terme “ensiklopediese fiksie” en “fiksionele ensiklopedisme” gebruik in ’n artikel getiteld “Fictional Encyclopedism and the Cognitive Value of Literature” (1975), onder meer met verwysing na Pynchon.

Mendelson en Swigger verwys beide in hul artikels na Northrop Frye se *Anatomy of criticism* (1957) en na Frye se teoretisering van “ensiklopediese vorme”. Vroeë variante van Swigger se “fiksionele ensiklopedisme” en Mendelson se “ensiklopediese narratief” word ook in die Anglo-Amerikaanse en Franstalige literatuurkritiek aangetref, dikwels met verwysing na die

romans van Joyce en Flaubert. Hoewel die Russiese kritikus Mikhail Bakhtin hom nie oor ensiklopediese fiksie as genre uitgelaat het nie, was hy op indirekte wyse invloedryk omdat hy in *Rabelais and his world* (1965, die Engelse vertaling van *Rable v istorii realizma*) die ensiklopediese kwaliteite van Rabelais se werk ter sprake gebring het. Teoretiserings van die ensiklopediese roman is ook veel verskuldig aan die insigte oor dialogisme en heteroglossies wat hy in latere publikasies – *Problems of Dostoevsky's poetics* (1973, Engelse vertaling van *Problemy poëtiki Dostoevskogo*) en *The dialogic imagination* (1984, vertaling van sy *Voprosy literatury i estetiki*) – verwoord het. Die historiese oorsig wat volg, bring die werk van al bogenoemde kritici in berekening.

1.1.1 Northrop Frye se “ensiklopediese vorme” (1957)

Northrop Frye se beskrywing van “ensiklopediese vorme” in *Anatomy of criticism* (1957) is geformuleer as ’n onderdeel van sy uitgebreide analise van vyf fiksiegenres: die *menippus* of anatomie, die roman, die romanse, die biegvorm en ensiklopediese vorme. Die *menippus*, met sy wortels in die letterkunde van die klassieke Oudheid, het volgens Frye groot invloed uitgeoefen op ensiklopediese vorme. Ensiklopediese vorme ontstaan trouens uit die versmelting van die *menippus* of anatomie met ander genres (soos die roman of romanse).

Die *menippus* is na bewering deur die Griekse sinikus Menippus bedink, skryf Frye (1957:309). Hoewel Menippus se werke verlore gegaan het, het die *menippea* van twee van sy navolgers, die Griekse Lucianos en die Romeinse Varro, behoue gebly. Hieruit kan afgelei word dat die *menippus* tipies gemoeid was met abstrakte idees en teorieë. Akademiese inhoud was die *menippus* se vernaamste kenmerk en het voorrang geniet bo karakterisering of die vertel van ’n verhaal. Die intellektuele aanslag het dikwels die narratiewe vloei ingrypend en doelbewus ontwrig (Frye, 1957:310).

Die *menippus* se intellektuele fokus het nie satire uitgesluit nie, maar die satire was op sekere houdings en ingesteldhede gerig eerder as op mense of sosiale euwels. Bekrompenheid, onbekwaamheid en hebsug het onder skoot gekom as “diseases of the intellect” (Frye 1957:309). Pedantiese betersweterigheid was ’n gewilde teiken. Volgens Frye (1957:311) het die satirikus juis die jargon wat hy belaglik wou maak, op oordadige wyse gebruik. Die satirikus het voorts groot geleerdheid oor sy tema ten toon gestel:

The Menippean satirist, dealing with intellectual themes and attitudes, shows his exuberance in intellectual ways, by piling up an enormous mass of erudition about his theme or in overwhelming his pedantic targets with an avalanche of their own jargon (Frye, 1957:311).

Frye benadruk dat die botsing van idees in die *menippus* van meer belang was as karakterisering. Karakters het gestalte gekry as mondstukke van die idees wat hulle verteenwoordig het. Gewoonlik het die *menippus* die vorm aangeneem van 'n dialoog of kollokwium waarin verskillende standpunte teenoor mekaar gestel is. Wanneer daar meer as twee sprekers was, was die agtergrond gewoonlik 'n sogenaamde *cenium* (simposium). Soms het die *menippus* gaste by 'n banket laat plaasneem. Die gaste het dan geleerde, belese gesprekke gevoer: "A species, or rather sub-species, of the form is the kind [. . .] where people sit at a banquet and pour out a vast mass of erudition on every subject that might conceivably come up in conversation" (Frye, 1957:311).¹

Frye (1957:310) sluit sy uitleg oor die ontstaan van die *menippus* af deur te argumenteer dat dit 'n tradisie is wat nooit verbreek is nie ("an unbroken tradition"). Hy noem Rabelais se *Gargantua et Pantagruel*, Sterne se *Tristram Shandy*, Swift se *Gulliver's travels* (1726) en Burton se *The anatomy of melancholy* (1621) as voorbeelde van variasies op die antieke *menippus* (Frye, 1957:308). Die dialoë, simposia en banketta van die *menippus* word volgens hom teruggevind in talle tonele waar karakters geleerde gesprekke voer as 'n manier om die teks in staat te stel om groot hoeveelhede feitelike inligting te inkorporeer.

Tekste wat op die *menippus* gemodelleer is, swel uit tot 'n "ensiklopediese mengelmoes" ("encylopaedic farrago"; Frye, 1957:311), onder meer deur die gebruik van die katalogustegniek en 'n geneigdheid tot die ywerige opgaar van feite ("a magpie instinct to collect facts"; Frye, 1957:311). In Joyce se *Ulysses* sien Frye (1957:311) blyke van die "kreatiewe behandeling" ("creative treatment") van die feitelike materiaal wat opgeneem word. Frye maak vervolgens die punt dat *menippus* of *Menippiese satire* in moderne konteks 'n lastige term is. Hy stel voor dat dit vervang word met "anatomie", na analogie van Burton se titel, *The anatomy of melancholy*:

¹ Hierdie aspek van sy ontleding toon raakpunte met, maar ook groot verskille van Bakhtin (1965) se analise van die *menippus* (waarna ek later sal terugkom).

The word “anatomy” in Burton’s title means a dissection or analysis, and expresses very accurately the intellectualized approach of this form. We may as well adopt it as convenient name to replace the cumbersome and in modern times rather misleading “Menippean satire” (Frye, 1957:311-312).

Vir Frye is die anatomie nie dieselfde as die roman nie. Dit blyk onder meer uit sy gebruik van dié term in die titel van sy eie akademiese studie. Tog gee hy toe dat die anatomie en die roman in verskeie hibriede vorme gekombineer kan word. Hy noem *Tristram Shandy* as voorbeeld: dit mag ’n roman wees, maar die wyse waarop die verhaal bly afdwaal, asook die voorkoms van katalogusse, gestileerde karakterisering en simposium-agtige gesprekke, behoort volgens Frye (1957:312) tot die anatomie. Versmeltings van die roman en anatomie (en ander genres) vind volgens hom ook plaas in *Don Quixote*, *Moby Dick* en *Ulysses*.

Die woord “ensiklopedies” duik telkens op in Frye se bespreking van moderne anatomieë. Hy maak daarvan melding in sy argument dat *Moby Dick* ’n versmelting tussen roman, romanse en anatomie bewerkstellig: “[T]he romantic theme of the wild hunt expands into an encyclopaedic anatomy of the whale” (Frye, 1957:313). Hy let ook op *Ulysses* se geneigdheid tot ensiklopedisme in narratiewe tegniek en onderwerpmateriaal: “[. . .] the tendency to be encyclopaedic and exhaustive both in technique and in subject matter (Frye, 1957:313). Dié waarnemings lei tot die gevolgtrekking dat die versmelting van “die ervaringswêreld van die roman” (“the experiential world of the novel”) en “die begryplike wêreld van die anatomie” (“the intelligible world of the anatomy”) aanleiding gee tot “ensiklopediese vorme” (“encyclopaedic forms”; Frye, 1957:315). Sy karakterisering van die roman as ’n genre waarin die wêreld *beleef* word, teenoor die anatomie as ’n genre waarin die wêreld *begryp* word, suggereer van meet af aan dat “ensiklopediese vorme” die vermenging van feit en fiksie behels.

Ensiklopediese vorme ontstaan volgens Frye (1957:54) uit die begeerte na die allesomvattende inkorporering van kennis of insigte wat in ’n samelewing vergete of dormant geraak het. Die skepper wil ’n spreekbuis vir sy samelewing wees. Die poging om ’n panoramiese spektrum insigte en inligting in ’n enkele teks te inkorporeer, lei daartoe dat ensiklopediese vorme deur prosesse van insluiting sigself bly uitbrei, “soos luislange wat skape insluk” (“like pythons swallowing sheep”; Frye, 1957: 56).

Frye argumenteer dat ensiklopediese vorme verband hou met die klassieke Griekse mite oor die geheue as moeder van die Muses. Hy noem Homeros, die Middeleeuse minstrele, die swerwende minnedigters van die Griekse en Keltiese letterkunde, die oud-Engelse digters John Gower en Thomas Malory en die Italianer Dante Alighieri as voorbeelde van digters wie se poëtiese taak die vergestaltung van ensiklopediese kennis in uitgebreide, epiëse werke behels het. Ensiklopediese, epiëse gedigte soos Edmund Spenser se *The faerie queen* (1596), Luís Vaz de Camoes se *Os Lusíades* (1572, in Engels vertaal as *The Lusiads*) en John Milton se *Paradise lost* (1667) het die tradisie voortgesit, maar met groter klem op patriotiese en godsdiensdige idees. In die Romantiese digkuns van John Keats en Percy Shelley, asook in Johann Wolfgang von Goethe se *Faust* (1808), is die ensiklopediese tendens met mitologiese inhoud versmelt. Dieselfde tendens is aanwesig in die werk van Flaubert, Rilke, Mallarmé en Proust, in Ezra Pound se *The cantos* (1925) en, op kleiner skaal, ook in T.S. Eliot se *The waste land* (1922) en Virginia Woolf se *Between the acts* (1941).

Die opname van ensiklopediese kennis in ensiklopediese vorme geskied volgens Frye (1957:315-326) in nabootsing van die Bybel, wat volgens hom die Westerse kultuur se bekendste voorbeeld van 'n ensiklopediese werk is. Frye maak geen verskoning vir sy oneerbiedige en effense tong-in-die-kies benadering tot die Bybel nie. Hy lei sy bespreking daarvoor in deur te verklaar dat hy dit as 'n literêre werk beskou:

No book could have had its influence on literature without itself having literary qualities, and the Bible is a work of literature as long as it is being examined by a literary critic (Frye, 1957:315).

Hy interpreteer die Bybel as 'n teks wat sekere eienskappe deel met tekste uit die Romantiek, aangesien dit handel oor die “heroïese soektog” (“heroic quest”; Frye, 1957:316) van die Messiasfiguur. Die soektognarratief word opgeneem in 'n sikliese beweging tussen skepping en apokalips. Ensiklopediese vorme wil dié sikliese struktuur en die Bybel se wydreikendheid naboots, reken hy. Dit doen hulle deur die aandurf van 'n breë tematiese terrein wat strek “from heaven to the underworld” (Frye, 1957:318). Menslike analogieë word bedink vir Bybelse verhale; en deur die grootskaalse opname van kennis wil ensiklopediese vorme 'n alternatiewe weergawe van goddelike kennis wees: “The encyclopaedic knowledge [. . .] is regarded sacramentally, as a human analogy of divine knowledge” (Frye, 1957:57).

Frye brei hierop uit deur uit te wys dat die Bybel se invloed nie beperk is tot sienings daarvan as 'n eenheidswerk nie, aangesien dit ook hoogs fragmentaries is:

From one point of view, the Bible presents an epic structure of unsurpassed range, consistency and completeness; from another, it presents a seamy side of bits and pieces which makes [. . .] *Tristram Shandy* [. . .] look as homogenous as a cloudless sky (Frye, 1957:325).

In die Bybel se gefragmenteerdheid sien Frye die voorloper van 'n paradoks in ensiklopediese vorme, naamlik dat dit deur tegnieke van diskontinuïteit poog om ensiklopedies te wees: “The paradoxical technique [. . .] which is encyclopaedic and yet discontinuous” (Frye, 1957:61).

Uit bogenoemde uiteensetting behoort dit duidelik te wees dat Frye “ensiklopediese vorme” nêrens gelykstel aan die roman of “ensiklopediese roman” nie. Hy vind voorbeelde van “ensiklopediese vorme” in die prosawerke én poësie van 'n groot verskeidenheid skrywers uit verskillende lande en tydperke. Die roman is volgens sy siening maar slegs een van etlike genres wat met die anatomie (of *menippus*) kan versmelt om tot ensiklopediese vorme aanleiding te gee. Hy maak trouens beswaar teen “the sloppy habit of identifying fiction with the one genuine form of fiction which we know as the novel” (Frye 1957:303).

In *Menippean satire reconsidered* oordeel Winbrot (2005:12) dat Frye se werk oor die *menippus* en *anatomie* deur dié van Mikhaïl Bakhtin in die skadu gestel is. Met die publikasie van Engelse vertalings van Bakhtin se boeke, in die laat-1960's en weer in die 1980's, het Bakhtin Frye se plek ingeneem as die voorste teoretikus oor die roman en *menippus*. Nogtans plaas Winbrot (2005:11) Frye se *Anatomy of criticism* “among the seminal texts of literary theory in the second half of the twentieth century”.

In aansluiting by die waardering wat Winbrot vir Frye uitspreek, gaan hierdie studie van die standpunt uit dat Frye se teroetisering van “ensiklopediese vorme” relevant en steeds van groot waarde is vir konsepsualiserings van die ensiklopediese romangenre, ook vir my eie werk oor ensiklopediese elemente in Marlene van Niekerk se oeuvre. Mendelson (1976a) laat na my mening nie reg geskied aan die enorme belang van Frye se bydrae nie. Hy bespreek

Frye se *Anatomy of criticism* in 'n kort voetnoot tot sy eie werk, en gee te kenne dat Frye se klem op die anatomie en *menippus* die toepaslikheid daarvan beperk:

In speaking of encyclopedic authors and narratives I must point out that Northrop Frye does have a few pages on encyclopedic forms, but they refer to anatomies and Menippean satires, not narratives (Mendelson, 1976a:1268-1269).

Dit is nie waar dat Frye slegs 'n “paar bladsye” aan ensiklopediese vorme afstaan nie. Dit is ewe onakkuraat om aan te voer dat hy narratiewe tekste buite rekening laat. Die skrywers wie se werk hy as hibriede versmeltings van die roman en anatomie ter sprake bring – Rabelais, Swift, Sterne, Burton, Cervantes, Flaubert en Melville – sal in hierdie navorsing herhaaldelik ter sprake kom as spilfigure en baanbrekers in die ensiklopediese romangenre.

Dit sal voorts blyk dat onlangse konsepsualiserings van ensiklopediese fiksie, in weerwil van Mendelson se geringskattende toon, dikwels op Frye se insigte aangewese is of dit herverwoord. Frye se siening dat narratiewe vloei in ensiklopediese vorme van sekondêre belang is en doelbewus verdraag of gedwarsboom word, is onmiskienbaar van toepassing op die ensiklopediese romangenre.

Frye se bespreking van die Bybel as die sentrale ensiklopediese vorm van ons tyd sou voorts die basis vorm vir latere aandag aan ensiklopediese romans se gemoeidheid met konsepte soos “skepping”, “apokalips”, “begin” en “einde”. Die gefragmenteerde wat hy as deel van dié gesprek oor die Bybel uitwys, is steeds 'n belangrike fokusgebied in ondersoeke na ensiklopediese romans se narratiewe struktuur.

Die vroeë verband tussen fiksionele ensiklopedisme en nasionalisme waarop hy let, is die onderwerp van 'n voortslepende debat in teoretiserings van ensiklopediese romans (dit word in hoofstuk 2 bespreek). Frye se beskrywing van ensiklopediese vorme se strewe na allesomvattendheid sou ook rigtinggewend wees en is steeds tersake. Dieselfde geld die beelde wat hy gebruik het om fiksie en fiksieskrywers se koersagtige byeenbring van kennis en feite te verbeeld: die skrywer as ekster (“magpie”)-agtige versamelaar, die roman as 'n luislang wat al groter swel, die roman as “monsteragtig” en die feitlike inhoud van die roman as 'n “stortvloed” (“avalanche”) of “enorme hoop” (“enormous heap”). Al hierdie

beelde sal terugkeer in my besprekings oor die ensiklopediese romangenre in die algemeen en Marlene van Niekerk se oeuvre in besonder.

Vir hierdie studie is dit voorts van belang dat Frye die hibriditeit en fragmentariese aard van ensiklopediese vorme uitgewys het, dat hy toegewings gemaak het vir graadverskille in die ensiklopediese gehalte van fiksionele tekste, en veral dat hy gelet het op die kreatiewe hantering van feitelike inhoud (in die roman *Ulysses*). Ook sy aandag aan die belang van die banket in die antieke menippus, en die invloed daarvan op fiksie waarin simposium-agtige gesprekke plaasvind, sal weer ter sprake kom (in my bespreking van *Memorandum: 'n Verhaal met skilderye*, sien hoofstuk 6).

1.1.2 Rabelais en die “ensiklopedie van ’n nuwe wêreld”: die invloed van Mikhail Bakhtin (1965-1984)

In *Rabelais and his world* fokus Bakhtin op die belang van karnavaleske en groteske elemente in *Gargantua et Pantagruel*, wat tussen 1532 en 1564 in vyf afsonderlike volumes gepubliseer is. Hy bespreek onder meer die belang van die groteske liggaam, skatologiese beelde, die markplein en die banket. Soos Frye (1957), herlei Bakhtin die belang van gesprekvoering en bankette in Rabelais na die klassieke Oudheid en die invloed van die *menippus*. Anders as Frye, meen Bakhtin (1965:284) egter Rabelais se werk bring ’n einde aan dié literêre erfenis: “[T]he work of Rabelais was the last link to present and to complete this heritage”. Dit gaan met ander woorde nie vir Bakhtin om die vind van antesedente vir latere patrone of genres in Rabelais se werk nie. Nogtans beïnvloed sy interpretasies van Rabelais latere besprekings van die ensiklopediese romangenre, aangesien Rabelais wél deur talle ander kritici as literêre voorvader van die ensiklopediese roman beskou word (byvoorbeeld Swigger, 1975, en Mendelson, 1976a en 1976b).

Frye (1957:313) se opmerkings oor hoe dikwels Joyce se *Ulysses* en *Finnegan’s wake* as “monsteragtig” beskryf word, vind weerklank in Bakhtin, wat dieselfde oplet oor reaksies op Rabelais se *Gargantua et Pantagruel*. Frye skryf die “monsteragtigheid” van Joyce se werk toe aan die feit dat sy romans nie volgens bekende prosabeginsels gerangskik is nie en die indruk van vormloosheid wek; Bakhtin (1965:109) reken dat Rabelais se werk as “monstrous

mixture” beleef word omdat dit ’n vreemde kombinasie van heterogene elemente is. In hierdie verwysings na ensiklopediese fiksie as “monsteragtig” omdat hulle gewone norme deurbreek, vind ons die saadjie van hedendaagse “monsterteorie” (“monster theory”, sien byvoorbeeld Cohen, 1996, en Haraway, 1991 en 1992). Die monster en kuborg is relevante konsepte waar dit om die aard en rol van ensiklopediese romans en ensiklopediese romankarakters gaan (en ek bespreek die voorkoms van monsteragtigheid in Van Niekerk se oeuvre in hoofstukke 4 en 5).

Hoewel dit nie sy vernaamste fokus is nie, verwys Bakhtin herhaaldelik na Rabelais se fiksie as “ensiklopedies”. In sy inleiding voer hy aan dat *Gargantua et Pantagruel* as ’n kulturele ensiklopedie gelees moes word, aangesien dit volkstradisies versamel en op artistieke wyse weergee (Bakhtin, 1965:58).² Sy siening dat fiksie ’n ensiklopediese samevatting en kunstige verwerking van ’n kollektiewe kulturele erfenis kan wees, toon merkbare ooreenkomste met die definisie van ensiklopediese narratief waarmee Mendelson (1976a en 1976b) ’n dekade later vorendag sou kom; én met ander, latere teoretiserings van ensiklopediese romans. Soos Mendelson, wat later sou skryf dat ensiklopediese narratiewe onder meer styl- en taalensiklopedieë wil wees, wys Bakhtin (1965:2) uit dat Rabelais ’n eklektiese samevoeging van uiteenlopende taaluitings bewerkstellig. Hy vestig onder meer aandag op die hoë frekwensie nuutskeppings, tegniese terminologie en voortdurende styl- en registerwisselings (byvoorbeeld tussen hoogs vulgêre skeldtaal en amptelike of akademiese taal).

Bakhtin vind die groot aantal kennisterreine wat deur Rabelais ter sprake gebring word, opvallend. Hy maak ’n lys van onderwerpe waaroor Rabelais noemenswaardig ingelig en belese is, en beweer dat Rabelais se ensiklopediese aanslag allesomvattend is: “This novel [. . .] is widely encyclopedic. There is no branch of knowledge or practical life which is not represented in these pages” (Bakhtin, 1965:454). Sy bespreking neem vervolgens kennis van die verskeie tegnologiese, kulturele en politieke omwentelings wat Rabelais beleef het. Op grond hiervan kom hy tot die gevolgtrekking dat *Gargantua et Pantagruel* “die ensiklopedie van ’n nuwe wêreld” en “die laaste woorde van die epog” wil wees (Bakhtin, 1965:454). Die verband tussen Rabelais se ensiklopediese benadering en die onstabielheid wat hy beleef het, word soos volg uitgestippel:

² Bakhtin (1965:58) noem *Gargantua et Pantagruel* “an encyclopedia of folk culture” en omskryf dit as “concrete material in which folk tradition is collected, concentrated, and artistically rendered”.

In all the fields that left a trace in his novel (which is a true encyclopedia) he was a man of the avant-garde. He had an extraordinary sense of [. . .] that which was born from the death of the old, and to which the future belonged (Bakhtin, 1965:453).

Swigger (1975), wat 'n jaar voor Mendelson se beroemde bydrae oor “fiksionele ensiklopedisme” as genre skryf, beklemtoon dat Bakhtin se werk groot winste inhou vir studies oor fiksionele ensiklopedieë. Hoewel Bakhtin nie gemoeid is met Rabelais se invloed op ander skrywers nie, meen Mendelson (1976b:173) *Rabelais and his world* “demonstreeer die diep historiese wortels van [Thomas] Pynchon se literêre modus”. Pynchon, van wie Bakhtin volgens Mendelson waarskynlik nog nooit gehoor het nie, is die Amerikaanse skrywer wie se werk aanleiding gegee het tot Mendelson se definisie van ensiklopediese narratief. Deur hul skatpligtigheid te erken, betrek Swigger en Mendelson beide Bakhtin se analise van Rabelais by die studieveld van die ensiklopediese roman.

Bakhtin se invloed op teoretiserings van die ensiklopediese roman sou allermins tot sy boek oor Rabelais beperk bly. Ná die verskyning van Mendelson se artikel maak Bakhtin (1984a en 1984b) in *Problems of Dostoevsky's poetics* en *The dialogic imagination* beswaar teen sienings van die outeursbewussyn as 'n eenheidsveld wat karakters en verhaalgebeure teen die agtergrond van 'n objektiewe wêreld belig. In direkte opposisie tot sodanige sienings van die roman as 'n neerslag van “the author's unified consciousness” (Bakhtin, 1984a:4), ontwikkel hy die konsep “heteroglossie” vir fiksionele teksruimtes waarin die afsonderlike elemente en boustene nie tot 'n homogene eenheid saamgesmee kan word nie.

Hy munt ook die term “polifonie” vir fiksionele stemgewing wat dissonante en weersprekende kombinasies behels. Hoewel hy dit steeds nie eksplisiet oor ensiklopedisme in fiksie of oor die ensiklopediese roman het nie, weerklink sy konsepsualiserings van die roman as polifoniese heteroglossie sedertdien in literêr-teoretiese werk wat die veelstemmigheid en diskontinuiteit van ensiklopediese romans onder die soeklig plaas.

Die verweefdheid van fiksionele ensiklopedisme en polifoniese dialogisme spreek byvoorbeeld uit Steven Weisenburger (1995:237) se gebruik van die term “ensiklopediese dialogisme” (“encyclopedia dialogism”) in sy interpretasie van Pynchon se ensiklopediese roman *Gravity's rainbow*. In 'n artikel getiteld “Double discourses: Joyce and Bakhtin” onderstreep Lodge (1983:1) die voortgesette relevansie van Bakhtin vir studies oor ensiklopediese fiksie met sy stelling dat “Bakhtin's theory of the novel needed the work of

Joyce to confirm and fulfil it". Ook Anderson (2003:66) assosieer Bakhtin se konsep van "heteroglossie" met die ensiklopediese roman.

1.1.3 Ensiklopediese elemente in die romans van Flaubert en Joyce: Anglo-Amerikaanse voorlopers (circa 1962-1971)

Anglo-Amerikaanse literatuurkritiek oor Flaubert wat in die 1960's gepubliseer is, antisipeer in talle opsigte latere teoretiese bydraes oor ensiklopediese fiksie. Dit geld veral bydraes wat fokus op Flaubert se *La Tentation de Saint Antoine* (1874, in Engels vertaal as *The temptation of Saint Anthony*) en sy onvoltooide *Bouvard et Pécuchet* (1881, in Engels vertaal as *Bouvard and Pécuchet*), asook besprekings waarin Flaubert se romans as voorgangers en modelle vir Joyce se *Ulysses* en *Finnegan's wake* benader word.

Langer as 'n dekade voor die verskyning van Mendelson se artikels, bespreek Hugh Kenner in *The stoic comedians* (1962) Flaubert se romans as "fiksie met ensiklopediese wydreikendheid" ("fiction of encyclopaedic scope", xviii). Kenner begin sy analise met 'n bespreking van die impak van die uitvinding van die drukpers en die Verligtingsera op die intellektuele lewe van Europa, met die ensiklopedie as produk en oorblyfsel daarvan. Hy beskryf die opkoms van die ensiklopedie as 'n verwikkeling wat kennisversplintering in die hand gewerk het. Die ensiklopedie en sy "neef", die woordeboek, het kennis in brokstukke opgedeel en dit alfabeties gerangskik. Met gefragmenteerdheid as hul uitstaande kenmerk, is dié verwysingsbronne volgens Kenner kordaatstukke van organisasie eerder as begrip: "It is produced by a feat of organizing, not a feat of understanding" (Kenner, 1962:2).

Kenner lees Flaubert se *Bouvard et Pécuchet*, oor twee outodidakte wat hul uiterste bes doen om op die hoogte te kom van alle beskikbare kennis, as 'n satire oor die mens se worsteling met kennisoorvloed. Die allesverterende vuur waarmee die twee hoofkarakters al lesend hul pad deur kenniswoude probeer oopskroei, verteenwoordig volgens hom die uitputtende inspanning waarmee kennisverwerwing sedert die Verligtingsera gepaardgaan:

And with what Odyssean zest do they read, mark and regurgitate, burning through libraries like a prairie fire! They are the Questing Heroes of an age that is still ours; a Duplex Hercules assaulting jungles, clearing swamps; a bipartite Theseus venturing into the Labyrinth with transit and theodolite (Kenner, 1962:6).

Die roman is onvoltooid, maar Flaubert het 'n beskrywing nagelaat van die beplande einde. Volgens dié uiteensetting sou die twee hoofkarakters, verdwaas oor die oneindigheid van kennis en uitgeput deur hul vergeefse poging om dit te bemeester, hul mettertyd berus by die oorskryf van sekere gedeeltes uit hul geraadpleegde werke. Hulle sou die gekopieerde gedeeltes dan saamvoeg in 'n tuisensiklopedie en in 'n woordeboek vir eie gebruik. Volgens Kenner se interpretasie beteken dit dat hulle gedoem is tot onkundigheid en onbegrip. Flaubert wou só suggereer dat die mens in die aangesig van kennisoorvloed gedoem sou wees tot onbegrypende kennispreservering, soos dié van monnike in die Middeleeue (Kenner, 1962:28).

Kenner (1962:25) wys voorts uit dat Flaubert se roman nie bloot die futiele begeerte na ensiklopediese kennis as onderwerp neem nie, maar dit ook demonstreer deur self 'n ensiklopedie te raak: "For he [Flaubert – S.L.] is busily reproducing in a fabulous narrative the inanity of the Encyclopaedia". Die inhoud van alles waaroor die karakters navorsing doen, word as deel van die narratief in die teks opgeneem.

Kenner (1962:70) vergelyk dié narratiewe strategie met 'n reusagtige aptyt vir gedetailleerde, feitelike materiaal. Hy meen egter dat Flaubert 'n vernietigende blik werp op die feite wat deur die roman verswelg word: "And it is facts, at last, that Flaubert sets out to wither" (Kenner, 1962:25). Die roman bestaan uit feite wat met groot moeite deur die romansier nagevors en bymekaargebring is, maar daardie feite word op die ou end as leeg en betekenisloos ontmasker. Dit is ten slotte van nul en gener waarde, met die gevolg dat die roman 'n nulensiklopedie, of 'n ensiklopedie van leegheid, raak: "It finds itself, at last, turned into [. . .] an encyclopaedia of the null" (Kenner, 1962:71).

Kenner se interpretasie van die rol wat feitelike materiaal in Flaubert se roman speel, kontrasteer met Frye (1957:54) se bewering dat ensiklopediese vorme 'n samevatting wil wees van vergete kennis; en met Bakhtin (1965:454) se aandag aan *Gargantua et Pantagruel* as 'n kennisrekord. Die verskil tussen opregte pogings tot kennisoptekening in ensiklopediese romans, en die satiriese ondermyning van feitelike materiaal se empiriese gebruikswaarde, is

tans die onderwerp van teenstrydige opinies oor die ensiklopediese roman (sien afdeling 1.3 vir my probleemstelling oor hierdie aspek). Kenner se navorsing oor die betekenisloosheid van feite in Flaubert se roman is dus waardevol omdat dit 'n gesprek open oor die funksionaliteit van feite in die fiktiewe konteks van ensiklopediese romans.

Kenner se bespreking oor Joyce se *Ulysses* is meer in pas met die algemene siening dat ensiklopediese romans fiksionele eweknieë van nie-fiksionele verwysingswerke wil wees. Joyce inkorporeer volgens Kenner feite met dieselfde nougesetheid as wat 'n verwysingswerk dit sou doen, maar om heel ander redes as Flaubert: “The very sort of compilation which to Flaubert imaged utter futility [. . .] to Joyce represented an example and an opportunity” (Kenner 1964:59). In hierdie gedeelte van sy bespreking lê Kenner sy vinger op die gebruik van ensiklopediese konvensies soos lyste, katalogusse en kruisverwysings om narratiewe diskontinuiteit, stilistiese gevarieerdheid en die illusie van totaliteit in die hand te werk (volgens hom is dié aweregse gebruik van feitelike materiaal die potensiaal wat Joyce raakgesien het in die gebruik van die ensiklopedie as model vir fiksie).

In *The novels of Flaubert* (1966) gooi Victor Brombert *La Tentation de Saint Antoine* en *Bouvard et Pécuchet* op soortgelyke wyse as Kenner oor die boeg van tekste wat geobsedeerd is met ensiklopediese kennis. Hy beskou Flaubert en Joyce as skrywers wat “ensiklopedisme” gebruik vir besinnings oor die mens se intellektuele lewe: “for a sustained and intensive probing of mental life” (Brombert, 1966:72). Brombert plaas groot klem op die verwoording van wanhoop en frustrasie (oor die vinnige aanwas van inligting) en hy noem *Bouvard et Pécuchet* “an encyclopaedic inventory of failure” (Brombert, 1966:258). Brombert is voorts die eerste wat die metafoor van “onverteerbaarheid” gebruik om uit te wys dat die inligting wat in die fiksionele teks opgeneem word, nie geassimileer word nie:

Hence the mad and maddening attempt to attain knowledge through inventories which grow into statistical and encyclopedic monstrosities as indigestible as the prodigious and utterly inedible cabbage that prospers in Pécuchet's garden (Brombert, 1966:264).

In *Flaubert and Joyce* skaar Cross (1971) hom by Kenner se siening van *Bouvard et Pécuchet* as satiries. Hy dink ook dat Flaubert se roman self 'n ensiklopedie raak, maar lees

dit nie as 'n poging om inligting te dokumenteer nie. Dit is 'n klugtige gebaar en die resultaat is doelbewus potsierlik:

Flaubert found a suitable framework in the efforts of the eighteenth-century *philosophes* to give a semblance of order to the polymorphous mass of data which the new learning had heaped against the walls of their studies. *Bouvard et Pécuchet* was to follow their lead, then, and become a kind of encyclopedia – *une encyclopédie mise en farce* (Cross, 1971: 155).

Cross benadruk die gebruik van ensiklopediese inventarisse, soos die lys van al die voorwerpe in Pécuchet se kamer (*Bouvard et Pécuchet*) en die inventaris van boeke in Bloom se biblioteek (*Ulysses*), as 'n manier om diskontinuiteit in die teks te bewerkstellig. Daarmee word volgens hom te kenne gegee dat 'n oorsigtelike perspektief op kennis onmoontlik is.

Nie een van bogenoemde drie kritici is gemoeid met die beskrywing van 'n genre nie. Hulle sien Joyce en Flaubert se romans nie as deel van 'n eeue-oue tradisie nie en lê geen verbande met die ensiklopediese werkwyses van ander skrywers nie. Vir Brombert gaan dit uitsluitlik om oeuurepatrone in die romans van Flaubert; vir Cross om die vind van verbande tussen die romans van Joyce en Flaubert; en vir Kenner om die impak van kennisoorvloed op drie uiteenlopende skrywers, waarvan Joyce en Flaubert twee is.³ Al drie hierdie skrywers let egter op die prominensie van ensiklopediese elemente in die romans wat hulle bestudeer. Hul besprekings van dié elemente raak sommige van dieselfde onderwerpe aan waaroor Frye (1956) en Bakhtin (1965) skryf (maar sonder dat hulle daarvan kennis neem of daarmee in gesprek tree). Hulle berei voorts die weg voor vir die definisies van fiksionele ensiklopedisme waarmee Swigger (1975) en Mendelson (1976a en 1976b) later vorendag sou kom.

Tersake vir hierdie navorsing, wat gevolgtrekkings wil maak oor die artistieke funksionaliteit van feitelike inhoud in romans deur Marlene van Niekerk, is veral Kenner en Cross se sienings oor die effek van satire op die nut en status van feite in *Bouvard et Pécuchet*. Kenner spel dit nie so uit nie, maar uit sy opmerkings oor Flaubert se beoogde verhaaleinde blyk dit dat hy kennisoptekening as die teenpool van kreatiwiteit beskou en van mening is dat

³ Behalwe Flaubert en Joyce, betrek Kenner ook die werk van Beckett, maar dié afdeling, wat handel oor die maniere waarop Beckett die feitelike aanslag van Flaubert en Joyce verruil het vir aandag aan “sensasies” en “moontlikhede”, is minder relevant vir hierdie studie en word gevolglik nie betrek nie.

Flaubert met hom sou saamstem. Die spanning tussen kennisbewaring en kreatiwiteit is 'n belangrike fokusgebied van die studieveld waaroor hierdie navorsing handel, en sal ook bespreek word as 'n prominente tema in Van Niekerk se oeuvre.

1.1.4 Swigger: “Fiksionele ensiklopedisme” (1975)

In 'n positiewe beoordeling van Frye en Bakhtin se baanbrekerswerk, gebruik Ronald T. Swigger in 1975 die eerste keer binne die opset van die Anglo-Amerikaanse akademie die terme “ensiklopediese fiksie” en “fiksionele ensiklopedisme” (sien 1.1.5 oor die vroeë gebruik van die term “ensiklopediese fiksie” in die Franstalige tradisie). Frye en Bakhtin se insette skep volgens hom die noodsaak vir verdere studie oor ensiklopediese stukrag in fiksie. Vir Swigger (1975:353) is Flaubert se *Bouvard et Pécuchet* “die eerste moderne ensiklopediese fiksie”. Rabelais se *Gargantua et Pantagruel*, Cervantes se *Don Quixote* en Swift se *Gulliver's travels* was voorgangers. Die werk van Jorge Luis Borges, Raymond Queneau, Robert Pirsig, John Barth, Kurt Vonnegut, Vladimir Nabokov, Günter Grass en Italo Calvino is latere voorbeelde van “fiksionele ensiklopedisme” (Swigger, 1975:353).

Swigger bestee baie aandag aan die feit dat moderne ensiklopediese fiksie parodiërend of satiries staan teenoor kennisverwerwing: “The search for knowledge seems inevitably to be matter for parody in contemporary literature” (Swigger, 197: 353). Hy verduidelik dat die satiriese houding van ensiklopediese fiksie paradoksaal is. *Bouvard et Pécuchet* is hiervan vir hom 'n goeie voorbeeld: die roman is satiries oor kennisverwerwing en kennisversameling, maar ook die resultaat van die grootskaalse optekening van kennis en feite. Swigger besluit dat Flaubert se roman 'n skeptiese of ironiese kennisversameling is. In dié hoedanigheid is dit volgens hom die voorloper van ander ensiklopediese fiksie waarin die status en waarde van kennismateriaal wat met groot moeite versamel is, in twyfel getrek word. *The waste land*, *Ulysses* en *Faust* is voorbeelde van tekste wat feite, anekdotes en oorgelewerde kennis byeenbring, maar impliseer dat dit wat byeen gebring is, niks meer is nie as “die rommel van 'n beskawing” (“the debris of a civilization”; Swigger, 1975:358). Met verwysing na die werk van Borges en Raymond Queneau kom Swigger vervolgens tot die gevolgtrekking dat daar sprake is van graadverskille in die parodiërende of satiriese gehalte van ensiklopediese fiksie.

'n Belangrike aspek van Swigger se konsepsualisering is sy siening dat ensiklopedisme in fiksie neerslag vind as anachronistiese impuls om alles omtrent die heelal te probeer begryp en te verwoord. Hy is bewus daarvan dat die ensiklopediese ambisies van epiese digters uit die klassieke Oudheid en die universele kennisprojekte waaroor Verligtingsera-denkers soos Francis Bacon⁴ gedroom het, met radikale skeptisme bejeën of geparodieer word, maar reken die drang na allesomvattendheid en alwetendheid leef nogtans voort: “[E]ven in this century writers continue to be impelled by the [. . .] qualities of the kind of encyclopedism [. . .] we usually associate with epic poets and Baconian enterprises” (Swigger, 1975:352).

Literatuur, selfs die postmodernistiese romans van Pynchon, sweer volgens hom nie die ensiklopediese ambisie af nie. Ensiklopediese skrywers vertoon op die allerminste 'n nostalgiese verlange na 'n allesomvattende, ongefragmenteerde blik en daarom is hul werk ambivalent oor kennis: “critical and comprehensive at the same time” (Swigger, 1975:364). Deur Swigger se oë is ensiklopediese fiksie altyd selfbewus en selfrefleksief.

Swigger se opinie dat satiriese fiksie ambivalent kan staan jeens die materiaal wat dit boekstaaf, is 'n waardevolle invalshoek vir hierdie navorsing oor 'n oeuvre waarin ensiklopediese werkwyses oënskynlik van wisselende erns getuig. Sy opmerking dat kennis in moderne ensiklopediese fiksie as “rommel” of “uitskot” neerslag vind, is relevant vir my ondersoek na die rol van feitelike materiaal in ensiklopediese romans en meer spesifiek vir my ontleding van *Triomf* (sien hoofstuk 4).

1.1.5 Die Franstalige tradisie: Queneau, Foucault en Barthes (1947-1975)

In die Franstalige akademie is Flaubert se *Bouvard and Pécuchet* reeds in 1947 deur Raymond Queneau (2007:145) as 'n “ensiklopediese roman” bestempel. Queneau was uitsonderlik invloedryk as teoretikus, as skrywer van ensiklopediese fiksie en as professionele redakteur en samesteller van nie-fiksionele ensiklopedieë.⁵ Sy teoretiese werk oor ensiklopediese romans (veral dié van Flaubert) is uitvoerig bespreek in Swigger se bogenoemde baanbrekersartikel oor fiksionele ensiklopedisme. Queneau was ook

⁴ Bacon se gemoeidheid met die Verligtingsera-ensiklopedie word in Hoofstuk 3 bespreek.

⁵ Sien Swigger (1974) vir 'n vollediger bespreking van Queneau se siening van ensiklopediese fiksie en Queneau se rol as redakteur en samesteller van nie-fiksionele ensiklopedieë.

rigtinggewend vir talle ander analyses van ensiklopediese fiksie, soos byvoorbeeld Hilary Clark se *The fictional encyclopedia* (1990). In Clark se invloedryke studie sonder sy Queneau uit as die teoretikus wat heel eerste opgelet het dat ensiklopediese fiksie veral in tye van oorgang en politieke omwenteling gedy (ook van belang in Van Niekerk se oeuvre en 'n aspek wat later weer ter sprake sal kom).

In die voetspore van Queneau het hernieude belangstelling in Flaubert sedert die 1960's in Frankryk aanleiding gegee tot gesprekke oor ensiklopediese neigings in fiksie. Michel Foucault verwys implisiet na ensiklopediese fiksie in die artikel "Language to Infinity", wat die eerste keer in 1963 in die *Tel Quel*-joernaal verskyn het (en later in *Language, counter-memory, practice*, 1977).

Volgens Foucault (1977:64-65) is taal diep gemoeid met die oneindigheid van alles wat taal probeer representeer. Taal, en by implikasie ook fiksie, wil die "te-veelheid" ("too-muchness"; Foucault, 1977:64) van die omringende wêreld onder woorde bring. Daarom is elke boek 'n poging om alle ander te omsirkel en wil elke boek 'n boek wees waarin alle ander opgesluit is: "a book that tells of all the others" (Foucault, 1977:67). Hierdie opmerking is van belang vir Van Niekerk se oeuvre, aangesien haar romans talle aanhalings, uittreksels en flardes van ander tekste bevat (haar eie en ander skrywers s'n).

In die artikel getiteld "Fantasia of the library" (waarvan die oorspronklike Franse weergawe in 1964 in die *Tel Quel*-joernaal verskyn het), bespreek Foucault (1977:105) die roman *La Tentation de Saint Antoine* as 'n omvattende superboek ("the book of books"; Foucault, 1977:105). Sy beskrywing van Flaubert se roman roep die ensiklopedie in gedagte. Die herhaling, herordening en verwerking van kennis waarop hy let, is relevant vir hierdie navorsing, wat die belang van soortgelyke strategieë in Van Niekerk se oeuvre sal uitwys:

[*The temptation of St. Anthony*] unites in a single "volume" a series of linguistic elements that derive from existing books and that are, by virtue of their specific documentary character, the repetition of things said in the past. The library is opened, catalogued, sectioned, repeated, and rearranged in a new space (Foucault, 1977:105).

La Tentation de Saint Antoine is vir Foucault by uitstek die werk wat moderne letterkunde "aktiveer". Moderne letterkunde ontstaan volgens hom as die resultaat van groot belesenheid en geleerdheid, volgehoue konsentrasie en dieselfde noukeurige geduld waarmee geleerdes

kennis inwin. *La Tentation de Saint Antoine* is fiksie, maar ook 'n “monument aan noukeurige erudisie” (“a monument to meticulous erudition”; Foucault, 1977:89). Hy sonder die opstapeling van feite en gefragmenteerdheid as opvallende eienskappe uit van Flaubert se werkwyse. Hy beskryf dit voorts as fiksie wat die hele wêreld wil insluk, alle ander boeke daarin wil opneem en 'n volledige argief van die ganse kennisdomein wil wees (Foucault, 1977:91-92).

Foucault keer terug na die konsep van die ensiklopedie in *Les Mots et les choses* (in 1970 in Engels vertaal as *The order of things*), sy studie oor die mensdom se pogings om deur verskillende begripsmodelle 'n greep op die wêreld te kry. Hy gebruik 'n fiktiewe ensiklopedie waarvoor Borges skryf as vertrekpunt vir 'n bespreking oor hoe die era van moderniteit (wat volgens hom ná die Renaissance begin en met publikasie steeds voortgeduur het), deur 'n verskeidenheid ordeskeppende intellektuele aktiwiteite gekenmerk word: “all the ordered surfaces and all the planes with which we are accustomed to tame the wild profusion of existing things (Foucault, 1994:xv).

Hy bespreek dan die nie-fiktiewe ensiklopedie teen die agtergrond van die klassieke Oudheid se denke oor 'n universele taal. Hy verduidelik die antieke siening van 'n universele taal as 'n taal met die vermoë om alles in die wêreld volledig te representeer terwyl dit ook die onderlinge verhoudings tussen die elemente waaruit die wêreld saamgestel is, duidelik maak. Vir Foucault is taal “so wyd soos kennis” en suggereer dit die moontlikheid van 'n allesomvattende representering van die wêreld in sy geheel in 'n oorsigtelike opper-ensiklopedie:

[. . .] the possibility of a language that will gather into itself, between its words, the totality of the world, and, inversely, the world, as the totality of what is representable, must be able to become in its totality, an Encyclopaedia (Foucault, 1994:85).

Dié ideaal van 'n absolute Ensiklopedie bly egter onhaalbaar, maan Foucault. Die ensiklopedie manifesteer as 'n tussentydse vorm van beperkte omvang. Uit bogenoemde uiteensetting behoort dit duidelik te raak dat die ensiklopedie en ensiklopediese fiksie op verskillende maniere in Foucault se oeuvre figureer. In *Foucault and literature* herinner During (1992) juis dat Foucault se loopbaan – wat ingelei is deur die publikasie van *The birth of the clinic* (1963), voortgeduur het tot en met die publikasie van *The archaeology of*

knowledge (1969) en met *The order of things* (1970) ’n hoogtepunt bereik het – deur kontinuïteit én diskontinuïteit gekenmerk is. Hy maan teen analyses wat veronderstel dat die naam “Foucault” na een en dieselfde persoon verwys: “as if it were a name with a single referent” (During, 1992:6).

In *Language, counter-memory, practice* skakel Foucault die gedagte dat elke boek alle ander boeke wil opsom met taal se begeerte na allesomvattendheid. Die implikasie is dat omvattendheid in fiksie saamhang met wat Foucault (1977:65) “the disease of proliferation” noem. In die laat-1960’s is hy vol lof vir fiksie (soos dié van Flaubert) wat van ensiklopediese kennisbeheersing getuig. In *The order of things* is die werk van die ensiklopediese romansier Borges die invalshoek vir ’n analise waarin hy die ensiklopedie assosieer met Verligtingsera-pogings om kennis te orden en te beheers. Clark (1992:97) wys daarop dat Foucault die term “ensiklopedie” gaandeweg begin gebruik as sinoniem vir “argief”. Beide hang vir hom saam met pogings om kennisveelheid aan bande te lê deur die illusie van orde en beheer te probeer skep.⁶

Hierdie navorsing sal terugverwys na die fragmentasie en herverwerking van feitelike materiaal waarop Foucault let in sy artikel oor Flaubert. Dit neem voorts kennis van sy sienings van die ensiklopedie as ’n gebaar van kennisbeheersing. Ek sal argumenteer dat ensiklopediese fiksie in die algemeen, en Van Niekerk s’n in besonder, kennisordening en die begeerte na volledige kennis problematiseer en ten diepste oor alternatiewe houdings jeens kennisveelheid besin.

Dit bring ons by Roland Barthes. In 1964, dieselfde jaar waarin Foucault in “Fantasia of the Library” ensiklopediese trekke in die werk van Flaubert se *Bouvard et Pécuchet* en *La Tentation de Saint Antoine* ondersoek, skenk ook Roland Barthes aandag aan die ensiklopedie in sy artikel “The Plates of the Encyclopedia”, wat oor die ensiklopedie in die algemeen en die illustrasies in Diderot se *Encyclopedié* in besonder handel (ook later opgeneem in *A Barthes reader*, 1982). In dié artikel definieer hy die ensiklopedie as ’n reusagtige katalogus of inventaris en herinner hy dat die opstel van ’n inventaris nooit neutraal is nie, maar op appropriasie neerkom.

⁶ “Foucault’s ‘archive’ is another term for the encyclopedia – that practice institutionalizing both the multiplicity of things to be known and said, and the control of this potentially disordered mass as an organized, intelligible body of knowledge” (Clark, 1992:97).

Die manier waarop die ensiklopedie die wêreld fragmenteer en broksgewys klassifiseer en benoem, is 'n gebaar van kennisbeheersing. Dieselfde geld die gebruik van die plate of illustrasies. Barthes (1982:223) vind dit opvallend dat die *Encyclopédie* ruimtes en landskappe nie in ongerepte staat uitgebeeld het nie, maar met die mens teenwoordig en besig om sy invloed te laat geld: “The plates of the *Encyclopedia* are always populated” (223). Dit is volgens hom veronderstel om te beklemtoon dat die mens in beheer is en deur kennis en tegnologie vooruitgang bewerkstellig. Barthes se teoretisering oor die ensiklopediese plate vorm deel van my analise van die skilderye in Lambert Benade se kamer in *Triomf* (sien hoofstuk 4).

In die middel-1970's toon Barthes, binne die raamwerk van die semiotiek en post-Sausurreaanse verrekening van diskoers en tekstualiteit, nogmaals belangstelling in die ontmoeting tussen ensiklopedie en fiksie. In 'n artikel wat die eerste keer in 1974 in die *Tel Quel*-joernaal gepubliseer is, bestempel hy *Bouvard et Pécuchet* as “die finale klug van ensiklopediese kennis” (Barthes, 1982:93). Dié roman het volgens hom op spottende wyse 'n einde gebring aan die wyse waarop die wêreld van kennis en wetenskap sedert die Renaissance deur die konsepsualisering en skryf van ensiklopedieë oorheers is.⁷

Barthes gebruik voorts die konsep ensiklopediese kennis om sy kritiek teen die sogenaamde leesbare (*lisible*) teks te verwoord. Hierdie soort teks is volgens Barthes die negatiewe teenpool van sogenaamd skryfbare (*scriptible*) tekste. Eersgenoemde dwing die leser in die rol van passiewe verbruiker en laat die leser geen ruimte om as produsent aan die betekeniskeppende proses deel te neem nie. Teenoor die skryfbare teks, wat oop en meerduidig is, maak die leesbare teks slegs vir 'n linêre lesing voorsiening en veronderstel dit dat die teks se betekenis volledig deur die skrywer bepaal is.⁸ In *S/Z* argumenteer Barthes (1974:184-185, 205-206) dat die leesbare teks 'n “miniatuurweergawe van ensiklopediese kennis” raak deur die onkritiese opname van “didaktiese materiaal”. Die bronne wat die teks aanhaal of waarna dit verwys, word nie krities geëvalueer nie. Die leesmatige teks put uit 'n soort geïnternaliseerde, kollektiewe ensiklopedie wat Barthes (1974:20) “die Boek” noem en wat volgens hom elke leesbare teks reduceer tot 'n soort prospektus van “die Boek”.

⁷ “Since the Renaissance, knowledge has been dominated by a freedom: the freedom to conceive, compose and write encyclopaedias. However, there is a book by Flaubert which brings this possibility to a derisory end: *Bouvard et Pécuchet* is the final farce of encyclopaedic knowledge” (Barthes, 1982:93).

⁸ Viljoen (1992:366) vergelyk Barthes se onderskeid tussen leesmatige (*lisible*) en skryfbare (*scriptible*) tekste met die onderskeid tussen gewone en poëtiese taalgebruik. Slegs skryfbare tekste “kan 'n proses van die produksie van nuwe tekste aan die gang sit” (Viljoen, 1992:366).

Barthes se beskrywing van die klakkelose gebruik van feitelike bronmateriaal in leesbare tekste is nie van toepassing op Van Niekerk se oeuvre nie. Haar oeuvre verteenwoordig by uitstek 'n kritiese houding jeens oorgelewerde kennis en sommige van die bronne waarna sy verwys (sien byvoorbeeld die bespreking oor *Agaat* se brontekste in hoofstuk 5). Met sy aandrang dat die outeur se subjektiwiteit en skeppingsrol van die outeur by die lees van die skryfbare teks buite rekening gelaat word, bevind hy hom ook op ander terrein as hierdie ondersoek. Ensiklopedisme in Van Niekerk se oeuvre getuig van standpuntinname oor etiese en estetiese kwessies en kan kwalik gelees word as 'n produk van Barthes se "skripteur", oftewel 'n outeur sonder "hartstogte, humor, gevoelens of indrukke" ("passions, humours, feelings or impressions").⁹

Soos reeds genoem, ontwikkel Barthes die konsep van skryfbare tekste as teenpool van leesbare tekste. In *Writer Sollers* geskied die formulering van laasgenoemde konsep nogmaals met verwysing na die ensiklopedie. Hy bespreek hy die Franstalige romans van Phillippe Sollers as skryfbare tekste wat ontstaan deur die werking van "die ensiklopedie van taal" (Barthes, 1987:93). Hy lees *H*, een van die romans wat Sollers in sy mees revolusionêre en eksperimentele fase geskryf het, as die van stapel stuur van "die groot Ensiklopedie van (verbale) materie" (Barthes, 1987:94).

Pleks van die hersirkulering van "voorafvervaardigde stories" (prefabricated stories) en "klaargemaakte betekenis" ("ready-made meanings") bewerkstellig Sollers se romans "mutasies" ("mutations"; Barthes, 1987:54,74). In die mutasies wat Sollers bewerkstellig, setel die kreatiwiteit van sy romans. Barthes (1987:69) vergelyk Sollers, en die skryfbare tekste waarin die ensiklopedie van taal losgelaat word, ten slotte met 'n erfgenaam wat weier om sy politieke, literêre en talige erfenis in besit te neem.

Barthes se invalshoek verskil radikaal van teoretici wat fokus op ensiklopediese fiksie se spekulasies oor kennisverwerwing en die ambivalente begeerte na allesomvattendheid. Die

⁹ Aangehaal deur Thody (1987:16), met verwysing na Barthes se 1968-artikel *La mort de l'auteur* (in 1981 in Nederlands vertaal as *De dood van de auteur*). Barthes se doodverklaring van die outeur was 'n metodologiese aangeleentheid in die literatuurstudie en het deel gevorm van sy versugting dat die veronderstelde bedoelings of biografiese besonderhede van die werklike outeur buite rekening gelaat moet word by die lees van 'n teks. Barthes het in bogenoemde artikel beswaar gemaak teen die feit dat die verklaring van tekste gesoek word by die skeppers daarvan, "alsof het uiteindelik via de min of meer transparante allegorie van die fiktie altijd om de stem van een en dezelfde persoon gaat, de auteur die ons een 'confidentie' toevertrouwt" (aangehaal deur Venter, 1992:361).

manier waarop hy die ensiklopedie sien – as die beliggaming van die tradisionele manier van doen en dink – klop nie met die benadering wat hier gevolg word nie.

Daar is egter elemente van sy navorsing, veral in sy boek oor Sollers, wat waardevolle perspektiewe op Van Niekerk se prosa-oeuvre bied. Sy siening van skryfbare tekste as tekste wat kennis tot iets anders laat muteer, is relevant is vir die ensiklopediese werkwyses in Van Niekerk se oeuvre. Sy karakterisering van mutasies as die taktiek van ’n erfgenaam wat weier om te erf, is eweneens tersake. Dit sal deel vorm van uitgebreide aandag aan die problematiese verhoudings tussen erflaters en erfgename in Van Niekerk se oeuvre.

1.1.6 “Edward Mendelson: “Ensiklopediese narratief” (1976)

In sy twee artikels oor Thomas Pynchon se *Gravity’s rainbow* (1976a en 1976b) skryf Mendelson dat hy die term “ensiklopediese narratief” wil gebruik om ’n genre te identifiseer wat van sentrale belang in Westerse letterkunde is, maar nog nie ten volle erkenning geniet nie. Dié genre word gekenmerk deur ’n vreemdsoortige onbestendigheid van vorm wat daartoe lei dat generiese analise meer diffuse resultate toon as wat die geval is met ander soorte fiksie. Nogtans meen hy dit kan afgebaken en gedefinieer word aan die hand van sekere tematiese en formele eienskappe.

Mendelson (1976a:1268) skryf dat ensiklopediese narratiewe literêre monumente is wat deur “kurators” en “gidse” omring word. Hiermee bedoel hy dat hulle die fokuspunt vorm van uitgebreide en volgehoue bestudering en analise. Ensiklopediese narratief ontstaan egter vanuit ’n gemarginaliseerde posisie in hul kulturele opset: Dante het die *Divina Commedia* in ballingskap geskryf en die marginaliteit van die Ierse kultuur vorm die agtergrond vir Joyce se *Ulysses*.

Die skryf van ’n ensiklopediese narratief is volgens Mendelson (1976b:172) ’n politieke daad. Dit ontstaan in oomblikke van magstryd, politieke oorgang en kulturele verontrusting. Ensiklopediese narratief is daarom gemoeid met die kompleksiteite van staatkunde en met die totstandkoming van ’n nuwe politieke bestel. Dit bevat ’n relaas oor staatkunde, óf op eksplisiete wyse, soos Don Quixote se instruksies oor Sancho Panza se heerskappy, of by

wyse van inversie, soos met die dekrete van die nuwe “Bloomusalem” in *Ulysses* (Mendelson, 1976a:1271). Deur op die aanbreek van ’n nuwe era te fokus, wil ensiklopediese narratief die Nuwe Testament naboots. Volgens Mendelson (1976a:1271) boots ensiklopediese narratief ook op ander maniere die Nuwe Testament na, maar hy stipuleer nie op welke wyses nie.

Die sentrale rol wat ensiklopediese narratiewe beklee in die kulture en letterkundes waarvan hulle deel is, kan onder meer toegeskryf word aan die feit dat hulle “die volle spektrum van kennis en opvattinge” (“the full range of knowledge and beliefs”; Mendelson, 1976a:1269) van hul kultuur weerspieël. Hulle ondersoek ook die ideologiese agtergrond waarteen die vorming en interpretasie van hierdie kollektiewe kennis plaasgevind het.

Mendelson gee toe dat geen fiksiewerk alle kennis kan omvat nie. Omdat dit behoort tot ’n tydvak waarin die wêreld se kennis groter is as wat enige enkeling kan omvat, maak ensiklopediese narratief noodwendig gebruik van sinekdogee. Hulle bevat gedetailleerde, volledige beskrywings van sekere kennisvelde om die illusie van totaliteit te skep. Mendelson (1976a:1270) noem talle voorbeelde van gespesialiseerde kennisvelde wat in ensiklopediese narratief neerslag vind, byvoorbeeld Middeleeuse astronomie in Dante se *Divina Commedia*, wapenkunde en farmakologie in *Don Quixote*, walviskunde in *Moby Dick* en ballistiek en chemie in *Gravity’s rainbow*. Hiernaas bevat ensiklopediese narratief volgens Mendelson (1976b:164) se tweede artikel ook nog ’n beskrywing van minstens een kunsterrein buite die letterkunde, soos byvoorbeeld marionettespel in *Don Quixote*, Griekse tragedie in *Faust* en opera in *Gravity’s rainbow*.

In ’n aantal opmerkings wat herinner aan Bakhtin se sienings oor polifonie en heterogeniteit, stip Mendelson aan dat ensiklopediese narratief groot variasie en wydreikendheid vertoon op die vlak van leksikon, register, styl, taal, genre en literêre konvensie. Ensiklopediese narratief maak gebruik van al die literêre style en konvensies waarmee die skrywer en sy/haar lesers vertrou is. Dit raak ’n ensiklopedie van literêre style, wat wissel van grappe, ongesofistikeerde volksrympies en –liedjies, tot die mees esoteriese en verhewe style. Die ensiklopediese narratief is altyd ’n “ensiklopedie van narratief” (“an encyclopedia of narrative; Mendelson, 1976a:1270), want dit inkorporeer die konvensies van talle ander genres. Ensiklopediese narratief is altyd veeltalig en bevat boonop inligting oor taalgeskiedenis: *Don Quixote* is ’n kenner van etimologie en veral die invloed van Arabies op

Kastiliaans, *Moby Dick* open met 'n etimologiese verslag, Goethe se Faust leer vir Helena oor Griekse heksameters en die rymende stanzas van die Romaanse tale, en Pynchon maak gebruik van onder meer Frans, Duits, Italiaans, Spaans, Latyn, Japanees en Herero (Mendelson, 1976b:166).

Die stad en stedelinge figureer volgens Mendelson (1976a:1271) altyd in ensiklopediese narratief; en alle fiksionele ensiklopedieë sluit verwysings na reuse of reusagtigheid in, as 'n manier om hul eie skaal te verbeeld. Hy noem die reuse wat die putte van die hel bewaak in die *Divina Commedia*, die reuse-walvis Moby Dick, die titane in *Gravity's Rainbow* en die windmeulens wat Don Quixote vir reuse aansien as voorbeelde. Ensiklopediese narratief is nie net reusagtig nie, maar ook monsteragtig, argumenteer hy, onder meer omdat dit verandering aankondig (Mendelson, 1976a:1271, wys daarop dat die oud-Latynse woord “monstra” gebruik is vir “omens of dire change”).

Volgens Mendelson skakel ensiklopediese narratief die moontlikheid van die gelukkige voltrekking van liefdevolle seksuele verhoudings uit: “None of their narratives culminates in a completed relation of sexual love” (Mendelson, 1976a:1272). Hy reken boonop ensiklopediese narratiewe vind dit buitengewoon moeilik om vrouekarakters te integreer en dat vroue gewoonlik as mitiese of argetipiese figure hul verskyning maak:

Compared with other works by the same authors, encyclopedic narratives find it exceptionally difficult to integrate their women characters at any level more quotidian or humane than the levels of archetype and myth (Mendelson, 1976a:1272).

Dit is onmiddellik duidelik dat heelwat van die aspekte wat Mendelson aanraak, boeiende interpretasiemoontlikhede vir die oeuvre van Marlene van Niekerk inhou. Die feitlike stramien en die politieke belangstelling wat uit haar werk blyk; die hoë frekwensie van frases in Engels, Frans, Duits, Nederlands en selfs Latyn in haar Afrikaanse boeke; die gedetailleerde beskrywing van kennisvelde en kunspraktyke; die teenwoordigheid van reuse en monsters; en die stilistiese verskeidenheid en die genreversmeltings waarvan haar werk getuig, is alles elemente wat, selfs indien mens die saak oppervlakkig beskou, opvallende ooreenkomste toon met die genre-eienskappe wat Mendelson identifiseer.

Dit is egter ewe opmerklik, reeds in hierdie vroeë stadium, dat ander aspekte van Mendelson se beskrywing moeilik te rym is met die werk van Van Niekerk. Sy siening dat die stad altyd in ensiklopediese narratiewe figureer, suggereer dat die plaasroman *Agaat* nie kwalifiseer nie. Ook sy waarnemings oor die rol van vroue in ensiklopediese narratief klop nie met die rol van die matriarge in dié roman nie. Daar is ook ander aspekte van die manier waarop hy die genre afbaken en presiseer wat na my mening selfs meer problematies is (dit word bespreek as deel van die teoretiese uiteensetting in hoofstuk 2).

Desondanks die feit dat Mendelson se werk van meet af aan vrae opper, en sekere vereistes stel waaraan Van Niekerk se romans oënskynlik nie voldoen nie, vorm dit 'n belangrike vertrekpunt vir hierdie navorsing, wat sommige van sy stellings sal steun en ander sal betwis.

1.1.7 Herleefde belangstelling

Kritiese belangstelling in Mendelson se beroemde definisie van ensiklopediese narratief vorm sedert die 1970's deel van 'n herleefde belangstelling in ensiklopediese fiksie, veral in die Anglo-Amerikaanse akademie. Die Modern Language Association het byvoorbeeld tydens sy 2012-konferensie 'n spesiale sessie gewy aan "Everything and more: theorizing the encyclopedic novel". In die referate-oproep is literatore aangemoedig om die werk van Mendelson in heroënskou te neem, maar ook te fokus op die werk van Kevin Attell (2003), Antonio Barrenechea (2004), Leo Bersani (1988 en 1990) en Jed Rasula (1999a en 1999b).

Uit verskillende benaderings tot ensiklopediese fiksie in die literatuurkritiek sedert die laat 1970's blyk dit dat daar 'n gebrek aan konsensus is oor die wesenskenmerke van dié genre. Spilfigure soos Attell (2003), Barrenechea (2004), Bersani (1988), Rasula (1988), Clark (1990 en 1992) en Moretti (1996) benader dit egter almal op betreklik soortgelyke wyse as 'n genre wat op uitgesponne en selfbewuste wyse gespesialiseerde inligting uit 'n groot aantal kennisvelde inkorporeer om op ambivalente wyse oor die aard van kennis en kennisverwerwing te besin.

Ensiklopediese fiksie word toenemend benader as 'n hibriede genre wat oopstaan vir lokale aanpassings. 'n Belangrike groeipunt is die groter fokus op Latyns-Amerikaanse tekste.

Studies oor die ensiklopediese romans van skrywers soos Julio Cortazar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa en Gabriel Garcia Marquez maak dikwels gebruik van die term “novela totalizadora” of “total novel”, wat volgens Anderson (2003:60-62) gesien moet word as “sinoniem” of “parallele uitdrukking” vir die ensiklopediese roman. In hul navorsing oor die ensiklopediese impuls in Indonesiese en Maleisiese fiksie gooi Day en Derks (1999) die net nóg wyer deur aan te voer dat die term “ensiklopedies” legitiem gebruik kan word vir enige narratiewe tekste waar die storieverteller as stam-ensiklopedis (“tribal encyclopedist”, 312) optree.¹⁰ In die algemeen is daar sprake van ’n meer inklusiewe en minder voorskriftelike benadering wat spruit uit die verruiming van die terme “ensiklopediese fiksie”, “ensiklopediese narratief” en “ensiklopediese roman” sedert die laat-1970’s. Onlangse en hedendaagse vertolkings oor wat dié betreklik diffuse genre sou behels, word in hoofstuk twee uiteengesit.

1.2 Ensiklopediese fiksie in die prosa-oeuvre van Marlene van Niekerk

Marlene van Niekerk is ’n veelsydige skrywer. Sy het as haar debuut as digter (met *Sprokkelster*, 1977, en *Groenstaar*, 1983) opgevolg met die publikasie van ’n kortverhaalbundel, *Die vrou wat haar verkyker vergeet het* (1992). Hierna het sy nogmaals ’n nuwe rigting ingeslaan met die publikasie van ’n roman, *Triomf* (1994). Laasgenoemde is opgevolg met nog twee romans, *Agaat* (2004) en *Memorandum: ’n Verhaal met skilderye* (2006). In 2010 het haar tweede kortverhaalbundel, *Die sneeuslaper*, verskyn. In die jaar daarop is ’n drama, *Die Kortstondige raklewe van Anastasia W*, by die Aardklop-kunsteffes opgevoer. Haar mees onlangse publikasie is *Kaar* (2013), ’n digbundel. Sy is veelbekroond, haar romans is in Engels, Nederlands, Sweeds, Deens, Italiaans en Duits vertaal en sy word buite die grense van Suid-Afrika ook in Nederland, Amerika en Engeland as belangrike skrywer gereken en erken.

Omdat haar oeuvre so uiteenlopend en omvangryk is, bepaal ek my in hierdie studie by haar drie romans: *Triomf*, *Agaat* en *Memorandum: ’n Verhaal met skilderye*. Al drie hierdie romans vertoon ’n opvallende gemoeidheid met verwysingswerke, akademiese bronne, handleidings en gespesialiseerde kennis uit uiteenlopende studieveld. In *Triomf* gaan dit op

¹⁰ Hulle neem dié term uit ’n studie oor Plato oor en gebruik dit om te verwys na skrywers wat om uiteenlopende redes kultuurspesifieke inligting in hul fiksie boekstaaf.

obskure wyse om kennis oor die tegniese funksionering van yskaste. Die romanmotto kom uit 'n handleiding oor yskasmeganika. Die name van onderdele en gedetailleerde beskrywings oor hoe die afkoelprosesse van yskaste verloop, word as deel van die verhaal opgeneem. Die *Encyclopedia Britannica* en een van die karakters se geskiedenis-skoolhandboek maak gasverskynings in *Triomf*, maar die yskashandleiding beklee deurgaans die ereposisie as belangrikste verwysingswerk in die huishouding van die Benades.

Agaat verwys na meer gesofistikeerde, maar ewe obskure verwysingswerke: 'n handleiding oor boerderymetodes, 'n boek oor borduurkuns en die *FAK-sangbundel*. Materiaal uit al drie hierdie bronne word as romanmotto's gebruik en in die teks opgeneem. In *Memorandum: 'n Verhaal met skilderye* word uittreksels uit 'n hele netwerk brontekste met of sonder erkenning in die teks verweef. Tekste oor argitektuur, byvoorbeeld Bachelard se *Theory of space* en Rykwert se *The idea of a town*, geniet groot prominensie. Deur die gebruik van voetnote, kruisverwysings en 'n woordelys word die struktuur en werkwyses van 'n ensiklopedie gesimuleer.

Die neerslag van kennis in hierdie romans is nie beperk tot bronmateriaal uit die bronne wat eksplisiet geïdentifiseer en benoem word nie. Al drie is bloemlesings van Afrikaanse spreekwoorde en sêgoed, lirieke en tallose aanhalings (soms verwerk of aangepas) uit literêre werke. Van Niekerk se werk getuig voorts van haar ensiklopediese kennis oor, onder meer, musiek, filosofie, ornitologie, kulturele antropologie, kunsgeskiedenis, literêre teorie, tale en taalkunde. Die verwysingsdigtheid van haar romans setel in die feit dat hulle op gedronge wyse uit hierdie en ander studieverdele put en daarmee in gesprek tree.

Karakters in al drie Van Niekerk se romans gaan gebuk onder 'n Faustiaanse verlange na groter kennis en begrip. In *Triomf* verwerf Lambert Benade met groot moeite en inspanning ensiklopediese kennis oor die uitvoer van yskasreparasies. In *Agaat* verdiep Agaat haar lewenslank in die boeke wat Milla in die krat langs haar bed in die agterkamer geplaas het. In *Memorandum: 'n Verhaal met skilderye* beskou Wiid sy navorsing as iets waarmee hy lewenslank wil besig bly. Die kennisruimtes van die museum en biblioteek maak herhaaldelik hul opwagting. In *Triomf* besoek die karakters graag Newlands se openbare biblioteek, in *Agaat* beskik Milla oor 'n indrukwekkende boekery tuis, en in *Memorandum: 'n Verhaal met skilderye* speel groot gedeeltes van die verhaal af in Parow se openbare biblioteek. In *Triomf* en *Agaat* skep karakters hul eie weergawes van die museum en ook in *Memorandum: 'n*

Verhaal met skilderye is die hoofkarakter, Johannes Frederikus Wiid, gemoeid met die museum se tradisionele funksies: kennisordening en kennisbewaring. Telkens word die behoefte aan bestending egter geproblematiseer. Die karakter se strategieë misluk of hulle begin daaraan twyfel.

Die romans se gemoeidheid met dié tema van bewaring word treffend ingelei deur “Kanonbaai”, ’n verhaal in *Die vrou wat haar verkyker vergeet het*. Die amateurgeoloog Dieter van Keulen grawe stukke van ’n volstruiseierdop tussen gefossileerde oorblyfsels van ’n eeue-oue beskawing uit. Dat dit oorspronklik deur Hottentotte as waterhouer gebruik is, suggereer vir hom ’n vroeë verband met die problematiek van bewaring: “’n Kwessie van ’n gat en ’n prop, ’n kwessie van dors en water en van bewaring. Wat ’n eerlike probleem” (Van Niekerk, 1992:19). Hy wonder wat om met die eier te maak en besin oor die problematiek van dokumentering en rekordhouding: “Om as wit mens ’n getroue rekord van jou tyd na te laat, is om vir jouself ’n dik lat te pluk, dis vir seker (Van Niekerk, 1992:19). Na ’n verloop van gebeure waardeur die verlies aan praktiese kennis oor loodgietersy op ’n stranddorp bevoorgrond word, gee hy die eier aan ’n plaaslike vissersfamilie. Tydens ’n latere herbesoek aan die dorp, loop hy ure lank rond sonder dat hy ’n kraan kan vind. Die verhaaleinde fokus hierop: “ ‘Ek het dors,’ was die laaste gebaar wat Dieter van Keulen op Afrikaanse bodem gemaak het” (Van Niekerk, 1992:19). Dit gaan kennelik nie net om die dors na water nie, maar ook om sy dors na kennis en die behoud van ’n erfenis. Hy is dors omdat hy die eierdop en die kollektiewe kuns- en kenniswêreld waartoe dit behoort het, nie kon of wou beveilig nie.

Uit hierdie navorsing sal blyk dat ensiklopediese elemente in Van Niekerk se romans verband hou met wat die argeoloog as ’n “eerlike probleem” beskou: die verskillende opsies waarvoor iemand te staan kom wat oorgeërfde kennis, kultuurbesit, of historiese herinnerings wil beveilig. Die impuls om kennis te bewaar, lei herhaaldelik in Van Niekerk se oeuvre tot pogings om dit op te teken of te boekstaaf: in dagboeke (Milla), vakartikels (Jakkie), of in ’n memorandum (Wiid). Telkens raak die romans self ook ’n optekening van kennis (veral oor *Agaat* se rol as argief is al baie geskryf)¹¹.

¹¹ Carvalho (2009) se skripsie oor *Agaat* as kulturele en historiese argief is besonders waardevol.

Ensiklopediese temas en ensiklopediese beelde keer telkens terug: die karakters is honger en dors na kennis, raak reuse en monsters, en word óf met ensiklopediese leegheid óf met die labirintiese uitgestrektheid van kennis gekonfronteer.

Dit is verder van belang dat die neiging tot optekening en argivering, met die bevoorgroting van trope van bewaring en versameling, in *Triomf* en *Agaat* met politieke omwenteling verband hou. *Triomf*, een van die eerste romans wat na die eerste demokratiese verkiesing in Suid-Afrika sou verskyn, is 'n ensiklopediese bestekopname van 'n era van politieke onderdrukking. In *Agaat* word op ambivalente wyse afskeid geneem van die kulturele, materiële, maatskaplike en politieke wêreld van 'n verbygegane orde.¹² Dit eindig met een van die hoofkarakters, Jakkie, wat terugkeer na die land waarheen hy geëmigreer het (soos die amateurgeoloog Dieter von Keulen lank voor hom). In *Memorandum: 'n verhaal met skilderye* geskied die hoofkarakter se pogings om kennis op te teken, teen die agtergrond van persoonlike omwenteling, maar word politieke grondverskuiwings in post-demokratiese Suid-Afrika wel te sprake gebring.

Op grond van bogenoemde uiteensetting van prominente oeuurepatrone is ek van mening dat Van Niekerk se romans hulle leen tot 'n vergelykende ondersoek na die rol van ensiklopediese werkwyses en bemoeienisse. Ek sal hulle benader as lokale variasies van die genre wat Swigger (1975) en Mendelson (1976a en 1976b) geïdentifiseer het, met inagneming van die verskeie maniere waarop hulle die genre uitbrei of destabiliseer. My navorsing handel oor die wyse waarop Van Niekerk se romans met konvensies van die ensiklopediese roman omgaan, oor moontlike redes vir die prominensie van ensiklopediese elemente en oor die funksionaliteit daarvan.

Tersaaklike voorgangerstudies is Olivier (2011) se analise van die “ensiklopediese impuls” in *Agaat*, asook Nel (2009) se metatekstuele lesing van *Memorandum: 'n Verhaal met skilderye* as “intertekstuele ensiklopedie”. Olivier reken dat *Agaat* “met heelwat regverdiging ‘ensiklopedies’ genoem kan word” (173). Met Mendelson se genre-beskrywings as vertrekpunt, meen hy dat talle kenmerke van 'n “narratiewe ensiklopedie” in *Agaat* merkbaar is (174). Nel argumenteer dat die term “intertekstuele ensiklopedie”, soos geformuleer deur

¹² Sien Brophy 2009, Buxbaum 2011, Buxbaum 2012, Devarenne 2006, Du Plessis 2010; Prinsloo 2006; Prinsloo en Visagie 2007, Prinsloo en Visagie 2009, Rossman en Stobie 2012, Rossouw 2006, Visagie 2006, Vogelaar 2007 en Wessels 2006 oor Van Niekerk.

Umberto Eco, “net so toegepas kan word en selfs op kernagtige wyse die aard van [Memorandum] beskryf” (2009:112). Sy neem ook Gérard Genette se opvatting oor “transtekstualiteit”, Foucault se “heterotopias van akkumulاسie” en Bal se term “narratiewe geheue” as raamwerk vir haar analise van *Memorandum*.

Hoewel dit nie regstreeks op die werk van Marlene van Niekerk betrekking het nie, was Lemmer (2010) se navorsing oor wetenskaplike en natuur-historiese verwysings in die oeuvre van Ingrid Winterbach ook besonders waardevol. Lemmer fokus op die ontginning van Victoriaanse literêre kodes in Winterbach se romans. Sy skryf onder meer dat beskrywings van James Joyce se skryfproses in *Die boek van toeval en toeverlaat* “as sjabloon van Winterbach se eie werkwyse en ensiklopediese verbeelding voorgelê [kan] word” (Lemmer, 2010:104).

Die beskrywing van Winterbach se verbeelding as “ensiklopedies” het my belangstelling geprikkel. Ek was ook bewus van soortgelyke verwysings na Joyce in die romans van Van Niekerk en het, terwyl ek oor Joyce en modernisme begin lees het, met ’n ompad bewus geraak van die ensiklopediese romangenre waarvan Joyce as eksemplariese voorbeeld beskou word. Dit het my weer teruggebring na die romans van Van Niekerk.

1.3 Probleemstelling

Die ensiklopediese gehalte van die romans in Van Niekerk se oeuvre wissel. *Agaat* voer die boekstaving van vergete kennis en veranderende leefwêreld veel verder as die ander twee romans. Die narratiewe struktuur van *Memorandum: ’n Verhaal met skilderye* toon weer groter ooreenkomste met die ensiklopedie as dié van sy voorgangers. Die motivering vir kennisversameling in hierdie romans verskil kennelik. Die satiriese houding waarmee feitlike materiaal oor yskasmeganika in *Triomf* opgeneem word, kontrasteer skerp met die nostalgiese houding waarmee ouderwetse uitdrukkings in *Agaat* opgeteken word.

Die soort inligting wat versamel word, toon groot variasies. Dit wissel byvoorbeeld van gedetailleerde inligting oor antieke stedeboou (in *Memorandum: ’n Verhaal met skilderye*) tot inligting oor praktiese sake soos skaapslag en boerderymetodes (in *Agaat*). Die inligting verwys nie op dieselfde manier na die buitetekstuele wêreld nie. Die FAK-sangbundel

waarvan die voorwoord as 'n motto voorin *Agaat* verskyn, is 'n werklike bron, maar nie die voorwoord van die Afrikaanse Homeros-vertaling wat in 'n voetnoot in *Memorandum: 'n Verhaal met skilderye* “aangehaal” word nie. Die verskil in status van die bronne waarna die fiktiewe teks verwys of wat deur die fiktiewe teks aangehaal word, opper vrae oor hul funksionaliteit asook oor die beweegredes vir die hoë graad van referensialiteit in Van Niekerk se romans.

Van Niekerk se romans voldoen aan sommige van die vereistes wat Mendelson stel, maar nie aan almal nie. In die eerste plek is al die romans wat hy as voorbeelde van ensiklopediese narratief noem, geskryf in groot wêreldtale (byvoorbeeld Engels, Frans en Duits). Die vraag ontstaan op watter gronde romans wat nie gemaklik in Mendelson se raamwerk pas nie, en wat boonop in Afrikaans geskryf is, betrek kan word in 'n gesprek oor die genre wat hy identifiseer.

Indien Van Niekerk se romans wel in Mendelson se raamwerk tuishoort, ontstaan vrae oor die invloed van die lokale, Suid-Afrikaanse konteks op die kwaliteite wat hy uitstippel. Byvoorbeeld: Volgens Mendelson is die skryf van ensiklopediese narratief 'n politieke daad. Wat behels die politieke daad van 'n roman deur Van Niekerk in die Suid-Afrikaanse en Afrikaanse opset presies? Waarteen kom dit in opstand en vanuit watter posisie? Hierby kan mens voeg dat Mendelson meen ensiklopediese narratief ontstaan in oomblikke van politieke omwenteling en kulturele onsekerheid. Indien ons aanvaar dat die oorgang van die apartheidsbedeling na 'n demokratiese bewind die agtergrond vorm vir die skryf van *Triomf*, wat is die aard van die kulturele onsekerheid wat verwoord word?

Uit Mendelson se teoretisering en die werk van enkele ander kritici raak dit duidelik dat ensiklopediese narratief as studieveld vol teenstrydighede is. Die genre wat volgens Mendelson 'n sentrale posisie beklee in die Westerse letterkunde, bestaan glo uit boeke wat moeilik leesbaar of selfs onleesbaar is. “No one could suppose that encyclopedic narratives are attractive or comfortable books,” waarsku Mendelson (1976b:165).

Ook ander kritici meen dat die verwickeldheid en/of lengte van ensiklopediese fiksie die leser se geduld en uithouvermoë beproef (Barrenechea, 2004:5). Moretti verklaar dat van die bekendste voorbeelde van ensiklopediese fiksie – soos *Faust*, *Moby Dick*, *Bouvard et*

Pécuchet, *Ulysses*, *The cantos* en *The waste land* – gereeld as pedanties, vervelig en doods bestempel word. “All true, in my opinion,” verklaar hy oor dié beskuldigings (Moretti, 1996:95). Volgens Moretti is die lees van sekere gekanoniseerde ensiklopediese of epiese tekste feitlik verpligtend vir literatore, maar allermins ’n aangename taak (“not at all agreeable”; Moretti, 1996:5). Sy visie oor tekste in dié genre lui: “It is very long, and very boring” (Moretti, 1996:4).

Hoewel Cross (1971:156) meen dat dit onder invloed van die ensiklopediese skrywers Flaubert en Joyce ’n legitieme doel van fiksie geraak het om lesers te verveel met “an artistically brilliant kind of monotony” (1971:156), is nie almal so verdraagsaam nie. Die ensiklopediese roman kom dikwels onder skoot as onnodig geswolle fiksie wat lesers met feite bombardeer. Martin (2013) beweer ensiklopediese fiksie behandel lesers soos foie gras-ganse wat met inligting volgestop word. Al wat die ensiklopediese skrywer doen, “is [to] waggle the feeding tube” (Martin, 2013).

Hierdie onvleiende beskrywing van die ensiklopediese roman maak toevallig gebruik van ’n beeld wat in *Triomf* voorkom. Lambert skilder vir Treppie met sy binnegoed wat uithang en die woord “PATYDEFWAGRAS” langsaan (Van Niekerk, 1994:155). In *Memorandum: ’n Verhaal met skilderye* is die lewer van Johannes Wiid deur kanker aangetas en word dit vergelyk met die spiesdeurboorde lewer van Odin. Die onheilspellende subteks blyk te wees dat ensiklopediese romans nie goed is vir die lewers van hul karakters óf lesers nie.

Kritiek oor ensiklopediese romans se swaar feitlike ladings en hoë moeilikheidsgraad is tersake omdat dit gewortel is in ’n voortslepende meningsverskil oor die artistieke funksionaliteit van feitlike data in ensiklopediese romans. Clark (1992) en Rasula (1999) argumenteer dat ensiklopediese romans op dié manier ensiklopediese projekte naboots, maar Day en Derks (1999:318) skryf dat daar ’n rede moet wees waarom ensiklopediese romans soms inligting sonder praktiese gebruikswaarde inkorporeer.

’n Soortgelyke problematisering vind ons in Letzler (2013) se navorsing oor “real-world facts” in ensiklopediese fiksie, na aanleiding van die voetnotas in David Foster Wallace se *Infinite jest* (1996). Letzler (2013:305) let ook op dat feitlike inligting in ensiklopediese fiksie dikwels geen voor-die-hand-liggende nut het nie. Selfs argumente oor die gebruik van

erudiete inhoud om narratiewe gelaagdheid (“narrative layering”, Letzler, 2013:305) te bewerkstellig, om doeltrewus die sentrale narratiewe te destabiliseer of as karakteriseringstegniek, verklaar volgens hom nie waarom ensiklopediese romans soms voorkeur gee aan “vervelige” inligting nie. Sy verwoording van die probleem is oordraagbaar na hierdie studie en word dus redelik volledig aangehaal:

Sometimes it [encyclopedic fiction - SL] presents long, one-off catalogues of information that have no informational use; sometimes it presents scenes that appear irrelevant to any traditional fictional elements like plot or character; sometimes it is endlessly repetitive and clichéd; and sometimes it is simply impossible to read at all. To handle such passages, we must find some way to articulate how this purposelessness may still have a purpose for readers, some cognitive benefit to processing material that appears to have minimal relevance as information (Letzler, 2013:309).

Dié “probleem”, skryf Letzler, is veral ernstig wanneer die gebruik van egte en/of versinde “feitelike” data in één ensiklopediese teks op meer as een manier gebruik word: op speelse, ironiese wyse én om inligting op ensiklopediese wyse te boekstaaf. Volgens Letzler (2013:306) is onbeantwoorde vrae en meningsverskil oor die funksie van feitelike materiaal die belangrikste kwessie in die studieveld.

In moderne analises van ensiklopediese fiksie kom twee uiteenlopende benaderings inderdaad tromp-op teen mekaar te staan: die siening dat ensiklopediese fiksie kennis probeer boekstaaf as borswering teen verganklikheid en verlies (Clark, 1992); teenoor die siening dat kennis en feite in ensiklopediese narratiewe geassimileer word as “a deliberately fragmentary, unusable, even ignorant relational play with the entries of its culture’s encyclopedia” (Bersani, 1988:145-146, sien ook Burn, 2010).

Beide hierdie benaderings behels ’n poging om die funksionaliteit van die oordadige aanwesigheid van feitelike data in ensiklopediese fiksie te verklaar. “But what do we make of [. . .] seemingly meaningless detail? [. . .] What is the point of the exercise?” vra Day en Derks (1999:318). “What are we to do, then, with all the vast data presented by the encyclopedic novel?” vra Letzler (2013:307). En: “Welke zin heeft dit vertoon van belezenheid ?” vra Hans Ester (2008) in ’n negatiewe resensie oor die Nederlandse vertaling van Marlene van Niekerk se *Memorandum*.

Teen die agtergrond van die probleemgebiede wat hierbo uitgewys is, wil hierdie studie antwoorde probeer formuleer op die volgende navorsingsvrae:

- Op watter wyses kan die unieke aard van Van Niekerk se ensiklopediese romans gesien word as 'n uitbreiding of problematisering van bestaande teorieë oor dié genre?
- Watter kultuurfilosofiese, sosiale, politieke of estetiese oorwegings geld in die Suid-Afrikaanse opset vir die ensiklopediese romans van Van Niekerk?
- Wat is die artistieke funksionaliteit en ideologiese onderbou van ensiklopediese fiksie in Van Niekerk se romans?

1.4 Doelformulering

Volgens Deleuze en Guattari (1986:26) is 'n klein letterkunde (“minor literature”) inherent revolusionêr. Dat Van Niekerk in Afrikaans skryf, skep die interessante moontlikheid om ondersoek in te stel na die maniere waarop sy “ensiklopediese narratief” vanuit 'n marginale posisie uitbrei, aanpas en moontlik ontwig. Die vernaamste doelwit is om ondersoek in te stel na die unieke aard, funksies en kultuurfilosofiese konteks van ensiklopediese elemente in Van Niekerk se romans.

Die bedoeling is nie om die formele kenmerke van “ensiklopediese fiksie” volledig uiteen te sit of te analiseer nie. Ek wil ook nie impliseer dat haar romans aan álle genrekonvensies voldoen of behoort te voldoen nie. Ek is nietemin van mening dat Van Niekerk se romans beter begryp kan word indien hulle gelees word in konteks van die genre waarvan hulle na my mening variasies is. Ek wil illustreer dat die ensiklopediese elemente deurgaans funksioneel is, al wissel die graad en gehalte daarvan en al is die funksie daarvan nie oral dieselfde is nie. Ter staving van my siening dat ensiklopedisme in Van Niekerk se romans funksioneel is, word die estetiese en politieke gebruike waarvoor dit aangewend word, uitgewys. Hieronder tel onder meer die uitspraak van politieke kritiek teen Afrikanernasionalisme en die patriargie, die verwoording van gevoelens van verlies, die bestendiging van kennis wat dreig om vergete of verlore te raak, die benutting van

dokumentêre bronne as artistieke bronmateriaal en die formulering van 'n ars poetica aan die hand van bronverwerking.

1.5 Hipoteses

'n Voorlopige gevolgtrekking is dat die problematisering van bewaringsimpulse in Van Niekerk se oeuvre verband hou met haar geneigdheid om ensiklopedies te werk te gaan. Dit lyk asof die skrywer daarmee haar eie pogings tot omvattende kennisoptekening krities in oënskou neem. Dit lyk ook asof die skrywer ensiklopediese temas en werkwyses gebruik om te besin oor die waarde van haar karakters se verhouding tot hul erfenisse, maar ook oor haar eie politieke en literêre erfenisse. Dit is moontlik dat die romans se ensiklopediese bestekopnames en kritiese gebruik van bronmateriaal van ambivalensie getuig teenoor oorgeërfde kennis en tradisies.

Hieruit sou afgelei kan word dat Van Niekerk se bemoeienis met ensiklopediese fiksie, 'n genre wat dikwels gekenmerk word deur 'n verankering in minderheidsdiskoerse en 'n bewustheid van gemarginaliseerde randkulture in krisis, verband hou met die feit dat sy in Afrikaans skryf. Die politieke geskiedenis waarmee Afrikaans geassosieer word, Afrikaans se verlies aan status, asook die toenemend gemarginaliseerde posisie van Afrikaners en veral Afrikaanse letterkunde in die post-apartheidsera in Suid-Afrika, is waarskynlik ewe relevant. Só gesien vorm die voorkoms van ensiklopediese fiksie by Van Niekerk deel van 'n etiese en filosofiese belangstelling in kollektiewe kulturele (Afrikaner)identiteit; en is dit gebonde aan die spesifieke tyd, plek en konteks waarbinne sy skryf.

Bogenoemde aspek word in berekening gebring in die gees van groter klem wêreldwyd op die kulturele konteks en etniese identiteitspolitiek van literêre tekste wat in marginale letterkundes en minderheidstale geskryf word. Damrosch skryf:

No longer privileged chiefly for their universal qualities, more and more works of world literature are now favored for displaying specific ethnic identity or cultural differences (2003:187).

Die politieke gebruike van ensiklopedisme in haar fiksie behels kennelik kritiek op Afrikanernasionalisme en patriargale praktyke. In *Agaat* gee politieke omwenteling egter ook aanleiding tot die verwoording van verlies en ensiklopediese kennisoptekening. Omdat die

gemoeidheid met lokale politiek in *Memorandum: 'n Verhaal met skilderye* op die agtergrond tree, kan standpuntinname oor politieke verskuiwings en kulturele onsekerheid nie die enigste beweegrede vir ensiklopedisme in Van Niekerk se romans wees nie. *Memorandum: 'n Verhaal met skilderye* suggereer dat dit ook benut word vir die verwoording van insigte oor kunstenaarskap.

1.6 Werkwyse en teoretiese paradigma

Frye (1953) se analise van “ensiklopediese vorme”, Swigger se insigte oor “fiksionele ensiklopedisme” en Mendelson se beskrywing van die terme “ensiklopediese narratief” en “ensiklopediese roman” (1976a en 1976b) dien as teoretiese vertrekpunt vir hierdie studie. Ek beroep my ook dikwels op die teoretiese bydraes van Bakhtin (1965, 1984a en 1984b). In navolging van Attell (2003) en Barrenechea (2004) word die term “ensiklopediese fiksie” en “ensiklopediese roman” naas “ensiklopediese narratief” gebruik, onder meer om te dui op ’n fiksionalisering van die temas, beelde en bemoeienisse van nie-fiksionele ensiklopediese projekte.

Ek sal argumenteer dat die gesaghebbende publikasies en artikels van Clark (1990 en 1992), Burn (2007), Moretti (1996), Attell (2003), Barrenechea (2004) en Rasula (1988) die gesprek wat Mendelson geopen het, in ander bane gelê het. Die kriteria wat hulle formuleer verskil radikaal van Mendelson s’n. Die gevolg is ’n gebrek aan konsensus oor wat presies “ensiklopediese narratief” en die “ensiklopediese roman” behels. Na my mening skep dit die geleentheid om ensiklopediese narratief te benader as ’n genre-aanduiding wat onstabiel en verskuiwend is en oopstaan vir aanpassings binne ’n spesifieke konteks.

Derrida (1980:65) se stelling dat elke teks aan ’n genre of genres “deelneem”, maar nie daartoe “behoort” nie, vorm die riglyn vir my navorsingsmetodologie wat ooreenkomste én verskille in oënskou neem. Devitt (1992:186) se stelling dat tekste genres op vindingryke wyse aanpas en herinterpreteer, is eweneens relevant. Ek wil my nie in hierdie navorsing met die strukturalistiese klassifisering van Van Niekerk se romans besig hou nie. Deur te fokus op die unieke hantering van ensiklopediese fiksie in Van Niekerk se romans, aanvaar ek dat daar ’n wedersydse wisselwerking tussen teks en genre is. Soos sekere genre-konvensies Van

Niekerk se romans help vorm, verryk en verander sy daardeur die genre waarmee sy in gesprek tree.

My ondersoek na die belang van ensiklopediese narratief in Van Niekerk se romans fokus nie net op die wisselwerking tussen genre en teks nie. Die politieke en kulturele konteks waarbinne hierdie wisselwerking plaasvind, interesseer my ook. In hul oorsig oor verskillende benaderings in genre-studies, omskryf Bawarshi en Reif (2010:23) kultuurgerigte genre-studies as navorsing wat fokus op die dinamiese verhoudings tussen genres, literêre tekste en kultuur. Genre is volgens hulle 'n ideologiese, dinamiese vorm van "kultuurkennis" (Reif, 2010:4). Met hul werk as agtergrond, fokus ek op die kultuurfilosofiese onderbou van ensiklopediese elemente in Van Niekerk se romans.

My ondersoek hoort tuis in die kader van die vergelykende letterkunde. Van Niekerk se romans word nie net met mekaar vergelyk nie, maar ook met etlike ensiklopediese romans deur ander skrywers. Die ensiklopediese romans wat ek in my analyses betrek, is geskryf in ander tale, op ander kontinente en, in sommige gevalle, eeue gelede. Hulle is na my mening relevant omdat daar beduidende raakpunte is met die romans van Van Niekerk. My navorsing is egter nie gerig op die naspoor van intertekste en die vind van bronmateriaal nie. Volgens Jonathan Culler (2006:242) het die fokus van die vergelykende letterkunde lankal verskuif vanaf "a comparability based on attested relations of contact, thus on sources and influence" na intertekstuele studies in die breër sin van die woord.

Hierdie ondersoek benader ensiklopediese fiksie by Van Niekerk vanuit 'n baie breë literêre-historiese raamwerk, in aansluiting by wat Linda Hutcheon (2006:225) uitsonder as een van die vrugbaarste studieterreine van die vergelykende literatuur: aandag aan netwerke van idees wat oor grense heen skakel en sirkuleer.

Van Niekerk se romanoeuwe word oorsigtelik, maar ook aan die hand van die afsonderlike tekste bestudeer. Saussy (2006:12) noem immers die vergelykende letterkunde "a field composed of examples (and of theories of what the examples are examples of)"; en Moretti, een van die voorste teoretici van ensiklopediese narratief, bepleit naas die gedetailleerde analise van individuele tekste ook 'n oorsigtelike benadering as vereiste vir die bestudering van genre en sisteme in tekste: "[I]t allows you to focus on units that are much smaller or much larger than the text: devices, themes, tropes – or genres and systems" (2004:150). Ek

handhaaf Moretti (1996) se siening dat ensiklopediese narratief in verskillende letterkundes in tye van onstabiliteit en oorgang floreer, en nie uitsluitlik aan óf die modernisme óf die postmodernisme gekoppel kan word nie (sien ook Greif, 2009).

Hoofstuk 2 bied 'n oorsig oor die belangrikste bemoeienisse van ensiklopediese fiksie en bespreek uiteenlopende vertolkings deur invloedryke teoretici van dié studieveld. Ek toon aan dat Mendelson se definisie van “ensiklopediese fiksie” sedert die laat-1970's ingrypend herskryf is en dat daar ruimte is vir variasie en lokale aanpassings.

In Hoofstuk 3 word aangedui hoe die ensiklopediese romangenre in die breër ensiklopediese tradisie gewortel is. Die impak van die vroegmoderne ensiklopedie op vroegmoderne ensiklopediese romans word uitgewys. Ek argumenteer dat die vrugbare wisselwerking tussen hierdie twee vorme in vroegmoderne Europa steeds invloedryk is vir ensiklopediese romans in die algemeen, en vir die ensiklopediese romans van Van Niekerk in besonder.

In Hoofstuk 4 word *Triomf* as ensiklopediese roman bespreek. Ek fokus op Treppie en Lambert Benade se uiteenlopende benaderings tot kennisversameling en kennisoptekening. Ek onderskei tussen Treppie se meer kreatiewe benadering en Lambert se gedoemde pogings tot kennisbeheersing. Die destruktiewe verhouding tussen hierdie twee karakters word ook bespreek.

In Hoofstuk 5 word *Agaat* as ensiklopediese roman bespreek. Ek fokus op Milla Redelinghuys en Agaat Lourier se onderskeie rolle as rekordhouders en kennisbewaarders. Ek opper die moontlikheid dat Agaat die potensiaal toon om wel op kreatiewe wyse met haar erfenis om te gaan.

In Hoofstuk 6 word *Memorandum* as ensiklopediese roman bespreek. Ek fokus op die gedaanteverwisselings wat Johannes Frederikus Wiid ondergaan. Ek illustreer dat die roman se struktuur op dié van die ensiklopedie geskoei is. Die belang van verskeie ensiklopediese temas en beelde word ook uitgelig.

In Hoofstuk 7 word die slotsom oor die navorsing rakende ensiklopediese fiksie in die romans van Marlene van Niekerk uitgestippel.

HOOFSTUK 2

Teoretiese Uiteensetting

2.1 Inleiding

Edward Mendelson (1976a en 1976b) se genre-beskrywing (wat reeds inleidend in hoofstuk een bespreek is) het as impetus gedien vir die ontwikkeling van ’n wye spektrum opvattinge en teoretiese beskouings in die studieveld van ensiklopediese fiksie sedert 1976 tot nou. Sy werk bevat boeiende insigte waarmee die kontemporêre literatuurkritiek steeds in gesprek bly tree en waarna daar ook uitgebreid in hierdie navorsing verwys word. Hoewel sy insette rigtingduidend was en ongetwyfeld steeds invloedryk is, ontlok Mendelson se betreklik rigiede benadering egter ook deurtastende kritiek, wat sedert die laat-sewentigs gepaard gaan met wydverspreide en voortgesette pogings om op vernuwende maniere om te gaan met konsepte soos “ensiklopediese fiksie”, “fiksionele ensiklopedie”, “ensiklopediese narratief” en “literêre ensiklopedisme”.

Mendelson se voortgesette invloed blyk onder meer uit die groot aantal teoretici, waaronder Clark (1990), Strecker (1998), Van Ewijk (2011), Letzler (2012) en Dragan (2013), wat sý raamwerk as vertrekpunt gebruik vir hul eie ondersoeke na ensiklopediese tekste. Burn (2007:49) beskou Mendelson se artikels as die invloedrykste werk oor ensiklopediese narratief ooit en House (2000:41-42) noem dit die omvattendste teorie oor dié wydreikende genre wat tot nog toe ontwikkel is. Nietemin is daar veel in Mendelson se benadering wat ander literators tot teenspraak prikkel. In aansluiting by Clark (1990:v) reken Van Ewijk (2011:206) Mendelson se definisie van ensiklopediese narratief is te beperk. Attell (2003:2) voer aan die kriteria wat hy stel, is onoortuigend; en Herman en Van Ewijk (2009:168-169) bestempel die kriteria prontuit as onbruikbaar. Ook Herman (2008:138), Ercolino (2012:244-245), Barrenechea (2004:5) en Burns (2007:49) spreek grondige kritiek uit oor Mendelson se implementering van die begrip “ensiklopedies”.

Mendelson is dus die spilfiguur van ’n dekadellange vrugbare polemieë oor wat ensiklopediese fiksie sou behels. In die proses het verskuiwings plaasgevind en gapende teenstrydighede in die studieveld ontstaan. Deur sy opvattinge na te gaan, tesame met die sinvolle en gemotiveerde kritiek daarop, wil hierdie hoofstuk ’n oorsigtelike blik bied op die vernaamste tendense in die teoretiese en kritiese praktyk wat ensiklopediese fiksie omring.

2.2. Eksklusiewe kategorie

Mendelson baken “ensiklopediese narratief” af as ’n hoogs eksklusiewe genre. Hy beskou dit trouens as die mees eksklusiewe van alle literêre genres, met slegs sewe tekste wat die paal haal: Dante Alighieri se *Divina Commedia*, François Rabelais se *Gargantua et Pantagruel*, Miguel de Cervantes se *Don Quixote*, Johann von Goethe se *Faust*, Herman Melville se *Moby Dick*, James Joyce se *Ulysses* en Thomas Pynchon se *Gravity’s rainbow*.

Mendelson se keuse van tekste getuig daarvan dat “ensiklopediese narratief” volgens hom nie beperk is tot ’n sekere genre (byvoorbeeld die romankuns) nie. Anders as Frye, vir wie ensiklopediese vorme volstrek nie oor dieselfde kam geskeer kan word as romans nie (sien bladsy 14), laat Mendelson hom egter nie uit oor die ooreenkomste en/of verskille tussen ensiklopediese vorme en ander genres nie. Die problematiese onderskeid tussen ensiklopediese en epiese fiksie word eweneens nie aangeraak nie.¹³ Sy keuse verklar dat ensiklopediese narratief vir hom ook nie tot ’n sekere taal of tot ’n sekere tydperk beperk is nie. Nogtans is Mendelson se gebruik van ’n aantal vasgestelde en baie spesifieke kriteria om te bepaal watter tekste as ensiklopediese narratief kwalifiseer en watter nie, asook sy gepaardgaande aandrag dat slegs sewe werke deur die eeue heen aan hierdie vereistes voldoen het, is ’n uiters problematiese aspek van sy bydrae. “Mendelson’s view does not take into account the great number of works that we sense to be encyclopaedic in nature,” protesteer Hilary Clark (1990:v) in *The fictional encyclopaedia*, ’n baanbrekersteks in die herkonsepsualisering van ensiklopediese fiksie.

¹³ Sien afdeling 2.7 vir ’n bespreking van die meningsverskil oor die onderskeid tussen epiese en ensiklopediese fiksie, asook vir meer oor die wyse waarop ensiklopediese romans die grens tussen epiek en roman in gedrang bring.

Hoewel Mendelson se benadering redelik algemeen as veels te selektief en beperkend beskou word, bestaan daar uiteenlopende houdings oor hoe produktief die genre ensiklopediese fiksie dan wel sou wees. Sommige ondersoekers wat dit oneens is met die kriteria wat Mendelson stipuleer en/of met sy keuse van 'n klein en geslote korpus tekste as enigste voorbeelde van ensiklopediese narratief, handhaaf nietemin sy siening dat ensiklopediese fiksie 'n hoogs eksklusiewe genre is. Attell (2003:8) beperk dit tot “only a very small handful of texts” en Moretti (1993:4) tot “only a few works”.

Teenoor standpunte dat slegs 'n handvol tekste as ensiklopediese fiksie kwalifiseer, staan meer inklusiewe werkwyses soos dié van Clark (1990:v), wat aanvoer dat 'n groot aantal werke (“a great number of works”) ensiklopedies is. 'n Gewilde benadering onder voorstanders van meer omvattende en soepeler toepassings van die term “ensiklopedies” in literatuurteoretiese ondersoeke, is die verkenning van ensiklopediese fiksie as 'n vrugbare en hibriede genre wat vatbaar is vir lokale variasies.

Teenoor studies wat slegs die ensiklopediese romans van Noord-Amerikaanse skrywers in oorweging neem (LeClair, 1989; Karl, 1985; Weisenburger, 1995), beskou Mark Anderson (2003:60) byvoorbeeld die ensiklopediese roman as soortgelyk aan die sogenaamde “novela totalizadora” (“total novel”), 'n term wat sedert die 1960's in die Spaans-Amerikaanse letterkunde gebruik word met verwysing na die werk van skrywers soos Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa en Gabriel García Márquez¹⁴. Day en Derks (1999) se opinie dat ensiklopediese fiksie in Maleisiese en Indonesiese literatuur manifesteer en Frank (2010) se beoordeling van die Indiese skrywer Salman Rushdie se *Midnight's children* as 'n postkoloniale, ensiklopediese roman is nog enkele voorbeelde van vele besprekings wat die ledetal van die fiksionele ensiklopedie meer divers en talryk voorstel as wat Mendelson (1976b:161) in gedagte gehad het toe hy dit as “this most exclusive of literary categories” bestempel het.

Toepassings wat Mendelson se rigiede afbakening bevraagteken, getuig van die veranderde opvatting dat hierdie studieveld enige tekste behels waarin ensiklopediese elemente prominent of dominant is (hoewel sommige ondersoekers dink dat sulke tekste dun gesaai is

¹⁴ Ook Fiddian (1989:33) se definisie van die “totale roman” (“total novel”) oorvleuel met algemene sienings oor die ensiklopediese roman: “The total novel aspires to represent an inexhaustible reality, and cultivates an encyclopedic range of references towards that end”.

en ander dit as 'n meer algemene fenomeen sien). Ondanks graadverskille of wisselende aksente, is daar in die algemeen sprake van 'n reörientasie, wat meebring het dat die grense van die genre minder duidelik bepaal word en dat die behandelde stof veel omvangryker geword het.

2.3 Eenheidswerke

Die mees polemiese element van Mendelson se raamwerk, selfs meer bestrede as die eksklusiwiteit daarvan, is sy aanname dat ensiklopediese narratiewe die disparaatheid van die talryke aanhalings, feitelike verwysings, dokumentêre data en erudiete inhoud wat in hul informasiedigte strukture ingevoeg word, tot 'n sinvolle en koherente eenheid moet orden en verenig. Mendelson (1976b:162) diskwalifiseer naamlik Laurence Sterne se roman *Tristram Shandy* as ensiklopediese narratief aangesien dit volgens hom oorrompel word deur die omvangrykheid en ordeloosheid van die materiaal wat dit byhaal: “[I]t collapses under the weight of data too numerous and disparate for its organizing mechanisms to bear”.

Deur te veronderstel dat ensiklopediese narratief die informasie wat dit op obsessiewe wyse versamel in 'n samehangende geheel sou kon saamsnoer, gaan Mendelson selfs verder as Swigger (1975:352), wat die ensiklopediese impuls in fiksie definieer as 'n nostalgiese verlange om totale begrip van die wêreld in sy geheel saam te vat en volledig te verwoord: “a nostalgic desire to comprehend and articulate a unified and total vision of the world”.

Swigger impliseer dat fiksie se nostalgiese verlange na sintese gewortel is in die traumatiese besef dat die kennisoorvloed oorweldigend is, maar Mendelson stel dit as 'n voorvereiste dat ensiklopediese narratief die inligting wat daarin opgeneem word, moet orden en in bedwang moet hou. Swigger skep die indruk van 'n oorambisieuse genre wat anachronistiese strewes koester sonder om dit noodwendig te verwesenlik, maar Mendelson impliseer dat tekste suksesvol moet wees (en suksesvol sou kon wees) in hul strewes na ensiklopediese kennisrepresentering en -ordening.

Mendelson (1976b:161) se aandrang op “unified encyclopedic narratives” beweeg in teen die grein van Bakhtin (1984a) se waardevolle insigte oor die radikale onversoenbaarheid van

uiteenlopende diskoerse in polifoniese romans. Bakhtin se formulerings oor die dissonansie, dialogisme en diskontinuiteit van polifoniese romans vind reeds dekades lank weerklank in literêr-teoretiese werk wat ensiklopediese romans onder die soeklig plaas. Mendelson se siening dat die “ordeningsmeganismes” (“organizing mechanisms”) van ensiklopediese narratiewe hul eie veelvoudigheid en uiteenlopendheid as’t ware binne perke moet hou, is egter sedert die publikasie van sy 1976-artikels volledig ondergrawe deur die impak van post-strukturalistiese en postmoderne beskouings oor die politieke en ideologiese implikasies van die verskillende maniere waarop koherensie en eenheid in diskoers bewerkstellig word.

In *La Dissémination* (in Engels vertaal as *Dissemination*) analiseer Jacques Derrida (1981:35-40) die ideaal van die perfekte ensiklopedie, oftewel die verlange na ’n boek waarin alle kennis volledig vervat en georden word. Hy wys daarop dat die ensiklopedie, ondanks die strewe na allesomvattendheid, nooit daarin slaag om alle kennis dig te omsluit nie, want daar is altyd restante, sogenaamde “leftovers or extras”. Selfs wanneer sulke restante in die vorm van addendums tot die oorspronklike ensiklopedie bygevoeg word (Derrida noem die voorbeeld van heruitgawes van ensiklopedieë met bygewerkte inligting, of die druk van addendums wat saam met die oorspronklike uitgawe gelees moet word), transformeer dit die ensiklopedie van ’n voltooide projek wat alle kennis dig omsluit tot iets wat van tekortkomings getuig en wat altyd daarop wag om voltooi of aangevul te word. Die restant of supplement se absolute uiterlikheid, oneweredigheid en heterogeniteit bied boonop weerstand teen soomlose assimilering in die geheel en bly resoluut ’n merker van onversoenbare andersoortigheid (sien ook Descombes, 1978:56).¹⁵

Met verwysing na Mendelson se definisie van ensiklopediese narratief as ’n eenheid, waarsku House (2000:34) tereg dat pogings om alle dokumentêre data in ’n ensiklopediese roman te probeer assimileer in die groter geheel, in die aangesig van post-strukturalistiese skeptisisme ’n aanvegbare strategie sou wees. Dit sou naamlik gevaar staan om geïnterpreteer te word as ’n koloniserende inlywing van bedreigende, afwykende tekselemente. Die konstruksie van wat Mendelson “unified encyclopedic narratives” noem, is immers presies waarteen Jean-

¹⁵ Vir Derrida (1981:35) verteenwoordig die ensiklopediese droom die mens se verlange na “a book of absolute knowledge that digested, recited, and substantially ordered all books, going through the whole cycle of knowledge”. Dit word ondermyn deur die weiering van “the wholly other, the other incommensurate with the whole” (Derrida, 1981:41) om deur die ensiklopedie omvat te word.

Francois Lyotard (1984:82) soos volg in sy beroemde *La condition postmoderne (The postmodern condition)* protesteer het:

We have paid a high enough price for the nostalgia of the whole and the one, for the reconciliation of the concept and the sensible, of the transparent and the communicable experience. [. . .] The answer is: Let us wage a war on totality; let us be witnesses to the unrepresentable; let us activate the differences and save the honor of the name.

Linda Hutcheon (1988 en 1989) en Fredric Jameson (1991) het voortgebou op Lyotard se destabilisering van meesternarratiewe en sy insigte oor hoe “objektiewe” waarhede geproduseer om die illusie van konsensus te skep. Hutcheon (1989:62) stel Mendelson se “unified narratives” by implikasie gelyk aan pogings tot oorheersing wanneer sy “totalization” definieer as die kunsmatige teweegbring van koherensie, kontinuïteit en eenheid, oftewel “the process by which writers of history, fiction, or even theory render their material coherent, continuous, unified”.

In die kielsog van teoretiese bydraes soos dié van Derrida, Lyotard, Hutcheon en Jameson, fiksionaliseer talle ensiklopediese romans van die laat-20ste en vroeg-21ste eeu, byvoorbeeld Richard Powers se *The gold bug variations* (1991) en William Gaddis se *Agapē Agape* (2002), die ineenstorting van die ideaal van sintese en die steeds meer akute besef dat totalitiserende strewes gedoem is. Hierdie soort postmoderne ensiklopediese romans word op eksplisiete wyse uitmekaargeskeur deur die kompeterende diskoerse wat dit insluit. Meer nog: sulke romans besin op metafiksionele wyse oor die feit dat hulle, in die taal van Mendelson, onder die gewig van hul eie feitelike lading swig.¹⁶ Romans wat hulle op dié wyse aan ’n era van informasie-oorvloed spieël, gee klaarblyklik te kenne dat die teks oneffektiewe verweer bied teen die vinnige pas waarteen inligting bly vermeerder.

¹⁶ Athenot (2002:76) gaan op hierdie punt in wanneer hy *The gold bug variations* bespreek as ’n roman waarvan die soomloosheid bedrieglik is omdat “frantic efforts to build bridges and make it all cohere” spruit uit die besef van taal en kuns se beperkings in ’n roman, “free of any hopelessly nostalgic notion of totality”. Burn (2007:58-59) is van mening dat William Gaddis se *Agapē Agape* ’n uitbeelding is van “the apparent collapse of the encyclopedic ideal under the weight of its own data” en kom tot die slotsom dat die roman ’n merker is van “the point where the mass of data exceeded the synthesizing powers of even his [Gaddis’s] encyclopedic grasp”. Ook House (2000:40-41) bespreek die tendens in 20ste-eeuse romans “to confront us with the complexity of cultural systems without trying to resolve itself into an outpoietic unity”.

Om Mendelson se sienings oor eenheid in ensiklopediese fiksie deur die bril van meer kontemporêre literêre teorieë te beskou, bring heelparty teenstrydighede na vore. Vir sommige kritici ontstaan die vraag of die soort ensiklopediese narratief waaraan Mendelson oorweging geskenk het, deur die poststrukturalisme en postmodernisme verdoem is tot “argeologiese curiositeit” (“archaeological curiosity”), ’n beeld wat Steven Weisenburger (1995:204) in sy beoordeling van ensiklopediese narratief gebruik (sien ook Herman en Van Ewijk, 2009:169).

Pleks van te redeneer dat die poststrukturalisme en postmodernisme die ensiklopediese roman as tipiese inkarnasie van positivistiese magstakieke ontmasker het, is ’n ander algemene bevinding dat Mendelson se definisie van ensiklopediese fiksie as ’n koherente projek nie ’n getroue weerspieëling van die genre is nie. Só gesien adem die doelbewuste gefragmenteerdheid van ensiklopediese fiksie ’n ander mentaliteit as dié waarvoor Mendelson voorsiening maak. Die wyse waarop postmoderne ensiklopediese romans oopstaan vir destabiliserende, nie-fiksionele tekselemente, sou byvoorbeeld gebruik kon word ter staving van ’n verweer soos dié van Walter Moser (1981:111), wat fragmentasie in ensiklopediese fiksie karakteriseer as ’n potensieel betekenisvolle weerstandsgebaar indien dit teen die gediskrediteerde strategie van totalisering gekant is (“opposed to the act of totalizing”).

Die gevaar van formulerings wat op sodanige wyse op postmoderne bemoeienisse inspeel, is dat dit die wanindruk kan skep dat die dwarsboming van sinvolle samehang en narratiewe sluiting endemies is aan postmoderne of kontemporêre ensiklopediese fiksie. Eintlik blyk dit dat ook vroeëre voorbeelde van ensiklopediese fiksie op eksplisiete maniere feitelike materiaal insluit sonder om dit in ’n soomlose geheel te assimileer. Die destabiliserende gebruik van lyste, katalogusse en langdradige uitweidings om tekseenheid te ondermyn en om die verhaalgang van Rabelais se *Gargantua et Pantagruel* te ontwig, kan as eksemplariese voorbeeld dien.

In sy dissertasie oor Rabelais, wat later in boekvorm verskyn het as *Tvorchestvo Fransua Rable (Rabelais and his world)*, skep Bakhtin (1965) ’n misleidende presedent deur *Gargantua et Pantagruel* as ’n roman te bestempel, maar dit is raadsaam om te onthou dat hierdie episodiese, onewe teks bestaan uit vyf volumes of boeke van losse samehang wat oor baie jare geskryf en afsonderlik gepubliseer is. Dit is eers eeue na Rabelais se dood onder die

huidige titel saamgevoeg. Die verskillende volumes is voorheen op die titelblad as die “werke” of “oeuvre” van Rabelais beskryf (Greene, 1970:8). Dit is om hierdie rede dat Mendelson (1976a:1267) verwys na “Rabelais’ five books of Gargantua and Pantagruel”.

Elkeen van die Rabelais-boeke is ’n karnavaleske, kakofoniese warboel waarin spreekwoorde, idiome, grappe, vloekwoorde en vulgareiteite naas gespesialiseerde woordeskat uit die mediese, maritieme en natuurwetenskappe, krygskunde, numismatiek en seevaarkunde versamel en opgestapel word. Die verhaalgang word telkens tot stilstand gedwing deur die invoeging van lang katalogusse en lyste wat volgens Eco (2009:249) getuig van Rabelais se algehele “contempt for the requirements of order”. Ook volgens Frye (1957:235) triomfeer “oproerige chaos” (“riotous chaos”) strykdeur in hierdie werk(e) en lei dit tot die verbrokkeling van narratiewe samehang.

Opsetlike, ingrypende gefragmenteerdheid in ensiklopediese fiksie is met ander woorde nie ingegee of gedikteer deur postmoderne klempasinge nie, aangesien die wyse waarop ensiklopediese fiksie sintese ondermyn, oor ’n langer tydperk manifesteer en terugstrek tot by die vroegste antesedente. *Gargantua et Pantagruel*, ironies genoeg deur Mendelson genoem as een van die tekste wat aan al sy gestelde vereistes vir ensiklopediese narratief voldoen, is een van die mees radikale voorbeelde. Dit is onbevredigend dat Rabelais se tekste deur Mendelson kwytgeskeld word van die eise wat hy aan *Tristram Shandy* stel, aangesien Rabelais se chaotiese literêre ensiklopedie onmoontlik as eenheidswerk bestempel kan word.

’n Moontlike verduideliking vir die skynbare teenstrydigheid vind ons in Steven Weisenburger (1995) se *Fables of subversion*, ’n interessante, maar aanvegbare analise van die verband tussen satire en ensiklopediese fiksie. Volgens Weisenburger (1995:202) verraai Mendelson se besluit om *Tristram Shandy* as ensiklopediese narratief te diskwalifiseer, asook Frye se beoordeling van Rabelais, hul gedeelde gebrekkige begrip van die satiriese tekste wat hulle nie ten volle as ensiklopediese fiksie wil erken nie. Volgens sy uitgebreide beredenering is ensiklopediese satire, wat hy bestempel as “the kind of nontotalizing, disruptive fiction that Frye and his followers never fully admitted to the class of encyclopedic texts” (Weisenburger, 1995:205), onversoenbaar met die soort tekste wat Mendelson definieer as pogings om die volle reikwydte van ’n nasionale kultuur se kollektiewe kennis te vergestalt.

Opponerende sienings oor die rol van satire in ensiklopediese fiksie, ’n debat wat ook die ontologiese status van feitelike kennis en die funksionaliteit van feitelike materiaal betrek, word vervolgens in meer besonderhede bespreek.

2.4 Satiriese “fop-ensiklopedieë”

Ensiklopediese satires word slegs bondig deur Mendelson (1976a:1268, 1976b:161) betrek in sy bespreking van ensiklopediese narratief. Hy posisioneer dit as mislukte projekte en as pogings om te kompenseer vir die afwesigheid van ’n enkele, egte ensiklopediese werk binne ’n nasionale kultuur. Daar is sprake van ’n pejoratiewe oordeel in sy siening dat *Tristram Shandy* in gebreke bly om ’n oorkoepelende perspektief te bied op die feitelike materiaal wat dit inkorporeer. Dieselfde geld sy stelling dat kulture wat nie ’n enkele, monumentale ensiklopediese roman soos byvoorbeeld Herman Melville se *Moby Dick* oplewer nie, as vergoeding (“in compensation”) geboorte gee aan ’n reeks mindere ensiklopedieë wat hy “kamma-ensiklopedieë” of “fop-ensiklopedieë” doop: “a series of mock-encyclopedias”.

Tristram Shandy en *Gulliver’s travels* is vir hom voorbeelde van sulke mislukte projekte. Mendelson (1976b:162) bestempel *Gulliver’s travels* op terloopse wyse as ’n satiriese werk, maar volstaan daarby en gaan nie in op die implikasies van ensiklopediese satire vir sy skematisering van ensiklopediese narratief nie. Hy bevind bloot dat satiriese fiksie soos *Tristram Shandy* en *Gulliver’s travels* nie tuishoort by die soort tekste wat hy as ensiklopediese narratiewe beskou nie. Vervolgens gee hy te kenne dat alle ensiklopediese narratiewe poog om al die kollektiewe kennis van hul kultuur te versamel en in ’n sinvolle narratief te verenig. Soos reeds hierbo genoem, kompliseer sy besluit om Rabelais se satiriese *Gargantua et Pantagruel* in die kraal van ensiklopediese narratief toe te laat, sake aansienlik.

Weisenburger (1995:10-11, 201-202) reken Mendelson laat na om tussen satiriese en nie-satiriese ensiklopediese fiksie te onderskei omdat hy die erfgenaam is van hiate en mistastings in Frye se verwarrende uiteensetting oor die aard en rol van ensiklopediese satire (as nasaat van die *menippus*). In Frye (1957) se bespreking van die fiksionele ensiklopedie se historiese verwantskap met die satiriese *menippus*, skeep hy volgens Weisenburger (1995:201) die wanindruk dat die fiksionele ensiklopedie soos ’n penduleslinger in óf ’n satiriese óf ’n

nie-satiriese rigting kan swaai en dat die twee variasies van dieselfde vorm min of meer van gelyke aard is.

Die beweegredes van satiriese en nie-satiriese ensiklopediese fiksie verskil volgens Weisenburger (1995:3,200-205) egter hemelsbreed van mekaar. In skrilte kontras met tradisionele ensiklopediese fiksie se koesterende houding teenoor kollektiewe kennis, staan die degeneratiewe satiriese ensiklopedie spottend, vyandig en destruktief teenoor alle vorme van konsensus, teenoor kennis as kulturele konstruksie en teenoor die politieke en sosiale ideologieë waardeur verskillende vorme van kennis as meesternarratiewe bekragtig word.

Weisenburger (1995:200) stel voor dat daar klinkklaar onderskeid getref moet word tussen twee teoorgestelde soorte ensiklopediese fiksie: nie-satiriese en satiriese ensiklopediese fiksie. Teenoor die middelpuntsoekende nostalgie van die tradisionele ensiklopediese roman wat sigself aangetrokke voel tot die kern van die kultuur waaruit dit ontspring, staan degeneratiewe satire as middelpuntvliedende krag wat losweg in ooreenstemming met die denke van dekonstruksie finale en sluitende betekenis radikaal saboteer (Weisenburger, 1995:3).

Weisenburger (1995:202) beklemtoon voorts dat ensiklopediese satires eksentrieke, subversiewe kennisvelde inkorporeer as weerstand teen die oorsigtelike perspektief van 'n meesternarratief. Hy gee boonop te kenne dat nie-satiriese ensiklopediese narratief, die soort wat Mendelson en Frye volgens hom beskryf, vervang is deur 'n bastervorm wat uit die ontwrigtende energie van Rabelais en Swift ontwikkel het. Hierdie bastervorm vind veral sedert 1945 neerslag in ensiklopediese satire, wat in degeneratiewe modus die mees radikale projek van postmoderne satire verteenwoordig. Pynchon se *Gravity's rainbow* asook William Gaddis se *The recognitions* en *JR* getuig volgens hom van postmoderne, degeneratiewe ensiklopediese satire se vyandige houding teenoor ensiklopediese vorme. Hy sien dit as die berekende en radikale ondermyning van realistiese sintese, narratiewe kontinuïteit en alle betekenisgenererende aktiwiteite, ook dié van die teks self.

Mendelson en Weisenburger se uiteenlopende invalshoeke bring mee dat hulle ook oor die aard en funksie van feitelike materiaal in ensiklopediese fiksie verskil. Vir Mendelson (1976b:162) is die kennisvelde in ensiklopediese narratief die sinekdogale manifestasies van die kollektiewe kennis wat die teks probeer dokumenteer. Vir Weisenburger (1995:206-207)

wil die feitelike gegewens in ensiklopediese satires hoegenaamd geen getroue, betekenisvolle boekstaving van kollektiewe kennis wees nie, maar die finale doodslag van “kennis” se aansprake op volledigheid. Gevolglik vind dit neerslag as misvormde en moedswillige tekselemente wat die kulturele marges opsoek deur uit popkulturele en subkulturele diskoerse te put. Weisenburger (1995:207) beroep hom op Julia Kristeva (1980:70-83) se interpretasie van Bakhtin se “heteroglossie” as die vrypostige en vermetele nasaat van die *menippus*; en kom tot die gevolgtrekking dat die diverse dissiplines en leksikale velde wat in ensiklopediese satire aan bod kom, betekenisvolle verwysings na ’n empiriese wêreld tot ’n ontwrigtende, vyandige heteroglossie misvorm:

This heteroglossia is at the same time less and more than a bodying forth of “knowledge” by fields, as in the classical encyclopedia. These deployments attest to an irresolvable strife and incompleteness, an abject and laughable failure of knowledge to constellate itself according to some metanarrative.¹⁷

Dit gaan hier nie soseer om die meningsverskil tussen Mendelson en Wiesenburger in hul individuele hoedanigheid nie, maar eerder oor twee botsende benaderings in die bestudering van ensiklopediese romans waarvan hulle as verteenwoordigers gesien kan word. Soos reeds in hoofstuk een genoem, is opponerende standpunte oor die funksionaliteit van die lyste, katalogusse, inventarisse, voetnote, addendums, enumerasietegnieke, lang aanhalings, intertekstuele verwysings, tegniese jargon en ander vorme van feitelike materiaal in ensiklopediese fiksie ’n twispunt.

In navolging van Frye en in ooreenstemming met Mendelson, heers daar enersyds die betreklik algemene siening dat ensiklopediese fiksie op obsessiewe wyse feitelike inligting en kollektiewe kulturele kennis versamel, boekstaaf, opsom, parafraseer, orden en/of katalogiseer as gefiksionaliseerde voortsetting van die nie-fiksionele ensiklopediese projek (Belknap, 2004; Burn, 2007; Clark, 1992; Day en Derks, 1999; Dragan, 2013, Frank, 2010; en Rasula, 1999). Dié siening word ook gehandhaaf oor ensiklopedisme in 20ste-eeuse en 21ste eeuse fiksie, wat volgens verskeie kritici teen die grein van postmoderne en poststrukturele dogma oor die algehele onkenbaarheid en nie-representeerbaarheid van die buitetekstuele werklikheid sou ingaan (Kaup, 2013; Sarduy, 1980; Strecker, 2004).

¹⁷ Die *menippus* kom vollediger aan bod in my bespreking van *Memorandum: ’n Verhaal met skilderye* as moderne, lokale variasie van dié vorm (sien hoofstuk 6).

Teenoor bogenoemde soort vertolkings staan die radikaal verskillende houding dat nie-fiksionele materiaal in ensiklopediese fiksie aan ontologiese mutasies onderwerp word tot op die punt waar dit geen empiriese gebruikswaarde meer het nie en gereduseer word tot betekenislose surplusmateriaal (Letzler, 2013; Bersani, 1988; Burn, 2010; Zingesser, 2012; Murphy, 2014). Daar is geen tou vas te knoop aan die oortollige, oppervlakkige data waarmee die teks oorlaai word nie en alle pogings tot sintese en eksegetiese oorheersing word suksesvol gefnuik. Dit geskied as herverordering van die mens se onvermoë om die oorhand oor die nie-representeerbaarheid van die wêreld te kry.

In laasgenoemde raamwerk is die feitlike of kastig-feitlike materiaal wat in ensiklopediese fiksie geakkumuleer word, bloot “geraas” wat die leser disoriënteer. Letzler (2013:308) gaan so ver as om te beweer dat “geraas” of “rommelteks” (“junk text”), byvoorbeeld die pseudo-wetenskaplike hoofstuk oor walviskunde in *Moby Dick* en die randkarakter-gesprekke oor kuns en ekonomie in William Gaddis se *The recognitions* en *JR*, die heel kenmerkendste eienskap van ensiklopediese romans is.¹⁸

Die verskillende teoretiese beskouings van hierdie twee kampe lei tot tromp-op botsings op interpretatiewe vlak. James Joyce se ensiklopediese roman *Finnegan's wake* is vir Clark (1992:105-6) ’n poging om inligting te orden en te bewaar, maar vir Platt (2009:108) ’n algehele dekonstruksie van epistemologiese ordeningsprosesse. Volgens Clark (1992:105) is Joyce is ’n ensiklopedis wat inligting wil beveilig: “[H]e recycles knowledge so that nothing that he or anyone else has written will be wasted”. Vir Platt (1992:108,112) wil die teks ontbloot dat die wêreld onkenbaar is en kennis ’n illusie: “to render the idea of knowledge infuriatingly impossible”. Hy sien Joyce nie as ensiklopedis met ’n koesterende houding teenoor kollektiewe kulture kennis nie, maar as ’n saboteur.

Die geskil is onlangs verder op die spits gedryf deur Jonathan Franzen (2003) se omstrede essay oor die ensiklopediese skrywer William Gaddis en die heftige reaksies van onder andere Ben Marcus (2005) en Stephen Burn (2010) daarop. Franzen (2003:243, 261) kritiseer die moeilikheidsgraad en tipiese werkwyses van Gaddis se prosa (“Blizzards of obscure references swirled around sheer cliffs of erudition”), asook sienings van romans as

¹⁸ Clark (1992:99,101) definieer “geraas” in ’n roman as ’n “dishevelled heap of fragments and odd facts” en as “the great, unorganized heap of proto-information”, met ander woorde die teenoorgestelde van betekenisvolle, geordende inligting (sien ook House 2000:34; Johnson, 1998:3 en Paulson, 1988).

informatiestore wat geskryf word “to capture and efficiently store data”. In reaksie op Franzen hou Burn (2010:161) vol dat Gaddis se romans wél as databank funksioneer en argumenteer hy dat dit ’n legitieme doelwit is in ensiklopediese romans wat data versamel en terselfdertyd demonstreer hoe die vinnige vermenigvuldiging van data alle pogings om dit in ’n keurslyf te plaas, kortwiek. Burn (2010:167-168) beweer voorts dat Franzen se vroeë romans ’n gefassineerdheid met informasie verrai wat Gaddis s’n ewenaar. Hy illustreer hoe outentieke spesialiskennis uit Franzen se agtergrond as Harvard-navorsers oor seismiese aktiwiteit die narratief van sy tweede roman, *Strong motion* (1992), infiltreer en hoe *The corrections* (2001) verskillende lae informasie en wetenskaplike data bevat as ’n manier om oor die begrensde van kennisversameling te besin.¹⁹

Vir Weisenburger (1995:200) spruit sulke voortslepende teenstrydighede uit die feit dat nóg Frye, nóg Mendelson, nóg onlangse navorsing oor ensiklopediese fiksie tussen satiriese en nie-satiriese ensiklopediese fiksie onderskei. Die implikasie van sy argument is dat daar slegs in nie-satiriese fiksie (wat volgens hom vermoedelik tot “argeologiese curiositeit” gedoem is) sprake kan wees van ’n eerlike, ernstige of nostalgiese poging om nie-fiksionele inligting te akkumuleer en te orden. Spot-ensiklopedieë of fop-ensiklopedieë in die degeneratiewe modus is die direkte teenoorgestelde hiervan en reken op ondermynende en aggressiewe wyse af met die gewaande empiriese waarde van “feite”.

Die onderskeid wat Weisenburger aan die hand doen, kan ongetwyfeld soms nuttig wees. Daar is egter heelparty probleme met sy benadering. Hy verloor hy uit die oog dat sommige ensiklopediese tekste moeilik klassifiseerbaar is as óf satiries óf nie-satiries (die verskillende interpretasies van *Finnegan’s wake* wat hierbo uiteengesit is, illustreer tot watter groot mate opinies oor die aanslag van dieselfde teks kan verskil).

’n Uitstekende alternatief vir ’n kunsmatige en twyfelagtige indeling van ensiklopediese romans in twee groepe, vind ons in *The broken estate* van James Wood (1999). Wood (1999:58) reken die 19de-eeuse ensiklopediste Melville en Flaubert het van die ensiklopediese roman ’n genre gemaak het wat alle ander genres, ook satire, verswelg. Die ensiklopediese roman verrig volgens hom alle genres se funksies tegelykertyd. Wood se

¹⁹ Franzen en Burn verwys altwee na romans van William Gaddis, maar gebruik Gaddis skynbaar as voorbeeld van ensiklopediese romanskrywers in die algemeen.

karakterisering van die ensiklopediese roman as omnivoriese genre skep dus die moontlikheid om (degeneratiewe) satire te sien as slegs een van baie bestanddele in 'n bont brousel. Dit bied die moontlikheid om die ongenueanserdheid te vermy van 'n swart-wit-benadering wat buite rekening laat hoeveel ensiklopediese romans getuig van 'n onopgeloste ambivalensie oor die beveiliging en weergee van kennis.

Hierdie navorsing betwis nie dat satire, parodie en ironie dikwels elemente van ensiklopediese fiksie is nie, maar gaan van die standpunt uit dat nihilistiese, aggressiewe satire nie op eenduidige wyse die oorhand het in ensiklopediese romans nie. Voorkeur word gegee aan vertolkings wat ensiklopediese romans belig as paradoksale projekte wat hul eie ensiklopediese ambisie bevraagteken én bevestig, ondergrawe én najaag, as vergeefs ontmasker én nietemin probeer verwesenlik (Calvino, 1992; Clark, 1992; Gutierrez-Jones, 2011; Herman, 2008; Ikonen, 2006; Rasula, 1999; Van Ewijk, 2011).

Ondanks skeptiese, wrang en satiriese houdings teenoor ensiklopediese projekte, bly ensiklopediese romans op gekwelde en gedoemde wyse geobsedeerd met inligting en kennis. Terwyl sulke romans bly huiwer tussen vertwyfeling en verbetering, is die kennis wat dit inkorporeer soms die skans waaragter geskuil word en soms die eie swaard waarop daar in die aangesig van vergeefsheid geval word.

Beskouings van ensiklopediese romans as ambivalente tekste waarin botsende aspirasies teen mekaar indruis, maak daarvoor voorsiening dat feitelike, kwasi-feitelike of pseudo-feitelike inligting nie op statiese of monolitiese wyse as óf “geraas” óf as egte pogings tot kennisrepresentasie ingedeel word nie. Die maniere waarop inligting in ensiklopediese romans manifesteer, wissel van roman tot roman. Ook binne 'n enkele teks kan die status en aanbiedingswyse van feitelike materiaal gevarieerd wees.

Murphy (2014:280, 289) wys byvoorbeeld uit hoedat fiksionele ensiklopedieë sedert die publikasie van Robert Burton se *The anatomy of melancholy* (1621) die vermoë het om oppervlakkige sameraapsels (“shallow miscellany”) te kombineer met inligting wat die resultaat is van deeglike ondersoek en opleeswerk (“heroic feats of reading”). Die gespesialiseerde inligting wat ensiklopediese romans bevat, is soms vervals en versin, soms banaal en sinneloos en soms die resultaat van veeleisende navorsing (en 'n enkele roman kan al hierdie werkwyse kombineer). Omdat dit die ontoereikendheid belig van 'n werkwyse wat

satire en ensiklopediese ambisie as antagonisties en wedersyds uitsluitend poneer, is dit nodig om in die besonder te let op die voortgesette voorkoms van gevalle waar die feitelike aanbod van 'n ensiklopediese roman van outentieke kundigheid of spesialiskennis getuig. Laasgenoemde is die soort narratiewe gebaar wat Frye (1957:351) “displays of expertise” noem in sy skerpsinnige waarnemings oor die hardnekkige kanniedood-kwaliteit van ensiklopediese ambisie in fiksie:

Quests for knowledge and displays of expertise, even when parodied, continue to be central literary concerns.

Dit blyk dat selfs ensiklopediese romans wat geskryf is ná die publikasie van Frye se studie, desondanks die satiriese of ironiese ondergrawingstegnieke waarmee dit dikwels gekombineer word, steeds kennis bly akkumuleer en tentoonstel as afskaduwing van die ensiklopediese strewe. William Gaddis, wie se romans Weisenburger beskou as ikone van degeneratiewe satire, het volgens Joseph Tabbi (2002:102) langer as 'n halfeeu bestee aan navorsing vir sy ensiklopediese roman *Agapē Agape* (wat postuum verskyn het). Burn (2007:46) bevestig dat diepgaande navorsing ál Gaddis se romans voorafgegaan het. Gaddis volg dus in die spoor van Flaubert en Joyce, ensiklopediese romansiers wie se skeptisisme oor die strewe na kennis geëwenaar is deur hul matelose nuuskierigheid en dors na kennis. Calvino (1992:114-115) herinner dat Flaubert 'n titaniese navorsingspoging van stapel gestuur het om die akkuraatheid van die feitelike inligting in sy satiriese *Bouvard et Pécuchet* te verseker; en Cross (1971) vergelyk Flaubert se koersagtige navorsing met dié van Joyce, wat verklaar het dat hy soveel dokumentêre data oor Dublin in *Ulysses* wil opteken “that if the city one day suddenly disappeared from the earth it could be reconstructed out of my book” (aangehaal in Budgen, 1960:69).

Dit sou 'n oorvereenvoudiging wees om te beweer dat die moeite wat ensiklopediese romansiers doen om materiaal vir hul romans in te win, uitsluitlik gerig is op die simulatie van “geraas” in samelewings gekenmerk deur 'n ooraanbod aan inligting. Ensiklopediese romans se houding teenoor kennis, en die maniere waarop die resultaat van hul navorsing in hul tekste manifesteer, is meer genuanseerd en verg interpretasies wat die moontlikheid van verskuivende perspektiewe en verskeurde loyaliteite toelaat.

Aan die hand van die tweestryd wat so kenmerkend van ensiklopediese romans is, kom Calvino (1992:114) tot die gevolgtrekking dat ensiklopediese fiksie sogenaamde “aktiewe skeptisisme” (“active skepticism”) versinnebeeld. Clark (1992:37) se beeld van die ensiklopediese roman as ’n dolende swerftog op vele afdraaipaaie onderweg na ’n tuisland wat al verder uit die oog verdwyn, sluit hierby aan.

In die plek van Mendelson se sekerheid dat ensiklopediese narratief die somtotaal van ’n sekere nasie of kultuur se totale, kollektiewe kenniswêreld kan weergee, het daar intussen ’n meer algemene siening posgevat van ensiklopediese romans as oorambisieuse en gevolglik mislukte projekte. Sedert Goethe in 1780 verklaar het dat hy vasbeslote is om “’n roman oor die heelal” te skryf (“a novel about the universe”, in Engels aangehaal in Calvino, 1992:113), bly die ensiklopediese roman voortbestaan as ’n paradoksale en gepynigde genre (wat nie satire of speelsheid uitsluit nie). Terwyl dit obsessief kennis vergaar omdat dit ’n bodemlose skatkis of kornukopiaanse horing van oorvloed wil wees, bly dit ’n houer waarvan die kapasiteit oorskry word deur die onuitputlikheid en onbevatlikheid van alles waarvan dit reeds tot oorloopen toe vol is.²⁰

2.5 Nasies en nasionalismes

As deel van my teoretiese uiteensetting van hoe die bakens van ensiklopediese fiksie sedert Mendelson versit is, is dit vervolgens nodig om te wys op nog ’n aspek van sy analise wat dikwels onder skoot kom. Soos reeds in hoofstuk een genoem, is die funksie van ensiklopediese narratiewe volgens Mendelson (1976a:1269) om die volle spektrum van ’n nasie se kollektiewe kennis en kulturele opvattinge, asook die ideologiese perspektiewe waardeur dit ingegee is, op te teken en volledig weer te gee. Mendelson (1976a:1268) koppel ook die ontstaan van ensiklopediese narratief aan nasies se ontluikende identiteit en reken dit ontstaan wanneer ’n nasie van sigself as afsonderlike entiteit bewus raak:

²⁰ Wood (1999:57-59) gebruik ’n soortgelyke beeld wanneer hy skryf Flaubert het *alle* fiksie omskep in ’n nimmereindigende nederlaag (“perpetual defeat”) en ’n houer gedefinieer deur wat dit nie kon bevat nie (“a vessel defined by what it could not hold”). Hy deel egter nie hierdie navorsing se uitgangspunt dat ensiklopediese romans steeds van ’n soortgelyke dilemma getuig nie, aangesien hy argumenteer dat romansiers kort ná Flaubert die ambisie tot allesomvattendheid laat vaar het en hulle toegespits het op eksperimente in die stilistiek: “When the novel became madly ambitious to be everything, it began to chastise itself for failing to do everything; taking everything as its only measure, it became afflicted with a sense of failure, and began to throw off those ambitions, like a plane dumping fuel, until only one was left: its very essence, style itself.”

Each major national culture in the west, as it becomes aware of itself as a separate entity, produces an encyclopedic author.

Mendelson (1976b:161) voer aan dat elke nasie slegs een, enkele ensiklopediese skrywer oplewer, maar beweer in dieselfde asem dat dié rol in Engeland deur Chaucer en Shakespeare gedeel word. Om binne sy eie raamwerk voorsiening te maak vir Pynchon én Melville as Noord-Amerikaanse ensiklopediese romansiers, verklaar Mendelson (1976b:165) dat Pynchon se werk van 'n “nuwe internasionalisme” (“new internationalism”) getuig. Sy verwysing na sodanige “nuwe internasionalisme” word egter opgevolg deur 'n terugkeer na die idee dat ensiklopediese narratief 'n politieke daad is wat gepleeg word vanuit die marges van 'n spesifieke nasie of nasionale kultuur en dat dit ook 'n kritiese evaluering van daardie nasie of nasionale kultuur bied. Wanneer Mendelson (1976b:173) Pynchon beskryf as “alien to our literary culture”, beskou hy hom vanuit die perspektief van die Noord-Amerikaanse letterkunde, waarmee hy sy vroeëre argumente oor “internasionalisme” ondergrawe. Dit is dus duidelik dat hy hier onklaar trap.

Die assosiasie tussen literêre ensiklopedisme en nasionalisme doen voorts verouderd aan in die lig van kontemporêre belangstelling in literêre globalisme. Laasgenoemde stroming in die literatuurkritiek toon veral 'n oplewing sedert die publikasie van die Franse kritikus Pascale Casanova se baanbrekerswerk *World republic of letters* (1999) en Franco Moretti (1996 en 2004) se invloedryke publikasies oor die sogenaamde wêreldsisstème, waarbinne multinasionale uitgewers die werk van skrywers met transnasionale belewingswêreldes, onderwerpe en leessmake aan die groot, globale Engelse, Spaanse, Franse en Mandarynse leesmarkte beskikbaar stel.

In *Mapping world literature* skryf Mads Thomsen (2006:21) dat Wêreldliteratuur (“World Literature”) tekste in die globale, transnasionale konteks van kulturele globalisering beskou en dus wegbreek van die nasie as verwysingsraamwerk. Die kontemporêre transnasionalisme staan volgens hom in skrilte kontras met die belewingswêreld van postkoloniale letterkunde, wat geassosieer word met “young nations that were in the process of establishing their own identity” (Thomsen 2006:24). Frank (2010:189) argumenteer dat die ensiklopediese roman, soos dit in Salman Rushdie se *Midnight's children* manifesteer, transhistoriese en transnasionale wortels het; en Ercolino (2013:242) sien die “maksimalistiese roman”

(“maximalist novel”), wat moeilik onderskeibaar is van die ensiklopediese roman, as fiksie wat gekenmerk word deur “transversal presence en supranationality”.

Kritiek teen Mendelson se formulering betrek nie net daardie tekste wat ná die verskyning van sy 1976-artikels gepubliseer is nie. Moretti (1996:50) voer aan dat *Ulysses* en *Faust*, beide voorbeelde van ensiklopediese narratief waarop Mendelson hom beroep, van “globale ambisie” getuig aangesien dit die wêreld in die geheel wil representeer:

In this sense, *Faust* is not ‘German’, just as *Ulysses* is not ‘Irish’ or *One hundred years of solitude* ‘Colombian’.

Sosioloë soos Smith (1998:44) en Hutchinson (1994:91) se waarnemings dat kultuurnasionalisme in polities-ontwrigte samelewings tipies gepaard gaan met etiese, filosofiese (en ensiklopediese) bestekopnames van kollektiewe kulturele identiteit en die bestendiging van sekere kultuurherinnerings en –waardes, bied ’n waardevolle alternatief tot Mendelson se klem op nasionale identiteit. Volgens Smith (1998:44) is sodanige kultuurgerigte ensiklopediese bestekopnames die teenpool van politieke nasionalisme en verrai dit allermens reaksionêre nostalgie oor gesneuwelde nasionalismes. Smith se sienings is relevant by die lees van Van Niekerk se roman *Agaat*, waarin die ensiklopediese bestekopname van ’n verbygegane era gepaard gaan met kritiek op Afrikanernasionalisme.

2.6 Alternatiewe terme

Dit blyk dit dat Mendelson se standpunte oor eenheid in ensiklopediese narratief, asook die noue verband wat hy tussen ontluikende nasionalisme en ensiklopediese narratief trek, in kontemporêre literatuurkritiek slegs aangehaal word deur skrywers wat dit duidelik wil maak hoe hul invalshoek van syne verskil. In die proses gebeur dit meermale dat daar nie volgehou word met die terminologie wat hy help vestig het nie en gevolglik duik ensiklopediese fiksie, wat volgens Mendelson (1976b:161) identifiseerbaar is as ’n “single genre”, onder verskeie name en in vele ander monderings in literatuurteoretiese besprekings op.²¹

²¹ Mendelson (1976b:161) skets dit in breë hale as ’n eeu-oue verskynsel “of the Renaissance and after”.

In sy gesaghebbende studie *Modern epic* (1996) gee Moretti voorkeur aan die term “moderne epiek” (“modern epic”) bo “ensiklopediese roman”, hoewel hy die begrippe so te sê as uitruilbare sinonieme gebruik. Soos reeds genoem, word studies oor die ensiklopediese fiksie van skrywers soos Julio Cortazar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa en Gabriel Garcia Márquez aangepak onder die term “novela totalizadora” of “total novel”, wat volgens Anderson (2003:60-62) ’n sinoniem vir die ensiklopediese roman is. William Gaddis se *The recognitions*, wat allerweë as ensiklopediese roman beskou word, en *Gravity’s rainbow*, waarop Mendelson sy beskrywing van ensiklopediese narratief gegrond het, word deur Friedrich Karl (1985) “mega-romans” (“mega-novels”) genoem. Stefano Ercolino (2012) betrek eweneens bekende voorbeelde van ensiklopediese romans, soos Pynchon se *Gravity’s rainbow*, David Foster Wallace se *Infinite jest* en Jonathan Franzen se *The corrections*, in ’n bespreking oor die “maksimalistiese roman” (“maximalist novel”). Tom LeClair (1989) verkies die term “sistemeroman” (“systems novel”) vir sy navorsing oor onder meer *Gravity’s rainbow* en William Gaddis se *JR*. Min of meer op dieselfde tyd as LeClair diagnoseer John Johnston in *Information multiplicity: American fiction in the age of media saturation* (1989) die opkoms van ’n postmoderne literêre informasienarratief wat hy “the novel of information multiplicity” doop. Laasgenoemde ken hy uit aan ’n eksplisiete tematiese fokus op die multiplisiteit, heterogeniteit en vermeerdering van kennis en data in die sogenaamde informasie-eeu.

Presies hoe die sogenaamde “modern epic”, “Mega-Novel”, “maximalist novel”, “systems novel” en “novel of information multiplicities” van ensiklopediese romans sou verskil of afwyk, word in al bogenoemde gevalle onvoldoende gemotiveer. In ’n voetnoot in sy inleiding tot *Modern epic* verduidelik Moretti (1996:4) dat hy die woord “epies” bo “ensiklopedies” verkies vanweë eersgenoemde se “narratiewe konnotasies” (“narrative connotations”), maar die ensiklopediese aard van die tekste wat hy bespreek, waaronder ook *Ulysses* en *Faust*, beklee ’n sentrale plek in die argumente wat hy uiteensit.

Ercolino (2012:244-245) verduidelik met verwysing na Mendelson dat die maksimalistiese roman (“maximalist novel”) ongetwyfeld ensiklopedies is, maar reken ensiklopedisme is slegs een van vele betreklik onbelangrike (“relatively unimportant”) maniere waarop romans soos *Ulysses* en Robert Musil se *Der mann ohne eigenschaften* (*The man without qualities*) hul onlesbare dors na epiese omvang probeer stil. Ercolino (2012:242) se gebruik van die term “maximalist encyclopedism” vir die werkwyse van “maximalist authors” wat deur Gaddis

beïnvloed is, ondergrawe egter sy onderskeid tussen die maksimalistiese en die ensiklopediese roman.

LeClair (1989:6,15,20) se stellings dat sy studie oor die sistemeroman handel oor informasiedigte, dialogiese romans waarin die transformerende invloed van wetenskaplike en tegnologiese revolusies verreken word, verrai dat sy studieterrein in talle opsigte met die ensiklopediese roman ooreenstem. LeClair (1989:31) posisioneer die sistemeroman boonop as deel van die literêre tradisie waartoe *Moby Dick*, een van die bekendste beliggamings van die ensiklopediese roman, behoort (hy herbenoem dié tradisie “the art of excess”). Wat Johnston (1998) se “novels of information multiplicities” betref, argumenteer House (2000:41) oortuigend dat die werkwyse en generiese kwaliteite wat Johnston beskryf, min verskil van Mendelson se ensiklopediese narratief.

’n Mens kry die indruk dat, met die uitsondering van Moretti, die terme “ensiklopediese narratief” en “ensiklopediese roman” nie deur hierdie kritici met ander terme vervang word omdat nuwe konsepsuele terrein gedek word nie, maar eerder omdat die fokus verskraal word. Karl (1985) en LeClair (1989) beperk hulle tot na-oorlogse Noord-Amerikaanse romans, Johnston (1998) fokus op postmoderne Amerikaanse romans en Ercolino (2012) betrek slegs tekste wat in die tydperk van net meer as drie dekades sedert die publikasie van *Gravity’s rainbow* (1973) verskyn het.

Sodanige benaderings bied ’n verskraalde en verarmde blik op die wyse waarop ensiklopediese fiksie taal- en kultuurverskille transendeer, die roman in die wydste moontlike konteks bevrug en op volgehoue wyse weerstand bied teen pogings om dit aan die mentaliteit van ’n spesifieke era te koppel, want in weerwil van teoretici soos Karl (1985), LeClair (1989) en Ercolino (2012) se pogings om die genre histories te plaas as ’n na-oorlogse fenomeen, reik die wydvertakte stamboom van die ensiklopediese roman veel verder terug.

Flaubert is waarskynlik die belangrikste stamvader, hoewel hy op sy beurt gevolg het in die voetspore van Francois Rabelais, vir wie hy ’n groot bewondering gehad het as een van daardie skrywers wat, soos Homeros, “ensiklopedieë van hul tyd” was (aangehaal in Burn, 2007:47). Cervantes se *Don Quixote* (1605), Burton se *Anatomy of melancholy* (1621), Swift se *Gulliver’s travels* (1726) en Sterne se *Tristram Shandy* (1767) was almal belangrike antesedente vir die groot ensiklopediese romans van die 19de eeu: *Moby Dick* (1851) en

Bouvard et Pécuchet (1881), waarvan laasgenoemde volgens Calvino (1988:113) bo sy soortgenote uittroon as “the most encyclopedic novel ever written”.

Selfs ondersoekers wat na vore tree as eksponente van die Mendelson-benadering en wat hulle aan sy terminologie hou, struikel wanneer hulle die temporele wydreikendheid van ensiklopediese fiksie uit die oog verloor. Om soos Natasha Moore (2013:398-421) te beweer dat fiksionele ensiklopedisme by uitstek in die mid-Victoriaanse era tuishoort, om dit binne die Britse literatuur te situeer en om dit te bestempel as “a peculiarly Victorian solution” vir “the fragmentation and miscellaneousness of the modern world” (Moore 2013:421), is verkeerd. Daar was weliswaar ’n vrugbare wisselwerking tussen wetenskap en kultuur in die Britse Victoriaanse roman (circa 1837-1901), maar ondersoeke na ensiklopediese romans fokus meer spesifiek op romans waarvan die verhaalgang so ingrypend deur die eksplisiete en drastiese inlywing van feitelike materiaal ontwig word dat dit ’n diskursiewe ruimte skep vir filosofiese spekulاسie oor die aard van kennis en pogings om kennis te beheers.

In vergelyking met die betreklik versluiserde intellektuele inhoud en ingetoë inlywing van feitelike materiaal in ’n Britse Victoriaanse ideëroman (“novel of ideas”) soos George Eliot se *Middlemarch*, waarin die akkumulاسie van kennis en die begrensdeheid van kennishorisonne inderdaad aan bod kom, is die oordadige ensiklopediese romans van Herman Melville se *Moby Dick* (1851) en Flaubert se *Bouvard et Pécuchet* (1881), asook Jules Verne se Franstalige roman *Vingt mille lieues sous les mers* (*Twenty thousand leagues under the sea*, 1870), meer verteenwoordigende en boeiender voorbeelde van dié era se ensiklopediese roman.²² Ook met hierdie voorbeeldmateriaal moet egter katvoet geloop word. Hoewel Melville en Flaubert se bydraes oënskynlik daarvan getuig dat die 19de eeu ’n vrugbare bakermat was vir fiksie wat met die impak van tegniese en kognitiewe transformasies op epistemologiese raamwerke geworstel het, sou dit problematies wees om die 19de eeu as bloeitydperk van ensiklopediese romans te isoleer of uit te sonder.

Die invloed van die 19de-eeuse ensiklopediste het tot diep in die 20ste eeu stukrag aan die ensiklopediese roman verleen. Ezra Pound (1922:403) se bevinding dat James Joyce se *Ulysses* (1922) die voorsetting was van “a process begun in *Bouvard et Pécuchet*”, is gesteun

²² Kaptein Nemo se duikboot is toegerus met ’n ensiklopediese biblioteek en museum, die verteller is ’n natuurkundige werksaam by ’n museum, die teks vertoon ’n obsessiewe belangstelling in taksonomiese oordad en bestaan plek-plek uit lang indekse.

deur Joyce (in Ellman 1975:271) se beskrywing van *Ulysses* as “a kind of encyclopedia” en beaam deur Wood (1999:63) se beskrywing van Flaubert as “Joyce’s father”.

Joyce en sy tydgenoot Borges sou op húl beurt ’n groot invloed uitoefen op die modernistiese ensiklopediste Julio Cortázar, Robert Musil, Ezra Pound, John dos Passos en Georges Perec. Ensiklopedisme figureer so algemeen in die werk van modernistiese skrywers dat dit as een van die kenmerkende eienskappe van die modernistiese roman beskou word (Bernstein 1998:5, Calvino 1988:113 en Huyssen 1986:54), maar dit is ’n ewe sterk neiging in die postmodernistiese romans van John Barth, Thomas Pynchon, William Gaddis en Don DeLillo. Richard Powers se *Plowing the dark* (2000), Mark Z. Danielewski se *House of leaves* (2000), Jonathan Franzen se *The corrections* (2001), Andrew Crumey se *Mr Mee* (2002) en John Foster Wallace se *The pale king* (2011) is voorts vroeë aanduidings dat die ensiklopediese roman ook in die 21ste-eeu gedy en nie noodwendig tipies was van die 20ste eeu nie, soos wat Clark (1990:vii) en Calvino (1992:105) te kenne gee.

Uit bogenoemde oorsig kan mens aflei dat Mendelson (1976a:1270) gelyk gehad het toe hy gewaarsku het dat ’n generiese analise van ensiklopediese narratief minder duidelike resultate oplewer as wat die geval met enige andere genre sou wees. Dit word nie deur taal-, tyd- of geografiese grense ingeperk nie, duik in verskillende gedaantes op, word onder verskillende name bespreek en vertoon ’n inherente onstabiele en kwiksilwer-kwaliteit wat beskrywing en duidelike omlýning kompliseer. Sommige van die faktore wat tot die genre se kenmerkende diffuusheid bydra, die probleme waartoe dit lei asook moontlike oplossings word onder die volgende hofie bespreek.

2.7 Terreinafbakening

Omdat ensiklopediese romans die konvensies van ’n groot aantal ander genres opneem en naboots, vertoon dit volgens Mendelson (1976a:1270) ’n rare en eiesoortige vormlike onbestendigheid (“peculiar indeterminacy of form”). Die ensiklopediese roman is ook ’n stilistiese verkleurmanneling, aangesien dit ’n mêlée van literêre style saambondel in “an encyclopedia of literary styles” (Mendelson 1976a:1271). Dit kan nie aan ’n spesifiek soort plot of struktuur uitgeken word nie, maar slegs deur ’n kombinasie van ’n groot aantal kwaliteite:

Encyclopedic narrative identifies itself not by a single plot or structure, but by encompassing a broad set of qualities.

So 'n breed opgesette teorie loop die gevaar dat dit te min reliëf gee aan die tekste wat dit na vore wil bring. Die groot hoeveelheid uiteenlopende, idiosinkratiese vertolkings van wat die term “ensiklopedies” in literatuurstudies sou behels, dra by tot die risiko dat die terme “ensiklopediese fiksie” of “ensiklopediese roman” soveel aan presisie inboet dat dit betekenisloos raak. Moretti (1996) en Clark (1990) is enkele van die stemme wat maan teen 'n te vae, losse benadering in die gebruik van die term “ensiklopedies”. Clark (1990:v) som die dilemma soos volg op:

The term encyclopaedic should not be so broad that it loses prescriptive precision; however, it should not be so narrow, as in Mendelson's “genre”, that it excludes many eligible works.

Clark (1990:4) se kritiek op Mendelson se poging om ensiklopediese narratief as 'n genre te omllyn, berus gedeeltelik op haar beperkte siening van genres as statiese, reëlgebonde en onveranderlike kategorieë.²³ In aansluiting by Derrida (1980:65) se opvatting dat elke teks aan 'n genre of genres deelneem, maar nie ten volle daartoe behoort nie, definieer Devitt (1992:186) genre eerder as 'n dinamiese raamwerk wat aangepas, herinterpreteer en ontwig word deur die tekste wat daarmee in gesprek tree. Veranderde sienings oor genre as aanpasbare en dinamiese raamwerk bring egter nie groter duidelikheid oor hoe om paal en perk te stel aan wat met ensiklopediese fiksie bedoel word nie. Afbakening van die ensiklopediese roman blyk 'n probleemterrein te wees.

Dit word in die eerste plek geïdentifiseer deur meningsverskil oor die onderskeid (of ooreenkoms) tussen ensiklopediese en epiese fiksie. In weerwil van 20ste-eeuse teoretici soos Ian Watt (1957), Georg Lukács (1977) en Mikhail Bakhtin (1984b) se posisionering van epiese letterkunde as teenhanger van die roman, bring ensiklopediese romans die grens tussen epiek en roman in gedrang. Vir Bakhtin (1984b:14,15,35) is epiek die monologiese (“monologic”), gestolde (“congealed”) en geslote uitdrukking van 'n verenigde uitkyk op die wêreld (“unified world view”). Hy sien die “dialogiese” (“dialogic”) roman as die verkieslike teenpool daarvan. Ook vir Lukács (1990:56) word klassieke epiek in die moderne wêreld

²³ Vir Clark (1990:4) is genres “arbitrary categories, with ‘rules’, either explicit or implicit”.

vervang deur die roman, wat hy sien as die dominante vorm van 'n era wat ondanks komplikasies nog nie die ideaal van allesomvattendheid laat vaar het nie:

The novel is the epic of an age in which the extensive totality of life is no longer directly given, in which the immanence of meaning in life has become a problem, yet which still thinks in terms of totality.

Dat die strewe na ensiklopediese omvattendheid 'n wesenskenmerk van epiese werke is, soos Dentith (2006:106, 110) en Moretti (1996:37-38) aantoon, en dat ensiklopediese fiksie op soortgelyke wyse gesien word as 'n strewe na epiese omvattendheid (Ercolino 2013:245), bring mee dat epiek en ensiklopediese roman nie op volhoubare wyse as afsonderlike genres beskou kan word nie²⁴. Daarom gebruik Moretti in sy *Modern epic* die terme “moderne epos” (“modern epic”) en “ensiklopediese roman” as uitruilbare sinonieme en noem Calvino (1992:115) Flaubert se *Bouvard et Pécuchet* 'n “ensiklopediese epos” (“encyclopedic epic”). Clark (1990:vii en 11) reken egter epiese fiksie is slegs een van baie vorme wat deur die ensiklopediese fiksie nageboots word en dat dit moontlik en wenslik is om onderskeid te tref:

The fictional encyclopaedia may have epic traits; nonetheless, it has special concerns, arising from its base in the encyclopaedia, which are not concerns of the epic.

Attell (2003:13) skaar hom by Clark en argumenteer die ensiklopediese genre “contains the epic as a subset”, maar vir Attell beweeg ensiklopediese fiksie op die terrein wat voorheen beset is deur groot epiese en godsdienstige tekste (sien ook Moore, 2013: 409-415). Afbakening van die ensiklopediese roman word nog ingrypender geïmplementeër deur kritici wat reken dat alle fiksie ensiklopedies is. Vincent Descombes (1978:54) beweer dat die konsep “ensiklopediese fiksie” tautologies is aangesien alle boeke daarna streef om ensiklopedies te wees:

Any book aspires to be encyclopaedic, i.e., to go around its subject so as to be equal to that subject (to say everything, all that must be said).

²⁴ Moretti (1993:37-38) argumenteer dat epiese fiksie sedert Homerus ensiklopedies was aangesien dit opgetree het as die kollektiewe bewaarplek vir 'n ganse samelewing se kennis en kultuur, asook dat ensiklopediese ambisies voortleef in moderne epiese werke (“modern epics”), selfs waar dit met parodie, satire of ironie gepaard gaan (Moretti, 1993:37-38). Dentith, in navolging van Hegel, beklemtoon “the category of totality as the distinguishing formal feature of epic as a genre” (Dentith, 2006:106). Sien ook Moore (2013: 409-41) vir 'n bespreking oor hoe die onderskeid tussen die roman en epiese poësie vervaag het.

Dieselfde gedagte vind ons by Georg Lukacs (1990:56), wat alle romans sien as pogings om die werklikheid volledig weer te gee, en by Bakhtin, oor wie Herman en Van Ewijk (2009:171) opmerk: “For Bakhtin, every novel exhibits a certain degree of encyclopedism that it cannot quite structure into a unified whole”. Hauser (1963:237) gooi die net heelwat wyer deur te beweer dat nie net literatuur nie, maar moderne kuns in die algemeen met ensiklopediese volledigheid behep is.

Dit bring ons terug by die vraag wat dit is wat daartoe lei dat sekere romans as ensiklopedies beleef word. Nuttige werk wat in hierdie verband gedoen word, is literêr-teoretiese ondersoeke wat fokus op die algemene filosofiese kontoere van die estetiese en filosofiese projek wat ensiklopediese fiksie tot uitvoer bring. Attell (2003), Barrenechea (2004) en Moretti (1996) se benaderings getuig byvoorbeeld van die uitgangspunt dat ’n formalistiese benadering tot die kenmerke van ensiklopediese fiksie hulle minder interesseer as die filosofiese onderbou daarvan²⁵. Heelparty kontemporêre besprekings gee ook groter aandag aan die nie-fiksionele ensiklopedie as konsepsuele model, artistieke bron en tematiese leitmotief vir ensiklopediese fiksie (Burn 2007, Gutierrez-Jones 2011, Clark 1990). Gutierrez-Jones (2011:19) identifiseer dit tereg as ’n leemte in Mendelson se oorspronklike benadering dat laasgenoemde in gebreke bly om die ensiklopediese narratief voldoende te kontekstualiseer met verwysing na die implikasies wat die nie-fiksionele ensiklopedie vir die vorm en die inhoud van die moderne roman het.

Hierdie studie gaan daarmee akkoord dat die verwantskap tussen ensiklopediese fiksie en die nie-fiksionele ensiklopedie (asook kennispraktyke verwant aan laasgenoemde, soos die museum, woordeboek en argief) ’n sinvolle oriënteringsraamwerk bied om groter houvas te kry op ’n genre gemoeid met die sosiale, kulturele en politieke aspekte van kennis. Klem op die nie-fiksionele ensiklopedie as die skering en inslag (en soms satiriese teiken) van ensiklopediese romans, maak dit moontlik om die term “ensiklopedies” te gebruik as ’n beskrywende term met ruim, maar nogtans presiese betekenis. Die ensiklopediese roman en

²⁵ Volgens Attell (2003:5) kies James Joyce, William Gaddis en Thomas Pynchon om in die ensiklopediese modus te skryf omdat hulle gedeelde estetiese en filosofiese belange het: “[T]hey all three sense that this is the literary form in which they can carry out a particular aesthetic and philosophical project they more or less share”. Barrenechea (2004) fokus op soortgelyke wyse op die estetiese en politieke redes waarom Carlos Fuentes, Herman Melville en Thomas Pynchon ensiklopediese fiksie betrek.

die nie-fiksionele ensiklopedie word vervolgens in groter besonderhede bespreek as verskillende, maar verwante vorme van ensiklopediese diskoers.

HOOFSTUK 3

Ensiklopedie en ensiklopediese romans

3.1 Inleiding

Hierdie hoofstuk fokus op die ensiklopediese roman se eeue-oue verwantskap met die ensiklopedie, 'n bemoeienis waarvan die invloed in Van Niekerk se roman-oeuvre afgelees kan word. Clark (1990:viii) sonder tereg die belangstelling in ensiklopedisme uit as die belangrikste gemene deler wat die groot verskeidenheid variasies van ensiklopediese fiksie saamsnoer: “[T]hey converge in their fascination with encyclopaedic compilation”. Sy wys voorts daarop dat die ensiklopedie en ensiklopediese ambisies relevant bly omdat dit skakel met kwessies wat deur die koms van die internet opnuut tersake geraak het (1990:173-174).

As vertrekpunt vir my bespreking gee ek 'n historiese oorsig van die bykans gelyktydige ontstaan en ontwikkeling van die ensiklopedie en die ensiklopediese roman in Engeland en die res van Europa. Ek verwys na die werk van vroeë skrywers van ensiklopediese fiksie, soos François Rabelais (veral *Gargantua en Pantagruel*, 1533-1543) en Christopher Marlowe (veral *Doktor Faustus*, 1591), asook na Verligtingsera-romansiers soos Miguel de Cervantes (*Don Quixote*, 1605), Robert Burton (*Anatomie van melancholie*, 1621) en Laurence Sterne (*Tristram Shandy*, 1759-1767). Al hierdie skrywers se werk word in verband gebring met die ensiklopediese verwysingswerke van hul leeftyd, onder andere Konrad Gesner se *Natuurgeskiedenis* (*Historia naturalium*, 1551-1558), Ephraim Chambers se *Siklopedie* (*Cyclopaedia*, 1727) en Denis Diderot se *Ensiklopedie* (*Encyclopédie*, 1751-1772).²⁶ Deur historiese studies oor die ensiklopedie in verband te bring met historiese romans wat in dieselfde tyd geskryf is, volg ek 'n interdisiplinêre benadering omdat ek meen dit kan van waarde wees by die interpretasie van die romans waaroor hierdie studie handel. Ek put uit navorsing oor die opkoms van die ensiklopedie, soos dié van Burke (2000), Yeo (2001) en Blair (2010), ondanks die feit dat hulle die opkoms en ontwikkeling van die ensiklopediese

²⁶ Die Afrikaanse vertalings van Latynse, Franse en Duitse titels van boeke wat nie in Afrikaans vertaal is nie, is my eie.

roman grootliks buite rekening laat.²⁷ Hierby dien Bakhtin (1981:3) se waarneming dat die roman die enigste fiksiegenre jonger as skrif en die gedrukte boek is, as motivering vir my fokus op die belang van die drukrevolusie vir die ensiklopediese romangenre. Dit is eweneens ’n onderwerp waaroor daar na my wete min geskryf word. Fuentes (1976:189) beklemtoon dat *Don Quixote* geskryf is toe die gedrukte boek nog in sy kinderskoene gestaan het, maar hy bring dit nie in verband met die teorie of praktyk van die ensiklopediese roman nie. Wall-Randall (2008) en Wasserman (1975) se artikels oor die invloed van die drukrevolusie op onderskeidelik Marlowe se *Doktor Faustus* en Rabelais se *Gargantua en Pantagruel* is waardevolle uitsonderings. Dieselfde geld McLuhan se bespreking in *The Gutenberg galaxy* van Rabelais en Cervantes se romans as “massiewe mites van die Gutenberg-transformasie” (“massive myths of the Gutenberg transformation”, 1971:147). Ek wil hierby aansluit omdat soveel temas, motiewe, werkwyses en beelde in Van Niekerk se romans herlei kan word na reaksies op die boekstaving van kennis in die heel vroegste ensiklopediese romans.

Benewens aandag aan die impak van die drukpers, argumenteer ek ten slotte dat die invloed van Europese imperialisme op die vroegmoderne ensiklopediese roman gevolge inhou vir hedendaagse verskyningsvorme van dié genre. Dié argument is relevant omdat die ruimtelike metafore van ensiklopediese romans uit die era van Europese ontdekkingsreise in Van Niekerk se romans weerklink en veral in *Memorandum* van sentrale belang is. In hierdie bespreking en op meer uitgebreide wyse in hoofstuk ses sal ek uitwys dat die rol van die labirint en die netwerk asook pogings tot kognitiewe kartering in *Memorandum* noemenswaardige ooreenkomste vertoon met die vroegmoderne romans van fiksionele ensiklopediste soos Cervantes en Sterne. My benadering hier neem Franco Moretti se *Distant reading* (2013), oor die opkoms en ontwikkeling van die modern Europese roman, as inspirasie. Moretti sien ’n direkte verband tussen imperialisme en modernisme in die literatuur. Volgens hom sou daar geen modernisme wees sonder imperialisme nie, aangesien eersgenoemde gebore is in antwoord op ’n probleem wat deur imperialisme teweeggebring is: “[Imperialism] poses the basic problem — how can such a heterogeneous and growing wealth be perceived? How can it be mastered?” (Moretti, 2013:40). Sy siening dat Europese imperialisme op regstreekse wyse ’n stimulus vir modernistiese literatuur was, is na my mening ewe geldig vir vroegmoderne ensiklopediese romans.

²⁷ In *Too much to know: Managing scholarly information before the modern age* (2010), verwys Blair, die voorste kenner van informasiebestuur in die pre-moderne en vroegmoderne eras, slegs een keer na “ensiklopediese narratief” (“encyclopedic narrative”, 169).

Vir die doeleindes van hierdie bespreking skaar ek my by die Cambridge-historikus Peter Burke se definisie van die historiese tydperk wat as die “vroeë moderniteit” (“early modernity”) bekendstaan. Volgens Burke (2000:11) se afbakening strek dié tydperk “van Gutenberg tot Diderot”, oftewel vanaf die uitvinding van die drukpers in Duitsland in 1450 tot en met die publikasie van Denis Diderot se *Ensiklopedie*. Laasgenoemde werk, die bekendste en invloedrykste ensiklopedie van die Verligtingsera, is tussen 1751 en 1772 in altesame 28 volumes gepubliseer.

Die term “vroeë moderniteit” omarm volgens Burke daardie tydperke wat dikwels as “moderniteit” en “die Verligting” (“the Enlightenment”) aangedui word. Daniel Ritchie skep nog ’n waardevolle presedent in sy studie getiteld *The fullness of knowing. Modernity and postmodernity from Defoe to Gadamer* (2010). In sy voorwoord verklaar hy dat “moderniteit” nie ’n tegniese term is nie, maar ’n woord met verskillende skakerings. Ten einde verbande te trek tussen postmoderne bemoeienisse en vraagstukke in die werk van Verligtingsera-skrywers definieer hy die term “moderniteit” betreklik losweg as gelykstaande aan “the Enlightenment from the time of Daniel Defoe (1660?-1731) through the eighteenth century” (2010:1). Ek gaan hiermee akkoord, soos ook met Eisenstein (2005:125) se invloedryke siening dat die impak van die gedrukte boek die belangrikste faktor in die kulturele transformasie van die Verligtingsera was.

3.2 Die uitvinding van die drukpers en die eerste ensiklopedieë

Die ensiklopedie en die ensiklopediese roman het op min of meer dieselfde tyd en plek ontstaan: tydens die vroeë moderniteit in Europa. Beide is moontlik gemaak deur die uitvinding van die drukpers in 1450. Die koms van die gedrukte boek is allerweë verwelkom as ’n manier om kennis te beveilig (Blair, 2010:47; Eisenstein, 2005:84; en Febvre & Martin, 1997:258). Omdat die gedrukte boek as borswering teen moontlike kennisverliese beskou is, het dit koersagtige pogings tot omvattende kennisoptekening tot gevolg gehad. Samestellers het daarna gestreef om soveel as moontlik inligting uit soveel as moontlik kennisvelde te versamel en te boekstaaf. Suksesvolle publikasies is talle kere herdruk, met bygewerkte inligting wat daartoe gelei het dat latere uitgawes veel langer as die oorspronklike weergawes was (Shinn en Vine, 2014:180). Volgens Blair (2010:12) het die obsessie met

kennisversameling in die vroeë Gutenberg-era van “ensiklopediese ambisie” getuig, selfs voordat die term “ensiklopedie” gebruik is om na ’n gedrukte verwysingswerk te verwys.²⁸

Benewens groot opwinding, het die vinnige pas waarteen boeke vermeerder het, ook angstigheid en negatiewe reaksies tot gevolg gehad. Minder as ’n eeu ná Gutenberg het ’n tydgenoot van Rabelais, die Italiaanse skrywer en bibliograaf Francesco Doni, gekla daar verskyn soveel nuwe boeke dat niemand genoeg tyd het om selfs net hul titels te lees nie (aangehaal in Burke, 2000:103). In 1526 het Erasmus dit gehad oor “swerms nuwe boeke” en op sy beurt het Konrad Gesner, in die voorwoord tot sy *Bibliotheca universalis* (1545), gekla oor die “verwarrende en skadelike oorvloed aan boeke” (aangehaal in Blair, 2010:55-56).

Die impak van die drukpers en gepaardgaande kennissprong is tydens die 17de en 18de eeu op die spits gedryf in ’n periode van intellektuele ontwakings en innovering wat as die Verligting (“Enlightenment”) bekendstaan. Die stortvloed gedrukte materiaal en die vinnige aanwas van kennis in Europa in hierdie tydperk word dikwels ’n vroeë soort “kennisontploffing” (“information explosion”) of “kennisoorlading” (“information overload”) genoem (Decoster, 2012; Rosenberg, 2003; Yeo, 2001; Blair, 2003 en 2010).²⁹ Die ensiklopedie soos ons dit vandag ken, het in hierdie klimaat van kennisoorvloed ontstaan. Die Verligting word trouens so nou geassosieer met die opkoms van die moderne ensiklopedie dat Bakhtin (1968:118) na denkers van die Verligting as “die Ensiklopediste” verwys het. Ook Yeo (2001:xii) meen dat die ensiklopedie ten nouste met die ontluikende moderniteit en Europese Verligting geassosieer kan word.

Ephraim Chambers se *Siklopedie* (1728) word beskou as die eerste moderne ensiklopedie. In Frankryk het die *Ensiklopedie*, geredigeer deur Denis Diderot (1713-84) en Jean Le Rond

²⁸ Yeo (2001:6) reken Paul Schlich se *Ensiklopedie, of die sirkel van dissiplines, sowel gewyd as ongewyd, kennisfondament (Encyclopaedia, seu orbis disciplinarum, tam sacrum quam profanarum, Epistemon, 1559)* was die eerste vroegmoderne verwysingswerk wat die woord “ensiklopedie” in die titel gebruik het. Cummings (2014:183) gee dié eer aan Johannes Aventinus se *Ensiklopedie, of die wêreld van geleerdheid, dit is al die kunste en wetenskappe, en self ook indeks van hierdie filosofie en uiteensetting (Encyclopedia orbisque doctrinarum, hoc est omnium artium, scientiarum, ipsius philosophiae index ac divisio, 1517)*. Hoe dit ook al sy: Beide titels se gebruik van die frase “sirkel van dissiplines” (“orbis disciplinarum” of “orbisque doctrinarum”), eggo die antieke Griekse frase “en kyklos paiedea” vir “sirkel van kennis” of “afgeronde opvoeding” (Anderson 1991:124, Murphy 2014:287). Eers in die loop van die sestende eeu het die betekenis van die term “ensiklopedie” geleidelik begin verskuif om te verwys na ’n boek waarin rekord gehou word van al die kennis wat ’n samelewing wil stoor. Laasgenoemde betekenis word gevind in die voorwoord van die *Ensiklopedie in sewe afsonderlike volumes (Encyclopaedia septem tomis distincta, 1630)*, waarin Johan Alsted die werk as ’n volledige samevatting van alle waardevolle kennis beskryf (aangehaal in Yeo 2007:49).

²⁹ Eppler (2004:326) definieer “kennisoorlading” (“information overload”) as ’n verskynsel wat behels dat die aanbod van beskikbare inligting groter is as die vermoë om dit te prosesseer.

D'Alembert (1717-83), uit Chambers se baanbrekerswerk voortgespruit. Dit het van 1751 tot 1776 in vyf volumes verskyn. Die ensiklopedie wat Treppie en Lambert in *Triomf* raadpleeg, die *Encyclopaedia Britannica*, het kort op die hakke van die Franstalige *Ensiklopedie* gevolg. Dit het die eerste keer in in 1768 in Edinburgh verskyn as belangrikste produk van die Skotse Verligting (Sullivan 1990:315).

Al bogenoemde ensiklopedieë is geposisioneer as beredderingspogings te midde van wat as 'n ergerwordende probleem beskou is: die oorfloed aan boeke en kennis. Terwyl Middeleeuse ensiklopedieë 'n spieël wou wees wat die kenniswêreld volledig reflekteer, is Verligtingsera-ensiklopedieë geposisioneer as opsommings van alle beskikbare kennis. Volgens Yeo (2001:77) het ensiklopedieë tydens die Verligtingsera opsommenderwys met kennis begin omgaan in 'n poging om dit te probeer inperk en te beheer (sien ook Burke, 2002:254). Behalwe dat die ensiklopediste van dié era kennis wou opsom, het hulle dit ook probeer orden. D'Alembert het byvoorbeeld beklemtoon dat die *Ensiklopedie* 'n uiteensetting gee van hoe verskillende kennisvelde in mekaar steek (aangehaal in Yeo 2001:127). Dit is op grond van sulke uitsprake dat Foucault (1994:37-38) die Verligtingsera-ensiklopedie beskryf as 'n projek wat nie uitsluitlik op kennisreflektering gerig was nie, maar ook op (her)(ver)ordeningspogings:

Hence the form of the encyclopaedic project as it appears at the end of the sixteenth century or in the first years of the seventeenth: not [merely] to reflect what one knows . . . but to reconstitute the very order of the universe by the way in which words are linked together and arranged in space."

Die strewe na volledige kennis, die onhaalbaarheid van hierdie ideaal en die spanning tussen chaos en kennisordening is enkele van die bemoeienisse wat van die Verligtingsera-ensiklopedie na ensiklopediese romans sou oorspoel. Omdat dit ter sake is vir die oeuvre van Van Niekerk, wie se eerste twee romans as allegorieë oor die Afrikaner en Afrikanernasionalisme gelees kan word, is dit ook nodig om daarop te wys dat die Verligtingsera-ensiklopedie die oorsprong was van die vermeende verband wat Mendelson (1976a:1268) later tussen ensiklopediese romans en nasionalisme(s) sou uitwys. In *Imagined communities* skryf Anderson (1983:44) dat die verskyning van ensiklopediese verwysingswerke in ander tale as Latyn die basis verskaf het vir 'n nuwe "nasionale bewussyn" omdat die bewuswording van taalbande "die embrio van die nasionaal-verbeelde gemeenskap" was ("the embryo of the nationally imagined community"). Burke (2012:2)

reken ook die Verligtingsera het “die nasionalisering van kennis” tot gevolg gehad en dat dit tot ensiklopedieë se nasionalistiese inslag gelei het. Dit is na Anderson se konsepsualisering van die “nasionaal-verbeelde gemeenskap” dat Van Niekerk (1996:147) verwys in haar artikel oor Afrikanernasionalisme en letterkunde. In dié artikel argumenteer sy dat die tradisies van verbeelde gemeenskappe in tye van sosiale en politieke omwenteling oopstaan vir ingrypende hervertolking en kreatiewe dekonstruksie. Teen sodanig panoramiese agtergrond kan haar oeuvre myns insiens gelees word as ’n reaksie op die houvas wat nasionalistiese denkwyses histories op ensiklopedieë en volgens Mendelson op ensiklopediese romans gehad het.

Volgens Attell (2003:25) het die ensiklopediese roman tydens die Verligting ontstaan as “filosofiese mededinger” (“philosophical rival”) van die moderne ensiklopedie. Clark (1990:35) handhaaf ’n meer neutrale houding met haar siening dat die ensiklopediese roman ’n gefiksionaliseerde “vertaling” (“translation”) van die nie-fiksionele ensiklopedie behels. Hierdie navorsing gaan van die standpunt uit dat ensiklopediese romans se houding teenoor die ensiklopedie en ensiklopediese strewes vanuit die staanspoor ambivalent was en talle variasies vertoon het. In navolging hiervan funksioneer die intellektuele ambisies en kennispraktyke van die ensiklopedie (en verwante vorme soos die internet) steeds vir ensiklopediese romansiers as model én satiriese teiken.

3.2.1 Grootskaalse kennisoptekening

Die bykans megalomaniese boekstaving van kennis in die laat-vyftiende en vroeg-sestiende eeu het ’n groot invloed uitgeoefen op die werk van die ensiklopediese romansiers Rabelais, Burton en Cervantes. Kenner (1964: xviii) herinner dat die versmelting van poëtiese en dokumentêre elemente in romans, oftewel die ontstaan van die roman as ’n “weetmasjien” (“the novel as Knowing machine”), ’n gevolg is van die ensiklopediese ambisie waartoe die drukpers aanleiding gegee het.

Rabelais, Cervantes en Burton het die begeesterde kennisversameling wat op nie-fiksionele terrein aan die orde van die dag was, nageboots deur dokumentêre gegewens en feitelike materiaal op uitgebreide wyse in hul fiksie te inkorporeer. Hulle het eksplisiet aanspraak gemaak op dieselfde allesomvattendheid waarmee samestellers van feitelike kennisstudies

graag gespog het. In 'n voorwoord tot die eerste boek van *Gargantua en Pantagruel* beskryf Rabelais (1944:5) sy fiksie as 'n “diepsinnige verhandeling” waarin al die belangrikste vraagstukke van sy tyd aangeraak word:

As you read, you must confidently expect to become valiant and wise. For here you will find a novel savor, a most abstruse doctrine; here you will learn the deepest mysteries, the most agonizing problems of our religion, our body politic, our economic life.

In *Don Quixote* lees ons oor die fiksionele outeur Hamete dat sy werk lig werp op alle wetenswaardighede en volledig in alle kennisbehoefte voorsien:

Really and truly, all those who enjoy histories like this one ought to show their gratitude to Cide Hamete, its first author, for his care in telling us its smallest details and clearly bringing everything, no matter how trivial, to light. He depicts his thoughts, reveals imaginations, responds to tacit questions, clarifies doubts, resolves arguments; in short, he expresses the smallest points that curiosity might ever desire to know (Cervantes, 2005:713).

Was dit nie vir die praktiese beperkings waarbinne Hamete moes werk nie, sou sy kennis en vermoë die ganse heelal kon omvat, skryf Cervantes (2005:738): “[H]e possesses the ability, competence, and understanding to deal with the entire universe”. Die karakter Don Quixote beweer voorts dat die “wetenskap” van dolende ridders waarvan hy so 'n groot kenner is, 'n amalgamasie van alle, of amper alle, wetenskappe ter wêreld is: “It is a science that contains all or most of the sciences in the world” (570). Dit is volgens hom vergelykbaar met die wetenskappe waarvoor skoliere en universiteitstudente onderrig word: “[I]t can be compared to the noblest that are taught in colleges and schools” (570).

Kritici het al oortuigend gedemonstreer dat die kulturele en historiese verwysings in hierdie vroegmoderne romans inderdaad deur indrukwekkende belesenheid onderlê is.³⁰ Met die inkorporering van 'n “enorme massa erudisie” (“an enormous mass of erudition”; Frye, 1957:311) of 'n “kolossale massa feite” (“colossal mass of facts”; Queneau, 2007:45) wou ensiklopediese romansiers die skaal en omvang ewenaar van hul era se nie-fiksionele

³⁰ Sien Murphy (2014), Williams (2011) en Vicari (1989) vir uitgebreide besprekings oor die ensiklopediese wydreikendheid van feitelike materiaal in Burton se *Anatomie*; De Armas Wilson (2000) oor die “ensiklopediese konteks” wat Cervantes se veeltaligheid en wye verwysingsraamwerk vir sy fiksie skep en Wasserman (1975) en Greene (1970) oor Rabelais se belesenheid en geleerdheid.

kennisstudies. Burton het byvoorbeeld met elke nuwe uitgawe van sy *Anatomie* nóg materiaal bygevoeg. Die eerste uitgawe was 353 369 woorde en die sesde uitgawe 516 384 woorde lank (Murphy, 2014:295). Dit herinner aan Frye (1957:56) se stelling dat ensiklopediese vorme deur die inlywing van feitelike materiaal gepoog het om hul eie kapasiteit te bly uitbrei en voortdurend al groter te swel, soos luislange wat skape insluk. Frye se beeldgebruik is boeiend, maar vroegmoderne ensiklopediese romans het veral reuse en reusagtigheid gebruik om hul aspirasies te tematiseer. Reuse was vir hulle argetipiese verteenwoordigers van die “verterende krag” (“consuming force”) waaroor Stewart (1996:96-101) dit het in haar analise van fiktiewe uitbeeldings van enormiteit. In Rabelais se *Gargantua en Pantagruel* besef Grangousier dat sy seun Gargantua oor “ontslaglike intelligensie” beskik (1944:45). Gargantua is nie net fisiek reusagtig nie, maar ook ’n intellektuele reus. Dit mond volgens Greene (1970:115) uit in ’n teleskopering van betekenis wat met vergroting verband hou: “Its [*Gargantua and Pantagruel*’s] gigantic dimension is really designed to draw together all the meanings of *élargissement*”.

Die assosiasie tussen reusagtigheid en groter-as-normale kennisbeheersing en kapasiteit word ook in Burton aangetref. In ’n gedeelte wat handel oor sy aangewesenheid op ander kennisbronne skryf hy dat sy navorsing hom in staat gestel het om “op die skouers van reuse” te sit (Burton, 1965:13). Rabelais en Burton se gemoeidheid met reuse en reusagtigheid vorm waarskynlik deel van ’n humanistiese tradisie om denkers en geleerdes as reuse uit te beeld. Die gegraveerde titelblad van die 1665-uitgawe van Joannes Wower se *Traktaat van veelwetenskap* (*Tractatio de polymathia*) kan na my mening as voorbeeld hiervan dien. Die illustrasie op die titelblad is van ’n Atlas van geleerdheid: ’n reus met op sy skouers die ganse aardbol, waarop die name van die vernaamste vertakkings van geleerdheid verskyn (afbeelding in Murphy, 2014:285). Dit is die fiktiewe hergebruik van dié gedagte deur romansiers soos Rabelais en Burton wat eeue later sou lei tot Mendelson (1976a:1271) se diagnose dat alle ensiklopediese romans reuse of reusagtigheid bevat: “All encyclopedias provide an image of their own scale by including giants or gigantism”.

3.2.2 Genreversmeltings en die verwerking van kennis

Omdat Lambert in *Triomf* as reus én monster uitgebeeld word, Agaat as monster en kuborg en Johannes Wiid in *Memorandum* as dakspuier, griffioen, Janusfiguur en monster-leser, is

dit nodig om daarop te wys dat die idee van reusagtigheid sedert die ontstaan van die ensiklopediese roman met dié van monsteragtigheid oorvleuel het. In ’n bespreking oor die ensiklopediese skrywer David Foster Wallace se tematiese belangstelling in monsters, argumenteer LeClair (1996) dat daar in Engels ’n etimologiese verband tussen monsteragtigheid en buitengewone kennisbeheersing is. “Prodigium”, die Latynse woord vir monster, is die etimologiese oorsprong van die Engelse woord “prodigy”, waarmee verwys word na iemand wat oor buitengewone begaafdheid of intellektuele vermoëns beskik. Die historiese assosiasie tussen buitengewone kennisbeheersing en monsteragtigheid vind na my mening neerslag in Burton (1965:27) se paragraaf oor sy skatpligtheid aan ander skrywers.

Hy beskryf ’n skrywer, denker of geleerde wat oor ensiklopediese kennis beskik as ’n reus én ’n monster, oftewel as “Oseaan, Feniks, Atlas, monster, monster van ’n man, museum van die hele wêreld, die kroon van die menslike natuur, die eggenoot van die natuur” (“Oceanus, Phoenix, Atlas, monstrum, portentum hominis, orbis universi musaeum, ultimus humanae naturae conatus, naturae maritus”).³¹ Die oorvleueling van reus en monster onderlê ook die steeds voortslepende ambivalensie waarmee beskrywings van ensiklopediese romans as enorm lank en/of enorm ingewikkeld dikwels afgewissel word met beskrywings van ensiklopediese romans as monsters. Anderson (2003:60) se beskrywing van Carlos Fuentes se *Terra Nostra* as ’n “uitgestrekte, ensiklopediese monster” (“sprawling, encyclopedic monster”) en Barrenechea (2004:7) se stelling dat ensiklopediese romans “monsteragtige smorgasborde” (“monstrous smorgasbords”) is, tel as enkele uit ’n menigte moontlike voorbeelde.

Frye (1957:313) let op hoe algemeen dit voorkom in reaksies op James Joyce se *Ulysses* en *Finnegans Wake* en verklaar: “[D]escribing Joyce’s books as monstrous has become a nervous tic”. Volgens Frye (1957:313) is dit ’n manier om die ensiklopediese fiksie van “wanordelike gedrag” (“disorderly conduct”) te beskuldig. Met Joyce se werk as voorbeeld, kom hy tot die gevolgtrekking dat die beskrywing “monsteragtig” gebruik word vir fiksie wat nie volgens bekende prosabeginsels georganiseer is nie (daardie werke wat hy “ensiklopediese vorme” noem). Frye impliseer dat die ensiklopediese romans van Joyce as “monsteragtig” beskryf word omdat dit nie strook met lesers en kritici se verwagtingshorisonne vir fiksie nie. Mens sou dieselfde kon aanvoer oor Douglas Bush

³¹ Die Afrikaanse vertaling van sy beskrywing, oorspronklik in ’n mengsel van Engels en Latyns, is my eie.

(1962:296) se karakterisering van die fiksionele ensiklopedis Burton as ’n “dakspuier” (“gargoyle”) en die geleerdes Francis Bacon en Thomas Hobbes as kerktorings (“the two spires of the cathedral of English scientific thought”). Ook relevant is Williams (2011:594-599) se analise van die maniere waarop Burton feitelike materiaal “vermink” in ’n teks wat deur disparaatheid en fiksionalisering doelbewus ’n “epistemologiese aberrasie” (“epistemological aberration”, 594) en “monsteragtige komposisie” (“monstrous composition”, 599) wil wees. Die *Anatomie* is volgens hom “not a body of knowledge but [...] a monster of knowledge” (Williams, 2001:600).

Mendelson (1976b:165) noem dat die oud-Latynse woord “monstra” na onheilstekens verwys het en argumenteer dan dat ensiklopediese romans monsteragtig is omdat hulle met verandering geassosieer word: “Like the giants whose histories they include, all encyclopedias are monstrous (as they are *monstra* in the oldest Latin sense – omens of dire change)”. Uit al die reaksies wat ek hierbo aanhaal, wil dit egter voorkom asof die vermeende monsteragtigheid van ensiklopediese romans ook in hul hibriditeit setel (dit is trouens Williams se argument in bogenoemde artikel oor Burton se *Anatomie*). Die hibriditeit van die ensiklopediese roman is ’n direkte gevolg van die tegniek wat Frye (1957:311) die “kreatiewe hantering van allesomvattende erudisie” (“creative treatment of exhaustive erudition”) noem. Dit is daarom insiggewend dat vroegmoderne ensiklopediese romans op gesofistikeerde wyse hul tussenbestaan in die liminale ruimte tussen feit en fiksie bevoorgoed – en skynbaar hul kreatiewe ingrepe op die dokumentêre materiaal beklemtoon.

Rabelais skryf in die voorwoord tot sy eerste boek dat hy die verhale van Gargantua en Pantagruel grond op ’n reeds-bestaande werk wat in ’n weiveld gevind is. Wat die leser lees, is volgens hom ’n vertaling van ’n verhandeling wat deel uitgemaak het van dié manuskrip. Hy ondergrawe egter hierdie aansprake deur by te voeg dat die bronteks op die bas van ’n ipeboom geskryf was en so verweer dat weinig meer as drie opeenvolgende letters leesbaar was. Rotte en wesels het boonop die begin van die verhandeling opgevreet. Hoewel dit volg dat Rabelais se boeke werke van die verbeelding is, noem hy die skryfproses’n “vertalingsproses”: “As you may see, I translated it” (Rabelais, 1944:8). Daar is ook ander aanduidings dat Rabelais sy fiksie allermens op eenduidige wyse as geleier van feitelike materiaal benader. Soos die bibliografe van sy tyd, probeer hy tred hou met belangrike publikasies in die gedrukte domein deur die opstel van uitgebreide bibliografieë. Gedetailleerde beskrywings van die opvoeding wat Gargantua as jong kind van sy

onderwysers en later as student aan die Sorbonne ontvang het, tesame met lang lyste van alles wat hy onder leiding van sy leermeester Ponokrates gelees het, maak deel uit van die eerste boek van *Gargantua en Pantagruel* (sien onder meer hoofstukke XIV, XV, XXI, XXII en XXIII). Die titels van talle grammatikaboeke, kommentare, woordeboeke, ekserpteboeke, bloemlesings en ander Latynstalige verwysingswerke uit die werklike lewe vorm deel van hierdie lyste. Actius Donatus se *Ars Grammatica* en Plinius se *Naturalis Historia* is twee voorbeelde van werklike titels wat ek in hierdie lyste herken (1944:46-47, 185-194). Soos in die lys titels van boeke op Milla se rak in die roman *Agaat*, word werklike titels in *Gargantua en Pantagruel* met humoristiese duimsuigtitels vermeng, waaruit afgelei kan word dat Rabelais se lyste en katalogusse van wisselende erns getuig. Wasserman (1975:136) wys tereg uit dat dit nie dieselfde dokumentêre rol speel as ensiklopediese lyste nie.

Burton handhaaf 'n ewe ambivalente posisie teenoor die feitelike materiaal waarvan die *Anatomie* volgens hom 'n amalgamasie wil wees. Hoewel hy dit karakteriseer as 'n samevoeging van feitelike kennis uit verskeie bronne, beskryf hy sy werk ook as die resultaat van 'n kreatiewe proses. Om sy werkwyse te verduidelik, gebruik hy dieselfde beeld waaraan Nani Mirabelli se 1503-bloemlesing *Baie blomme (Polyanthea)* ontleen is (en wat Mirabelli op sy beurt vermoedelik uit Erasmus aangepas het):

As a good housewife out of divers fleeces weaves one piece of cloth, a bee gathers wax and honey out of many flowers and makes a new bundle of all, *Floriferis ut apes in saltibus omnia libant* [as bees in field of flowers sip from all], I have laboriously collected this cento out of diverse writers and that *sine injuria*" (Burton 1965:12).³²

Met hierdie beeld beklemtoon Burton dat hy iets nuuts maak uit die feitelike materiaal wat hy in sy teks opneem en dat dit deur sy ingryping verander in iets anders as wat dit was:

The matter is theirs most part and yet mine; *apparet unde sumptum sit* [the source is evident], which Seneca approves, *aliud tamen quam unde sumptum sit apparet* [yet it becomes something different from what it was]. (Burton 1965:12)

³² In sy *De Copia* (1512) het Erasmus geskryf: "The student, diligent as a little bee, will flit about through all the gardens of authors and will attack all the little flowerlets from whence he collects some honey which he carries into his own hive; and since there is so much fertility of material in these that they are not all able to be plucked off, he will select the most excellent and adapt it to the structure of his own work" (aangehaal in Yeo, 2003:66).

Burton se beeld van die by wat uit die stuifmeel van baie blomme iets nuut maak, kom in gewysigde vorm in *Triomf* voor, ook as deel van 'n besinning oor kreatiwiteit (sien hoofstuk vier vir meer hieroor). Een van die ander metafore wat hy vir sy kreatiewe proses gebruik, herinner aan *Memorandum* se stadsbeplanner-karakter Johannes Wiid en dié se oortuiging dat kreatiwiteit 'n manier is om stede en ander ruimtes meer herbergsaam te maak. Vir Burton is die kreatiewe herbenutting van feitelike materiaal naamlik vergelykbaar met die skep van 'n poëtiese stad van die verbeelding:

I will yet, to satisfy myself, make an Utopia of mine own, a New Atlantis, a poetical commonwealth of mine own, in which I will freely domineer, build cities, make laws, statutes, as I list myself. And why may I not? Pictoribus atque poetic, etc. – you know what liberty poets ever had (1965:52).

In die uittreksels uit Cervantes, Rabelais en Burton hierbo vind ons vroeë weergawes van die ensiklopediese roman se kenmerkende besinning oor die waarde van kreatiwiteit teenoor kennisdokumentering, 'n tema wat van sentrale belang is in al drie Van Niekerk se romans (en veral in *Memorandum*). Dit is duidelik dat hierdie vroeë fiksionele ensiklopediste oor hul eie werkwyses besin en dit tematiseer. Vir die doeleindes van hierdie studie is dit verder van belang dat hulle 'n gemeenskaplike geboeidheid vertoon met die kennismutasies wat deur fiksionele prosesse teweeggebring word: “[I]t becomes something different from what it was,” skryf Burton (1965:12). Om hierdie kennismutasies te verbeeld, vergelyk Burton en Rabelais beide hul werk met ekskresie, oftewel die verwerkte produk wat hulle gevorm het uit die kennis wat hulle vooraf ingeneem het. Volgens Rabelais (1944:5) is sy boek ontlastend wat deur lesers geëet en gedrink word:

I may add that in composing this masterpiece I have not spent or wasted more leisure than is required for my bodily refectation – food and drink to you.

Soos Rabelais, beskryf Burton (1965:12-13) sy *Anatomie* as dit wat hy uitskei ná 'n proses van inkorporering, vertering en assimilering:

Which nature doth with the aliment of our bodies, incorporate, digest, assimilate; I do *concoquere quod hausit* [digest what I have swallowed], dispose of what I take.

Kennis en feite word soos kos en drank ingeneem en die boek word as die verwerkte produk daarvan geproduseer. Burton en Rabelais is dit skynbaar eens met Treppie, wat in *Triomf*

besluit “kak” en “kuns” is een en dieselfde ding. Trouens: In Van Niekerk se oeuvre word variasies van hierdie gedagte aangetref in al die tonele in *Triomf* waar Treppie op die toilet sit; in die sogenaamde purgasietoneel in *Agaat* wanneer Milla se hardlywigheid tot ’n einde kom; en in *Memorandum*, wat handel oor ’n pasiënt wat weens kanker van die dermkanaal nie normaal kan eet of ontlaas nie en boonop sukkel om ’n uitlaatklep vir sy opgedamde kreatiwiteit te vind.

3.2.3 Kennishonger, kennismanie en towery

Rabelais en Burton se ekskresie-metafoor gaan gepaard met die invloedryke wyse waarop kennis in vroegmoderne ensiklopediese romans as kos en drank uitgebeeld is; en eet en drink as metafore van intellektuele nuuskierigheid gebruik is (op soortgelyke wyse as in *Memorandum* en *Agaat*). Die enorme honger en dors van Rabelais se twee reuse, Gargantua en Pantagruel, hou verband met die gretigheid waarmee hulle buitengewone groot kennisvorsies verslind. ’n Lang lys boeke wat Gargantua as kind gelees het, eindig met die opmerking dat hy tot barstens toe vol kennis was, so styfgestop soos ’n eendlewer: “[...] as full of matter as any goose liver ever crammed!” (Rabelais 1944:47). Ook Pantagruel vul homself met soveel as moontlik kennis. In Parys studeer hy totdat “sy geheue so vol is soos twaalf vate vol olywe” (1944:190). Rabelais verwag nie net van sy karakters om kennis na die beste van hul vermoë in te drink nie. Hy moedig ook sy lesers aan om op energieke wyse sy “smaaklike roman” (“novel savor”, 5) te verorber. Hulle moet die “murg van betekenis” uit die “geurige volumes” (“full-flavoured volumes”) suig soos wat ’n hond met ’n been sou doen:

Modelling yourself upon the dog, you should be wise to scent, to feel and to prize these fine, full-flavored volumes. You should be fleet in your pursuit of them, resolute in your attack. Then, by diligent reading and prolonged meditation, you should break the bone of my symbols to suck out the marrow of my meaning (1944:5).

Burton vergelyk biblioteke vol boeke met borde vol vleis en reken dit sou ’n fout wees om nie daaraan te smul nie:

We have thousands of authors of all sorts, many great libraries full well furnished, like so many dishes of meat, served out for several palates; and he is a very block that is affected with none of them (1965:198).

Sy eie studie, skryf hy, behels al jare lank 'n poging om van elke dis te proe en uit elke beker te drink:

I had a great desire [...] not to be a slave of one science or dwell altogether in one subject, as most do, but to [...] taste of every dish and sip of every cup (1965:5).

Bogenoemde voorbeelde wentel om karakters en lesers wat kennis najaag. Dit is geskryf deur skrywers wat hulle daarop roem dat hulle kennis gretig indrink en verslind. In die proses vestig hulle die ensiklopediese romanggenre as honger en selfs vraatsig. Wood (1999:58) noem Melville en Flaubert skrywers wat die roman wou omskep in 'n genre wat alle ander kon verorber en al hul funksies kon oorneem, 'n reusagtige maag waarin alles wat letterkunde ooit was en sou kon wees, verswelg word: “a genre that could consume all others and then perform all their functions at once – a stomach of genres, digesting satire, poetry, epic, the historical novel, realism, and fable”. Dit is na my mening ook waar van vroegmoderne ensiklopediese romansiers en van hul romans.

Die betreklik positiewe en produktiewe assosiasie tussen kennis, kos en drank wat tot dusver bespreek is, moet opgeweeg word teen die voorkoms van beelde van onverteerbaarheid en (oor)versadiging om meer negatiewe reaksies op die vroegmoderne kennisontploffing te verbeeld. As voorbeeld hiervan noem Blair (2010:55) die skrywer en filosoof Erasmus se siening dat die “massa” beskikbare boeke studie belemmer deurdat dit versadiging veroorsaak: “Even, if taken out one at a time, they offered something worth knowing, the very mass of them would be a serious impediment to learning from satiety”. Murphy (2011) wys in *Fictions of knowledge* daarop dat inligting sedert die Verligting as onverteerbaar beleef is, omdat dit te veel en te dispaaraat geraak het om in 'n sinvolle geheel saam te voeg; en Yeo (2001:10) noem die voorbeeld van Bacon wat sy onvoltooide *Sylva Sylvarum* (1626) in die voorwoord beskryf het as 'n “onverteerde hoop besonderhede”: “an Indigested Heap of Particulars”.³³

³³ Iets van Claude Lévi-Strauss se latere onderskeid tussen inligting as rou en kennis as gekook, klink moontlik hier op (Lévi-Strauss aangehaal in Burke, 2000:5).

Reaksies soos bogenoemde dien as herinnering dat negatiewe reaksies op die oorvloed aan boeke en kennis 'n ewe belangrike invloed op die ensiklopediese roman was as opwinding oor dié kenniswinste. Waarskynlik die beroemdste vroegmoderne uitbeelding van kennis as oorweldigend en onheilspellend is Christopher Marlowe se drama *Doktor Faustus* (*Doctor Faustus*), wat tussen 1591 en 1593 geskryf en opgevoer is. In dié drama word Faustus se ondergang bewerkstellig deur sy onvermoë om te aanvaar dat hy nie alle kennis kan verwerf en alle boeke kan lees nie. Rabelais, Cervantes en Burton tematiseer eweneens die probleme van kennisverwerwing in hul leeftyd. In *Gargantua en Pantagruel* bieg Gargantua teenoor sy seun dat dit moeilik is om tred te hou met nuwe kennis:

I see such improvements that nowadays I should have difficulty in getting a place among little schoolboys, in the lowest class, I who in my youth was reputed, with some justification, to be the most learned man of the century (Rabelais, 1944:204).

Burton betreur die vooruitsig dat 'n onstuitbare stroom boeke tot al meer chaos, verwarring en uitputting sal lei:

As already, we shall have a vast chaos and confusion of books; we are oppressed with them, our eyes ake with reading, our fingers with turning (Burton, 1965:12).

Soos Faust sy siel verloor omdat hy deur die talrykheid van boeke oorweldig word; en Gargantua sy reputasie as die mees geleerde man van sy samelewing omdat hy nie met nuwe kennis kan tred hou nie; verloor Don Quixote weens 'n verslawing aan boeke sy verstand. In die eerste hoofstuk van Cervantes se roman lees ons dat die edelman se verleentheidswekkende verbeeldingsvlugte herlei kan word na sy onversadigbare leeslus (benewens die feit dat hy hom oorgee aan die “verkeerde” soort leesstof):

In short, our gentleman became so caught up in reading that he spent his nights reading from dusk till dawn and his days reading from sunrise to sunset, and so with too little sleep and too much reading his brains dried up, causing him to lose his mind (Cervantes, 2004:21).

Sterne se *Tristram Shandy* bied waarskynlik die mees negatiewe uitbeelding van die futiliteit van kennishonger en pogings om kennis te beskryf. Tristram se oom, Uncle Toby, ontdek tot sy ontsteltenis dat die dors na kennis nooit volledig geles kan word nie: “[T]he desire of

knowledge, like the thirst of rices, increases ever with the acquisition of it” (Sterne, 1996:62). Tristram se vader, Walter, is ’n aspirant-ensiklopedis wat al die kennis waaroor hy beskik, in sy sogenaamde *Tristrapaedia* probeer opteken, maar nie kan tredhou met die vinnige pas waarteen kennis uitbrei en verander nie. Tristram sluit sy vertelling hieroor soos volg af:

This is the best account I am determined to give of the slow progress my father made in his Tristrapaedia; at which (as I said) he was three years, and something [...] [and] by the very delay, the first part of the work, upon which my father had spent *the most of his pains, was rendered entirely useless; — every day a page or two became of no consequence* (Sterne, 1996:264).

Bogenoemde voorbeelde getuig almal daarvan dat ensiklopediese fiksie die bestudering en beskrywing van kennis by geleentheid as uitputtend, futiel of gevaarlik uitgebeeld het. Die ensiklopediese roman problematiseer egter ook van meet af aan sy eie kritiek op die kennisuitbreidings van sy era. *Don Quixote* staan byvoorbeeld in komplekse verhouding tot die ridderverhale wat dit as satiriese teiken neem. Die roman kan geles word as ’n ensiklopedie van ridderverhale, aangesien die edelman (en heelwat ander karakters) met groot ywer die verhale oorvertel, parafraseer, opsom en op talle ander maniere byhaal, dikwels met verwysing na die titels van die werklike blitsverkopers uit Cervantes se tyd. Rasula (1999b:144) reken dit wat oënskyklik verwerp en afgesweer word, word terselfdertyd aangegryp en ingesluit in ’n gebaar wat hy beskryf as: “a simultaneous gesture of embrace and renunciation”. Burton se *Anatomie* verwoord ewe teenstrydige impulse jeens sy era se oorvloed aan lees- en studiemateriaal. Burton reken ’n liefde vir geleerdheid en oormatige studie (“Love of learning, or overmuch study”) is een van die vernaamste oorsake van melancholie (1965:103). Op paradoksale wyse beveel hy egter ook die lees van “uitvoerige verhandelings” (“elaborate treatises”) en “lywige boekdele” (“great tomes”) aan as ’n kuur vir melancholie. Hierdie ambivalensie van die vroegmoderne ensiklopediste vestig die ensiklopediese roman as ’n genre wat ensiklopediese projekte soms satiriseer, maar dit terselfdertyd neem as model vir omvangryke fiksie met swaar feitlike ladings.

As bibliomanie-lyer is Cervantes die voorouer van ’n uitgebreide stamboom karakters wat deur lees en studie betrek word in komplekse onderhandelings met die bedreiging van manie (Johannes Wiid in *Memorandum* is een van hulle). In die vroegmoderne fiksionaliserings van die problematiek van kennisoorvloed wat hierbo bespreek is, vind ons ook die oorsprong van ’n invloedryke assosiasie tussen diaboliese toorkrag en kennis, boeke, skrywers en lesers. In

Marlowe se *Doktor Faustus*, 'n verhaal waarmee al drie bogenoemde romans in gesprek tree, ontvang Faustus kennis en toorkrag van Mefistofeles. Ook in *Don Quixote* het boeke diaboliese mag of towerkrag. Don Quixote se huishoudster glo dat “townaars” skuil in die meer as honderd boeke in sy biblioteek (2004:45).³⁴ Sy sê later vir Don Quixote dat die duiwel al sy boeke weggeneem het (Cervantes, 2004:54). Die verteller van die verhaal reken die duiwel het Don Quixote gehelp om die boeke wat hy gelees het, in soveel besonderhede te onthou: “[O]ne cannot help but think that the the devil made Don Quixote recall stories” (2004:42). Don Quixote sien self ook 'n verband tussen die boek en toorkuns. Wanneer hy hoor dat sy avonture in 'n boek beskryf is, dink hy aan die proses waardeur die boek tot stand gekom het, as toorkuns: “Even so, he imagined that some wise man, either a friend or an enemy, by the arts of enchantment had printed them” (Cervantes, 2004:473).

Die uitbeelding van Treppie as 'n duiwel in *Triomf*; van Milla en Agaat as townaars, waarsegsters en hekse in *Agaat*; en van Johannes Wiid as 'n kok in X en Y se townaarskombuis in *Memorandum*, gaan terug op hierdie tradisie: die uitbeelding van kennis as bonatuurlik, boos of – in 'n meer positiewe interpretasie – betowerend. Die Faustus-verhaal en die nosie van die townaarsleerling is eweneens van sentrale belang in Van Niekerk se verkenning van temas wat, in die skadu van die ensiklopedie, ook deur vroegmoderne romansiers soos Rabelais, Burton en Cervantes aangedurf is.

3.3 Europese imperialisme: Kaart, labirint en netwerk

Die invloed van die drukpers was nie die enigste destabiliserende invloed in vroegmoderne Europa wat die ensiklopedie en ensiklopediese roman beïnvloed het nie. Die tweede was die Europese ontdekkings van vastelande, wêreldstreke en florerende beskawings waar daar vroeër, in Joseph Conrad (2008:4) se beroemde woorde, slegs “leë ruimtes” (“blank spaces”) was. Anderson (1986:70) beskryf die wyse waarop Europese sekerhede hierdeur in gedrang gebring is, as traumaties. Die trauma het onder meer daarin gesetel dat dit onmoontlik geraak het om te bly glo dat die Europese vasteland die middelpunt van die wêreld is. Europa is in die gesig gestaar deur die verbysterende besef dat die mensdom veel meer heterogeen is as wat voorheen vermoed is.

³⁴ “Take this, Señor Licentiate, and sprinke this room, so that no enchanter, of the many in these books, can put a spell on us as punishment for wanting to drive them off the face of the earth” (Cervantes, 2004:45).

Navorsing deur skeepsbemanninge, wat sterrekundiges, natuurkundiges en ander geleerdes ingesluit het, het die fundamente vir moderne wetenskapsbeoefening gelê. Namate ontdekkingsreise op toenemend georganiseerde en geïnstitusioneerde wyse gebruik is om kennis en wetenskaplike materiaal te versamel, is enorme bydraes gelewer op die gebiede van die geologie, botanie, dierkunde en meteorologie. Teen die tweede helfte van die 16de eeu het die pas waarteen wetenskaplike materiaal versamel en akademiese tekste geproduseer en versprei is, geweldig versnel. Ogilvie (2003) dokumenteer byvoorbeeld die “stortvloed” (“flood”) botaniese kennis met “honderde” nuwe plantbeskrywings wat in die vrugbare periode 1550-1620 in spesialispublikasies gepubliseer is. Poliquin (2012), Spitta (2009) en Weschler (1996) sonder die toevloei van artefakte uit die Nuwe Wêreld in Europese hawens uit as ’n ewe belangrike faktor in die kennisontploffing waartoe imperialisme gelei het. Hulle wys daarop dat skeepsvragte vol eksotiese objekte uit die sogenaamde Nuwe Wêreld in Europese hawens begin arriveer het ná Columbus se ontdekking van die Bahamas en Kuba in 1492. Die kuriositeitskabinette, museums, dioramas, uitstallings en versamelings waarin hierdie rariteite gehuisves is, kon hierdie voorwerpe nie na behore orden of interpreteer nie. “Indigenous objects would literally overcome Europe’s ability to order things,” skryf Spitta (2009:28); en Weschler (1996:80) reken kort en kragtig: “Europe’s mind was blown”.

In die gees van die tyd het skrywers en denkers die ontdekkingsreis as metafoor vir hul intellektuele aspirasies en akademiese werk begin gebruik. Burke (2000:114) noem die voorbeeld van Bacon wat in sy *The advancement of knowledge* (1605) geskryf het dat die horisonne van die intellektuele wêreld net soos die horisonne van die werklike wêreld moes verbreed:

It would disgrace us, now that the wide spaces of the material globe, the lands and seas, have been broached and explored, if the limits of the intellectual globe should be set by the narrow discoveries of the ancients (aangehaal in Burke, 2000:111).

Op die titelblad van die ensiklopediese werk wat Bacon hierná sou publiseer, die *Instauratio Magna* (1620), het ’n illustrasie verskyn van ’n skip wat die onbekende invaar. Dit suggereer dat Bacon ’n “intellektuele Columbus” (“intellectual Columbus”) wou wees wat die “kaart van geleerdheid” (“map of learning”) oorteken, reken Burke (2000:114). Yeo (2001:71) vind dieselfde gedagte, dat die ensiklopedie ’n “kaart van geleerdheid” wou wees, in Abraham Rees se beskrywing van Chambers se *Siklopedie* (1728) as ’n oorsigtelike blik op “terra

cognita”. Rees het die kennis wat in die ensiklopedie opgeteken is, gekontrasteer met die Latynse term “terra incognita”, wat sedert die 15de eeu op kaarte gebruik is vir onverkende, ongekaarte gebied.³⁵ Die bekendste voorbeeld van kartografiese impulse by vroegmoderne ensiklopediste is D’Alembert se beskrywing van sy beroemde *Ensiklopedie* as ’n “wêreldkaart” (“world map”). Die kaart is vir D’Alembert ’n beeld van geordende kennis en, soos dié van die boom van kennis met die verskillende dissiplines as sy vertakkings, is dit vir hom die teenpool van die wanordelike labirint:

The encyclopedist must impose order on the labyrinth at his feet, distinguishing in its tangles and dead-ends, branches of knowledge, points in a hierarchy, a figure, a map that can be used to find one's bearings (aangehaal in Burke, 2000:111).

In sy artikel getiteld “Dictionary vs Encyclopedia” (in *Semiotics and the philosophy of language*) wys Eco (1984:80-81) daarop dat D’Alembert se beskrywing spanning skep tussen die boom en kaart, as metafore van orde, en die labirint, as ’n metafoor vir die onnet en oop aard van kennis. Eco (1984:80-83) gee voorkeur aan die labirint as gepaste metafoor vir die ensiklopedie (eerder as die kaart of boom) en vergelyk die labirintagtige ensiklopedie met ’n net, netwerk of risoom. Laasgenoemde beeld is ontleen aan die werk van Deleuze en Guattari (2004), wat die terme “risoom” en “risoomagtig” gebruik om teorie en navorsing te beskryf wat voorsiening maak vir multiplisiteit, hibriditeit en dualiteit.³⁶

Eco se interpretasie van die manier waarop D’Alembert die kaartmetafoor gebruik het, toon ooreenkomste met Benedict Anderson (1983:184, 173) se invloedryke teoretisering van kaarte as pogings tot totaliserende kennisbeheersing, oftewel as “a totalizing classificatory grid” en ’n poging tot “totalizing classification”. Deur voort te bou op D’Alembert se verwysing na die labirint en dit met die netwerk of risoom in verband te bring, beklemtoon Eco die oneindigheid en uitgestrektheid van kennis en die dinamiese prosesse waartydens nuwe kombinasies, verbande, interpellasies, onderbrekings en oorvleuelings voortdurend nuwe betekenis bly genereer. In *Crossing boundaries: knowledge, disciplinarity, and*

³⁵ Sien Burke (2000:114) vir ’n afbeelding van die titelblad van Bacon se *Instauration Magna* (1620) en Yeo (2001:71) vir meer inligting oor die voorwoord wat Rees vir Chambers se ensiklopedie geskryf het.

³⁶ Hulle voer aan dat realiteit vergelyk kan word met ’n oneindige aantal “taproots, with a more multiple, lateral, and circular system of ramification, rather than a dichotomous one” (Deleuze en Guattari, 2004:5).

interdisciplinaries skryf Klein (1996:5) dat hedendaagse metafore vir kennisbeskrywings intergekonnekteerdheid beklemtoon:

Over the past several decades, metaphors of knowledge description have shifted from the static logic of foundation and structure to the dynamic properties of network, web, system, field and topological metaphors that describe relations among elements, such as joints, points of connections, boundedness, overlaps, interconnections, interpenetrations, breaks, and cracks.

Jare nadat D’Alembert die kaart en die labirint met kennis en kennisbeskrywing in verband gebring het, is dié beelde en moderne variasies daarvan (soos die netwerk en risoom) steeds relevant. Dit is ook waar vir analyses van die ensiklopediese roman. Die spanning tussen die kaart en die labirint wat Eco in D’Alembert se beskrywing van die *Ensiklopedie* raaksien, was ook in die ensiklopediese romans van die vroegmoderniteit van belang. “Borges was the first to confront the metaphor of the map with that of the labyrinth,” skryf Yeo (2001:31), maar hy is verkeerd. Borges het in die voetspore gevolg van ensiklopediese romansiers soos Rabelais, Cervantes en Sterne, wat die genre se steeds voortslepende soeke na gepaste metafore vir oorweldigende kennisveelheid op tou gesit het; en dit boonop ’n stappie verder geneem het deur hul fiksie op daardie metafore te modelleer.

Burke se ondersoek na die invloed van Europese ontdekkingsreise op vroegmoderne ensiklopediste maak geen melding van ensiklopediese romans nie. Met verwysing na *Don Quixote* argumenteer Ife (1994:66) egter dat daar ’n regstreekse, oorsaaklike verband tussen die Europese ontdekking van Amerika en die geboorte van die moderne roman in Spanje was. De Armas Wilson (2000:366-369) reken dié verband is belangriker as wat kritici tot dusver te kenne gegee het en ook Fuentes (1977:187) skakel die ontdekking van Amerika met die ontstaan van die moderne roman deur Cervantes en Columbus met mekaar te vergelyk: “Neither ever realized that they had landed on the new continents of space (America) and fiction (the modern novel).” Fuentes gaan nie verder in op dié vergelyking nie, maar Brian McHale (2006) interpreteer *Don Quixote* as ’n “kognitiewe kartering” (“cognitive mapping”) van die Mediterreense wêreld aan die begin van die 17de eeu. McHale ontleen die term “kognitiewe kartering” (“cognitive mapping”) aan Frederic Jameson. Jameson (1988; 1990: 51-54, 127-29, 158) beskryf kognitiewe kartering as die proses waardeur die verhouding tussen die subjek en die kontemporêre wêreldstelsel op komplekse en genuanseerde wyse uitgepluis word.

McHale beskou *Don Quixote* nie as 'n ensiklopediese roman nie, maar meen wel dat die mise en abyme-romanstruktuur waarvan Cervantes volgens hom die pionier was, op die lange duur 'n kenmerk sou word van die ensiklopediese romans wat hy met die hoogbloei van die Amerikaanse postmodernisme assosieer.³⁷ Hierdie studie is dit nie eens met Mchale se opinie dat ensiklopediese romans 'n Amerikaanse, postmodernistiese fenomeen is nie, maar sy bespreking van die maniere waarop *Don Quixote* 'n kognitiewe landskap wou karteer, is nietemin relevant vir hierdie bespreking. Mchale beskryf 'n literêre impuls in Cervantes se roman wat vergelykbaar is met ensiklopediste soos D'Alembert se strewende om van hul werk 'n intellektuele "wêreldkaart" te maak.

'n Variasie van Mchale se analise van *Don Quixote* as 'n karteringspoging, word aangetref in Rivero (2008) se siening van Cervantes se roman as 'n labirint of "metalabirint". Rivero bespreek talle verwysings na labirinte in die roman, maar argumenteer ook dat dit op strukturele en tematiese vlak self ook as labirint gestalte kry (2008:639). Die labirint is met ander woorde 'n motief in die roman, maar terselfdertyd die beginsel waarvolgens die roman as komplekse web van verweefde episodes en narratiewe drade gekonstrueer is:

The labyrinth [...] serves both a literary motif and as an aesthetic frame [...] to a finely wrought and complex novel that is composed of an intricate web of interlaced episodes and interwoven narrative threads (Rivero, 2008:627).

Mchale gebruik die beeld van die kaart en Rivero dié van die labirint en die web. Daar is egter raakpunte in hul benadering tot Cervantes se roman as een waarvan die intellektuele opset en struktuur met tydgenootlike kennismetafore in verband gebring kan word. Volgens beide interpretasies wou *Don Quixote* nie die omringende kenniswêreld net beskryf nie, maar sigself ook daaraan spieël. Dié argument is myns insiens ook geldig vir Rabelais se *Gargantua en Pantagruel* en Stern se *Tristram Shandy*. Wasserman (1975:132) wys byvoorbeeld daarop dat Rabelais se taalgebruik nie uitsluitlik op representering gerig was nie en dat Rabelais met sy stortvloed woordkombinasies en –permutasies 'n analogie wou skep vir veranderlikheid en produktiwiteit in die omringende wêreld. Op sý beurt reken Soud

³⁷ Hy noem die ensiklopediese roman in dieselfde asem as die "mega-roman" (mega-novel) of "sisteme-roman" ("systems novel"): "The 'mega-novel' genre, sometimes called the 'encyclopedic novel' or the 'systems novels,' flourished during the American 'high postmodernist' era, from the mid-sixties through the eighties, and included such landmark texts as John Barth's *Giles Goat-Boy* (1966), Thomas Pynchon's *Gravity's rainbow* (1973), Robert Coover's *The public burning* (1977) and others" (Mchale, 2006:179).

(1995) *Tristram Shandy* gebruik die labirint as metafoor vir kennis, maar raak in die proses self ook “labirintagtig” (“labyrinthine”, 397). Rabelais, Cervantes en Sterne se romans kan gesien word as voorgangers van hedendaagse uitbeeldings van komplekse kennisnetwerke en informasiesisteme (in byvoorbeeld die werk van Pynchon, DeLillo en Powers). Ook die belang van die labirint, mosaïek en netwerk in *Memorandum* is die moderne ekwivalent van ’n eeue-oue eksperiment.

3.4 Gevolgtrekking

Vroegmoderne literêre reaksies op die gedrukte boek is belangrik omdat dit die soort “kulturele nood” (“cultural distress”) illustreer waaruit ensiklopediese romans volgens Mendelson (1976b:174) ontspruit. In ’n artikel oor ’n kulturele verskyning wat sy “die bedreiging van uitwissing” (“the threat of obsolescence”) noem, sê Fitzpatrick (2002:527) dat tegnologiese vernuwings tipes tot gevoelens van verlies en angstigheidsaanleiding gee:

[W]hat is ostensibly being lost is not merely an artefact, or a mode of communication, or even a mode of production, but an entire way of life, a means of understanding what it is to be human in the world.

Die ontwrigting waarvan vroegmoderne ensiklopediese romans getuig, het die ensiklopediese roman gevestig as kenmerkend van samelewings wat hulle kultureel en kognitief moet heroriënteer in ’n veranderende wêreld. Fitzpatrick (2002:532) reken die bedreiging wat die gedrukte boek in die 16de en 17de eeu vir ander modusse ingehou het (soos orale letterkunde en handgeskrewe manuskripte), is vergelykbaar met hedendaagse persepsies dat die gedrukte boek met elektroniese vorme meeding en daardeur bedreig word. Die belewing van oorweldigende veelheid is ook opnuut relevant in die digitale omgewing. Daarom word ensiklopediese romans gedefinieer as simptoom van die trauma wanneer ’n oorvloed aan inligting en data daartoe lei dat holistiese kennismodelle versplinter word (Barrenechea, 2004:4, Burn, 2010:161).

HOOFSTUK 4

Ensiklopediese trekke in *Triomf* (1994)

4.1 Inleiding

Triomf, wat enkele maande ná Suid-Afrika se eerste demokratiese verkiesing gepubliseer is, handel oor die agterlike Benade-gesin. Hulle woon in haglike omstandighede in 'n vervalle huis in Triomf, 'n subekonomiese buurt wat deur die apartheidsregering op die ruïnes van die eertydse swart woonbuurt Sophiatown gebou is om huisvesting aan werkersklas-Afrikaners te voorsien. Die gesinslede is Mol, haar verstandelik-vertraagde en misvormde seun Lambert, en haar twee broers, Treppie en Pop. Lambert is gebore uit Mol se bloedskandelike verhouding met haar broers en sy weet nie watter van die twee Lambert se pa is nie. Die groteske en gewelddadige Lambert is vir die eerste veertig jaar van sy lewe (en vir die grootste deel van die verhaal) onbewus daarvan dat Mol en Pop, aan wie hy as sy ouers dink, broer en suster is. Hy weet ook nie dat Treppie, aan wie hy as sy “oom” dink, 'n seksuele verhouding met sy ma het en moontlik sy vader kan wees nie.

Spanning in die roman bou op terwyl die gesin hul staal vir die moontlikheid dat die land ná die verkiesing in duie sal stort. Hulle tref ook voorbereidings vir Lambert se veertigste verjaarsdag, wat op dieselfde dag as die verkiesing val. Hulle onderneem om vir Lambert 'n prostituut te huur sodat hy op sy verjaarsdag die eerste keer in sy lewe seks kan hê met iemand anders as sy ma. Die verkiesing loop nie uit op die apokaliptiese ondergang wat die gesin voorsien het nie, maar Lambert se ontmoeting met die prostituut eindig rampspoedig (vir hom) wanneer sy op die vlug slaan sonder dat hulle seks gehad het. Kort daarna ontdek Lambert dat hy die produk van sy ma se bloedskandelike verhouding met haar broers is. In die woedebui wat volg, vermoor hy vermoedelik sy een vader (Pop) en vermink hy die ander (Treppie). Die verhaal eindig met 'n gespanne vrede in die huishouding, maar die gesin is finansiëel nog slegter daaraan toe as vroeër. Treppie werk nie meer nie en die Benades skuld die maatskappy wat kort ná die verkiesing hul huis kom uitverf het, 'n groot som geld.

Die roman word in die algemeen geles as skerp satiries en simbolies van die kulturele en morele bankrotenskap waarop die Afrikaner se politieke beleid van afsondering en isolasie

uitgeloop het. Behalwe politieke vertolkings en aandag aan die rol van diere (veral honde) in die roman, is dit veral die taalgebruik wat baie kommentaar ontlok het.³⁸ *Triomf* wemel van Engelstalige clichés en aanhalings uit populêre kultuurvorme soos fliëks en popmusiek. Dit is oorwegend in ’n spreektaalvariant van Afrikaans geskryf en die Benades se oorvloedige gebruik van kru swetstaal en pejoratiewe rasseterminologie vind ook neerslag in die teks.

4.2 Treppie (Marthinus) Benade: nar, duiwel, filosoof, leermeester en skrywer

Triomf se twintig hoofstukke word telkens vanuit die perspektief van ’n ander karakter in die Benade-huishouding aangebied, met die laaste hoofstuk wat vier keer van perspektief verwissel en beurtelings op al vier karakters fokus. In die laaste hoofstuk word min of meer ewe veel plek aan elkeen se perspektief afgestaan, maar in die res van die roman gee die tegniek van afwisselende fokalisering oënskynlik voorkeur aan Mol en Lambert, wie se perspektief op die skades en skandes in Marthastraat in onderskeidelik agt en sewe hoofstukke aan die beurt kom. Treppie en Pop tree in slegs drie hoofstukke elk op die voorgrond. Hoewel die kollig oënskynlik minder dikwels op Treppie as op Mol en Lambert skyn, beklee sy siening van sake ’n sentrale rol in al die hoofstukke waarin hy nie self as fokaliseerder optree nie, met ’n hoë gebruiksfrekwensie van die frases “Treppie sê”, “soos Treppie sê” en “het Treppie gesê” in alle gedeeltes wat uit Pop, Mol en Lambert se perspektief aangebied word.

Treppie neem deurgaans die leiding met praktiese sake. Hy doen aansoek vir die huis waarin die Benades woon en dink die leuen uit waarmee die gesinsopset aan Lambert verduidelik word (die sogenaamde “reddende perspektief”). Hy is die enigste een van die vier wat gereeld die huis verlaat om te gaan werk (die presiese aard van sy werk by sy Chinese werkgewers word nooit uitgestippel nie). Dat hy fisiek in ’n beter toestand as die ander is, blyk onder meer uit die ligte tred waarop Lambert by geleentheid let: Treppie sukkel nie soos Lambert met swak enkels nie, hy sleep nie sy voete soos Mol nie en hy loop nie mank soos Pop nie (Van

³⁸ Sien Woodward (2001), Libin (2009) en Jackson (2011) oor die verhoudings tussen mense en honde in *Triomf*. De Kock (2010), Viljoen (1996), Shear (2006) en Brophy (2009) lees die roman onder meer as ’n politieke allegorie. Devarenne (2006), Attridge (2014) en De Kock (2003, 2009a, 2009b) gee veral aandag aan die taalgebruik.

Niekerk, 1994:49).³⁹ Intellektueel is hy die ander ook ver voor. Hy noem Lambert “stupid”, Mol en Pop “dom fokken donners” en beskou homself as die gesinslid met die grootste filosofiese begrip van die Benades, oftewel die een wat hulle “kan sien vir wat hulle is” (59, 108-109).

Dit is moeilik om te verstaan waarom Brophy (2006:100) vir Lambert uitsonder as die kragtigste figuur in die Benade-familie (“clearly the most powerful figure in the Benade family”), want Lambert staan deurgaans in Treppie se skadu en probeer Treppie vergeefs nadoen en ewenaar. “Lambert wil alles doen wat Treppie doen,” sê Mol tereg (170). Treppie se invloedrykheid in die Benade-huishouding word beklemtoon deur wat ander karakters oor hom sê. Pop vertel vir Mol dat hul ma gereken het Treppie het “die meeste insig en verstand” van haar drie kinders (141). Pop noem Treppie die gesin se “vital ingredient” (366) en Lambert vertel vir die prostituut dat Treppie in beheer staan van die huishouding (“he runs the show here”, 373).

In bogenoemde gesprek vertel Lambert vir die prostituut dat Treppie soos iemand uit ’n ander wêreld is: “My uncle is not from this world, hey” (387). Daar is meer as een manier om hierdie opmerking metafiksioneel te lees. In die eerste plek is Treppie uit ’n ander wêreld omdat hy ’n variasie van die Middeleeuse narre of gekke is wat volgens Bakhtin (1965:8) selfs in die alledaagse lewe die bevrydende gees van die karnaval beliggaam het: “Clowns and fools were constant, accredited representatives of the carnival spirit in everyday life out of carnival season.”

Treppie se aweregsheid, oneerbiedigheid en ondermynende ingesteldheid klop met die tipiese karaktertrekke van gekskeerders in Middeleeuse karnavals en optogte. Met of sonder narreneus spesialiseer Treppie daarin om “’n show van álles” te maak (15) en dit te oorheers (“he runs the show here”, 373). Lambert probeer vermy dat hy “’n fool [maak] van homself” (199), maar Treppie verlustig hom in die rol van die gesin se “joker” of “hofnar”, soos Pop hom by twee verskillende geleenthede noem (365, 324). Omdat Treppie se identiteit veelvoudig en verskuiwend is, verteenwoordig hy ook ander wêreldes as dié van die Middeleeuse karnaval. Hy word byvoorbeeld op volgehoue wyse as ’n duiwel uitgebeeld en

³⁹ Alle ander verwysings na dieselfde uitgawe van *Triomf* word voortaan in hierdie hoofstuk met slegs die bladsynommer aangedui.

sien homself as inwoner van die onderwêreld wat hy “pokput” of “gatkant”, “deep end”, “hell-hole” en “longdrop” noem (359). Die wyse waarop hy as towenaar en Mephistopheles-figuur uitgebeeld word, roep die wêreld van die ensiklopediese roman en die Faustus-mite, wat ’n belangrike posisie in dié genre beklee, op (sien hoofstuk 3).

Nóg ’n manier om Lambert se opmerking te interpreteer, is om aan Treppie te dink as karakter wat tot die fiktiewe wêreld behoort en terselfdertyd daarbuite staan. Sy insig in die Benades se karaktereenskappe, die gebeure wat in die roman *Triomf* ontvou en die werkwyses waardeur die roman tot stand gekom het, is opvallend. Hy hou hom in verskeie tonele besig met die gedagte dat die Benades ’n storie is: “the tallest story in the western suburbs” (365), “een lang neverending story” (400) en ’n “verdomde storie” (420). Hy roep die verhalende kwaliteit van hul lewe op wanneer hy sê dat hulle “fluit-fluit in hulle moere” is (365).

Treppie sien Lambert as ’n herskrywing van die Ampie-figuur en, in nóg ’n opmerking wat op die intertekstuele tekstuur van die roman en karakters dui, verduidelik hy vir Mol die Benades is “scrambled stories” (201, 112). Terwyl hy lopende kommentaar lewer oor die verhaal wat lesers besig is om te lees, besef hy dat die Benades, en by implikasie die verhaal wat in *Triomf* vertel word, konvensionele genre-indelings kompliseer. Hoewel hy dit oor die genres van televisie en film het, kan sy opmerkings na die transgeneriese kwaliteite van *Triomf* getransponeer word:

Hy’t al gesê hulle moet oppas, die TV-mense kom nog eendag en maak ’n film van hulle. Hy weet net nie watter soort nie. ’n Horror of ’n sitcom of ’n dokumentêr. Miskien is hulle te mak vir ’n horror en te sad vir ’n sitcom, maar miskien is hulle net reg vir ’n dokumentêr. Dokumentêre gaan oor weird goed (109).

Sy waarneming strook met resensie-opinies oor *Triomf*, byvoorbeeld dié van Viljoen (1994) wat uitwys hoe “melodrama, sentiment, swart komedie, rou tragedie, absurde drama en maatskaplike realisme mekaar snel opvolg”.⁴⁰ Behalwe sy rol as kommentator en sy belangrike interpretatiewe funksie, is Treppie die vernaamste mondstuk van die roman se satiriese kritiek op die politieke en godsdienstige mites wat met apartheid geassosieer word.

⁴⁰ Volgens Buxbaum (2013:85) is *Triomf* satire of donker komedie, vir Shear (2006:83) is dit ’n donker parodie en vir De Kock (2010:23) ’n donker, komiese roman.

Soos met die werklike skrywer Van Niekerk, wat volgens onderhoude besluit het om *Triomf* in die kruste moontlike taal te skryf nadat kritici haar van hoogdrawendheid beskuldig het, is Treppie se taalgebruik 'n bewuste keuse en versetsgebaar.⁴¹ Die verhaal word oorheers deur wat Mol by geleentheid “Treppie se taal” (367) noem, maar Treppie toon by meer as een geleentheid dat hy deeglik daartoe in staat is om “hoë Afrikaans” te praat. Hy haal op bekwame wyse aan uit ouer Afrikaanse letterkundige werke en beweeg so moeiteloos en blitsvinnig tussen verskillende registers dat hy homself kan parafraseer of “vertaal”, soos byvoorbeeld wanneer hy wil weet waarom Lambert en die prostituut gesels het: “Die topic, Lambert, waarom julle gesels het, jy weet, die onderwerp van diskoers!” (402).

As Mol in bogenoemde toneel dink dat Treppie “te veel stemme vir een keelgat” (404) het, gaan dit nie net oor sy vermoë om sy stem soos Jim Reeves s'n te laat klink nie, maar ook oor sy virtuose beheersing van verskillende tale, dialekte en registers. Talle momente wat die teks tot polifoniese, veelstemmige warboel maak, kan op verhaalvlak na Treppie se invloed herlei word. Die lewe is “een groot oorlog van perspektiewe,” verklaar hy (163).

Mol besef dat Treppie boonop behaer daaruit put om opponerende standpunte of perspektiewe in onversoerbare konflik met mekaar te plaas: “Hy gee vir hulle perspektiewe en goed om hulle baste te red, maar dan moer hy dit weer pap en dan lag hy vir hulle” (408). Treppie verwoord sy taalskepsis op gesofistikeerde wyse en deur assosiatiewe taalgebruik. Hy illustreer die uitstel en verstrooiing van betekenis deur die gebruik van “drywende betekenaars” (Van Niekerk wei in 'n onderhoud met Louis Esterhuizen uit oor hoe haar werk beïnvloed is deur Nietzsche se idees oor die onbetroubaarheid van taal en Derrida s'n oor die uitstel van betekenis en die sogenaamde “drywende betekenaar”).⁴² In Treppie se filosofiese oomblikke klink daar ook eggo's op van die werk van Claude Lévi-Strauss, oor wie Van Niekerk tydens haar studiejare in Nederland 'n akademiese proefskrif geskryf het.

Naas bogenoemde ooreenkomste tussen Treppie en die werklike outeur, word Treppie uitgebeeld as 'n skrywer en digter met 'n voorkeur vir dieselfde soort procedés van intertekstualiteit en fragmentering as waarvan *Triomf* getuig. Dit skep die moontlikheid dat

⁴¹ Van Niekerk vertel in 'n onderhoud met Barry Ronge dat die taalgebruik in *Triomf* aangevuur is deur 'n resensent se opinie dat haar styl in vorige werk oordrewe filosofies en hoogdrawend is. “I was very angry with a reviewer who said my short stories were too constipated, and too wordy and too intellectual. And so I decided to write about the most complex things in the most crass language imaginable” (aangehaal in Williams 2007).

⁴² Sien Esterhuizen (2014).

“die strooigoud wat hy in die dooie myne vind” (108) as ’n beeld van sy skryfproses gebruik word.

Triomf, wat wemel van spreekwoorde, clichés, reëls uit populêre lirieke en frases uit ander populêre bronne, is moontlik die “boek vol cheap oneliners” wat Treppie dreig om te skryf (423). Die gebruik van ’n uittreksel uit ’n handleiding oor yskaste as romanmotto word immers ingegee deur sy siening van die Benades se lewe as ’n futiele kringloop, en sy gebruik van yskasterminologie om hierdie siening te verduidelik. Sy reaksie op ’n toneel wat met konvensionele lesersverwagtings die draak steek, verklap boonop dat hy invloed kan uitoefen op die verloop van die verhaal. Eersgenoemde toneel wek die indruk dat Lambert homself geskiet het voordat dit duidelik raak dat slegs sy selfportret in die slag gebly het:

[Hy kry] so die bewerasie lat hy homself skiet. ’n Kolskoot, reg voor die kop lat daar net ’n swart gat sit tussen die twee ore voor Molletjie se stuur (418).

In die volgende hoofstuk sê Treppie hy wens Lambert hét homself en al die Benades doodgeskiet, want dan “kon hierie hele verdomde storie met kak en derms en ’n rokende loop geëindig het” (420). Dit, reken hy, sou almal tevrede stel: “En dan was almal tevrede. Common mense wat krepeer op ’n common manier om die res van die fokken gespuis te please” (420). Die “gespuis” is moontlik die joernaliste wat oor die familiemoord verslag sou doen of die publiek wat daarvoor in die koerant sou lees, maar ewe moontlik die lesers van *Triomf*. Elders sê hy dat die “strooigoud”, oftewel die betekenis en gevoel wat hy op onverwagse plekke vind, soos “pêrels voor die swyne” is (108).

Net nadat Treppie sy spyt uitspreek dat Lambert nie almal doodgeskiet het nie, verander hy van deuntjie en verklaar: “Well, so maklik raak jy nie van hulle ontslae nie”. Treppie wissel oënskynlik in bogenoemde toneel tussen die rol van karakter, wat wens dat Lambert die “perfekte Suid-Afrikaanse familiemoord” gepleeg het, en die rol van implisiete outeur, wat verklaar dat hy nie vir só ’n einde te vinde is nie: “En what’s more, hy gaan lê nie sommer vir common tricks nie. Hy het sy trots, fok.” In die rol van implisiete outeur rig Treppie vervolgens ’n waarskuwing aan vermoedelik die roman se lesers en resensente, oftewel “almal wat vir hulle wát verbeel en wat dink hulle is beter”:

En lat iémand, never mind die stomme Lambert, probeer om jag te maak op hulle of hulle the big five is, die vyfde synde die Klipdrift-bottel, dan sal hy vir daai poephol 'n strik span wat hy sy godganse lewe in sal vassit, sommer hier tússe hulle, ónder hulle dak, lat hy vir ewig Oos-Wes-Noord-Suid mik vir uitkomplek, soos 'n mier in 'n piering!" (420)

Hy het dit skynbaar oor geekte lesersverwagtings betreffende die verhaalverloop, maar ook oor 'n afstandelike lesershouding. Die dreigement wat hy rig, is nie ydel nie. Met sy sikliese struktuur vergelyk *Triomf* inderdaad met 'n piering sonder "uitkomplek" wat lesers laat voel of hulle tussen die Benades "vassit". Die wyse waarop die roman empatie vir sy laakbare karakters wek, lei volgens Jackson (2011:354) daartoe dat lesers ongemaklik, maar diep betrokke is ("uncomfortably immersed", 354). Buxbaum (2012:202) let ook op die konflik tussen die weersinwekkendheid van die karakters en die empatie wat die leser vir hulle voel: "The Benades [. . .] are abhorrent. Yet they are empathetic". Op soortgelyke wyse sien De Kock (2010:23) dit as 'n roman wat lesers weglok uit 'n neutrale sone en dwing om onderdrukte aspekte van die self te konfronteer ("The novel draws its readers into [. . .] engagement with [. . .] the wildness within, repressed and hidden").

Deur Treppie skenk die roman oorweging aan sy eie struktuur, werkwyses en taalgebruik. In die bespreking wat volg, word aangedui hoe Treppie se houding jeens die verwysingswerke en ensiklopediese werke wat in verskillende gedaantes in *Triomf* opduik, skakel met die roman se selfrefleksiewe besinning oor etiese kunstenaarskap. Die *Encyclopedie Brittanica* wat Treppie en Lambert graag op uitstappies na die Newlands biblioteek raadpleeg en die naslaanboek oor die menslike anatomie wat Treppie tydens een van dié biblioteekbesoeke bestudeer, word as voorbeelde bespreek.

Die gesprek fokus ook op die belang van die Bybel as ensiklopediese model en interteks, en vervolgens op die wyse waarop die yskashandleiding as vertekende ensiklopedie vir Treppie die rol van 'n alternatiewe, sekulêre Bybel speel. Treppie se tirades oor die onbetroubaarheid van name, sy koerantlesery en toilet-tonele word binne die lang tradisie van die ensiklopediese roman geplaas. Barthes se teoretisering van die ensiklopedie en ensiklopediese plate, Foucault se karakterisering van die ensiklopedie as ordeningsmeganisme, Bakhtin se analise van groteske en monsteragtige elemente in Rabelais se werk, Lévi-Strauss se beskrywing van die *bricoleur*-figuur en Baudrillard se werk oor die

voorwerpe in versamelings (en spesifiek yskaste), vorm alles deel van die teoretiese raamwerk wat gebruik word.

4.2.1 Die *Encyclopedia Britannica* en die anatomieboeke

Die *Encyclopedia Britannica* wat Treppie en Lambert soms bestudeer, het tot aan die einde van die twintigste eeu, toe dit deur die aanlyn-ensiklopedie *Wikipedia* onttron is, die septer geswaai as waarskynlik die wêreld se bekendste ensiklopedie. McArthur (1986:107) sonder dit uit as die “home university kit par excellence” en Platt (2009:107) noem dit “a text exemplifying the very idea of the encyclopedia”.

Die assosiasies wat dit by Treppie oproep, bring die ensiklopedie se ontstaansgeskiedenis as produk van die (Skotse) Verligting ter sprake. Die eerste van vyftien uitgawes het naamlik tussen 1768 en 1771 in drie volumes verskyn onder die titel *Encyclopaedia Britannica, or a dictionary of Arts and Sciences, compiled upon a New Plan*. Luidens die voorwoord van die eerste uitgawe, wat as Engelstalige ekwivalent van Diderot se *Encyclopédie* geïnterpreteer is, was dié ensiklopedie daarop gemik om alle bestaande kennis binne bereik te bring van lesers uit verskillende “klasse”: “to bring all extant knowledge within the reach of every class of readers” (aangehaal in Platt, 2009:108).

Bogenoemde aanspraak op allesomvattendheid en die ideaal van vrye toegang tot kennis vir almal is tekenend van kennisambisies wat as tipies van die Verligtingsera beskou word. Dieselfde geld die aanname dat kennis onweerlegbaar kan wees wat geïnterpreteer word deurdat die *Encyclopedia Britannica* in die voorwoord beskryf word as ’n betroubare gids tot grondige kennis: “a trustworthy guide to sound knowledge”. Verwysings in die voorwoord na die ontdekking van nuwe kennis deur die “beskaafde wêreld” (“civilized world”) dui voorts op die belangrike rol wat ontdekkingsreise en imperiale gebiedsuitbreiding in die intellektuele geskiedenis van Europa en die totstandkoming van ensiklopedieë gespeel het (en wat reeds in hoofstuk drie aangeraak is).

Treppie satiriseer bogenoemde ideale en aannames in die toneel wat afskop met sy aandrang dat hy en Lambert die *Encyclopedia Britannica* raadpleeg omdat hulle nie van brood alleen kan leef nie. Hy noem dit ook 'n manier om Lambert se horisonne te verbreed:

Dan sê Treppie [. . .] daar's nie *Brittanicas* in keffies nie, hy wil nie net aanmekaar prentjies kyk nie, hy wil iets leer ok en dieselfde met Lambert, hy kan mos ok nie van brood alleen wil lewe nie, en of sy wat Mol is dan nie ok wil hê Lambert moet sy horisonne verbreed nie (171).

Die register waarin Treppie hier praat, kontrasteer skerp met die groot belesenheid en gesofistikeerde verwysingsraamwerk waarvan sy woorde getuig. Hy gebruik twee metafore wat sedert die vroegmoderniteit in feitelike ensiklopedieë en ensiklopediese romans opklink: kennis as voedsel of drank waarna die mens honger of dors het, en kennisverwerwing as 'n intellektuele ontdekkingsreis. Hoewel hy teenoor Mol voorgee dat hy dit met hierdie tradisionele kennisbeskouings eens is, is die opmerkings wat hierbo aangehaal is, allermins onskuldig. In die daaropvolgende toneel verwoord hy fel kritiek teen ensiklopediese werkwyses en pretensies aan die hand van al twee die verwysingswerke wat hy en Lambert in die biblioteek bestudeer: die *Encyclopedia Britannica* en die naslaanboek “net vir volwassenes” .

Tydens sy bestudering van die anatomieboek word Treppie gekonfronteer met “skaamdele wat van so naby beskryf is lat jy heeltemal jou perspektief op die geheel verloor” (173). Hy vind dus dat die wetenskaplike aanslag van dié boek die werklikheid dekontekstualiseer en fragmenteer. Die geslagsorgane word as “dele” van die “geheel” bestudeer, en boonop word gefokus op “al die dele” van dié dele. Die wyse waarop die porno-tydskrif *Scope* 'n blik op geslagsdele as onderdeel van 'n groter geheel bied, lyk vir hom verkieslik, want “ten minste is daar dan lywe met gesigte by lat mens kan sien wat gaan vir wat en wie is wie” (173). Treppie merk ook op dat die werklikheid vanuit 'n ongewone hoek benader word waar die geslagsdele die onderwerp van wetenskaplike beskrywing word: “Meantime is al die dele se ins and outs so beskrywe lat jy sweer daai skrywer het vir hulle bekyk van onder af en bo af in 'n spieël deur 'n vergrootglas” (173).

Hierdie waarnemings van Treppie klink baie soos Roland Barthes (1982) s'n in die artikel getiteld “Plate van die ensiklopedie” (“Plates of the Encyclopedia”), wat oor die ensiklopedie

in die algemeen en die illustrasies in Diderot se *Encyclopedié* in besonder handel. Soos Treppie, sien Barthes (1982:234) fragmentasie as 'n kenmerkende strategie van die ensiklopedie en karakteriseer hy wetenskaplike analise en beskrywing as 'n daad van dekonstekstualisering: “[. . .] isolating the elements from their practical context”. Selfs Treppie se vermoede dat die navorser geslagsdele “van onder af en bo af” en “deur 'n vergrootglas” bestudeer het, kan gelees word as 'n herverwoording van Barthes se stelling dat die ensiklopedie 'n geboeidheid met “verkeerde” of “verkeerdom” aansigte en invalshoeke vertoon:

In a general way, the *Encyclopedia* is fascinated, at reason's instance, by the wrong side of things: it cross-sections, it amputates, it turns inside out, it tries to get behind Nature” (Barthes, 1982:234).

Nog 'n aspek van die naslaanwerke wat Treppie dwars in die krop steek, is die gebruik van “geleerde name” vir geslagsdele pleks van die platvloerse woorde wat hý daarvoor gebruik. Treppie se irritasie met “grand name vir gewone goed” word op die spits gedryf tydens die daaropvolgende gesprek tussen hom en Lambert. Wetenskaplike benoeming word voorts met wetenskaplike klassifisering in verband gebring wanneer Lambert, na aanleiding van wat hy in die *Encyclopedia Britannica* gelees het, vertel dat wolke nie net “geleerde name” het nie, maar ook in klasse onderverdeel word.

Beide kennistradisies ontlok verbitterde reaksies van Treppie. Hy gebruik die klassifisering van wolke om die draak te steek met die onderskeid tussen verskillende klasse mense, naamlik “die lae klasse” (soos die Benades) en “die hoës” (soos akademici en kerkleiers). Ons het reeds gesien dat dié onderskeid deel uitmaak van die ontstaansgeskiedenis van die *Encyclopedia Britannica*. Treppie se skeptiese reaksie op Lambert se mededeling dat wolke name het, impliseer dat hy oortuig is nóg benoemings nóg die aard van dit wat benoem word, staan vas: “It's all in the mind, die ins and outs van dinge, dit hang net af watter name jy dinge gee”.

Met bogenoemde opmerkings bevind Treppie hom steeds op die terrein wat in bogenoemde artikel van Barthes geteoretiseer word. Op soortgelyke wyse as wat Foucault dit later in *Die orde van dinge (Les Mots et les choses)* sou doen, bespreek Barthes in “Die plate van die ensiklopedie” fragmentasie, ordening en benoeming as strategieë waardeur die ensiklopedie

die wêreld probeer begryp en beskryf. Vir my bespreking oor Treppie se houding teenoor die werkwyses van die ensiklopedie is dit relevant dat Barthes die Bybelse gelykenis van Noag se ark gebruik as gelykenis van 'n wêreld waarvan die volledige inhoud opgedeel, gesorteer en benoem is om dit te tem: “separated, [. . .] divided, named, domesticated” (Barthes, 1982:222). Die wyse waarop Treppie die ark in *Triomf* herverbeel, staan in skrilte kontras met die prentjie wat Barthes teken, en getuig van die insig dat die wêreld sigself nie maklik laat kompartementaliseer nie. Kort nadat hy 'n koerantberig gelees het oor 'n bruidegom wat hom aan bestialiteit met 'n hond skuldig maak, dink Treppie soos volg oor die ark:

Want so gaan dit maar in die wêreld. In-uit, aan-af, hier-daar, vuil-skoon, hond-hond. Twee-twee van elke soort in die ark. Een aanmekeer two-stroke activity. En so neuk almal maar aan, living it up, killing time. Van die Israëliete se tyd af al (299).

Met die uitsondering van “hond-hond” bevat Treppie se lys nie voorbeelde van pare van *dieselfde* soort nie. Die woorde wat hy met koppeltekens saamvoeg, is oënskynlik teenoorgesteldes. Dat die onderskeid tussen opponerende konsepte soos “hemel” en “hel”, “duiwel” en “engel” in *Triomf* vervaag, skep egter die alternatiewe moontlikheid dat dit hier nie oor die handhawing van verskille gaan nie, maar oor die wyse waarop verskille tot eenselwigheid verslyt.

Treppie se lys voorbeelde word verder gekompliseer deurdat “hond-hond” afwyk van die patroon wat deur die ander voorbeelde ingegee word. Hier het ons oënskynlik wel 'n paar van dieselfde soort, soos in die ark waaroor die Bybelse gelykenis handel, maar in die konteks waarbinne Treppie dit gebruik, is die eenvoud van die kombinasie “hond-hond” bedrieglik. Omdat dit voorafgegaan is deur die verhaal oor die bruidegom en die boerboel, gaan dit moontlik hier nie net oor die paring van hond en hond nie, maar ook van mens en hond. Woodward (2001), Libin (2009) en Jackson (2011) wys almal uit dat die identiteite van honde en mense ook in ander tonele in *Triomf* oorvleuel en versmelt. Woodward (2001:123) gebruik die term “intersubjektiewe verhoudings” (“intersubjective relationships”), Libin (2009:43) praat van die Benades as “hibriede subjekte” (“hybrid subjects”) en “diere-inwording” (“becoming-animals”) en Jackson (2011:351) sê dat die oorvleueling van mens en

hond in *Triomf* tegelykertyd menswees tot dierlikheid reduseer én die dierlikheid van honde destabiliseer⁴³.

Treppie se lys maak dit onduidelik in watter verhouding die woorde weerskante van die koppeltokens tot mekaar staan. Die kombinasie van die frases “living it up” en “killing time” is ’n voortsetting van Treppie se hebbelikheid om die tref van onderskeide te problematiseer. Hoewel dit klink asof hierdie uitdrukkings met die teenoorgestelde konsepte van “lewe” enersyds en “dood” of “moord” andersyds te make het, is beide ’n strategie wat deur mense bedink word as verweer teen die tirannie van “tyd en niks” (152, Lambert se woorde).

Die betekenisplasing van die dinge wat Treppie as pare langs mekaar plaas, kan nie maklik uitgepluis word nie. Klassifisering en sortering word belemmer en die name van die dinge wat Treppie opnoem, help ons nie om tot ’n besluit oor hul “ware” aard te kom nie.⁴⁴ In die ark wat Treppie visualiseer, is daar boonop plek vir verbasterde diere van die verbeelding, diere soos die “rooikat-ratel-aardvark” wat op geen amptelike spesielys voorkom nie en dus onklassifiseerbaar is: “Rooikat-ratel-aardvark, almal saam in die ark” (309). Die wyse waarop Treppie konvensionele indelings omverwerp en vertroude woordbetekenisse destabiliseer of omkeer wanneer hy aan die ark dink, is kenmerkend van hom. “Alles moet altyd dubbeld onderstebo voor hy tevrede is,” sê Lambert (154).

Die beeld van die geordende ark, wat volgens Barthes (1982) die ensiklopediese ideale versinnebeeld, word in Treppie se gedagtes vervang deur ’n chaotiese “logemaal” van “goed” wat nie deur benoeming in toom gehou kan word nie:

⁴³ Woodward (2001:123) se analise van die “intersubjektiewe verhoudings” (“intersubjective relationships”) tussen honde en mense in *Triomf* is veral gemoeid met etiese en sorgsame verhoudings binne die raamwerk van studies oor diereregte. Libin (2009:43) plaas die klem heelwat anders in sy artikel oor hoe die Benades se uitbeelding as hibriede subjekte (“hybrid subjects”) en “diere-in-wording” (“becoming-animals”) hul tekortkomings beklemtoon: “The Benades are measured against their counter-parts and found wanting.” Ook Jackson (2011:351) lees die versmelting van mense en honde se identiteite as ’n manier om die Benades se agterlikheid te beklemtoon: “What is more, the Benades’ crude interactions with other people share the trait of reducing the Benades themselves to a kind of animality, destabilizing the comparative and essential ‘animality’ of real dogs.”

⁴⁴ In ’n bespreking oor die ooreenkomste tussen die gebruik van lyste in Rabelais en Joyce, wys Tribout-Joseph (2008:121) tereg daarop dat literêre lyste chaos kan genereer: “Lists, these ordered words as innocuous as they might seem, can be powerful generators of disorder within a text.”

Legio soos die varke van Gadara is die name van goed, en hulle moer by die troppe aanmekaar bo-op mekaar af in daai put. 'n Losgemaal in die dieptes. Nie die asem werd wat hulle mee gesê word nie, never mind die papier waarop hulle geskryf is! (309)

Treppie se minagtende reaksie op die Latynse benoemings in die anatomieboek en die wetenskaplike name vir verskillende soorte wolke in die *Encyclopedia Britannica* kan saamgelees word met ander tonele waarin sy kritiese ingesteldheid teenoor die kennistradisies van benoeming en klassifisering belig word. Die politieke verwikkelings in die aanloop tot die 1994-verkiesing bied baie stof vir Treppie se tirades oor die onbetroubaarheid van name of “labels”: die “many-branded Buthelezi” en die NP se aandrang dat hulle naamsverandering na die Nuwe Nasionale Party groot veranderings in die party weerspieël, is enkele van die voorbeelde wat hy gebruik ter staving van sy siening dat name “lieg” (428, 54, 307). Hy beskou ook die wyse waarop Sophiatown na Triomf herdoop is, as 'n skreiende poging om “die platstotery van kaffergemors” as 'n “skitterende oorwinning” te probeer voordoen (86,131). Triomf se naam blyk “donners ver uit” (106), reken hy.

In nóg 'n toneel waarin die *Encyclopedia Britannica* sy verskyning maak, noop Treppie se misnoeë oor die feit dat sy eie naam en dié van sy gesinslede wanbenoemings of “misnomers” is, hom om die naam “Sophia” van “Sophiatown” in die ensiklopedie na te slaan. Dit lei hom na 'n inskrywing oor die “Holy Sophia” (die Hagia Sophia) in Turkye en laat hom opnuut besef dat “elke ding mos 'n naam het wat eintlik 'n ander ding se naam is” (308). Die besef dat name nie dit wat hulle benoem op betroubare wyse beskryf nie, en dat elke naam deel uitmaak van 'n oneindige netwerk assosiasies en verwysings, word soos volg deur Treppie verwoord:

For shitting through an icing tube, waar moet dit eindig? Die hele wêreld is net name en niks is wat dit is nie en alles is wat dit nié is nie, it's all in the mind! En die mind is 'n bottomless pit (309).

Treppie beleef eerstehands die verraderlikheid van die benoemde wêreld waaroor Barthes (1986:234) waarsku: “The named world is never certain”. Die Benades se “Wilde Weste”, 'n wêreld van “wilde kaffers” (4), “wilde honde” (17) en wilde heuning gemaak uit wilde “stinkafrikaners” (17), staan as 'n wildernis van verskuivende betekenisse en identiteite

teenoor die ensiklopedie, een van die maniere waarop die mens, in Foucault (1970:xv) se woorde, probeer om die wêreld en alles daarin deur sortering en benoeming te tem: “to tame the wild profusion of existing things”. Soos die “doodmak” Lambert wat altyd weer “wild” en “woes” raak (372, 441, 8), word niks in Triomf vir lank in bedwang gebring nie, allermens deur sortering of benoeming. Selfs Mol verstaan dat benoeming nie ’n gesaghebbende definisie of durende verankering van betekenis waarborg nie: “A rose is a rose is a rose, [. . .] maar [. . .] vandag, is sy seker, sal 'n roos weer iets anders wees” (393).

Treppie dra kennelik heelwat kennis van die tradisie waarbinne die *Encyclopedia Britannica* en ander Verligtingsera-ensiklopedieë tot stand gekom het. Die karakterisering van kennis as ’n manier om “nuwe wêrelde” te ontdek, die gewaande gesaghebbendheid van die ensiklopedie, die ensiklopedie se beheptheid met klassifisering en die siening van die ensiklopedie as ’n manier om die “lae klasse” deur opvoeding op te hef, beland alles as teikens in sy visier. Sy reaksie wanneer Lambert nie die wetenskaplike name van die wolke waarvoor hy gelees het kan onthou nie, onderstreep hierdie siniese en oneerbiedige houding teenoor die ensiklopedie. Met sy voorstel dat Lambert ’n nuwe wolknnaam uitdink, probeer Treppie vir Lambert aanmoedig om kreatief eerder as slaafs om te gaan met die kennis wat in die ensiklopedie vervat is. Lambert word tot vindingrykheid gedwing omdat hy nie die wolk se wetenskaplike naam kan onthou nie, maar vir Treppie is die uitdink van ’n nuwe naam kennelik ’n beter opsie as om verlief te neem met die “grand name” wat deur ander uitgedink is:

Want as die lae klasse nuwe wêrelde kan ontdek en hul hande in onskuld kan was, dan is hy doodtevrede en hy skat dis meer as wat die hoë van hulleself kan sê wat met stralekrans om hulle koppe in kerke en universiteite sit en dink die son skyn uit hulle gatte uit net oor hulle grand name het vir gewone goed (174).

Om kennis op passiewe wyse in ontvangs te neem, is volgens Treppie nié hoe mens “nuwe wêrelde” ontdek terwyl jy in Ontdekkersweg van die biblioteek na Triomf ry nie. Self gebruik hy die *Encyclopedia Britannica* by voorkeur as inspirasie vir die menigte wolhaarstories wat hy vir Mol vertel. Hy buit haar liggelowigheid verder uit deur die ensiklopedie te gebruik om die geloofwaardigheid van sy staaltjies te “waarborg”. Anders as Mol, wat “alles wholesale op[vreet]” (107), wil Treppie nie ’n papegaai wees wat “geforce-feed” word nie (109). Dit is juis omdat hy teen ’n onkritiese ingesteldheid waak dat hy die

legitimiteit en outoriteit van die ensiklopedie en naslaanboek betwyfel. Mol het dit mis as sy beweer dat Treppie alles wat hy lees uit sy kop leer, of dat hy op sy fotografiese geheue staatmaak (15, 166). Hy mag wel 'n outodidak wees (die woord wat Lambert in gedagte het as hy sy oom 'n “auto-addict” noem, 373), maar vir Treppie is kennis hoogstens 'n middel tot 'n doel. Sy gebruik van kennis as die bron waaruit hy kuns probeer skep, word vervolgens binne die konteks van ensiklopedisme en die ensiklopediese roman bespreek.

4.2.2 Kreatiewe (her)verwerking van ensiklopediese kennis

Die metafoer wat Treppie gebruik om sy houding teenoor kennis as 'n voedingsbron vir kreatiwiteit te verbeeld, kom uit die wêreld van die vroegmoderne ensiklopedie en ensiklopediese roman: dié van die boek of kunswerk as ontlasting. Treppie is baie eksplisiet oor die feit dat 'n “drol 'n work of art is” en dat “kak” en “kuns” een en dieselfde ding is (294). Sy gebruik van die frases “kakhuis vol kuns” en “'n masterpiece van 'n kak” (294) wys ook dat hy hierdie twee sake as sinonieme oor dieselfde kam skeer.

Treppie se gedagtes oor sy eie uitskeidingsprosesse en uitwerpsels wemel van oënskynlik godslasterlike grappe en vergelykings. 'n “Strontstorm”, reken hy, is “die vervulling van die wet en profete” (429). Sy stoelgang is “strome van seën” (206) en word voortgebring “met blye galme en strontpsalme” (310). Terwyl hy op die toilet na 'n Van Gogh-skildery sit en kyk, verwring hy die Bybelse frase “Gods water oor Gods akker” met “Gogs water oor Gogs brak” (294). Hy beroep hom selfs op die Here se hulp vir die bewerkstelling van 'n opelyf: “So help him God” (194).

Binne die konteks van Van Niekerk se oeuvre klink Treppie in sulke oomblikke soos Piet, die werker in die verhaal “Honderd-en-vyftig jaar Spekfontein” in *Die vrou wat haar verkyker vergeet het* (1992). By aanskoue van 'n defekerende verkleurmannelietjie, gee Piet sy werkgewers aanstoot met die opmerkings “Godstront oor godsakker” en “God kak almal wakker” (Van Niekerk, 1992:101). Treppie se verwysings na God en die Bybel wanneer hy oor ontlasting nadink, vorm egter ook deel van 'n ensiklopediese romantradisie wat na die invloed van Rabelais teruggevoer kan word. In sy bespreking van Rabelais se *Gargantua en Pantagruel* skryf Bakhtin (1965:149) hoe Rabelais in sy boeke ekskrement herhaaldelik as

goddelike seën beskryf, of daaroor skryf in kombinasie met verwysing na God: “Rabelais did not hesitate to combine the words ‘our Lord’ and ‘the Lord’s blessing’ with the image of excrement. He saw no sacrilege in doing so.”

Die wyse waarop Rabelais God, goddelikheid en goddelike seën met uitwerpsels en urine in verband gebring het, het voortgevloei uit die positiewe konnotasies wat hy (Rabelais) aan laasgenoemde konsepte geheg het, argumenteer Bakhtin. Hy brei hierop uit in ’n lang bespreking oor hoe ontlasting en urine in Rabelais se oeuvre gevier is as die produkte van ’n “skeppende liggaam” (“creating body”, 26). Die liggaam wat defekeer en urineer, is deur Rabelais as gesond, kreatief, produktief en weldadig uitgebeeld. Soos geboorte, kopulasie en urinering, is ook ontlasting met oorfloed en vermeerdering geassosieer. “This principle is victorious, for the final result is always abundance and increase,” aldus Bakhtin (1965:62).

Treppie gebruik dus die metafoer van kuns as ’n uitwerpsel op soortgelyke wyse as wat Rabelais dit gedoen het: as positiewe beeld van produktiwiteit en kreatiwiteit (sien hoofstuk drie vir meer oor die invloed van hierdie tradisie op ander ensiklopediese romanskrywers). Dat hy die uitskeidingsproses as ’n skeppende proses beleef, blyk ook uit sy vergelyking van ’n maagwerking met die Bybelse skeppingsverhaal. Ná ’n goeie opelyf voel dit vir hom “dis die sewende ná die sesde dag” (310). Soms is dit ook letterlik so “lat sy derms ’n volle week lank potdig sit” voordat hy resultate behaal (429). Ander kere is die stapel koerante wat hy toilet toe neem “dik genoeg vir ’n week se lees” (432).

’n Soortgelyke koppeling van ontlasting en die laaste skeppingsdag kom in *Agaat* voor, aangesien Milla na ’n weeklange periode van hardlywigheid eindelijk op die sewende dag verligting vind. Ontlasting word ook elders in Van Niekerk se oeuvre met vrugbare voortbrenging en lewenskragtigheid geassosieer. In “Die oog van die meester”, nog een van die kortverhale in Van Niekerk se debuutbundel *Die vrou wat haar verkyker vergeet het*, is die “abnormaal geurige drolle” (140) van Rebekka die donkie deel van haar begeerlikheid vir Bileam. In “Die slagwerker”, ’n kortverhaal uit *Die sneeuslaper* (2010) vind ’n verliefde jong man die geluid van sy vriendin se stoelgange bekoorlik: “Haar stoel het hy gevolg, haar winde en haar klein gekreun, die plons van plompe meisiedrolle in die bak” (76). In *Memorandum* verklap Wiid se “Tabel B” dat die herstelde funksionaliteit van sy kolon en die eerste “flatus” (in ’n sakkie) ná sy kolostomie saamgeval het met ’n periode wat in die roman

uitgebeeld word as die begin van kreatiewe eksperimentering en die ontluikende vermoë om skeppend te dink en te skryf (dit word meer volledig in hoofstuk ses bespreek). In Lambert se ylende opmerkings oor Orion by sy voete nadat hy homself benat en bevuil het, word moontlik gesinspeel op die skeppingsmite wat Rabelais versin wanneer hy in *Gargantua en Pantagruel* skryf dat Orion uit die urine van reuse ontstaan het.

In Rabelais én Van Niekerk se oeuvres staan hardlywigheid in skrilte kontras met bogenoemde soort tonele wat positiewe betekenis toeëien aan die prosesse en produkte van uitskeiding. Bakhtin (1965:173) analiseer die voorkoms van hardlywigheid in Rabelais se werk as 'n negatiewe beeld wat op “middelmatigheid” (“mediocrity”) en “gebrek aan produktiwiteit” (“lack of productivity”) dui. Rabelais (1944:300) wens alle lesers wat sy werk nie na behore waardeer nie, met die volgende woorde ekstreme hardlywigheid toe:

May you never contrive a shit without first being lambasted with stirrup-straps [. . .].
May you never squeeze out a piddle without being previously strappadoed [. . .].

Presies die bitter lot wat in bogenoemde aanhaling deur Rabelais voor oë geroep word, beval die hardlywige minister van wet en orde, 'n karakter in een van die verhale *Die vrou wat haar verkyker vergeet het*. Oor ene Pierre M Labuschagne lees ons “dat hy met tussenposes homself vir ure lank om sy naakte midderif geslaan het met 'n ou sokkie vol tuingrond in die hoop dat hy sy derms aan die gang sou kry” (83). Labuschagne se hardlywigheid word uitgebeeld as simptome van sy politieke verkramptheid, burokratiese ingesteldheid en sy onvermoë om sy drome te verwesenlik.

Die skrywer in die verhaal “Die vrou wat haar verkyker vergeet” beleef op verwante wyse “chroniese hardlywigheid” saam met 'n skrywersblokkasie en 'n “gespanne anorgasmiese toestand” (37). In *Memorandum* gaan die ongelukkige kombinasie van seksuele onvervuldheid en onkreatiwiteit gepaard met ekstreme hardlywigheid by Wiid in die aanloop tot sy ontmoeting met menere X en Y. Selfs ná die drink van 'n purgeermiddel en 'n enema is daar “min reaksie” en word 'n “volledige blokkasie vermoed” (luidens die reeds genoemde tabel, 130-131).

Milla se sterfbed-hardlywigheid dui op die laaste wegsypeling van haar lewenskrag en die onvermoë om haar op enige ander wyse uit te druk; en die periode van hardlywigheid wat Agaat as kind beleef, manifesteer as die simptoom van vrees, verwyt en trauma. Laastens is daar Helena van Oldenburg in *Die sneeuslaper*, oor wie die hawelose man in die kortverhaal “Die sneeuslaper” vermoed dat sy hardlywig is omdat hy haar as iemand met ’n gebrek aan verbeeldingskrag en waagmoed opsom.

In Van Niekerk se oeuvre bevind Treppie hom dus in die geselskap van “’n leërskaare gekonstipeerdes” (411, Milla se woorde). Boonop word die positiewe en vitale kwaliteite van ontlasting en urine wat hierbo bespreek is, dikwels omgekeer. In *Triomf* bevuil en benat Lambert hom in vernederende oomblikke wanneer hy weens sy epileptiese aanvalle nie in beheer van sy liggaam is nie. Wanneer Mol haarself natmaak en histories in ’n poel van haar eie urine sit en lag, is dit tekenend van haar gebrek aan selfrespek en waardigheid. Vir die jong Agaat is dit vernederend en vreesaanjaend as sy noodgewonge in die hoek van haar agterkamertjie moet ontlast omdat sy sonder ’n pot daar opgesluit is.

Aanvullend tot bogenoemde emosies van vernedering en vrees, word defekasie meermale met die dood in verband gebring. In “Honderd en vyftig jaar Spekfontein” vrek die verkleurmanneling Saggëus nadat hy ’n “vreeslike lang drol” uitgepers het (101); en Piet vermoor sy werkgewers ná ’n droom oor homself op die toilet. In “Die laaste noodlottige somer van die hardlywige minister van wet en orde, Pierre M. Labuschagne” is dit sterwensangs en die feit dat ’n beeshoring sy lewer deurboor wat eindelijk tot defekasie lei. Milla se laaste opelyf is een van haar sterwensrites en in *Triomf* sien Pop doodgaan as die los van ’n laaste wind:

“Al wat mens doen, is jy laat winde en ander mense sê sies wat ruik so, en dan’s dit verby met jou. Niks! Klaar, uit, weg! Pfff!” (296).

As variasie hierop beskryf ook Treppie doodgaan as die afwesigheid wat op die laaste “tjorts” volg:

“Asem in, asem uit, eet, kak, eet, kak, tjorts, weg!” (358).

Die negatiewe inkleding in bogenoemde tonele geskied in ooreenstemming met Bakhtin se waarskuwing dat beelde van defekasie en ontlasting, ondanks talle positiewe assosiasies, ambivalent is. Teenoor seëvierende lewenskragtigheid dui ontlasting en urine ook op vernedering en vernietiging:

The image of faeces and urine are ambivalent, as are all the images of the material bodily lower stratum; they debase, destroy, regenerate, and renew simultaneously. They are blessings and humiliating at the same time (151).

Die reëlmaat waarmee Treppie die woorde “kak” en “stront” as skeldname en beledigings gebruik, verklap ook sý ambivalente houding. “Kak” is “kuns” en derhalwe ’n positiewe en begeerlike uitkoms, maar terselfdertyd assosieer hy “kak” en “stront” met “kakstories” en “strontstories”, oftewel al die valshede en vergoelikings (“muurpapier”) waaraan hy so ’n hekel het⁴⁵.

Die beeld is trouens slegs positief in tonele waarin hy dit met kreatiewe uitbarstings vereenselwig. Waar ontlasting ’n positiewe gevoelswaarde het as die resultaat van ’n kreatiewe vormingsproses, noem Treppie die woordkuns (die skep van stories en ryme) nie eksplisiet as die kunsvorm waarop sy skeppende pogings gerig is nie. Hy vergelyk sy uitwerpsels eers met skilderkuns en beeldhouwerk en voeg dan by dat dit ideaal gesproke “soos ’n tapestry” moet wees (294). Soos Milla in *Agaat*, blyk hy ’n besondere bewondering te hê vir ’n stuk borduurwerk wat tydens die Middeleeue deur Franse nonne gemaak is, met onder meer “fyn bont blommetjies helder op die gras en die wit perd met sy horing gedwee op die Madonna se skoot” (294)⁴⁶.

In die kortverhaal “Die papegaaiplanter” (in *Die vrou wat haar verkyker vergeet het*) lees ons dat “borduurselfs” in ’n geskrewe teks ’n kreatiewe storie van blote geskiedskrywing onderskei. Ook in *Triomf* word dit gaandeweg duidelik dat “borduur” en “storievertel” met mekaar verband hou, net soos in *Agaat*.⁴⁷ Treppie was “aan’t borduur al weer”, onthou Pop oor die dag toe Treppie ná ’n periode van hardlywigheid gevoel het “iets kom los in sy

⁴⁵ Sien Burger (2000) vir ’n meer volledige bespreking van hoe “muurpapier” met selfbegogeling verband hou in *Triomf*.

⁴⁶ Vergelyk Milla oor “die groot Franse muurbehangsel van die ommuurde tuin waarin die spierwit eenhoring rus vind met sy op op die skoot v.d. Maagd Maria” (177).

⁴⁷ Sien Burger (2006:181-182) vir ’n vergelyking tussen borduur en storievertel in *Agaat*.

binneste” (429). En oor die stories wat Treppie vir Mol vertel om te keer dat sy huil, lees ons: “Één aanmekeer nimmereindigende storie embroïder hy vir haar” (303).

Ontlasting en die skep van stories en ryme hang vir Treppie saam met lees. Hy verklaar byvoorbeeld dat lees die beste teenvoeter vir hardlywigheid is: “Dit help as hy lees” (298). Hiermee raak hy ’n oeuvre-voorganger vir Deodatus, ’n karakter in die kortverhaal “Die sneeuslaper” wat oor sy voorkeur vir die toilet by Amsterdam se openbare biblioteek sê: “Die heilige halle van die boek laat sy maag fantasties werk” (119). Met sy gewoonte om die koerant saam te neem as hy toilet toe gaan, en die gelatenheid waarmee hy dan “rustig sit” (294), is Treppie terselfdertyd ’n intertekstuele soortgenoot van Harold Bloom, een van die hoofkarakters in James Joyce se ensiklopediese roman *Ulysses*. Die volgende paragraaf uit *Ulysses* toon trouens opvallende ooreenkomste met Treppie se toilet-tonele in *Triomf*:

Asquat on the cuckstool he folded out his paper over his bared knees. Something new and easy. No great hurry. Keep it a bit. [. . .] Quietly he read, restraining himself, the first column and, yielding but resisting, began the second (Joyce, 1992:83-84).

Lambert verwoord slegs ’n halwe waarheid wanneer hy vir die prostituut vertel Treppie “rhymes like shit” (385). Dat Lambert dit as ’n kompliment bedoel, blyk uit sy verduideliking dat Treppie die vermoë het om iets uit niks te maak: “He can make a poem out of nothing”. Treppie self sien kuns (stories en ryme) egter nie as iets wat uit niks tot stand kom nie. Sy gebruik van dieselfde skatologiese metafoer waarmee Burton en Rabelais hul skryfwerk karakteriseer as die verwerkte resultaat van alles wat hulle gelees het, beklemtoon Treppie se siening van kuns as die resultaat van ’n proses van kreatiewe bronverwerking.

Treppie se gebruik van ’n vroegmoderne skatologiese metafoer vir kuns kan saamgelees word met ’n tweede beeld waarmee die ensiklopediste en ensiklopediese romanskrywers van die vroegmoderniteit goed vertrou was: dié van ’n boek of kunswerk as heuning wat gemaak is uit die stuifmeel van blomme wat in ander skrywers se tuine groei. In ’n bespreking oor die ensiklopediese bronbenutting skryf Yeo (2001:103) dat Erasmus reeds in 1512 skrywers se aangewesenheid op ander skrywers se materiaal en idees vergelyk het met die wyse waarop die by stuifmeel bymekaarmaak:

The student, diligent as a little bee, will flit about through all the gardens of authors and will attack all the little flowerlets from whence he collects some honey which he carries into his own hive; and since there is so much fertility of material in these that they are not all able to be plucked off, he will select the most excellent and adapt it to the structure of his own work.

Burton (en ander romanskrywers) se (her)benutting van hierdie beeld as verweer teen beskuldigings dat hul werk nie nuut of oorspronklik is nie, is in hoofstuk drie aangeraak as deel van my bespreking oor hoe ensiklopediese romanskrywers se siening van hul skrywerstaak op die voorbeeld van nie-fiksionele ensiklopediste geskoei was. Dit blyk dus dat die heuning-en-bye-beeld deel vorm van 'n eeue-oue gesprek oor bronverwerking binne die ensiklopediese romantradisie. Dat bye ook in *Triomf* hul opwagting maak, is waarskynlik geen toeval nie. Die toneel waar die Benades dankbaar smul aan die heuning van Triomf se bye, vorm deel van 'n herkenbare tradisie in die genre van die ensiklopediese roman. Die besondere en meerduidige rol van die beeldgebruik in *Triomf* hang egter ook saam met die wyse waarop dit in 'n lokale Afrikaanse en Suid-Afrikaanse konteks herskryf en in aangepaste vorm in die roman opgeneem is. Die ongespesifiseerde blommetjies in Erasmus se metafoor word vervang met verwysings na plantegroei wat lokaal voorkom, soos “kakiebos” en “stinkafrikaners”. Die heuning word gemaak uit stuifmeel afkomstig van die plantegroei in die hiperlokale omgewing van die Benades se woonbuurt, en in Pop se gedagtes word die fokus selfs skerper ingestel op die plantegroei van 'n spesifieke plek in 'n spesifieke straat:

“Mmm,” sê Lambert, “proe wild.”

Ja, sê Pop, hy stem saam. Hy wonder darem net wat so wild kan wees in Triomf, dit proe vir hom ál na kakiebos, of nee, na blommetjies proe dit, van daai soort wat op die eilande in die pad voor Shoprite groei.

“Afrikaners,” sê Treppie. “Stinkafrikaners.” (136-137).

Waar die by in Erasmus se metafoor uit 'n oorvloed aan vrugbare materiaal slegs die beste en mees uitstaande vir die maak van sy heuning selekteer (“he will select the most excellent”), verlaat Triomf se bye hulle volgens Treppie op die stuifmeel van stinkafrikaners. Die blomme wat in die volksmond as “stinkafrikaners” bekend staan, is hier 'n metatekstuele toespeling op die Benadés, die agterlike en armoedige Afrikaners wat as onderwerpmateriaal vir die roman *Triomf* gedien het. Dat Triomf se bye heuning uit die stuifmeel van stinkafrikaners maak, verbeeld op metafiksionele wyse die skep van 'n literêre kunswerk (en dus kultuurprodukt) uit materiaal wat in direkte opposisie tot kultuur, gekultiveerdheid,

intellektualisme of enige vorm van verestetisering staan.⁴⁸ Jackson (2011:347) let op die spanning wat heers tussen die roman se “hoë” allegoriese boodskap en die buitengewoon “lae” onderwerp-materiaal, oftewel: “tension between the novel’s ‘high’ allegorical message and exceptionally ‘low’ subject matter”. Die Benades, en Treppie in besonder, is self ook nie blind vir die verskil tussen “hoog” en “laag” waar dit om kuns en kultuur gaan nie. Die onderwerp kom woordeliks ter sprake, en met heuning in verband gebring, in ’n gesprek tussen die NP-lede en die Benades:

“Kyk, sê hy [Jannie, die N.P.-lid] toe hulle binne is en daar’s geskink en almal het hulle sit, “dit gaan vir ons in hierdie verkiesing om geestesgoed, die hoëre dinge.” “Hoër heuning,” sê Treppie (129).

In sy heftige reaksie hierop braak Treppie gal oor politieke retoriek wat ’n gemeenskaplike Afrikaneridentiteit veronderstel omdat daar aangeneem word dat iets soos ’n gemeenskaplike Afrikanerkultuur bestaan:

En dit alles oorlat ons almal sogenaamd dieselfde kultuur het. Watse fokken ding is dit? Vrá ek jou met trane in my ligblou armblanke-oë? (133)

Treppie se tirade word voorafgegaan deur ’n lang gesprek waarin die beelde van “rose”, “roostuin” en “ruiker” sentraal staan, ter voorbereiding van die “stinkafrikaners” waarmee die hoofstuk afgesluit word. Treppie reken die NP’s se siening van kultuur is soos om te sê almal het die “kultuurreg” om “jou eie roostuin” en “jou eie ruiker” te maak (130). As deel van sy kritiek op die sentimentaliteit van só ’n siening, vertel hy ’n staaltjie oor ’n besoek deur ander NP-lede in die dae toe die Benadés probeer het om ’n bestaan te maak uit die verkoop van rose.

Hulle sien Mol se rose in die emmers wat sy daai aand sou gaan smous. En weet julle wat sê hulle toe, die twee laities. Hulle se ai, dís vir hulle so mooi lat die fyner dinge ok aandag kry onder die Afrikanerwerkersklas (132).

⁴⁸ Die wyse waarop Triomf die heuningbeeld op heel ander manier ontwikkel as in die werk van Erasmus, sowel as Treppie se verwysing na “hoër heuning”, herinner aan Marthinus Nijhoff se gedig “Het lied der dwaze bijen”, uit die bundel *Nieuwe Gedichten* (1934). In dié gedig is dit “een geur van hooger honing” wat die bye van hul huise weglok, maar ook van hul “volk en leven”. Die soektog na hoër heuning ontnem hulle van plesier aan tuine en blomme in hul onmiddellike omgewing. Die bye is dwaas omdat hulle die aardse genieting waaraan hulle plesier sou kon hê, verwaarloos vir abstrakte ideale en die begeerte na avonture in die vreemde (sien inskrywing oor “Nieuwe gedichten”, www.literatuurgeschiedenis.nl).

Afrikanerpolitici se behepthed met kultuur en hul pogings om die Benades daarby te betrek, verraai volgens Treppie opportuniste en 'n gebrek aan begrip en empatie. “Niks van fokken niks af weet daai twee boggers nie,” verklaar hy oor die mans wat die smousrose as “fyner dinge” interpreteer het (132). Die boodskap is duidelik: as stinkafrikaners staan die Benades ver verwyderd van die ruikers en roostuine waarom dit vir die N.P.-lede in hul kultuurstryd gaan. Die beeld van “hoër heuning” maak dus plek vir dié van heuning wat wild smaak omdat dit van stinkafrikaners gemaak is.

Soos in die werk van Nijhoff, Erasmus en Burton, word die beeld van heuning in *Triomf* gebruik om kommentaar oor die kunstenaar se gebruik van bronmateriaal te lewer. Die oorspronklike gebruik van die beeld om te verduidelik hoe die skrywer ander tekste in haar eie werk opneem en verwerk, gaan ook nie verlore nie. Die “stinkafrikaners” staan nie net vir die Benades nie, maar ook vir hulle en hul voorouers se intertekstuele soortgenote in die Afrikaanse letterkunde: die bywonerfigure, die armblankes en die sukkelaars wat tydens en ná die depressiejare 'n landelike sukkelbestaan vaarwel moes roep en in die stad van voor af moes begin. Treppie verduidelik byvoorbeeld vir Lambert dat hy (Lambert) nie veel van Jochem van Bruggen se Ampie-karakter verskil nie. Ook ander karaktertipes en genres weerklink in *Triomf*. Brophy (2006) herken Jungiaanse argetipes in die karakters, Samin (2000), Olivier (2012) en De Kock (2009) bespreek die wyse waarop *Triomf* die Afrikaanse plaasroman herskryf, Shear (2006) lig die teenwoordigheid van konvensies van die Brits-koloniale gotiese genre uit en Van Coller (2003) herken eggo's van die voorstadroman en intertekstuele aanhalings uit die werk van C.M. van den Heever.

Die roman *Triomf* is dus heuning gemaak met stuifmeel van blomme wat uit ander skrywer se tuine groei, net soos kuns volgens Treppie die “drol” is wat hy vorm uit alles wat hy gelees het. Ondanks die minder vleiende perspektief op die Benades as “stinkafrikaners”, is beide hierdie beelde in die konteks van die tradisie waarvan hul deel uitmaak, oorwegend positief. As voorbeelde van kreatiewe bronverwerking staan beide beelde teenoor die futiele hersirkulering waarop die roman ook fokus.

Dit is veral by monde van Treppie dat hersirkulering negatiewe assosiasies verkry. Oor die Nasionale Party se aandrang dat hulle nuwe idees en 'n nuwe benadering verkondig, verklaar

hy afwysend: “Dis nie nuut nie, dis dieselfde gemors, gerecycle onder dieselfde naam” (307). Elders vergelyk hy die hersirkulering van idees deur dié party met die sikliese lugwerking van yskaste: “Dun gas, dik gas, ál in die rondte” (54). Wanneer Treppie na aanleiding van die bure se gewoonte om elke tweede Maandag koerante uit te sit, sy huisgenote daaraan herinner dat álles in Triomf “gerecycle” word (15), praat hy nie net van kombuiskaste, exhaustpype en politieke retoriek nie. Sy wrewelrige insigte betrek ook die wêrelde van kuns, taal en letterkunde. Sy mispysende beskrywing van Mol as ’n vallei van eggo’s (“valley of echoes”, 24) hou verband met haar gewoonte om ander se woorde te herhaal, maar ook met haar onvermoë om uit eie beweging iets oorspronklik te skep: “En Mol kan try soos sy wil, maar sy sal nooit ’n hophie geskop kry nie” (308). Mol is nie die enigste vallei van eggo’s waarvoor hy dit het nie. Treppie hou op om boeke te lees omdat hy reken “as jy tien Afrikaans boeke gelees het, het jy almal gelees” (38). Die nuuswaarde van koerante interesseer hom ook nie, want “dis dieselfde goed wat oor en oor gebeur” (15).

Uit bogenoemde blyk dit dat die konsep “hersirkulering” vir Treppie onder meer op verbeeldingloosheid en megalomaniese gehegtheid aan waardelose of uitgediende ideologieë en belange dui. Dit strook met die feit dat hersirkulering, veral van kennis en feite, in ensiklopediese romans dikwels as negatief en futiel uitgebeeld word. Clark (1992:105) reken die ensiklopediese romans van Joyce, Pound, Sollers en Pynchon is “teenkreatief” (anti-creative) omdat dit handel oor en neerkom op die eindelose kopiëring van alles wat die skrywers en karakters reeds gelees het. Bogenoemde skrywers volg volgens haar in die voetspore van Flaubert wat in sy *Bouvard en Pécuchet* ’n pessimistiese perspektief bied op die hersirkulering en herordening van tweedehandse kennis, oftewel: “the work of recycling second-hand knowledge from other books and shuffling it into new configurations” (107). Burn (2010:162-163) sien in die werk van die ensiklopediese skrywer William Gaddis dieselfde fokus op kennis se geneigdheid om op futiele wyse te bly (her)sirkuleer: “Gaddis introduces the tendency of information to circulate futilely [and] to be pointlessly recycled.”

Die vraag ontstaan waarom Treppie positief kan wees oor kuns as verwerkte resultaat van iets anders indien hersirkulering vir hom so ’n negatiewe konsep is. Sy versameling koerantknipsels word immers gemaak uit uitskot, oftewel die ou koerante wat die bure vir hersirkulering uitsit. Hy is die soort *bricoleur* wat, in Lévi-Strauss (1962:21-22) se woorde, hul mitiese denke grond op die “oorskiet en rommel” (“remains and debris”) of “bontgoed”

(“odds and ends”) wat individuele en kollektiewe geskiedenis in hul spoor agterlaat. Hierdie skynbare teenstrydighede skep die noodsaak om te fokus op die wyse waarop *Triomf* naas hersirkulering ook die ensiklopediese werkwyse van fragmentering bevoorgrond.

Treppie bewaar nie die koerante volledig nie. Hy skeur slegs dit uit wat hom interesseer in ’n ritueel waarmee sy huisgenote goed vertrou is:

Treppie se deur is bottoe in die gang. [Mol] luister met haar oor teen die deur. “Grr-grr,” hoor sy. Sy ken daai geluidjie. Treppie skeur al weer goed uit die koerant uit (237).

Soos Barney Kiernan in *Ulysses*, wat ’n knipselversameling oor moordenaars en misdadigers byhou, is Treppie se belangstellings obskuur en makaber. Hy het ’n versameling koerantfoto’s “van mense wat snaakse goed vashou” en “die klas storie wat sy derms aan die gang sit”, sluit onder meer verhale oor nekrofilie en bestialiteit in (281, 298). Volgens Treppie fokus hy op “odd klein fokoppies”:

Nie die wêreld se headlines nie, nee, ok nie die main cats se moves nie, dis fokken boring. Hy soek net daai odd klein fokoppies wat die underdogs mee sukkel” (298).

Flardes van wat hy lees en versamel, baan hul weg tot in die teks van *Triomf* wanneer Treppie uit die koerant voorlees of vir die ander vertel wat hy geles het. Mol het bedenkinge oor die aard van laasgenoemde vertellings. Oor die lykewasser van Joegoe-Slawië is sy byvoorbeeld oortuig “dit het g’n in die koerant gestaan nie” (167). Sy besluit trouens dat die meeste van wat Treppie vertel, die produkte van sy verbeelding is:

Mind you, sy dink Treppie lieg die meeste van die goed wat hy sê hy lees in die koerant. Hy dink dit uit op die dae as hy moet kak en hy’t nie koerante om te lees nie, dis wat (166).

Pop is ewe skepties oor die waarheidsgetrouheid van Treppie se stories en reageer as aanhoorder op dubbelsinnige wyse: “Bid jou aan, sê Pop altyd as Treppie sulke stories vertel. Bid jou aan, of: Wil jy glo” (168). Dit blyk dat Treppie die berigte wat hy uit koerante skeur, benader met wat hy “poetic licence” noem. In ’n gesprek met Lambert omskryf hy laasgenoemde term as “liberties wat poets vat in die lewe om sekere goed met ander goed te

rym” (86). Hy selekteer uit die koerante wat hom interesseer, kombineer die fragmente na goeddunke en pas dit aan vir sy eie kreatiewe doeleindes. Treppie se versameling knipsels kan verstaan word aan die hand van Baudrillard (1996), wat in sy *Sisteen van Objekte (Le système des Objects)* ’n hoofstuk afstaan aan versamelaars en versamelings. In hierdie hoofstuk bespreek hy die maniere waarop versamelaars die inhoud van hul versamelings uit die oorspronklike konteks “skeur” en deur abstrahering in ’n marginale sisteem van private betekenis opneem. Interessant genoeg vir die leser van *Triomf* kontrasteer hy die subjektiewe betekenis van die inhoud van ’n versameling met die praktiese gebruikswaarde van juis yskaste. “If I use a refrigerator, it is a practical mediation,” skryf Baudrillard (1996: 85). Hierteenoor verloor voorwerpe in ’n versameling hul praktiese gebruikswaarde en word hulle in die skep van ’n private wêreld betrek: “Such objects together make up the system through which the subject strives to construct a world, a private totality” (86).

Mol se vermoede dat Treppie sy verhale op die toilet uitdink wanneer hy *nie* koerante het om te lees *nie*, is verkeerd. Die opskeur van koerante is juis ’n noodsaaklike deel van sy kreatiewe proses aangesien dit dui op die herverwerking van wat hy gelees het. Die toneel waar hy op die toilet sit en “confetti” van koerantpapier maak, illustreer dit:

Hy voel sy derms roer. Hy skeur die koerantpapier in fyn stukkies. Hy maak confetti.
Triomf, Triomf, here comes the bride, big, fat and wide (310).

Die leser weet dat talle van die verhale wat hy uit koerante geskeur het, oor bruide of variasies daarop gehandel het: Frieda wat voor die kansel laat staan is, die bruid wat beeldmateriaal gesien het van haar bruidegom wat seks het met ’n hond en die meisie van Joegoe-Slawië met wie niemand wil trou nie omdat sy in die lykshuis ontmaagd is. Dat Treppie “confetti” maak, sluit tematies aan by dit wat hy gelees het en by die liedjies en verhale oor die bruilof op die maan wat hy onthou of uitdink terwyl hy en Lambert die polisiewoonstelle dophou (272-273).

Metafories versinnebeeld die maak van “confetti” die hoogtepunt van sy herbenutting en herverbeelding van die fragmente wat hy versamel het. In hierdie toneel, wat volgens die werklike skrywer poësie pleks van prosa is (sien Esterhuizen 2014), is Treppie in die taal van die roman besig om te “rym”. Die voorkoms van die boektitel opper nogmaals die

moontlikheid dat hy die implisiete outeur is. Sy werkwyse is immers dié van narratiewe fragmentasie waarvan ook die roman *Triomf* getuig. Mol verwys implisiet na hierdie kwaliteit van *Triomf* wanneer sy sê dat die Benades “uit scrap” en “oorskietwol” gevorm is. Hulle bestaan as oorblyfsels van ander tekste en alles wat hulle sê, is herhalings van wat reeds gesê is en gebeur het. Die karakters én die roman bestaan uit fragmente (“afvalstukkies”, “laslappies”) wat in nuwe kombinasies “aanmekeargesit” en “genaai” en toe nog verder vervorm (“gepanelbeat”) is:

Aanmekeargesit en gepanelbeat, om nie te sê genaai nie, uit scrap uit. Afvalstukkies, laslappies, oorskietwol, wolhaarstories, hoorsê, ’n glimps van voor en ’n glimps van agter (444).⁴⁹

Treppie se werkwyse kom voorts ooreen met dié van ensiklopediese romanskrywers en ensiklopediste deur die eeue: die versnippering van kennis en die herverwerking daarvan om iets anders te skep. “With pastepot and scissors I composed it!” het William Smellie, redakteur, oor die eerste uitgawe van die *Encyclopedia Britannica* gesê (aangehaal in McArthur 1986:107). “I wouldn’t mind if they had me down as a cut and paste man,” het James Joyce gesê nadat hy fragmente uit die einste *Encyclopedia Britannica* (en ander verwysingswerke) in *Ulysses* en *Finnegan’s Wake* gebruik het (aangehaal in Tribout-Joseph, 2008:134).

Omdat Treppie self ook uit tekstuele fragmente aanmekear gesit is, eggo sy optrede Joyce se sogenaamde Sikloop (“Cyclops”)-hoofstuk in *Ulysses*. Laasgenoemde toneel vind plaas in die kroeg van Barney Kiernan, waarvan die mure volgeplak is met koerantknipsels oor moordenaars en misdadigers. Sarah Tribout-Joseph (2008:135) reken dat Kiernan se knipselversameling ’n metafoor raak vir die literêre werkwyse waarmee Joyce hom besig hou: “Joyce textually re-enacts the metaphor of the cutting out of the newspaper articles in Barney Kiernan’s pub”. Die beeld van “knip en plak” is egter ’n bedrieglik eenvoudige beskrywing van die komplekse proses waarmee skrywers soos Joyce, Van Niekerk (en Treppie) hulle besig hou. *Triomf* is uit “laslappies” aanmekeargesit op dieselfde manier as wat *Ulysses* “a patched-up affair” is (Tribout-Joseph 2008:135), maar die multiplisiteit, onversoenbaarheid en herskrywing van die materiaal wat versamel word, sorg dat die

⁴⁹ Sien Buxbaum (2013) vir ’n meer volledige bespreking van hoe narratiewe fragmentasie in *Triomf* bevoorgond word deurdat die liggame van romankarakters voortdurend op die punt staan om te disintegreer.

fragmentasieproses ’n uitwaaiering van nuutgeskepte en nuutskeppende betekenisvervoersaak.

In sy studie oor die ensiklopediese romanskrywers Flaubert en Joyce sonder Kenner (1962:3) gefragmenteerdheid uit as die uitstaande kenmerk van die ensiklopedie. Die ensiklopedie versplinter volgens hom alles wat die mens weet en rangskik dit in brokke.⁵⁰ Hierby kan mens voeg dat die ensiklopediese romanskrywer se weergawe van die ensiklopedie se benadering die werkwyse is wat Lévi-Strauss *bricolage* noem. Deur *bricolage*, volgens Moretti (1996:19) “die enjin van literêre evolusie”, verleen skrywers soos Treppie nuwe funksies en betekenis aan die fragmente wat hulle hersirkuleer. Die nuwe funksies tree dikwels in stryd met die oorspronklike betekenis en die veelstemmigheid en kompleksiteit van die ensiklopediese roman volg juis uit die feit dat die disparate, heterogene fragmente wat die skrywer saamvoeg, voortdurend dreig om weer uitmekaar te spat.

Moretti argumenteer gepas dat ’n roman soos *Ulysses* getuig van *bricolage* wat bykans tot breekpunt gevoer is: “bricolage stretched almost to breaking point” (228). Dieselfde kan gesê word van *Triomf*, wat op selfrefleksiewe wyse ’n beeld van hierdie spanning inbou met die talle tonele waar karakters vrees dat die samehang van die dele waaruit hul aanmekaar gelas is, sal disintegreer.

Moretti bied ten slotte ’n waardevolle korreksie op Mendelson se kritiek op ensiklopediese romans wat nie daarin slaag om hul uiteenlopende bronne tot ’n sinvolle geheel saam te voeg nie (sien hoofstuk 2). *Bricolage* veronderstel allermins dat die skrywer ’n soomlose geheel bewerkstellig, argumenteer Moretti (1996:22): “Between bricolage and refunctionalization there may well be an admirable agreement, but certainly, by definition, no preordained harmony.” Hoewel hy nie na Mendelson verwys nie, sê hy eksplisiet dat die onopgeloste spanning tussen weersprekende betekenis in polifoniese, dissonante romans nie ’n tekortkoming is nie, maar juis die vorm wat hulle effektief maak in hul soeke na vormvernuwing en produktiewe betekenisveelheid (“the specific form of their effectiveness”, 228). Ensiklopediese romans se gemeenskaplike poging om hul literêre erfenis tegelykertyd volledig op te som en te vernuwe, is die teken van “great intelligence [. . .] which has given

⁵⁰ Kenner (1962:1-2) sê: “The mark of the Encyclopaedia, then, is its fragmentaion of all that we know into little pieces so arranged that they can be found one at a time.”

itself an impossible task”. Om hierdie rede is al die groot ensiklopediese werke van die Westerse letterkunde – *Ulysses*, *Bouvard et Pécuchet*, *Gargantua et Pantagruel*, *Tristram Shandy* en Goethe se *Faustus* volgens Moretti (1996:39) almal mislukkings: “Masterpieces, to be sure. But flawed masterpieces.”

4.2.3 Ander ensiklopedieë in *Triomf*: Die Bybel en die yskasboek

Northrop Frye (1957) se uiteensetting van die verwantskap tussen ensiklopediese fiksie en die Bybel is relevant by die lees van *Triomf*, wat met Bybelse verwysings deurspek is. Frye reken narratiewe fragmentasie in ensiklopediese romans geskied in navolging van die Bybel, wat volgens hom ’n “reusagtige knipselboek” is waarin oorspronklike bronne gekorrupteer, misverstaan en verdraai word (“a giant scrapbook of corruptions, glosses, redactions, insertions, confluations, misplacings, and misunderstandings”, 316).

In *Triomf* is die Bybel nie net die model vir narratiewe fragmentasie op die wyse wat Frye beskryf nie, maar ook die teiken daarvan, aangesien die magdom verwysings daarna versnipper, verwring, versekulariseer en aan onverwagse permutasies onderwerp word. Hoewel dit ongetwyfeld ’n belangrike interteks vorm, word dit eindeloos betrek in wat Treppie ’n “oorlog van perspektiewe” (163) noem. Veral by monde van Treppie word Bybelse leringe gesatiriseer, gebanaliseer en bespot. Treppie plaas die Bybel ook in mededinging met ’n alternatiewe, sekulêre Bybel: die handleiding oor die herstel van yskaste.

Treppie se satiriese woede is veral gerig op die inhoud van Genesis (die skepping van die heelal en die gelykenis van Noag se ark) en Openbaring (beloftes van ’n nuwe hemel, die hel as straf vir afvalligheid en apokaliptiese voorspellings oor die einde van die wêreld). Hy karakteriseer die Bybelse ontstaansmite saam met die mite van die volksplanting as “wolhaarstories” en gaan uit sy pad om dit belaglik te maak: “Bzzzzt, en dáár jumpstart die Great Electrician in the sky toe vir Adampie uit die áárde uit!” (400).

Sy houding kontrasteer skerp met dié van sy sibbe, wat inderdaad die volksplanting en die skepping van die aarde in dieselfde asem noem wanneer hulle raai dat Triomf se ou eikeboom óf uit “Adam se tyd” óf uit “Jan van Riebeeck s’n” kom (13). Treppie is neerhalend oor die prominensie wat Pop en Mol se verwronge begrip van die Bybel in hul lewe het. Hy beskuldig Mol daarvan dat sy Lambert nie wou aborteer nie omdat sy en Pop gedink het hulle “speel in Genesis” (111) en hy raai dat hulle aan hulself dink as “vars uit die paradys geskop” (296). “Vermeerder dus en vul die aarde,” spot hy met hulle in sy toespraak by die kamma-trourepetisies tydens Mol se swangerskap (164).

Teenoor aandag aan oorspronge en ontstaansmites, lees Treppie se familieledede die Bybel veral as ’n apokaliptiese teks. Soos die Jehovagetuies tydens hul huisbesoeke aan die Benades, fikseer Mol en Lambert op beskrywings van die hel en die einde van die wêreld. Vir Mol klink die honde wat in Triomf blaf “soos die einde van alle tye” (4). Sy is onnatuurlik behep met die idee van die aarde wat wegsink in ’n gat (of die hol aarde onder Johannesburg). Dit skakel met haar ander vrese, onder andere oor Lambert se kapasiteit vir geweld en politieke pessisme oor die land se toekoms. Sy visualiseer byvoorbeeld die fiasko waarop Lambert se verjaarsdag moontlik kan uitloop, soos volg: “Dan breek die hel los en die graftes sink in gate gate gate” (328). Op sý beurt word Lambert so diep ontstel deur gedagtes oor die wederkoms dat dit by geleentheid in ’n epileptiese aanval oorgaan. Sy eerste aanval wat in die roman beskryf word, volg op ’n voorlesing uit Openbaring deur die Jehovagetuies; en in die oomblikke voor ’n ligter aanval by die munisipale stortingsterrein klink die brullende vullislorries vir hom “soos bese geeste uit die hel uit” (208). Pop fokus op meer soetsappige wyse op die vooruitsig dat hy ná sy dood “in die huis van sy Vader opgeneem [sal] word” (419) en op sy laaste lewensdae as ’n “laaste reis na hemelse poorte” (296).

Treppie bewerkstellig ’n totale omkering van die wyse waarop sy familie hierdie konsepte en beelde verstaan. Die vuur en swael van die hel is volgens hom nie iets wat in die toekoms lê nie, want ’n variasie daarvan is reeds in volle swang:

Treppie sê as daar selfs net één wildebok in Johannesburg oor was, dan sou dit gered kon word van die vuur en die swael, maar daar is obviously nie een nie. Want al wat hy [. . .] sien, is goed wat brand en al wat hy ruik, is bloed en yster (262).

Die hel is die stad Johannesburg, die huis waarin hulle woon (“Marthastraat is die hel”, 154) en die Benades se lewe op aarde. Hulle bevind hulle reeds in die “pokput”, “gatkant”, “deep end”, “hell-hole” en “longdrop” (359). Die hemel bestaan slegs in gebanaliseerde, aardse vorm en daarom verklaar hy byvoorbeeld oor sy gereedskapkis: “This is heaven” (332). Laasgenoemde opmerking is tipies van die wyse waarop Treppie Bybelse beelde en konsepte versekulariseer. Hy vergelyk die drie Benade-mans met die heilige drie-eenheid (“Three in one!” en “Vader, Seun en Heilige Gees”, 25) en eis dikwels vir homself die rol op van Christusfiguur of Skepper. Die skep van ryme en stories op die toilet word met die skepping van die heelal vergelyk (sien 4.1.2) en die Bybelse skeppingsverhaal word nogmaals deur hom gesatiriseer wanneer hy lampskerms met sonne, mane en sterre huis toe bring en tydens die ophang daarvan opsetlik die Bybelse frase “Laat daar lig wees” verwring: “ ‘Lights!’ skree Treppie. ‘Lights!’” (353). Treppie spot dat die Benades aan “Doomsday blues” ly omdat hulle te veel van die insekdoder Doom inasem, vergelyk die kerk met ’n “tak van Morkels”, noem die Brixton-koppe die Olyfberg en sê die verwers “lyk soos engele uit die hemel” (128, 357, 443).

Sy invloed blyk aansteeklik te wees. Lambert sien die uitverf van die huis (“white as snow, good as new”, 375) en die trek na die Noorde toe (“a new beginning”) as aardse ekwivalente vir die Bybelse beloftes van nuutmaking deur vergifnis (“witter as sneeu”). Pop “preek” vir die boontjies in Spar en val selfs op sy knieë om ’n gebed aan Oupop pleks van die Here te rig (296, 312). Treppie wreek hom by uitstek op die konsepte “hemel” en “hel” deur die onderskeid tussen die twee te bevraagteken. Die hemel “klink vir hom na die hel” omdat alles daar dieselfde is, sê hy in ’n gesprek wat daartoe lei dat Pop vorendag kom met die frase “hemelse hel” vir die teenstrydige ruimte wat Treppie beskryf (323).

Treppie, wie se regte naam Marthinus is, kom nou ooreen met die James Joyce-karakter Martin, wat in *Ulysses* se Hades-toneel verklaar: “In the midst of life, there is death” (Joyce 1992:79). Treppie glo dat hy al van sy agtste jaar besig is om dood te gaan en beskryf homself as ’n “natplek met ’n vel om wat sukkel om lug te kry” en “een klont scar tissue met ’n hart in die middel” (361). Omdat hulle op ’n manier reeds dood is, beskryf Treppie sy familieleden as dooie myne, dooie sterre en zombies (106-108). In ’n driftige repliek op die Jehovagetuies, wat predik dat die einde van die wêreld naby is, reken Treppie “die Einde” was sy pa se selfmoord: “En toe gaan sy stem al hoe hoër en hy sê hy’t die Einde al vroeg

leer ken toe dit aan 'n belt in 'n spoorwegtrok gehang het" (169). Behalwe dat hy glo "die Einde" het reeds aangebreek, sien hy dit as deel van 'n herhalende siklus van "goeters wat oor en oor gebeur" (118). Wanneer die Jehovasgetuies "vir die soveelste keer" uit Openbaring lees, reageer Treppie met minagting: "Save us the Revelation, dears, we've heard it all before" (295).

Treppie se siening seëvier op verhaalvlak wanneer Mol eindeloos die konflik en geweld in haar huishouding as variasies van die hel beskryf, byvoorbeeld: "Meer as oorlog, hél was dit" (oor die aand toe Lambert die vuur gemaak het, 248) en: "Daar's die hel nou éérs los" (361). Die apokaliptiese einde waartoe die roman opgebou het, realiseer nie soos verwag nie. Op verkiesingsdag klink "die karre wat so jaag en crash en al die sirenes en goed in Ontdekkers" aanvanklik vir Treppie soos 'n "geween en gekners van tande", maar dié negatiewe beelde word gou verdring deur 'n beskrywing van 'n karnavaleske optog wat paradyslike elemente eerder as die hel oproep: "Sy't margarine-sonnetjies aan haar ore en hy't 'n vyeblaar vir 'n das aan in NP-kleure en sy maag stoot-stoot so onder dit soos 'n witwalpampoer" (421).

Oor hierdie soort antiklimaktiese momente in ensiklopediese romans merk Attell (2003:48) op: "The revelation that the modern encyclopedic novel proposes is not the bang of the world ending, but of it changing". Sy argument kan met vrug van toepassing gemaak word op die uitbeelding van politieke verandering in die laaste bladsye van *Triomf* én op die dood van Pop, wat ook aangebied word as die teenoorgestelde van die soort "verdomde storie" wat volgens Treppie "met kak en derms en 'n rokende loop" eindig (420). "No bang, just a puff," sê Treppie op gepaste wyse oor Pop se dood wanneer die dokter en familie besluit om gerieflikheidshalwe te glo dat dit aan natuurlike oorsake te wyte was (446).

Ondanks Pop se afsterwe en die era van politieke verandering wat deur verkiesingsdag ingelui word, suggereer die sikliese verhaalstruktuur dat die Benades sonder uitkomkans in hul omstandighede vasgevang is. Die verhaal wat begin met Lambert se vermoede dat hy sy vingers verloor het omdat Treppie dit aspris in die ratte van 'n roltrap vasgedruk het, eindig met Lambert wat Treppie se vingers onherstelbaar vermink. Die "hele dressers vol breekgoed" wat in die openingstonele "stukkend val" voor die stootskrapers van Sophiatown, maak in die slottonele plek vir Lambert wat die laaste kosbare breekgoed uit sy ma se sideboard stukkend gooi.

Volgens Clark (1990:22) word sodanige siklisiteit in ensiklopediese tekste deur die struktuur van die Bybel gemotiveer: “The Old and New Testaments, bounded by the Creation and the Apocalypse, possess a circularity or completion motivating the encyclopaedic project in general” (22). Sy skaar haar daarmee by Frye (1957:316) se siening van die Bybel as “a gigantic cycle from creation to apocalypse”. As variasie hierop word die Bybelse gemoeidheid met begin en einde in *Triomf* gekoppel aan die verwagting dat die romangebeure op ’n finale afrekening afstuur. Volgens Frye en Clark is die Bybel die sikliese teks wat *alle* ensiklopediese romans ten grondslag lê, maar Treppie verwerp die gesaghebbendheid en toepaslikheid van die Bybel en die Christelike tradisie in die geheel. Aangesien hy afwysend staan teenoor die Bybelse metafisika, wend hy hom tot ander filosofiese tradisies as raamwerk vir sy sienings oor siklisiteit in die lewe van die Benades. Hy beroep hom veral op die yskashandleiding om aan sy gesinslede (en aan *Triomf*-lesers) te verduidelik dat die Benades nie op ondergang of verandering afstuur nie, maar uitgelewer is aan ’n byna Nietzscheaanse ewige terugkeer van dieselfde voortslepende situasie.

As alternatief op die Bybelse skeppingsverhaal reken Treppie dat die mens as ’n waterval ontstaan het en opgeneem is in ’n “never-ending storie van verdamping en verdigting, liquids, gasses en solids, ’n automatic cycle” (400). Om sy alternatiewe skeppingsmite toe te lig, formuleer hy ’n sekulêre variasie op die Bybelse gelykenisse en plaas sy eie “gelykenis” oor die werking van yskaste in die plek van hul Bybelse modelle, soos duidelik raak uit Mol se herevaluering van haar vroeëre siening dat gelykenisse eksklusief ’n Bybelse fenomeen is:

Sy’t gedag gelykenisse staan net in die Bybel, van die saaiër en die maaier en die gemorste talente, maar toe vra Treppie mos vir Lambert hy moet die gelykenis opsê van hoe yskaste werk. Baie oulik was dit, van die skuitjie wat lek (321).

Die “gelykenis” van “die skuitjie wat lek” word vervat in ’n paragraaf uit die yskashandleiding wat ook as motto voorin die roman afgedruk staan. Hierin word die sirkulering van warm yskaslug vergelyk met water wat uit ’n lekkende kano geskep word en weer na binne vloei. Hoewel Treppie waarsku dat “niks op aarde [. . .] presies op ’n druppel water gelyk is aan ’n ander ding nie (26),” word die Benades by herhaling uitgebeeld as mense wat vergeefs water uit ’n lekkende kano, “voos bootjie” of “stukkende skuitjie” skep (321). Nadat Lambert die “gelykenis” vir Treppie moes opsê, sing hy in ’n duidelik toespeling op sy eie gesin:

My mamma roei die skuitjie [. . .]
 My pappa blaas die fluitjie
 My oompie draai die orreltjie
 En ek fix yskaste (342).

In aansluiting hierby waarsku Treppie ’n onbegrypende Pop en Mol in een van die laaste hoofstukke van die roman dat hul bootjie op ’n “boggerop” afstuur:

Never mind, sê [Treppie], sy moet maar solank haar life-jacket aanstrap en Pop moet kyk of sy fluitjie werk, want hierie klein bootjie van hulle stuur nou af op ’n boggerop (412).

Terwyl Pop vir Mol leer bestuur, dink Treppie dat Pop lyk “of hy in ’n paddle boat sit” en dat Mol aan Pop vasklou “of sy wil versuip” (424). Kort voor sy dood lyk die Benades se huis vir Pop “kompleet nes ’n skip wat klaar lê om weg te vaar” (430). In reaksie hierop waarsku Treppie vir Pop dat die “skip” onderweg is na “die land waar die sitroene bloei” (430). Treppie se woorde is ’n verwysing na “das Land, wo die Zitronen blühn”, ’n beeld vir die onderwêreld afkomstig uit Johann Wolfgang von Goethe se roman *Die vakleerlingskap van Wilhelm Meister (Wilhelm Meisters Lehrjahre)*⁵¹.

Sekere opsigte van Treppie se “gelykenis” roep die troep van “das Narrenschiff” of “Ship of Fools” in gedagte.⁵² Dit skakel ook allegories met die onderwêreld van Hades en die bootsman Charon, wat volgens Dante se *Inferno*-hoofstuk in die vyfde sirkel van die hel op die rivier Archeron bedrywig is (in sy *Goddelike komedie/ Divina Commedia*). In dié rivier, wat in klassieke mitologie met wanhoop en verdriet geassosieer word, verdrink talle ongelukkige siele voordat Charon hulle op die oorkantste oewer kan besorg (Markos,

51 Die uittreksel in Duits lui:

“Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
 Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühn,
 Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
 Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht—
 Kennst du es wohl? Dahin! Dahin!

Möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!” (sien Glauert, 2013, vir lirieke in Duits en Engels, asook vir ’n bespreking van die konteks waarin die lied in Goethe se roman voorkom).

52 Sien Wilson (2013) vir ’n bespreking van die enorme invloed van Sebastian Brandt se satiriese teks *Das Narrenschiff* (1494), oor ’n skip vol gekke wat rigtingloos rondvaar, op vroegmoderne letterkunde en denke. Wilson bespreek ook Foucault se omstrede bewering dat skepe-sonder-bestemming met geestelik versteurdes aan boord werklik in vroegmoderne Europa as drywende klinieke of inrigtings gebruik is (om die persone aan boord onbepaald uit hul samelewing te verwyder).

2013:65-80, en Brumble, 1998:296). Heelparty raaiselagtige beelde in die roman val in plek wanneer dit duidelik raak dat die Benades hulle op een van die riviere van die onderwêreld in 'n lekkende kano bevind, met Treppie in die rol van Charon. Dit verleen op retrospektiewe wyse 'n onheilspellende kwaliteit aan die waarskuwings oor bloedskande waarmee Treppie vir Mol treiter: “Hulle sê intelery maak lat mense se beendere te swaar word om water te trap” (111). Die tonele waarin druppende of opdammende water figureer, soos wanneer pype en “overflows” breek of as Mol nie haar badprop kan vind nie, vorm deel van die implisiete bedreiging. Die herhaalde gebruik van die frase “come hell or high water” koppel die idee van water met die onderwêreld en beelde wat met die boom of droesem van 'n “blikkie” en die lediging daarvan te doen het, speel in op die gedagte van die kano as 'n “blikkie”.

In 'n vreemde ooreenskuiwing van beelde is die “water” in die kano dikwels die familieledes se eie tranes of, op minder keurige wyse, ander liggaamsvloeistowwe (semen, urine of die druppel aan Pop se neus). “For crying in a bucket,” roep Treppie uit teen die agtergrond van die Benades wat nimmereindigend probeer om lekke te repareer en tranes droog te vee (301). Waar Treppie se “gelykenis” melding maak van 'n spons waarmee water opgesuig word, moet die Benades improviseer met wat ook al byderhand is: 'n nat waslap, sakdoek, ou t-hemp, hems mou of selfs 'n pruik (9, 424, 250, 368, 426). In die toneel waar dit vir Treppie lyk of Pop en Mol “in 'n paddle boat sit”, spot hy verdrietig oor die noodsaak vir 'n laken pleks van 'n sakdoek: “Nie 'n sakdoek nie, dankie, sê [Treppie] vir Pop, 'n fokken laken is wat hy nodig het” (426). Selfs die Benades se honde probeer help om al die tranes droog te lek (7, 249), maar dit is 'n vergeefse stryd. Pop verklaar met verwysing na sy sekslewe hy is “opgedroog” (140), maar daar hang altyd 'n druppel aan sy neus, daar kom kwyl uit sy mond en hy moet “drooggetroos” word (425). In die laaste toneel voordat Pop te sterwe kom, dink Treppie: “Já, snuit hulle, snuit hulle voor die melkweg begin draai” (426). Dit gaan oor die snuit van kerse (en by implikasie die dood), maar op ambivalente wyse ook oor die vergeefse “gesnuit” van die Benades (spesifiek Pop).

So frekwent is die beelde wat met Treppie se alternatiewe mites oor oorsprong en einde verband hou, en so invloedryk Treppie se prediking daarvan, dat dit die belang van die Bybel in die teks ewenaar en selfs dreig om dit te oorskadu. Pop, die mees konserwatiewe Benade, laat vaar in die laaste toneel voor sy dood die Bybelse verwysings wat hy vroeër gebruik het om sy eie dood te verbeel. In die plek daarvan visualiseer hy 'n “oortog” na “daardie ewige

oewer”, met in sy ore “skreeue en psalms van ander wat vaar” (431). Die roman se volgehoue uitbeelding van Treppie as diabolies beklemtoon die verband tussen hom en Charon, wat in klassieke illustrasies van Danté se *Goddelike komedie* as ’n duiwel uitgebeeld word.⁵³ Dit vloei ook voort uit die feit dat hy so ’n fel opponent van Protestantse teologie is dat sy familie besluit hulle “moet liever nie van bid of glo praat voor Treppie nie” (168). As toonbeeld van sy ondermynende houding huldig hy die yskashandleiding as “familiebybel” in en posisioneer dit as plaasvervanger vir die Bybel:

Want dis die familiebybel dié. Hier staan opgeskrywe die wet en die profete en als wat jy verder nodig het om die saligheid te beërwe en in heerlikheid verder te lewe met jou Fuchs en jou Tedelex (315).

Die uitbeelding van Treppie as ’n duiwel of ’n “soort Mefistofeles” (Viljoen, 1994:54) skakel egter eweseer met ’n tema eie aan die ensiklopediese roman en van sentrale belang in Van Niekerk se oeuvre: die verhouding tussen leermeester en student. Die kennisverhouding tussen Treppie en Lambert word aangebied as ’n herskrywing van die Faustus-verhaal, met talle eggo’s van Christopher Marlowe se *Die tragiese geskiedenis van Doktor Faustus* (*Tragicall History of Doctor Faustus, 1604*) en Goethe se *Faustus: ’n tragedie* (*Faust: Eine Tragödie, 1832*). Treppie lees soos ’n kombinasie van Marlowe en Goethe se Mefistofeles-karakters, met die klem wat gaandeweg verskuif van sy rol as godsdiensstige afvallige na sy noue band met chaos en kreatiwiteit. Teenoor Marlowe se Mefistofeles (“the enemy in a medieval dueling contest with Christ”), sien Lewis (2001:173) Goethe se Mefistofeles as ’n verteenwoordiger van chaos en kreatiewe energie:

Goethe’s Devil no longer embodies an exclusively Christian meaning. He is a more complex, multifaceted, and ambiguous character, representing not only evil against good, but also the opposition of [. . .] chaos-order, as well as the stimulus to creativity.

Lewis se beskrywing van Goethe se Mefistofeles is van toepassing op Treppie, met sy hebbelikheid om gevestigde betekenis omver te werp en op kreatiewe wyse chaos te saai. Goethe se karakterisering van Mefistofeles as ’n kombinasie van duiwel en nar (sien Brown,

⁵³ Ioan Stradanus en Michelangelo se uitbeeldings is bekende voorbeelde van die visuele assosiasie tussen Charon en die duiwel.

1986:18; en Janz, 2011:35) is ook herkenbaar, met Mol wat Treppie beurtelings as 'n "dywel" én 'n "fool" beleef.⁵⁴ Die belangrikste ooreenkoms wentel egter om die Faustiaanse pakt tussen Treppie en Lambert en hoe die oordrag van kennis en mag daardeur verbeeld word.

Die hoofstuk oor die yskaseksamen in *Triomf* begin op soortgelyke wyse as Marlowe se drama. Treppie se beskrywing van die yskasboek ("Hierin staan opgeskrywe [. . .] als wat jy verder nodig het ") eggo die wyse waarop Mefistofeles die volledigheid besing van die towerboek wat hy in ruil vir Faustus se siel aanbied. Volgens Wall-Randall (2008) word Mefistofeles se boek vol towerspreuke deur Marlowe uitgebeeld as 'n "complete, magic encyclopedia, embodying the quality of infinite compendiousness in compactness". Treppie presenteer in navolging hiervan die handleiding as 'n ensiklopediese werk met byna magiese kwaliteite. Dit kan volgens hom 'n einde bring aan die feit dat Lambert "sonder kennis" en "sonder insig" is (315). Hiermee raak Treppie een van die Faustus-verhaal se belangrikste temas, die mens se begeerte na ensiklopediese kennis, aan. Hy plaas die obskure kennisveld van yskastegnologie nogmaals in breër konteks wanneer hy sê Lambert moet die handleiding bestudeer "solat die kennis van die vadere aan die kinders oorgedra kan word" (321).

Die oordrag van kennis van een generasie na die ander word reeds in die eerste toneel van die roman aangeraak wanneer Treppie vir Lambert leer om die honde van Triomf te laat huil. Vanuit Mol se perspektief is dit 'n vaderlike gebaar. Dit is iets wat Treppie by sy pa geleer het ("Treppie het hierie by Oupop geleer toe hulle nog in Vredorp gewoon het", 18) en wat hy nou aan Lambert oordra: "En nou leer Treppie vir Lambert". Mol onthou en word beïnvloed deur die vertedering van Oumol oor die wyse waarop Oupop die kinders "leer":

" 'Jy leer die kinders verkeerde goed, Lambertus,' het Oumol altyd vir hulle pa gesê, maar sy kon ok nie help om te smile nie." Omdat Mol vaders wat hulle seuns leer hoe om 'n buurt se honde te laat huil as 'n familietradisie interpreteer, stem dit haar verdrietig dat Lambert, wat 'n "genetic cul-de-sac" is, dit nie vir sý nasate kan leer nie: " 'Shame, Pop,' sê Mol, 'vir wie sal Lambert eendag leer om die honde te laat huil?' " Kennelik heg Treppie, wat moeilik tot sentiment of emosie beweeg word, ook waarde aan oorgelewerde kennis. Hy raak bewoë

⁵⁴ Brown (1986:18) skryf: "The devil and the clown reappear combined in Goethe's own Mephistopheles." Janz (2011:35) se opinie strook hiermee: "He [Goethe] attaches the function of a fool to the traditional one of the devil. The devil as a fool, the fool as a devil".

wanneer hy tydens 'n nagtelike uitstappie saam met Lambert die volksverhale, versies en liedjies wat hy van sy ouma geleer het, in herinnering roep. Hy probeer hierdie herinnering aan Lambert oordra, maar Lambert is weens onwilligheid of onbekwaamheid nie ontvanklik daarvoor nie:

“Check nou,” sê Treppie, “dis Koos Krismis en Laventeltjie, sy vrou, hulle gaan honeymoon hou bokant Klipfontein se sterre.”
Lambert check. Hy sien net die rowwe kors van die maan. (272)

Treppie reageer heftig wanneer Lambert sy herinnerings en verbeeldingsvlugte as “kak en stront” afmaak. Lambert se onbelangstellende houding jeens die flardes taal- en kultuurherinnerings wat Treppie aanbied, word deur Treppie as metaforiese stiksienigheid vertolk: “Mag stront wees, Lambert, maar wie sal jou oë vir jou open?” (273). Hoewel Treppie se uitbarsting onder die invloed van drank al meer onsamehangend raak, wentel sy ontsteltenis onder meer om die verhouding tussen generasies, of tussen ouers en kinders: “‘Chip of the old block, chip of the old moon,’ huil hy met sy wang teen die klip” (274). Dit is onduidelik of hy verwys na die feit dat hy (Treppie) Oupop se seun is of na Lambert as moontlik sý seun. Teenoor sy sibbe ontken Treppie laasgenoemde moontlikheid heftig en hy raak woedend as Mol dit aanraak:

“Dis nie my fokken kind daai nie!” skree Treppie. “Ek het altyd uitgetrek en luglangs gehou, diékant toe. Want ek weet wat kom daarvan! So moenie kom kak praat hier op 'n Maandagoggend nie! (110).

Die spottende toon waarmee hy, in die rol van 'n priester of predikant, vir Lambert “my seun” noem wanneer hy die yskashandleiding oorhandig (“Maar daarvoor moet jy eers katkiseer, ou seun”, 315), is egter bedrieglik. Dieselfde geld sy verwysing na die oordrag van kennis “van die vadere aan die kinders” (321). Pop beseft dat Treppie se optrede op 'n erflating neerkom en vergelyk dit daarom met “boedel oorgee” (336).

In die tyd waarin hy vir Lambert tot sy kennis-erfgenaar maak, verrai Treppie volgens Mol teerheid teenoor Lambert: “Hy was jámmer vir die arme Lambert vol rowe wat so hard geleer het vir sy eksamen” (330). Selfs die emosie van liefde kom met 'n ompad ter sprake wanneer Treppie, wie se gedagtes by sy eie pa blyk te wees, Oupop se bekfluitjie te voorskyn haal en

saam met Pop 'n "tune" oor God se liefde oor en oor sing. Die gedeelte oor liefde ("there is one things I know/ for He loves me so") word twee keer in die teks afgedruk. Volgens Mol word die lied om Lambert se ontwil gesing: "Hulle speel vir Lambert deur sy katkisasie, dag sy by haarselwers, hulle speel sy kop vir hom skerp en helder, lat hy goed kan leer" (317).

Op die oog af eis Treppie net één ding wanneer hy die handleiding aan Lambert oorhandig, naamlik dat Lambert dit bestudeer. Wanneer Lambert die eksamen "slaag", volg 'n tydperk van samehorigheid. "Hy kon sien Treppie het dit ok gelike," merk Lambert op (338). Deur aan die "dywelse" Treppie se eise te voldoen, verkry Lambert (nes Faustus) groter toorkrag en kennis. Hy kry dinge "gefigure" met een "brainwave" op die ander (318). Die Fuchs raak "soos 'n magic machine" en "miracles" word met die yskaste verrig (331, 339). Hy vorder "soos die wind deur sy lys" en Treppie let op dat Lambert se kamer 'n vreemde helderheid uitstraal: "It glows with eerie brilliance" (350, 354). Sulke oomblikke van toegeneentheid en betowering moet opgeweeg word teen die vyandige, gedoemde verhouding tussen die alwetende Mefistofeles en die leergierige Faustus. Moretti (1996:25) sien Mefistofeles se houding as hoogs dubbelsinnig en let op dat sy verstandhouding met Faustus elemente van 'n tweestryd en 'n uitdaging bevat:

Compact? Not even that, but a wager – half agreement, half challenge. Hence, impossible to decide whether Mephistopheles is Faust's ally or his worst adversary: a constitutive duplicity of the work, which allows Faust to unload ultimate responsibility for his own actions on to his wicked companion.

Moretti se woorde oor die dubbelsinnige verhouding tussen Mefistofeles en Faustus bied perspektief op Treppie en Lambert. Treppie se belofte om Lambert met die yskaste te help indien Lambert 'n eksamen oor die handleiding slaag, is volgens Mol 'n "promise", maar op minder rooskleurige wyse ook 'n "deal" (318). Dit klink van meet af aan na 'n uitdaging en nóg die leser nóg Lambert se huisgenote is seker dat Lambert die eksamen sal slaag. Die manier waarop Treppie die yskaseksamen afneem, is ewe krenkend en uitdagend as tegemoetkomend. Mol let op Treppie se teenstrydige houding as sy sê Treppie "[g]ee met die een hand en neem met die ander" (318).

Lambert suggereer vroeg in die roman met 'n mate van wrewel dat Treppie meermale as sy leermeester optree en dat dit hom (Lambert) dan in die skuld by Treppie plaas (soos Faustus

by Mefistofeles): “Treppie het hom baie geleer, en hy skuld hom seker ok baie, maar hy kan dit nie fokken vat as Treppie so vir hom wienk nie” (49). Hoewel Treppie geen aansprake op Lambert se siel maak soos Mefistofeles met Faustus nie, beroep hy hom tog op die Prediker se woorde om oor “boekgeleerdheid” te waarsku: “Dit verduister die siel” (332). Hy volg dit op deur uit te wei dat die praktiese toepassing van nuutverworwe kennis onvoorsiene gevolge inhou:

Maar die praktyk, het hy aangegaan, is weer iets heeltemal anders, vol van sy eie pitfalls, wat jy nooit sien voor jy tot in jou nek in dit in is nie. Maar met sy eie belonings, wat jy ok nooit sien aankom nie (332).

Lambert gaan hiervolgens sy toekoms as blinde tegemoet. Benewens “belonings” sal daar ook valstrikke, oftewel “pitfalls”, wees. Treppie se woorde lees soos ’n bedekte waarskuwing aan Lambert, wat op hierdie stadium in die roman op die drumpel staan van kortstondige suksesse en groot mislukkings. Dit klink boonop soos ’n profesie, veral aangesien dit volg kort op die gedig wat Treppie met die woorde “’n Profesie” betitel het.

Die vrede tussen Treppie en Lambert is inderdaad van korte duur. Die prostituut se katastrofiese besoek bring ’n wending in die verhaal wat op ’n finale konfrontasie tussen hulle uitloop. Dit blyk mettertyd dat Lambert die slegste hiervan afgekom het. Hy bevind hom aan die einde van die verhaal in ’n rolstoel, op sterker medikasie as voorheen en pal voor die televisie. Treppie se vroeëre visie van Lambert met ’n “TV in sy kop ingeplant” en “met ’n permanent car chase tussen sy ore” word op dié manier verwesenlik (108). Wanneer hy in die laaste hoofstuk met groot leedvermaak “Saai die waatlemoen” sing, verwys Treppie terug na sy vroeëre wens dat Lambert ’n “vegetable” of “kingsize waatlemoen” raak (232).

Die onsekerheid oor Mefistofeles se aandadigheid aan Faustus se lot wat Moretti bespreek, vind weerklank in die moontlikheid dat Lambert se fisieke en verstandelike verlamming deur Treppie bewerkstellig is. Tydens die yskaseksamen maak Treppie op ’n kol asof hy “aan toutjies getrek word” deur ’n marionette meester, maar Lambert se beskrywing van Treppie as die een wat in beheer staan van die vertoning (“he runs the show here”), is meer waarskynlik. Ná die yskaseksamen geskied alles soos Treppie dit beskryf het in die gedig wat hy ’n “profesie” genoem het. Net voordat die verwers opdaag, waarsku hy Lambert om gereed te

maak vir “die vervulling van die wet en die profete” en tydens Lambert se laaste groot uitbarsting maak Treppie of hy klavier speel, met ander woorde asof alles wat gebeur deel is van ’n uitvoering wat hý lewer (429, 445).

Benewens Mefistofeles se rol as manipulerende orkestreerder, weerklink Faustus se eie aandeel aan sy ondergang ook in *Triomf*. Lambert gaan ten gronde deur dieselfde kombinasie van bodemlose ambisie en fel tekortkomings wat tot Faustus se val lei. In haar invloedryke studie *Seeking meaning for Goethe’s Faust* argumenteer Van der Laan (2007:45) dat Faustus se lot nie aan sy leergierigheid te wyte is nie, maar aan die feit dat hy álles wou weet en dit seker wou weet. Goethe sien in Faustus die futiliteit van die strewe na volledige en absolute kennis, skryf sy: “While Goethe’s play is about the quest for knowledge, it is at the same time about the inability to know – to know completely, absolutely, and with certainty”.

Dit skakel met die belangrike tema van Lambert se oordrewe en kortsigtige kennisambisies. Nes Faustus, ’n gefrustreerde akademikus wat voor sy ontmoeting met Mefistofeles kennis op obsessiewe wyse najaag, getuig Lambert se “leerdery” vir die yskaseksamen van byna maniese gedreweheid. “Skoon dún lyk hy in sy gesig in van al die leer,” let Mol op: “Spierwit bleek is hy, met donker kringe onder sy oë” (318). Lambert beskou die feitelike materiaal wat in die handleiding vervat is, as ’n finale en afgeslote korpus kennis wat volledig deurgrond en baasgeraak kan word. “Nou’s ek volleerd,” verklaar hy wanneer hy hom vir sy “eksamen” aanmeld (318). Hierop waarsku Treppie: “[M]ens weet nie altyd van jou eie moontlikhede nie en jou oë is nie altyd geopen vir jou eie talente nie” (318).

Hoewel Treppie oënskynlik verwys na talente wat nie verwesenlik word nie, maak hy ook die meer algemene punt dat mense se oordeel oor hul eie vermoëns onbetroubaar is. Uit die wyse waarop die verhaal hierna ontvou, blyk dit dat Lambert die reikwydte van sy kennis en die bemagtigende potensiaal daarvan hopeloos oorskat het. Die verhaalslot, wat hom in ’n rolstoel en onder swaar verdowing voor die televisie plaas, bring ’n einde aan sy pogings tot ensiklopediese kennisbeheersing. Hiermee gaan die grootste les wat hy van Treppie sou kon leer, om kreatief en kunstig met feite om te gaan, ook finaal verlore. Lambert is in alle opsigte ’n reïnkarnasie van Faustus soos Van de Laan (2007:45) hom beskryf: “All Faust’s endeavours have been about knowing [. . .], and yet the knowledge he seeks always eludes his reach and comprehension.”

Mol teken “Lambert se leerder” as deel van ’n lewenslange strewe as sy sê hy is “wit en kranklik van hard probeer, sy hele lewe lank al, eintlik” (330). Sy verduidelik nie wat dié volgehoue en titaniese poging behels nie, maar uit die romankonteks is dit duidelik dat dit gaan om ’n poging tot kennisbeheersing wat verder strek as sy bestudering van die handleiding. Die verskeie ensiklopediese projekte waarmee hy die wêreld te probeer orden aan die hand van sý begrip daarvan, word vervolgens meer volledig bespreek.

4.3 Lambert Benade: versamelaar, kurator en lysmaker

Lambert is “te slim” en sy brein “te lewendig”, reken Mol, wat andersins min goeie dinge oor haar seun te sê het. Hy is egter ook volgens haar ’n “fool”, ’n dommer een as Treppie (5). Treppie noem vir Lambert in sy gesig “stupid” (59). Die aard van Lambert se “domheid” is ’n belangrike tema in *Triomf* en blyk uit die gedoemde projekte waarmee hy hom in sy den besig hou. Elkeen van hierdie projekte – die gat wat hy grawe, sy museum, lys(te), muurskildery en galery – is tekenend van Lambert se mislukte ensiklopediese ambisies. Hy boots die werkwyses van die ensiklopedie na en streef na ensiklopediese volledigheid en kennisordening, maar word op die ou end deur entropie oorweldig. Sy doelwitte en metodes word een-een ontmasker as “stupid” of “dom”.

Triomf begin met Mol se gedagtes oor die gat wat Lambert in die grond gegrawe het. Volgens Graham (2009:136-139) kom gate en uitgrawings betreklik algemeen in post-apartheid letterkunde voor as ’n manier om onderdrukte herinnerings en geskiedenis bloot te lê. Dit is waar dat rommel in *Triomf* opduik as ’n konkrete herinnering aan die traumatiese onteiening wat die vorige inwoners te beurt geval het. “There was another town here, a black one,” verduidelik Lambert vir Mary terwyl hy vir haar die gat wys wat hy onder sy den se vloer uitgegrawe het (375). Die rommel wat hy opgrawe, dra by tot Lambert se latente vrees dat die buurt se vorige inwoners eendag sal terugkom om dit wat hulle s’n was, terug te neem.

Hoewel Graham se opmerking ongetwyfeld betrekking het op *Triomf*, vorm die prominensie van rommel in die roman egter ook deel van die tradisie van die ensiklopediese roman en verkry dit betekenis bykomend tot dié wat Graham aanstip. Uit vroegmoderne reaksies op

die oorfloed aan boeke wat in hoofstuk drie bespreek is, het dit geblyk dat boeke en hul inhoud reeds sedert die uitvinding van die drukpers aan rommel gelykgestel geword. Sedertdien duik rommel en rommelhoop dikwels in ensiklopediese romans op as 'n manier om oor kognitiewe en kulture oorlading te besin. Flaubert se pogings om 'n rommelhoop te maak van die ensiklopediese roman *Bouvard et Pécuchet*; die “hope dooie taal” (“heaps of dead language”) waartussen Stephen Dedalus wandel en die “old dumplan” vol “festering rubbages” in *Finnegans Wake*, asook die tema van afvalbestuur in David Foster Wallace se *Infinite Jest* en Don deLillo se *Underworld*, is enkele voorbeelde hiervan.⁵⁵

Dat hierdie of soortgelyke temas ook in *Triomf* bevoorgrond word, raak duidelik wanneer Lambert in die gedaante van 'n amateur-argeoloog, versamelaar en kurator sy verskyning maak. *Raiders of the lost ark*, 'n rolprent waarna die Benades graag kyk, handel oor die argeoloog Indiana Jones se soektog na 'n kosbare artefak. In die eerste hoofstuk blyk dit dat Lambert 'n soort Indiana Jones wil wees. Uit Mol se gedagtestroom oor Lambert blyk dit hy “maak snaakse goed bymekaar” en dat sy “collection” glo “bewaar” word vir “die nageslagte” in “sy museum” (1,5). Onmiddellik word die leser met 'n teenstelling gekonfronteer. Volgens Mol noem Lambert die dinge wat hy opgrawe “kaffergemors” (5). Nogtans selekteer hy sekere objekte wat hy as waardevol beskou en bring dit in sy museum byeen vir veilige bewaring:

Hy vat die bene en blikke en goed, tot ou vaal albasters en kieries met koppe, en hy hang hulle op tussen sy paintings op sy mure in sy den in. Hy sê dis sy museum en die nageslagte sal nog bly wees iemand het dit bewaar. Al is dit kaffergemors. Hy sê Treppie sê kaffergemors het groot waarde gekry deesdae (5).

Lambert se museum kom ooreen met die deurmekaar en verslete tuismuseumpie waarin Bouvard en Pécuchet in Flaubert se ensiklopediese roman 'n bontspul bisarre voorwerpe versamel. Met sy bergingswerk vertoon hy ook die bewarings-bewustheid van die ensiklopedis.⁵⁶ Deurdat hy sy vondse as museumstukke rangskik, wend hy 'n ordeskeppende

⁵⁵ Sien Culler (1985) oor *Bouvard et Pécuchet* as rommelhoop, Cope (1966) vir 'n bespreking oor die rommelhoop waarin Joyce vir Kate en die hen laat rondskrop, Fest (2012) oor die rol van rommel in die vroeë werk van die ensiklopediese skrywer David Foster Wallace, en Evans (2006) oor De Lillo se gemoeidheid met rommel in *Underworld*.

⁵⁶ Sien hoofstuk drie oor die bewaringsimpulse wat tot die eerste ensiklopedieë aanleiding gegee het en die historiese verhouding tussen die museum en die ensiklopedie.

poging aan, soos in die soort museums wat Bennett (2002:34-35) beskryf as “sentra vir die byeenbring en herordening van artefakte” (“centres for the assembling and reordering of artefacts”). Sy museum vorm die teenpool van die “klomp goed” en “helse hoop” waarmee hy nie raad het nie. Laasgenoemde word buite gegooi en herinner aan Clark (1992:99) se stelling dat ensiklopedisme gerig is op die ordening van materiaal wat andersins net ’n “deurmekaar hoop fragmente en onbenullighede” (“a dishevelled heap of fragments and odd facts”) sou wees.

Lambert se “museum” is ’n manier om verweer te bied teen rommel wat dreig om hom te verswelg. Dit is duidelik dat rommel vir hom ’n bedreiging inhou. Sy eerste epileptiese aanval wat in *Triomf* beskryf word, is ’n simptoom van die feit dat “stukkende goed so op sy tiete werk” (30). Terwyl die aanval begin, sien Lambert hoe die posbus van die hekpaal afval nadat Treppie teen die paal vasgery het. Die posbus, gemaak van plate wat Pop vir Lambert uit “Roodepoort Steel se scrap-yard” (23) gebring het, is rommel waaruit Lambert iets van waarde probeer skep, maar wat telkens weer rommel raak (’n kringloop wat sigself in die roman bly herhaal). Oral waar hy kyk, sien hy rommel. Hy dink daar land net “junk” (23) in die Benades se posbus (23), beweer dat die kafee in Tobystraat “net kaffergemors” (49) verkoop, beleef die beddegoed waaronder hy slaap as “rubbish-komberse” (338) en raak ongeduldig omdat die grassnyer volgens hom ’n “stuk gemors” (93) is. Treppie vryf sout in sy wonde deur te sê Lambert het “tonne rubbish oor vroumense” (60) in sy kop en dat die politieke pamflette wat Lambert graag lees, “pure stront” (59) is. Deur ander se oë raak Lambert ook bewus van die rommelrigheid van die inhoud van sy kamer:

Treppie kyk in die den rond, eers oor die vloer wat vol stukke van Flossie se enjin lê.
Vol los spanners en wioldoppe en stukke ou silencer en deurgeroeste exhaustpype.
Dan kyk Treppe vir die dak waar die goed aan hang (52).

Tussen die rommel is daar hier en daar iets wat Lambert as ’n aandenking, oftewel ’n “keepsake” beskou, maar Treppie ondermyn die gedagte dat enigiets in Lambert se kamer durende waarde kan hê deur te spot oor die “eendagsvlieë” wat daar gevang word (52). Lambert se siening van sy den as ’n museum word gekonfronteer met Treppie se siening daarvan as doodgewoon ’n “deurmekaar plek” (52). Lambert se museum deel dus die lot van

alle ander museums: die spanning tussen waardevolheid en waardeloosheid, en die gevaar dat die museumversameling deur subjektiewe oordeel tot rommel gemaak kan word⁵⁷.

Naas die museum, funksioneer ook Lambert se lyste as ensiklopediese merkers in die teks. In ’n artikel oor die funksie van lyste in fiksie, wys Tankard (2006:341) daarop dat lyste sorteringsmeganismes is en dus outoriteit en totalisering oproep. Hierdie elemente is teenwoordig in Lambert se gebruik van lyste, wat vir hom gelyk is aan “mooi kophou” en “houvas kry” (196). Hy wil daarmee onderskei tussen belangrike en minder belangrike sake, en tussen dit wat hy eerste en dit wat hy laaste moet doen: “Lat hy nou begin by die begin. By die belangrikste” (193). Hoewel hy weet “lyste is goed sonder einde” (197), jaag hy nietemin die desideratum van volledigheid na. Hy besluit byvoorbeeld om ’n volledige lys te maak oor alles wat voor sy verjaarsdag gedoen moet word: “Lat hy nou mooi dink wat moet gedoen word *alles*” (193, my kursivering).

Soos wat dikwels met karakters in ensiklopediese romans gebeur, raak hy verbouereerd oor die talrykheid van dit wat hy in bedwang probeer hou. “Nou wat nog? Jirre, daar’s baie!” dink hy oor die take wat hy op sy lys wil aanteken (195). Gou besef hy dat daar “te veel stukkende goed is” vir sy lys (196), maar in reaksie op dié besef keer hy terug na waar hy begin het. “Hy sal van voor af begin dink,” neem hy hom voor, sonder of af te sien van sy oorspronklike voorneme om ’n volledige lys op te stel: “Hy sal [. . .] *alles* op ’n lys opskrif” (196, my kursivering). Wanneer hy met sy tweede lys klaar is, reken hy tevrede dat hy dit reggekry het: “Maar nou weet hy ten minste wat dit als is” (198).

Lambert se “neverending painting” vertoon ook ensiklopediese trekke. Met sy reeds-vermelde artikel getiteld “Plate van die ensiklopedie” (“Plates of the *Encyclopedia*”) bied Barthes (1982) ’n nuttige raamwerk vir die naspoor van raakpunte tussen dié “painting” en die plate of illustrasies wat Barthes ontleed.⁵⁸ Die eerste ding wat Lambert teen sy muur teken, is die buitelyne van Suid-Afrika, wat hy uit sy geskiedenisboek kopieer. Ondanks die

⁵⁷ Sien byvoorbeeld Poliquin (2012) oor hoe die inhoud van 16de- en 17de-eeuse versamelings, wat aanvanklik hoogs gesog was en allerweë bewondering ontlok het, mettertyd as wanordelike en gedateerde snuisterye beskou is. Sy bespreek ook die subjektiewe waarde-oordele waaraan museums onderworpe is na aanleiding van die feit dat talle spesimene uit sir Hans Sloane se versameling, nadat dit deur hom aan die Britse nasie bemaak is en die kern van die Britse Museum gevorm het, in 1807 verbrand is.

⁵⁸ Barthes se artikel fokus op die plate of illustrasies van Diderot en D’Alembert se beroemde Verligtingsera-ensiklopedie.

berge en riviere waarmee hy die spasio tussen die buitelyne probeer vul, lyk Suid-Afrika egter vir hom “baie leeg en boring”, totdat hy die Benades se huis “bo-oor alles” teken, “die hele Suid-Afrika vol” (152). Dit geskied in ooreenstemming met Barthes se reeds genoemde siening dat die *Encyclopédie* ruimtes en landskappe nie in ongerepte staat uitgebeeld het nie, maar met die mens teenwoordig en besig om sy invloed te laat geld: “The plates of the *Encyclopedia* are always populated” (223).

Lambert se ensiklopediese aanslag blyk ook uit Mol se verwondering oor die verskeidenheid voorwerpe wat hy teen sy mure verf, en die moeite wat hy doen om elkeen van ’n byskrif te voorsien:

Wat hy nie alles op daai mure van hom paint nie. Piele, en molle, met goeters in hulle annerplek. Paaie vir Afrika, karre en yskasbinnegoed en mensbinnegoed. [. . .] Baie kan sy nie uitmaak wat dit is nie. Hy seker ok nie, want hy skryf by alles wat dit is: ster, wolk, by, karpyp, bars, fok, poes, pomp, hart, roos, roes, evaporator” (38).

Soos in die illustrasies wat Barthes bestudeer, gaan die uitbeelding van voorwerpe op Lambert se muur met benoeming gepaard, want elkeen van Lambert se “ensiklopediese objekte” word van ’n “byskrif” voorsien. Hierdie benoeming van voorwerpe is nie onskuldig nie, want die ensiklopedie en ensiklopediese illustrasies funksioneer volgens Barthes as ’n rekord van alles waarvoor die mens eienaarskap en beheer uitoefen:

[. . .] inventory is never a neutral idea; to catalogue is not merely to ascertain, as it appears at first glance, but also to appropriate. The *Encyclopedia* is a huge ledger of ownership (222).

In Lambert se geval is die beslaglegging soms wensdenkery, soos blyk uit die insluiting en benoeming van “sy” meisie, kompleet met die byskrif “GIRL”, in sy visuele inventaris: “Bo-op die silwer sakke sit sy GIRL. Sy is kaal met blonde hare” (155). Later sê hy vir die prostituut wat hom op sy verjaarsdag besoek: “And this is you on the car here, Mary. I dreamed of you, long before you even knew me” (376). Hierdie element van wensdenkery en fantasie is nie strydig met die aard van die ensiklopediese plate wat Barthes analiseer nie. Barthes skryf dat ensiklopediese plate voorwerpe dikwels in tonele of tablo’s plaas. Hierdie tonele is verhalend en beskik oor epiese kwaliteite. “There she’s in a fridge, frozen mole,

ready to be fired off, but that's another story," sê Lambert oor sy skildery van Mol in die yskas, in 'n verduideliking wat "storie" en "painting" met mekaar in verband bring (385).

Die tablo's en tonele van ensiklopediese illustrasies bevat droomagtige kwaliteiteite wat soos 'n raaisel ontsyfer moet word voordat hul betekenis agterhaal kan word, skryf Barthes. Lambert se skildery van die naakte, swart man wat Treppie se binnegoed verslind, is só 'n raaiselagtige illustrasie. Treppie weet volgens Lambert nie die tekening is van hom nie. Dit kos ook dinkwerk om uit te pluig dat die woord wat Lambert langsaan geskryf het, "PATYDEFWAGRAS", 'n kombinasie en verkeerde spelling van "pâté de fois gras" is:

Treppie lê oopgesny oor die skouer van Afrika, maar hy weet nie dis hy nie. Sy binnegoed hang uit. Eenkant in die vlak brandertjies van die ATLANTIESE OSEAAN staan 'n groot, kaal kaffer met 'n moerse lang, swart piel wat tot in die water hang. Hy vreet Treppie se lewer. "PATYDEFWAGRAS" sê die kaffer (155).

Lambert verf dié "painting" kort nadat Treppie hom "doodbang" maak met die wolhaarstorie dat oorkruipers "epileppe se breins deur die oorgate eet" (145). Dit is 'n poging om vrees te besweer en strook met Barthes se waarnemings oor die ensiklopedie as beskermende ruimte: "What is striking in the entire *Encyclopedia* (and especially in its images) is that it proposes a world without fear" (223).

Met sy visuele ensiklopedie wil Lambert 'n wêreld skep waarin Treppie se binnegoed, en nie sýne nie, verslind word. In dié wêreld het Lambert "sy" meisie by hom, sit hy glimlaggend in sy motor, is daar 'n ontsnaproete aangedui en het alles 'n naam. Die projek wat hy in sy den probeer verwesenlik, herinner aan die vroegmoderne ensiklopediese aspirasies wat deur Comenius verwoord word in die voorwoord van sy prente-ensiklopedie getiteld *Sigbare Wêreld* (*Orbis Sensualium Pictus*, 1771). Dié ryklik-geïllustreerde werk is deur Comenius beskryf as 'n opsomming van die ganse wêreld en 'n volledige taal in die vorm van prente, naamlyste en voorwerpbeskrywings: "a brief of the whole world, and a whole language: full of Pictures, Nomenclatures and Descriptions of things" (aangehaal in Yeo 2001:78).

Lambert wend sy eie poging aan om deur prente en benoeming 'n greep op die ganse wêreld te kry. Hy probeer niks minder nie as "die wêreld" (158), die "hemel en aarde" (160) en

“heaven, all the stars and things” (385) teen sy mure verf. “Dit lyk of Lambert alles gelyk wou verf,” dink Pop (228). Treppie raai reg dat Lambert alles “van genesis tot openbaring” (412) wil representeer. “The sky’s the limit,” spot Treppie met Lambert se begeerte om die limietlose “universe” op sy mure in te pas (265, 398). Treppie weet dat Lambert se projek skipbreuk sal ly en Lambert kom inderdaad voor talle struikelblokke te staan: daar is nie genoeg plek op die muur vir alles wat hy wil inpas nie, sy verf raak op, sy viltpenlyne verbleik en hy voel dikwels oorweldig en uitgeput deur die “hels baie werk” (265). Boonop kry hy nooit klaar nie, “oor daar aanmekaar nuwe goed gebeur” (153).

Die omvangrykheid van dit wat hy probeer omvat, dwing Lambert tot onbehandige probleemoplossing. Hoewel die terminologie deur Treppie aan hom verduidelik moet word, eksperimenteer hy met die freskotegniek (408-409); en word hy gedwing om sy muurskildery tot ’n palimpsey te maak, met “alles bo-oor mekaar” of, ten beste, “party goed bo-oor ander goed” (38, 153). Met sy “neverending painting” loop Lambert hom dus vas in die onhaalbaarheid van sy strewe na allesomvattendheid, op dieselfde wyse as ensiklopediste en ensiklopediese romanskrywers. Calvino (1988:97) beskryf skilderkuns en die literêre kunswerk as wêreld wat oneindig is omdat hulle oneindighede bevat :

The layers of words that accumulate on the page, like the layers of colors on the canvas, are yet another world, also infinite but more easily controlled [than what we experience by living]. The link between the three worlds is [. . .] the paradox of an infinite whole that contains other infinite wholes.

Die resultaat van Lambert se poging om die “universe” in sy den weer te gee, is wanordelik. Treppie noem dit “deurmefokkingkäär” en Lambert erken ook self dit is “fokken deurmekaar” (53, 158). As deel van ’n strewe na ’n orde wend Lambert hom vervolgens tot wat Barthes “bevenstering” (“fenestration”) noem: die ensiklopediese gebruik om die wêreld in brokstukke op te deel en elkeen van daardie brokstukke afsonderlik te raam. Fragmentasie en die plasing van fragmente in rame of vensters is volgens Barthes ’n tegniek waarmee veelheid ingeperk word: “reduced, tamed, familiarized, because it is divided” (223). Die rame wat Lambert ontdek as hy die reghoekige kalenderfoto’s van Cindy van sy mure aftrek, lyk vir hom na ’n manier om ’n “netjiese” alternatief op die “deurmekaar” skildery te skep:

Lambert staan terug en bekyk die ry oop kolle teen die muur waar die kalenders afgekom het. Hulle is baie skoner as die res van die muur. Sulke netjiese, vaalwit vierkante. Hy smile. Dis nou luck. Nou't hy sommer frames ok. Nou kan hy netjies in die frames paint en al die goed wat werk, kan dieselfde size wees (158).

Soos met die lyste wat hy maak, aanvaar Lambert nie die mislukking van sy poging tot omvattendheid nie. Hy maak bloot 'n nuwe begin en beland in 'n kringloop van futiliteit. Vanuit sy perspektief word die probleme met sy “neverending painting” egter opgelos deur die galery, waarvan hy graag wil glo dat dit mettertyd met “finishing touches” afgesluit kan word. “Altyd bigger and better wil Lambert wees,” kla Treppie (304), maar tydens die werk aan sy galery, ontdek Lambert die potensiaal van die geminiaturiseerde wêreld:

Dis altyd so met sy painterly. Hoe kleiner en hoe fyner, hoe meer hy sy oë moet opskroef en sy hand moet steady hou, hoe lekkerder is dit. Op sy paintings kan hy die fynigheid maak soos hý wil (159).

Lambert ervaar hier die bevrediging wat opgesluit lê in die uitoefening van beheer oor miniatuurvorme. Die doel van só 'n miniatuurwêreld is volgens Stewart (1993:69) om die heelal te omraam en in opgesomde vorm te bevat (“neatly containing a universe”, 53). Die miniatuur staan volgens Stewart in dieselfde verhouding tot die wêreld as die aforisme teenoor taal. Die miniatuur is ook verwant aan die ensiklopedie, wat self 'n miniatuurwêreld is (“the miniature world of the encyclopedia”, 66). In 'n essay oor sy eie en ander ensiklopediese skrywers se werkwyses, skenk ook Calvino (1988:68-69) aandag aan die miniatuur as verweer teen oorweldigende uitgestrektheid: “I am drawn into the infinitesimal, the infinitely small, just as I was previously lost in the infinitely vast.” Die miniatuurtoneel wat Lambert skilder, vorm 'n teenpool vir die reusagtigheid wat telkens in die roman op die bedreiging van chaos en vormloosheid dui.

4.3.1. Lambert: Reus, monster en gemors

Vanuit hul onsekere posisie in die liminale ruimtes van dié stad, beleef die Benadés Johannesburg as 'n reus (“moerse groot”) wat vernietiging saai (“lat jy net sien skroewe en brackets spat”, 262). Reusagtigheid ly tot verwerping, weet Frieda met die “outsized wedding

dress” en nommer 11-skoen (die vrou oor wie Treppie met groot leedvermaak in die koerant lees, 174). Lambert moet hoor dat sy geboorte ’n “erge” een was omdat hy so ’n “knewel” was en Treppie spot hom genadeloos oor sy “outsize piel” (26, 163, 201). In sy gesin se gedagtes is Lambert se reusagtige lyf sinoniem met sy kapasiteit vir vernieting. Mol beleef hom by geleentheid as ’n “groot wilde ding wat uit sy hok gaan breek” en nadat Lambert die gesinsmotor gebreek het, dink Pop dit lyk soos die werk van ’n “kingsize hond” (313, 220). Lambert self word terwyl hy in sy den verf, van stryk gebring deur sy groot voete: “Hoekom is sy voete so groot en sy enkels so dik en vol knobbels?” (155). Só erg word hy daardeur ontstem dat hy begin huil, maar selfs sy trane is “groot” en “vet”:

Lambert sien hy huil aan die groot, vet druppels wat op sy voete val. Hoekom huil hy. Fok dit. Maar hy húíl. [. . .]
Hy staan op lat dit kan oorgaan. Hy voel lam in sy rug. Hy moet gepaint kry, dan sal dit oorgaan (156).

Lambert verdryf sy verdriet en angs deur opnuut aandag te skenk aan sy skildery, en enkele paragrawe later vind hy sy tydelike toevlug in die “klein en fyn” tekening wat hy maak (159). Soos sy museum en sy lyste, wys sy skildery en galery dat Lambert onmiskenbaar ly aan ’n begeerte om kennis te versamel en te organiseer. Sy onbeholpe pogings om chaos in bedwang te hou, word egter op deurlopende wyse in die wiele gery.

Buite sy den word hy gekonfronteer met ’n stortvloed vreemde mutasies, hibriede vorme, vae grense, verskuiwende identiteite en onstabiele, meersinnige betekenis wat klassifisering kompliseer. In die eerste plek is hy uitgelewer aan Treppie se woordspeletjies en doelbewuste sabotasie van konvensionele en geïkte woordbetekenis. Weens Treppie se doelbewus destabiliserende invloed leef Lambert byvoorbeeld in ’n huis waar die gesinsmotor en sy ma dieselfde naam het. Hy is teenwoordig as Treppie tydens die aankoop van dié motor ’n swart grap maak oor die feit dat die Benade-mans nie net die motor genaamd Mol nie, maar ook die vrou genaamd Mol “ry” (25). Hoewel Lambert nie die volle implikasies van Treppie se sinspelings snap nie (dat Treppie óók ’n bloedskandelike seksuele verhouding met Mol het), lei dit nietemin daartoe dat Lambert in sy gedagtelewe nie duidelik tussen sy ma en die motor onderskei nie. Sy ma word deur hom “geservice” (24) en hy dink ook in ander opsigte aan haar as ’n objek. Sy is vir hom “goed wat nie pânties aanhet nie” (149) en “DIE MOL IN DIE

YSKAS” (197). Omdat sy vir hom nie volledig of uitsluitlik mens is nie, is haar “house coat” vir hom soos ’n afgeslagte molvel:

Dit lyk nie soos ’n housecoat nie. Dit lyk soos ’n stuk afgeslagte mensvel. Dis hoekom hy daar geskryf het HOUSE COAT. Met in hakies agteraan (MOL VEL). (154)

Die oorvleueling van mense en dinge in Lambert se wêreld behels onder meer dat die Benades soos yskaste raak (en die yskaste soos hulle raak). Treppie vergelyk sy gesin eksplisiet met stukkende yskaste wanneer hy hul huishouding aan die NP’s beskryf as: “Een opgefokte Fuchs, en een total write-off van ’n Tedelex. En ’n pot burnt-out Benades (134). Hierná reken Lambert “mens se longe werk soos ’n yskas se evaporator” (140). Sy beskrywing van Mol as “fokken geblaas”, met “fused-out oë”, herinner ook aan ’n yskas (199). Soos yskaste, moet Lambert én Treppie soms “afkoel” (144, 191). Mol en Pop bieg teenoor mekaar dat hulle die simptome van stukkende yskaste beleef: “Overload, gefuse, getrip” (246-247). Lambert is vir Treppie soos ’n yskas met “geblaaste windings” (314). Mettertyd luister die ganse gesin na mekaar se harte met ’n instrument wat gebruik word tydens die herstel van yskaste. “Mens sou sweer hulle is ’n komp yskaste by mekaar,” dink Mol (334). Die teendeel hiervan is tonele waarin die yskaste menslike kwaliteite verkry: “‘Kliks!’ gaan die Fuchs af soos hy sy lê kry. ‘Klaks!’ maak die Tedelex soos hy omdraai op sy sy” (342). Die implikasie is dat niks in Triomf op sigwaarde beoordeel kan word nie. Veral die menswees van die Benades is twyfelagtig. “Ons is ok mense,” sê Mol in die Spur (80), maar haar stelling is ironies omdat sy haar tussen houtarende en bont Indiaankoppe bevind. Sy ontdek boonop tot haar verbasing dat die kaktusse nagmaak is, wat beklemtoon dat voorkoms bedrieglik kan wees. “Hulle is maar soos hulle is,” dink Pop, maar die teks ontmasker identiteit as arbitrêr, voorlopig en onstabiel.

Die Benades is mense, maar ook yskaste en honde, bye en stinkafrikaners. Van al die problematiese transformasies in die teks, het die onsekere grens tussen mens en hond tot dusver die meeste kritiese aandag geniet (Woodward, 2001; Libin, 2009, en Jackson, 2011). Libin gebruik op nuttige wyse die werk van Jean Genet en laasgenoemde se siening van “skemer” as “die uur van metamorfose” om aan te voer dat die roman die mense en honde van Triomf plaas in ’n skemersone waar komplekse transformasies voltrek word en die gewone metafisiese hiërargie tussen mens en dier opgehef word. Dit kan op meer algemene

wyse van toepassing gemaak word op die vervaging van ander grense tussen mens, dier en ding in die roman. Lambert bevind hom in 'n skemersone waar onderskeide tussen teenstrydige dinge nie altyd geld nie.

Om sake vir Lambert verder te kompliseer, beleef hy die onttakeling van apartheid, 'n politieke sisteem wat op die klassifisering van mense volgens rasse berus het. Buxbaum (2012: 205) noem dit “the apartheid system of taxonomy” en De Kock (2010:27) verduidelik op meer uitgebreide wyse:

The whole project of whiteness, its cultivation and classification of the wilderness, eventually including the ‘Bantu peoples,’ was built on a taxonomy of overmastering knowledge, a scientific racism in which classification was the key element. Knowledge was always power in South Africa’s intercultural history, and classificatory knowledge was its edge.

In sy soeke na maniere om sy wêreld te orden, klou Lambert hardnekkig vas aan die tref van rasse-onderskeide uit die apartheidsera. Soos Oupop glo hy dat hy te goed is vir die soort werk wat volgens hom swartmense beskore is (205). Die gewaande minderwaardigheid van ander rassegroepe is volgens hom onweerlegbaar, ondanks politieke veranderings in die land: “En die hotnots mag al hoe witter geraak het, maar hulle moet net weet, eenmaal 'n hotnot, altyd 'n hotnot” (201).

Sy besoek aan die rommelhoop en sy ontmoeting met Sonnyboy illustreer op skreiende wyse hoe hy sy landgenote volgens sy taksonomiese skema probeer indeel. Soos die werkers wat voor sy oë besig is om afval in verskillende houers te sorteer, sorteer Lambert die verskillende soorte “kaffers” wat hy sien, in bisarre subkategorieë waarmee hy self vorendag kom, byvoorbeeld “los kaffer” teenoor “vaste kaffers” en “containerkaffers” teenoor “munisipale kaffers”. Die ontmoeting met Sonnyboy bring hom egter van stryk. Hy oorweeg vervaard die een grof-rassistiese beskrywing na die ander, maar sy klassifikasiesisteem is nie opgewasse vir die situasie nie.

Hy word finaal uitoorlê wanneer Sonnyboy erken dat sy naam (Sonnyboy s'n) na gelang van omstandighede verander: “I’ve got many names. One for every occasion” (211). Benoeming, Lambert se staatsmaker-strategie om tot 'n slotsom te kom, word as onbetroubaar en oneffektief ontbloot. Sonnyboy verlekker hom in Lambert se verwarring en hy deel Lambert moeiteloos in as een van die “Boere” (217). Die bordjies word verhang as Lambert, wat dit

nie regkry om Sonnyboy te klassifiseer nie, self geklassifiseer word. De Kock (2010:27) sê dat Lambert hier die slagoffer van sy eie “blindheid” word en lees Sonnyboy se reaksie as bykans seëvierend:

But in this moment in the text of *Triomf*, whiteness comes up against its own blindness: “Hear, hear,” Sonnyboy exclaims jubilantly, as if in celebration, “[h]ierie whitey kannie my classify nie”.

Wanneer hy terug in sy den is, probeer Lambert ’n mate van beheer herwin. Hy hanteer die musiekinstrument wat hy by Sonnyboy gekry het as etnografiese artefak en benoem dit op sy lys met die neerhalende volksnaam “kaffertrompie” in hakies langsaan “umbiera”, die verkeerdt gespelde naam in isiXhosa.

Sy hardkoppigheid spruit uit ’n groeiende bewustheid van die feit dat sy eie posisie in die hiërargiese raamwerk wat hy gebruik om sy eiewaarde te bepaal, onseker is. Die ontmoeting met Sonnyboy volg op die konfrontasie met die AWB-lede, wat net soos Sonnyboy vir Lambert geklassifiseer het: “Jóú soort” (204). Lambert probeer homself oortuig van die gesaghebbendheid van sy eie siening van homself deur te redeneer hy is “wie hy is en finish en klaar” (204). Sy oordeel is egter allermins “finish en klaar”, want dit word voortdurend onderwerp aan kritiese herevaluerings deur ander. Wanneer hy van die AWB’s af wegstap, hoor hy hoe hulle hom bespreek as een van “sulkes”, wat bevestig dat ’n indeling plaasgevind het en dat hy geplaas is in ’n kategorie wat nie strook met sy siening van homself nie.

In die aangesig van die herhaalde, destabiliserende bevraagtekening van al die metaforiese bakens wat hy gebruik om homself te oriënteer, glo Lambert graag dat hy weet waar hy staan met rommel. “Rubbish is rubbish,” verklaar hy, maar dit is helaas nie so eenvoudig nie. Die NP is “een groot fokken scrapyard,” sê Treppie vir Lambert (54). Die implikasie is dat die NP se idees, die beskerming van die Afrikanerminderheid en dié groepering se taal- en kulturbelange, rommel is. Op nog meer ingrypende wyse skeep dit die moontlikheid dat die partylede, en dié wat hulle na bewering wil beskerm, self ook rommel is. Dit volg dat die Benades moontlik self ook “uitskot” is, soos Mol dit in ’n gesprek met die NP’s uitspel (128).

Die grootste bedreiging wat rommel vir Lambert inhou, is dat dit dreig om hóm tot rommel te maak. Sy kompleks hieroor hou in die eerste plek verband met sy “vuilheid”. “Jode is

vuilgoed,” leer Treppie vir Lambert, maar hy noem ook vir Lambert ’n “vuil ou” (28, 200). As Lambert in sy gat gewerk het, is hy “bruin tot by sy elmboë en knieë” (11). Ná epileptiese aanvalle is hy besmeer met sy eie braaksel en ekskresie. Sy vuilheid strek boonop terug tot by sy voorouers. “Ons mag dalk arm wees, maar ons is darem skoon, mevrou,” sê Oupop by sy aankoms in die stad vir die losiesenaar, maar sy hou voet by stuk dat hulle moet bad (115).

Lambert se vuilheid raak een van die kenmerke wat ander gebruik om hom as minderwaardig te brandmerk. Mary Douglas (2002:48) skryf in *Purity and danger*, haar studie oor die taboewaarde van vullis en besoedeling, dat die konsep “vuilheid” of “vullis” met ordening en klassifisering skakel: “Dirt is the by-product of the systematic ordering and classification of matter, in so far as ordering involves rejecting inappropriate elements.” Die taboewaarde van vullis word ingegee deur die idee dat vullis “materie op verkeerde plek” (“matter out of place”) is en sodoende klassifikasiesisteme in gedrang bring: “In short, our pollution behaviour is the reaction which condemns any object or idea likely to confuse or contradict cherished classifications.”

Lambert word vasgevang in ’n verwordingsproses wat geleidelik die grens tussen hom en rommel tot niet te maak. Hy is daarvan bewus dat hy soms “na ou wyn en rubbish” ruik (56), maar probeer dit positief inklee deur te sê hy het “lekker gestink” (60). Dat dit hom nietemin ontstel, blyk uit sy selfbewustheid oor sy liggaamsreuk en die rommel op sy vloer tydens Treppie se besoek aan sy den enkele paragrawe later:

Lambert kyk vir Treppie. Daar’s ’n vloer vol stukkende Coke-bottels tussen hulle. Hy sien hoe kyk Treppie vir die bottels. Hy’t ’n vies trek op sy gesig. Méér as vies. Hy lyk of hy iets stinks ruik. Skielik ruik hý dit ook. ’n Pisruik. En ’n ruik van sy kom wat hy altyd afsmeer aan die ou T-shirt. Ysters ruik hy, en olie. Hy voel vir homself te veel (60-61).

Lambert voel “te veel” omdat hy soos rommel voel. Dit word vererger deur die feit dat die AWB-lede en die bure hom “vuilgoed” en “rubbish” noem (101-104, 205) en bereik ’n plofbare hoogtepunt tydens die prostituut se besoek. Kort na haar aankoms probeer Lambert nog vir oulaas die “gemors” in sy kamer “wegwerk” (386). Hy val terug na sy posisie as argeoloog en kurator deur vol te hou dat voorwerpe wat hy uit die gat gegrawe het, waardevol is: “Let me show you my penny whistle. It’s from the kaffer hole. It has ar-cha-e-lo-gi-cal

values, my uncle said” (387). Mary kyk egter vir hom “of hy uit ’n gat gekruip het” (374). Die indruk dat sy min verskil sien tussen Lambert en die rommel wat hy uitgegrawe het, word versterk deur die wyse waarop sy Lambert se geslagsdeel bespot as ’n groter en valser weergawe van die “pennywhistle” wat hy uit die gat gegrawe het (387).

Soos tydens sy ontmoeting met Sonnyboy, besef Lambert dat Mary nie volgens sy normale klassifikasiesistiem ingedeel kan word nie. Sy aanvanklike beskouing van haar as “Chinees of Creole of whatever” (372) verrai dat hy gedisoriënteerd is, maar gou agumenteer hy met hernieuwe rigiditeit dat hy weet watter “soort” sy is (383). Op háár beurt let Mary op die klasseverskil tussen hulle. Sy beskou Lambert as “low class” en noem hom “white trash” (382). In die woede-uitbarsting wat ná haar vertrek volg, breek Lambert alles waaraan hy die meeste waarde heg: die takbobbakkies, die stoele, die reggemaakte Fuchs, die motor waarin hy sy meisie wou laai vir die reis na die Noorde en die posbus waarmee hy uit rommel ’n nuttige gebruiksvoorwerp wou skep. So gee hy uiting aan sy gevoel van waardeloosheid.

Lambert se status as rommel word deur sy familieleden bevestig. “Maar party goed kan mos nie ’n service vat as hulle past redemption is nie,” sê Treppie in ’n duidelike toespeling op die feit dat Lambert die soort “goed” is waarvoor daar geen hoop is nie (396). “Sy kuier nie by kots nie,” dink Mol as Treppie voorstel dat hulle ’n wyle in Lambert se den vertoef (397). Soos die prostituut, fokus Treppie veral op Lambert se geslagsdeel as rommel deur dit te met ’n stukkende dompelpoker te vergelyk (396). Selfs in die oë van sy gesin is Lambert nie volledig mens nie. Hy is nie net “rommel” nie, maar ook ’n monster. Hy herinner vir Mol aan Frankenstein se monster en Treppie noem hom King Kong, Lambert the Iron Man, Tarzan the Apeman, die caveman, en “horrelpoot-hommel” (251, 423, 305, 335, 354).

Volgens Mendelson inkorporeer ensiklopediese romans reuse en reusagtigheid as ’n manier om oor hul eie skaal te besin, maar in *Triomf* skakel dit ook met die belangrike tema van monsteragtigheid. “The aesthetics of the grotesque are to a certain extent the aesthetics of the monstrous,” skryf Bakhtin (43). Die wyse waarop Lambert se liggaam aanhoudend tot iets anders muteer, kom ooreen met sienings van die groteske liggaam in die Middeleeue en die rol daarvan in die ensiklopediese romans van Rabelais. Bakhtin skryf dat die groteske liggaam op grensoorskrydende wyse onverwagse kombinasies met diere en voorwerpe vorm:

The grotesque body is not separated from the rest of the world. It is not a closed, completed unit; it is unfinished, outgrows itself, transgresses its own limits. [. . .] It is blended with the world, with animals, with objects (26-27).

Pop ervaar Lambert se liggaam (en sy eie) as onduidelik afgebaken wanneer hy op Lambert se “breë, vet rug” deur Lambert se “groot, warm hande” vasgehou word: “Waar hou hy op en waar begin Lambert?” wonder Pop (84). Lambert is van jongs af daarvan bewus dat hy as ’n hibriede tussenvorm beleef word. Wanneer sy ma hom oor sy geboorte vertel, sing Treppie die volksliedjie “Saai die waatlemoen” (27). Treppie tart hom ook by ander geleenthede deur hom met ’n waatlemoen te vergelyk (96). Vir Treppie en Mol is sy geslagsdeel ’n pitbulterriër (394, 354). Volgens Pop het Lambert arms “soos boomstompe” (Pop, 27). Lambert probeer vergeefs keer dat hy as Frankenstein-agtige mengsel tussen mens en masjien gesien word wanneer hy byna pleitend vir die prostituut sê: “There’s more to me than nuts and bolts” (386). Wanneer hy die familiegeheim ontrafel, raak sy status as monster egter ’n voldonge feit: “Want nou sien hy sy [. . .] opgeswelde monsterenkels, skewe monstervoete met monstertone. [. . .] Hy voel oor sy gesig. ’n Monster, ’n dywelmonster” (441).

Die mees algemene en voor-die-hand-liggende interpretasie van Lambert se monsteragtigheid is dat dit die verwording van die Afrikaner se politieke geïsoleerdheid en beheptheid met rasse-suiwerheid verbeeld (soos in Brophy, 2006:100; en veral Shear, 2006:85). Om sy monsteragtigheid uitsluitlik in die konteks van die kontemporêre, Suid-Afrikaanse politiek te lees, verloor egter uit die oog dat monsters sentraal staan in die tradisie van die ensiklopediese roman.

By die lees van *Triomf* is dit van spesifieke belang dat die rol van fiksionele monsters dikwels daarop gerig is om die beperkings van klassifikasiesisteme en digotomieë bloot te lê. Ritvo (1997) trek byvoorbeeld ’n verband tussen die verhoogde voorkoms van monsters in letterkundige werke tydens die agtiende en negentiende eeu en die verfyning van wetenskaplike klassifikasiesisteme en gepaardgaande belangstelling in eksotiese objekte. Sy reken monsters word uitgekien aan hul onvermoë om in alledaagse kategorieë in te pas. Cohen (1996:6) sien dit nie as *onvermoë* om in kategorieë in te pas nie, maar op meer onheilspellende wyse as ’n *weiering* om mee te doen aan die orde wat deur klassifikasie aan dinge opgelê word (“the classificatory order of things”); en beklemtoon dat monsters dreig om konvensionele onderskeide uitmekaar te breek (“to smash distinctions”).

In *Triomf* hang Lambert se monsteragtigheid, in navolging van die ensiklopediese romantradisie, ten nouste saam met die feit dat hy as hibriede wese in geen kategorie tuishoort nie (en aktief weerstand bied teen die pogings van byvoorbeeld die AWB-lede en sy bure om hom in 'n kategorie te plaas). Beskrywings van hom beklemtoon die onnatuurlike samekoms van menslike en dierlike eienskappe. Hy is 'n monster omdat 'n vermenging is van aap en man (“Apeman”), masjien en mens (“Iron Man”), mens én hond (“kingsize hond”), mens én plant (waatlemoen), mens en by (“horrelpoot-hommel”). Sy monsteragtigheid maak 'n bespotting van die klassifikasieraamwerke waarmee hy die wêreld probeer orden en beheers.

Lambert se kennisprojekte word ook op ander, meer eksplisiete wyses tot niet gemaak. Sy lys word stukkend geskiet (deur homself) en daarna doodgeverf (deur die werknemers van Wonder Wall). Dieselfde geld sy “neverending painting” en die gogga’s in sy galery, waaroor hy by die prostituut gespog het dat hulle vir ewig sou hou: “But these things here, they’ll last forever” (385). Die kamer en tuismuseum wat eens vir hom in die weerkaatsing van 'n seepbel soos “Treasure Island” gelyk het, bevat geen skatte nie. Dit word bevestig wanneer die vermaatskappy bevind dat die Benades “niks van enige waarde” het nie (339, 442).

Lambert sou op Robbeneiland as “museumstuk” kon deurgaan, spot Treppie, wat homself in die rol van “museumopsigter” verbeel. Hy weêrlê dit egter as hy sê dat die Benades “nie museum pieces” is nie, maar eerder “collected works of wear and tear” en dat die huis 'n “monument vir fokol” is (145, 306, 412). Lambert se lyste, skildery, galery en museum het op niks uitgeloop nie en hy gee moed op, want aan die einde van die roman verf hy niks meer nie en grawe hy ook nie meer sy gat nie. Al wat oorbly van die stryd wat hy gevoer het om iets van sy nikswerd-bestaan te maak, is die hoop rommel wat buite die huis oorgebly het, skynbaar as fisieke vergestaltung van die “ongeordende hoop dooie bene” (“disordered heap of dead bones”) wat Hegel sien as die teenoorgestelde van spekulatiewe denke (aangehaal in Derrida, 1981:42). Die waatlemoen wat op die rommelhoop ontkiem, lyk na 'n swart grap oor die lot van Lambert, wat op 'n manier ook in 'n waatlemoen verander het, soos wat Treppie lankal voorsien het:

“Miskien word hy 'n vegetable,” het Treppie gesê, “'n king-size waatlemoen. Suits me fine as hy permanent bly dangle aan 'n rankie. Onder 'n blaar. Mooi rustig. Hoef mens net af en toe nat te lei” (232).

Die gevolge van Lambert se selfoorskating behels ’n skynbaar volkome nederlaag. Lambert, wat teen rommel geveg het, is self rommel. Lambert, wat ’n museum uit rommel wou skep, bevind homself in ’n huis wat bly staan as ’n “monument vir fokol”. Al sy ambisies word verydel en hy raak deel van die ensiklopediese roman se lang tradisie van karakters wat enorme hoeveelhede energie verkwis op mislukte pogings om hul werklikheid te beskryf, te orden en te etiketteer. Flaubert se uitbeelding van die absurde strewe na volledige kennis in *Bouvard et Pécuchet* weerklink volgens Burn (2007:60) in die werk van hedendaagse ensiklopediese skrywers soos Zadie Smith, David Foster Wallace en Richard Powers, wat almal ’n geneigdheid vertoon tot die gebruik van die ensiklopediese vorm om die beperkings van die ensiklopediese drang te dramatiseer: “to use the encyclopedic form to dramatize [. . .] the limitations of the encyclopedic urge”.

4.4. Gevolgtrekking

Lambert is nie die enigste lid van sy gesin wat alle vooruitsigte kwyt is nie. Die sikliese verhaalstruktuur suggereer dat Mol en Treppie ook geen verandering of verbetering te wagte kan wees nie. “Mens word sleg van so op ’n hoop woon” (142), het Oumol gekla oor die skakelhuisie waarin haar gesin saam met ander mense moes woon. Haar nasate woon ook so te sê “op ’n hoop”: die rommel wat Lambert uitgegrawe en op ’n hoop langs die huis gegooi het. Lewend verskil die Benades nie veel van die uitskot op die rommelhoop buite die huis nie; en dood word hulle deel van die rommel onder die grond (die gevolg van Mol se besluit om Pop se as in die agtertuin in te spit). Só word Mol se voorspelling dat sy sal “vrek op ’n hoop”, bewaarheid (111). Die leser word boonop gelaat met ’n roman wat sigsêlf as rommelhoop en monsteragtige reus aanbied.

Dat *Triomf* op metafiksionele wyse met reuse en reusagtigheid vergelyk word, blyk onder meer uit Treppie se beskrywing van die Benades se verhaal as “die talleste tale in the Western suburbs”. Stewart (1996:96-101) bring die sogenaamde “tall tale” in verband met die tegniek wat Joyce “gigantisme” (“gigantism”) genoem het. Sy verduidelik dat “gigantisme” vir Joyce gedui het op die maniere waarop ’n teks simboliese wydreikendheid en karnavaleske veelstemmigheid verkry. Deur die vermenging van regstegniese, mediese, parlementêre en wetenskaplike jargon wou hy die kroeg in sy beroemde Barney Kiernan-kroegtoneel

simbolies maak van die ganse nasie en staat. Gigantisme behels volgens Stewart ook dat taal tot op die punt van oorversadiging met betekenis oorlaai word in 'n poging om die proses van betekening oneindig te laat voortduur.

Al die aspekte wat sy in dié bespreking aanraak, word in *Triomf* teruggevind. Die roman bestook die leser met woorde en beelde waarvan die nomadiese betekenis voortdurend onverwagse kombinasies met ander woorde aanknoop en nuwe inhoude verkry, soms op maniere wat onversoenbaar is met oorspronklike of konvensionele betekenis. Die wederstrewige mengsel van verskillende genres, toonaarde, registers en style verleen ook ongetwyfeld aan *Triomf* die kenmerkende hibriditeit van die ensiklopediese monster. Weiss (2004:124) herinner dat monsteragtigheid met spesieverwarring verband hou en dat die samevloei van genres hierby tuishoort.

Van verdere belang in Stewart (1996:96-101) se analise van die “tall tale” is dat dié genre dikwels oor reuse handel of reusagtige oordrywings bevat; en voorts dat dit in 'n dialek of streektaal vertel word as 'n manier om met die hoogdrawendheid en erns van amptelikheid en ampstale die draak te steek. Die “tall tale” is vir haar die literêre ekwivalent van die Middeleeuse markdae waarop reuse deel gevorm het van 'n viering van die lewenskragtigheid van dialekte en spreektaal: “The tall-tale session might be seen as the everyday equivalent of the public market days that involved a parading of the gigantic and a concomitant celebration of the vernacular” (97).

Dit is moontlik om *Triomf* as 'n “tall tale” te lees. Benewens die verskeie reuse wat hul verskyning in die verhaal maak (Lambert, Frieda, Magog en Johannesburg wat sy eie stert eet), is *Triomf* oorwegend geskryf in 'n variant van Afrikaans wat dramaties afwyk van wat die Benades as “hoë Afrikaans” beskou. Net soos die “tall tale”, wat met ampstale die draak steek, is die taalgebruik in *Triomf* doelbewus uitlokkend. Attridge (2014:397) vertolk dit tereg as 'n aanslag: “There couldn't have been a more massive onslaught on the myth of ‘pure Afrikaans’ so carefully promulgated by the white establishment over many decades”.

Die gebruik van “lae Afrikaans” skakel nie net met die hibriditeit van monsters en die moedswillige optrede van reuse in die “tall tale”-tradisie nie, maar is een van die maniere waarop die roman sigself tot 'n soort rommelhoop maak. Van Niekerk praat van taal-

“vervuiling” (in Burger 2009:154) en die Benades erken self dat hulle na “rubbish” op die radio luister en dat hul leesmateriaal “kots” of “junk” is. Hierby kan mens voeg dat hulle ’n geweldige voorliefde het vir clichés, fragmente van populêre lirieke en ander oppervlakkige aanhalings uit populêre kultuurvorme. Veral Mol is hieraan skuldig, nes Molly Bloom in *Ulysses*, die karakter na wie sy waarskynlik genoem is.⁵⁹ Culler (1985:11) sien die cliché as “a piece of cultural junk” en reken dat dit saam met “set phrases” die “flotsam and jetsam of culture” vorm. In *Triomf* vorm hierdie verbale “vervuiling” deel van ’n bewuste strategie om vrae te opper oor die funksie en status van die roman *Triomf*, asook oor die taal en kultuur waarin dit ingebed is.

Volgens die aanvegbare interpretasie van heelparty resensente eindig die roman op ’n dooiepunt. Dit word allerweë gelees as ’n allegorie oor hoe die Afrikaner se taal en kultuur, weens die politieke beleid waarmee dit geassosieer word, van ’n toekoms ontnem is. Buxbaum (2013:90) beskou die verhaalslot as ’n “impasse”, Barnard (2012:662) reken die Benades verbeeld “the humiliating demise of Afrikaner culture” en ook Shear (2006:83) lees daarin die vernietiging van die Afrikaner se kulturele identiteit (“the submersion of the Afrikaner cultural identity”). As voorbeelde van Afrikaner-blankheid (“paragons of Afrikaner whiteness”) behoort die Benades volgens Shear tot ’n sterwende ras (“a dying breed”) sonder toekoms (“no tenable future”). Jackson (2011:360) praat van “a culture with nowhere to go” en “a culture whose course has been run”, hoewel sy die Benades se rigtingloosheid in die slottoneel op positiewe wyse as ’n bevryding van die houvas van “Afrikanermitologie” interpreteer: “[L]iberation from the destructive hold of Afrikaner myth” (360). Hoewel die Benades gelees word as allegoriese verteenwoordigers van Afrikaners en Afrikanerkultuur in die algemeen, word die feit dat die skrywer Marlene van Niekerk ’n Afrikaner is en die roman in sy oorspronklike vorm ’n Afrikaanse kultuurprodukt, grootliks buite rekening gelaat in hierdie interpretasies. Dit geskied as ’n realisering van Jackson se waarskuwing dat lesings wat op die teks as allegorie oor Afrikanernasionalisme fokus, te min aandag skenk aan die lokale as komplekse tema in *Triomf*: “[A]spects of the novel that internally complicate the allegorical reading it presents have been all but overlooked” (344).

⁵⁹ “Lord, the cracked things come into my head sometimes,” sê Molly in *Ulysses*, in ’n frase wat ewe goed uit Mol se mond kon gekom het (Joyce, 1992:928). Die name van die twee honde, Gerty en Toby, afgelei van straatname in die woonbuurt Triomf, is terloops ook name van karakters in Joyce se *Ulysses*.

As korrekatief hierop plaas Devarenne (2006:111), in 'n Engelstalige artikel wat die oorspronklike Afrikaanse roman eerder as die Engelse vertaling as vertrekpunt neem, *Triomf* wel in die konteks van die Afrikaanse romantradisie. Dit dien as vertrekpunt vir haar radikaal ander interpretasie van die romaneinde as dié van bogenoemde navorsers. In die eerste plek plaas sy op rekord dat *Triomf* die tradisie waarvan dit deel vorm, radikaal herskryf: “And while *Triomf* is in some ways a quintessentially Afrikaans novel, it is also a radical rewriting of the Afrikaans novel” (11). Sy betrek vervolgens die gebruik van nie-standaard Afrikaans en registerwisselings om te argumenteer dat *Triomf* se oënskynlike opsegging van enige moontlikheid op kulturele vernuwing in blanke Afrikanergeledere, weerlê word deur die kreatiewe hergeboorte wat die roman deur taal bewerkstellig:

Despite *Triomf*'s apparent foreclosure of the possibilities for white Afrikaner cultural renewal, the novel's use of code-switching and demotic Afrikaans offers a sort of rebirth, through language, which the novel's plot and themes would seem to preclude (113).

Die gebruik van Afrikaans in *Triomf* verraai volgens Devarenne (2006) optimisme oor taal se vermoë om “die rommel van die verlede” tot iets nuut te omvorm:

The presence of demotic language [. . .] shows a kind of optimism about the vitality and resilience of language, its ability to remake itself from the rubble of the past (Devarenne, 2006:113).

Devarenne se beeldspraak sluit aan by die wyse waarop *Triomf* self suggereer dat 'n rommelhoop vrugbaar kan wees en vernuwing teweeg kan bring. In die laaste hoofstuk raak die rommelhoop buite die Benades se huis die voedingsbodem vir nuwe lewe:

En van daai hele hoop wat uit die gat uit gekom het, is ok maar min oor. Hy's platgereën. En toegegroeï. Want daai waatlemoen wat hulle toe laas Krismis te dik voor was om te eet, het Treppie mos naand bo-op die hoop loop gooi. Toe word hy vrot. Raai, en nou laas toe kyk sy op 'n dag by die agterste kamer se venster uit en daar's die hele hoop vol rankies (448).

Reeds vroeg in die roman vertel Lambert vir Treppie van 'n kunsmisonderneming met die naam *Triomf* (106). Dat die waatlemoen op die rommelhoop “vrot” en as kunsmis vir die

nuwe rankies dien, suggereer dat die roman *Triomf*, wat oor die voorstad Triomf handel, nes die kunsmisonderneming genaamd Triomf, die potensiaal vir groei en vernuwing bevat. Dit eggo onmiskenbaar James Joyce se *Finnegan's Wake*, wat sigself ook uitbeeld as iets wat uit 'n rommelhoop te voorskyn gekom het. Oor die belang van die rommelhoop as metafiksionele metafoor in *Finnegan's Wake* sê Clark (1992:106): “[*Finnegan's Wake*] speculates on its own nature as discourse endlessly compos(t)ing its own topics and those of other texts. From the garbage-heap of culture emerges [. . .] this text.” Dieselfde geld *Triomf*, wat sigself op selfbewuste wyse nie net met die rommelhoop vergelyk nie, maar ook met die rankies wat daarop ontkiem.

Jean Baudrillard voer aan dat eens-funksionele voorwerpe rommel raak wanneer dit alle moontlikhede tot gebruikswaarde uitgeput het, maar om die potensiaal van die rommelhoop in *Triomf* (en van *Triomf* as rommelhoop) na waarde te skat, is Culler (1985:11) se sienings oor kuns se vermoë tot die reklamasie van rommel (“artistic reclamation of rubbish”) en rommel as artistieke hulpbron (“a major contemporary artistic resource”) meer relevant. Die rommel wat die roman as artistieke hulpbron gebruik, is die resultate van kulturele en taaluitputting, morele bankrotskap, politieke impotensie en die eindelose hersirkulering van intertekste en genrekonvensies. Die roman spreek implisiet en eksplisiet (by monde van Treppie) fel kritiek uit teen die politieke beleid en maatskaplike ontwikkeling waartoe Afrikanernasionalisme (en die godsdienste waardeur dit gerugsteun is) aanleiding gegee het. Pleks van die finale doodsmoor van Afrikaans of Afrikanerkultuur, suggereer die roman egter die noodsaak en potensiaal vir kreatiewe vernuwing en die soeke na alternatiewe moontlikhede op alles wat uitgediend en gefossileerd is.

Jackson (2011:360) plaas die klem verkeerd wanneer sy *Triomf*, met verwysing na die waatlemoenrankies wat op die rommelhoop ontkiem, as 'n verhaal oor die behoud of bereddering van betekenis beskryf (“a singular tale about what meaning does remain, like a flower poking up through a fast-cumblng mountain”). Haar siening van *Triomf* as representering van “a culture with nowhere to go, and the few shreds of meaning it has managed to retain” (353-354) is ook in stryd met hoe die roman sigself positioneer: nie as 'n poging om iets uit die verlede te behou of te beredder nie, maar as 'n radikale nuutskeppingsproses.

Hierdie nuutskeppingsproses illustreer ironies genoeg Jackson (2011:344) se siening dat *Triomf* in die era van wêreldletterkunde 'n roman is “met relevansie vir die hiper-lokale”, aangesien die roman die potensiaal op vernuwing waarop dit aandring, baie prominent met die lokale konteks in verband bring. As 'n inheemse gewas wat natuurlik in die omgewing aard, vorm die waatlemeonrankies die teenbeeld van die uitheemse “sweet peas” wat die “dilly dykes” voorheen op die sypaadjie geplant het. Die waatlemeonrankies hoort by die mielies wat die nuwe, swart bure tot Treppie se goedkeuring in die plek van die “sweet peas” plant:

En hulle [die bure] is okay, wat. Plant net mielies daar op die sypaadjie. Treppie sê dis 'n baie goeie ontwikkeling. Hy sê hy wens daai dilly dykes wil 'n slag kom kyk by hulle ou huis en 'n voorbeeld vat. Want in hierie tye kan mens nie bekostig om kunsmis te koop vir sweet peas nie (449).

Hierdie beelde suggereer die lewenskragtigheid van inheemse vorme. Die ontplooiing van ensiklopediese temas en motiewe in *Triomf* geskied kennelik in ooreenstemming met Moretti (2004:65) se stelling dat hedendaagse wêreldletterkunde lokale inhoud aan globale vorme gee. Dit blyk ook uit die feit dat politieke magsverskuiwing in Suid-Afrika, wat ná 1994 tot 'n verlies aan status vir die Afrikaanse taal, letterkunde en kultuur gelei het, as agtergrond dien vir 'n selfrefleksiewe besinning oor die skrywer se verhouding tot taal in die algemeen en haar moedertaal in besonder.

Die roman tematiseer die kwessie van intellektuele nalatenskappe, selfs al word dit gekamoeftel as kennis oor die regmaak van yskaste. Die Faustus-verhaal word in Afrikaans herskryf om die verhouding tussen erfgename en erflaters in problematiese lig te stel. Die prominensie van rommel sinspeel voorts op die subjektiwiteit van waarde-oordele, ook oor taal en kultuur. Uit die negatiewe inkleding van die verhouding tussen erfgenaam en erflater, en die suggestie dat die Afrikaanse taal- en kultuurerfenis niks meer is nie as rommel, raak dit duidelik dat die roman gelees kan word as 'n implisiete standpuntname teen nostalgiese en onkritiese houdings jeens Afrikaanse kultuurbesit. Die beskrywing van Lambert se gedoemde kennisprojekte verbeeld die slaggate waarin die skrywer sou trap indien sy slaafs sou omgaan met die literêre en kulturele tradisies waarbinne sy werk. Die manier waarop Treppie met sy koerantknipsels omgaan, suggereer egter die potensiaal van die kreatiewe herverwerking van die skrywer se bronmateriaal.

Triomf fiksionaliseer nie net die Lambert en Treppie se versamelings en kennisprojekte nie, maar raak self 'n demonstrasie van die kreatiewe hergebruik van die “rommel”. Deur die hersirkulering van karakters uit ouer Afrikaanse tekste, die herinkleding van 'n oorgeërfde genre (die voorstadroman, sien Van Coller, 2003), en die ensiklopediese optekening van clichés en verwysings na populêre kultuur, skep Van Niekerk 'n roman waarvan die invloed vernuwend inwerk op die taal en tradisies waarbinne dit ontstaan het. Haar kuratorskap verwoord dus kritiek en voorbehoude, maar is terselfdertyd produktief en vrugbaar. In die proses raak *Triomf* 'n teenstrydige gebaar wat op bevestiging én ondermyning neerkom.

HOOFSTUK 5

Ensiklopediese trekke in *Agaat* (2004)

5.1 Inleiding

In *Agaat* ly die gegoede en gesofistikeerde rykmanskind Milla de Wet aan motorneuronsiekte. Sy lê op sterwe in 'n slaapkamer van die opstal op haar erfplaas, Grootmoedersdrift. Dit blyk dat haar man Jak oorlede is, dat haar seun Jakkie oorsee werk en dat sy op haar sterfbed deur 'n bediende genaamd Agaat versorg word.

Milla se gedagtes op haar sterfbed neem verskillende vorme aan: soms gaan dit oor die hede, soms is dit herinnerings aan haar getroude lewe of persoonlike lewensgeskiedenis en ander kere besin sy oor haar siekte en die simptome daarvan (laasgenoemde gedeeltes word as 'n bewussynstroom in kursief weergegee). Milla se gedagtegangte word verweef met uittreksels uit haar ou dagboekinskrywings wat deur Agaat aan haar voorgelees word. Die verhaal word ingelei en afgesluit met 'n eerstepersoonsvertelling deur Milla se seun Jakkie, wat van Kanada na Suid-Afrika reis vir Milla se begrafnis en na afloop van die begrafnis na Kanada terugkeer.

Die verhaal wat ontvou, handel oor hoe die jonggetroude, maar kinderlose Milla tydens die aanloop tot die apartheidsjare vir Agaat as jong kleuter van haar ouers weggeneem, in haar huis verwelkom en aanvanklik soos haar eie kind groot gemaak het. Toe Milla swanger raak met Jakkie, het sy haar teruggetrek in die rol van Agaat se werkgewer en mentor. Agaat is vanuit haar kamer in die huis na 'n buitekamer verskuif. Die verhaal wentel veral om Agaat se problematiese posisie in die huishouding tydens haar grootwordjare en haar komplekse verhouding met Milla.

Ná Milla se dood maak Jakkie die plaas aan Agaat oor en word sy die nuwe erfgenaam van die plaas. Die konflik en gedeeltelike versoening tussen Milla, 'n blanke grondbesitter, en Agaat, 'n gekleurde bediende met niks op haar naam nie, leen sigself tot politieke lesings en

talle besprekings oor die roman fokus gevolglik op kwessies wat met grondbesit of rassisme en Afrikanernasionalisme verband hou.⁶⁰

Agaat, wat presies ’n dekade ná *Triomf* verskyn het, speel in ’n radikaal ander soort ruimte af. Dit handel voorts oor karakters wat ingrypend van die Benades verskil. Ondanks enorme verskille is daar egter ook opsigtelike ooreenkomste. In beide verhale gaan dit om ’n onkonvensionele “gesin” van vier en die spanning wat heers oor een van die “kinders” in daardie gesin. Lambert en Agaat se begrip van hul plek in hul gesinsopset word in die loop van hul lewe op dramatiese wyse omvergewerp. Agaat word uit die rol van Milla se aangenome dogter in dié van haar huisbediende gedwing. Lambert kom te wete dat sy “pa”, Pop, ook sy oom is; en dat sy “oom”, Treppie, moontlik sy pa is.

Hierdie persoonlike dramas ontvou teen die panoramiese agtergrond van die land se politieke geskiedenis. Betekenisvolle momente in die lewensverloop van die Benades en die *De Wets* val op veelseggende wyse saam met belangrike historiese datums: Lambert word veertig op die dag van die land se eerste demokratiese verkiesing en Milla sterf op Vryheidsdag, twee jaar ná die amptelike afskaffing van apartheid.

In die hoofstuk wat volg, word die aanwesigheid van ensiklopedieë en ensiklopediese projekte, voorwerpe en ruimtes uitgewys en die funksies daarvan bespreek. Olivier (2011:173-175, 182-183) se interpretasie van *Agaat* as ensiklopediese roman word bevestig, maar die klem val anders as in Olivier se artikel, waarin hy veral op die figuur van die sjamaan konsentreer.⁶¹ Die verhouding tussen Milla en Agaat, nes dié tussen Treppie en Lambert, word bespreek as ’n herskrywing van die Faustus-verhaal. Dit word in verband gebring met die volgehoue verkenning in Van Niekerk se oeuvre van die problematiek rondom die kuns- of kultuurerfenisse wat van een generasie aan ’n ander bemaak word. Van Niekerk se eie rol as Afrikaanse skrywer het ook betrekking.

60 Prinsloo en Visagie (2009), Devarenne (2009) en Fincham (2014) fokus op grondbesit en Burger (2006), Van Vuuren (2005), Prinsloo en Visagie (2007), Stobie (2009), De Kock (2010) en Du Plessis (2010) op rassisme en Afrikanernasionalisme.

61 Olivier neem Van Niekerk (2008) se lesing, waarin sy onder meer die rol van “townaarsleerlinge” in *Triomf* en *Agaat* bespreek, as vertrekpunt vir ’n bespreking wat op die belang van die sjamaan-figuur fokus: “Wat beteken dit om in die grotendeels gesekulariseerde konteks van Grootmoedersdrift ’n ‘sjamaan’ en ‘townaarsleerling’ te wees? ’n Te letterlike interpretasie sou absurd wees, en ek fokus dus meer teoreties op die sosiale posisie en funksionele struktuur wat die voorkoms van die sjamaan kenmerk” (2011:170).

5.2 Milla de Wet: skrywer, erfgenaam/erflater en leerling/leermeester

Hoewel Milla, 'n welgestelde boervrou wat op die korrekte gebruik van standaard-Afrikaans gesteld is, oënskynlik min in gemeen het met die agterlike Treppie Benade, is daar raakpunte tussen dié twee karakters wat by 'n vergelykende lees van *Agaat* en *Triomf* opval. Dat hulle in sommige opsigte intertekstuele afspieëlings van mekaar is, blyk byvoorbeeld uit die sterwende Milla se skynbaar onbenullige herinnering aan 'n lampkap wat sy tydens 'n gesprek met haar ma vasgehou het:

Jy het die speelgoedlampkap wat jy nog moes opsit, oopgevou. 'n Geel gesig met 'n wye laggende mond. Oop en toe het jy dit gevou, die son 'n waaier in jou hand (Van Niekerk, 2004:149)⁶².

Die lampkap waaraan Milla terugdink, klink nes die een wat Treppie in 'n toneel in *Triomf* in Benadestraat aanbring. Treppie s'n vou ook oop “soos 'n fan” en daar is 'n prent van 'n “moerse ronde son met 'n groot rooi mond op wat smile” (Van Niekerk, 2004:352). In *Triomf* skakel die beskrywing van die lampkappe wat Treppie ophang met die sekularisering van Bybelse inhoud, die wyse waarop Treppie die Bybelse skeppingsverhaal satiriseer en die uitbeelding van Treppie as 'n alternatiewe soort godsfiguur met groot skeppende mag. Ook Milla sien haarself as iemand met bonatuurlike magte. “Dis ék wat álles bestuur, die skuins marsjerende kranse, die donker watergang ver onder, die draaie in die pad, die wolke hoog bo,” reken sy voor haar troue (33). Selfs terwyl sy aan die einde van haar lewe wegwyn, dink sy haarself as die skepper van die wêreld waarvan sy afskeid neem: “Weggekrimp van die wêreld wat ek geskep het” (171).

Milla se aansprake op skeppende mag kan saamgelees word met die feit dat sy, nes Treppie, 'n woordsmid is. *Agaat* suggereer dat sy, benewens die dagboek wat sy skryf, moontlik ook 'n aandeel het in die roman se eie skeppingsproses. Sy verwys herhaaldelik na haar herinnerings as deel van 'n “storie” (29, 170, 463) en Jak spot dat Milla “in haar diepste wese [. . .] 'n digteres” is (329). By 'n ander geleentheid vertel Jak vir Agaat dat hulle Milla se skeppings is: “Sy [. . .] het ons gemaak, uitmekaargehaal en weer inmekaargesit. Mecanno á la Milla” (531). Hy verwys na Milla se manipulering van hom en Agaat, maar sinspeel moontlik ook op haar skeppende rol as skrywer. Dat die woorde “uitmekaargehaal” en

⁶² Alle verwysings uit *Agaat* word vir die res van hierdie hoofstuk slegs met bladsynommers aangegee.

“inmekaargesit” so duidelik inspeel op *Triomf* se beeld van karakters wat “aanmekaargelap” is, versterk die metafiksionele lading daarvan.

Soos Treppie, is Milla bewus daarvan dat sy self ook storie en by implikasie ’n karakter in ’n storie is. In haar gedagtes vaar sy teenoor Agaat uit: “Jy dink jy kan my verpak hier [. . .]. Jy dink jy kan hierdie hele storie netjies afrond en klaarmaak soos wat jy met alles doen, maar jy kan nie” (463). Haar aandrang dat sý in beheer is van die “storie”, verklap ironies genoeg die onsekerheid van haar posisie, want die teks suggereer ewe sterk dat die verhaal gerig of gevorm word deur Agaat, die “borduurster van sterfbedstories” (410)⁶³. Milla voorsien immers self die moontlikheid dat Agaat ná haar dood oor hul verhouding sou kon skryf: “So sou sy die res van haar aardse dae kon sit en omskryf oor wat sy met my deurgemaak het” (255).

Sake word verder gekompliseer deur suggesties dat Jakkie, wat ly aan “die noodsaak van vertel” (8), die implisiete skrywer is. Sy vermoë om sy “eie ryme aan te lê” (4), klink na aanduidings van ontluikende skrywerskap. Hy dink dat die “alternatiewe antwoord” oor sy grootwordjare die vorm van ’n “lied” (4) sou kon aanneem, maar praat ook van Grootmoedersdrift as “verhaal” (6). Nadat hy Agaat se sprokie onthou, waarsku hy: “Hier is ’n ander storie hier” (718). *Agaat* kan dalk ook gelees word as sy “antwoord”, “lied”, “verhaal” en “storie” (sien ook Van der Merwe, 2004, vir sý siening van die roman as “Jakkie se herskepping van sy herinneringe”).

Dat Milla se status as implisiete skrywer gesuggereer én ondermyn word, vorm deel van ’n volgehoue spanning in die roman. Haar stem oorheers oënskynlik, maar word nietemin ondermyn. Die verwickelde romanstruktuur speel ’n belangrike rol hierin. Met die uitsondering van Jakkie se proloog en epiloog word die verhaal hoofsaaklik vanuit Milla se perspektief aangebied, maar soos die weerkaatsing van die tuin wat sy in haar spieël sien, is haar vertelling “opgekerf en in stukke bymekaargegooi” (135-136). Die gefragmenteerde aanbod bring perspektief- en stemwisselinge teweeg en bewerkstellig die “ensiklopediese dialogisme” wat Weisenburger (1995:237) met die ensiklopediese romanvorm assosieer.

63 Die verband tussen borduurwerk en verhale is reeds deur Burger (2005) uitgewys. In aansluiting hierby lees Van der Merwe (2004) die kleding wat Agaat borduur as “die roman *Agaat* in die klein” en Wessels (2006:39) reken dat dit “binne die roman ’n metafoor vir die roman skep”.

Milla kom aan die woord as die eerste persoonverteller wat haar laaste dae beleef en aan die verlede terugdink, as die tweede persoonverteller van episodes uit die verlede, as die dagboekskrywer en as die bron van die poëtiese bewussynstroom-gedagtes wat in kursief weergegee word. Binne elkeen van die onderskeie vertelmodusse is daar verdere komplekse vlakverskuiwings en verbrokkelde identiteite. In die terugflitse spreek Milla haar jonger self as “jy” aan en in die eerste persoonvertelling distansieer die sterwende Milla haar van Milla die dagboekskrywer (“Ek was jonk”, “My onnadenkende geskryf”, “lyk nie eers vir my na my skrif nie”, 12-13). Ook die dagboekskrywer se stemtoon wissel voortdurend in wat Louise Viljoen (2009:76-7) ’n versnyding noem tussen “eerlike ontboeseming” en “berekende voorstellings van haarself aan potensiele lesers”.

As tradisievolle ordeskepper kontrasteer Milla met die anargistiese ingesteldheid van haar intertekstuele teenhanger, Treppie. Sy is ook nie so bytend of skamper soos Treppie nie (daardie rol behoort eerder aan Jakkie en veral aan Jak). Sy handhaaf egter dieselfde polifoniese teksteenwoordigheid as Treppie, wat volgens Mol “te veel stemme vir een keelgat” (404) het. Daarom wonder Milla watter van haar vele stemme en identiteite Agaat eendag ná haar dood sal onthou: “Watter ek, watter van my stemme sal jy wil gedenk?” (560).

Waar Treppie se perspektief- en stemwisselinge ’n doelbewuste spel met nomadiese woordbetekenisse en ’n aanval op die valse sekerhede en selfbegogeling van ander karakters behels, is dit in *Agaat* veral Milla se eie perspektiewe wat gedestabiliseer word. Dit gebeur deurdat Milla se verskillende weergawe(s) van gebeure mekaar die stryd aansê en ander karakters haar sienings betwis en uitdaag. Hein Viljoen (2005:175) wys tereg daarop dat die stem van die dagboekskrywer “relativerend” inwerk op die stem van Milla op haar sterfbed en dat “die pretensies en vooroordele van die dagboekskrywer meedoënloos onthul word”. Hy voeg by dat die stemme van Agaat, Jak en Jakkie toegelaat word om “saam te praat en Milla teen te staan”, selfs al word hul verset deur Milla gerapporteer en deur haar bewussyn gefilter.⁶⁴

64 Wessels is ongenueansê as hy verklaar dat Milla en Agaat se verhouding “slegs uit Milla se oogpunt aangebied word” (2007:40). Ek skaar my by Hein Viljoen (2005) se alternatiewe interpretasie.

Omdat die waarheidsgetrouheid van Milla se narratief bevraagteken word, vra *Agaat*, nes *Triomf*, om as 'n "oorlog van perspektiewe" gelees te word. Dit is onwaarskynlik dat Milla se weergawe(s) neerkom op 'n "eerlike gelykenis", soos sy op haar sterfbed verwys na die "outobiografie" wat sy oor haar lewe sou wou skryf (24). Dit is eerder die leser wat 'n "eerlike gelykenis" uit die fragmentariese verhaalaanbod moet probeer konstrueer. Dit word bemoeilik deur volgehoue dubbelsinnigheid omtrent Milla se ware motiewe. Dit is byvoorbeeld onseker of haar berou teenoor Agaat eg is. Hoewel Milla op haar sterfbed aan haarself dink as "siek van spyt" (198), bly haar spyt en skuld onuitgesproke. Sy is volgens haar eie oordeel selfs "te lafhartig om haar [Agaat] in die gesig te kyk vir een oomblik langer as wat nodig is" (409). Terwyl sy nog die kans het om met behulp van die alfabetkaart met Agaat te kommunikeer, vra sy nie om vergifnis nie, maar bied sy 'n reeks verskonings aan, selfs al besef sy dat Agaat nie daarin belangstel nie: "[S]y [. . .] laat my met myself praat" (452). Hierna gaan Milla oor tot 'n emosionele aanval op Agaat, waardeur die kans om berou uit te spreek en vergifnis te vra, finaal verlore gaan: "Toe kom daar heeltemaal iets anders uit my uit as wat ek van plan was. [. . .] toe val ek haar aan, toe begin ek haar beskimp" (457).

Dit is twyfelagtig of Agaat wel vir Milla vergewe, soos wat Stobie (2008) op aanvegbare wyse beweer. Milla reken dat vergifnis nie vir Agaat 'n opsie is nie, omdat dit "te maklik" sal wees en "niks [sal] oplos nie" (454). Sy ervaar by meer as een geleentheid dat Agaat besig is met "vergelding" (42), maar besluit in haar sterwensomblik dat die hand van Agaat in hare "liefhebbend" (699) is. Aangesien Agaat se vermeende liefde of vergifnis ook onuitgesproke bly, gee die teks inderwaarheid geen uitsluitel daaroor nie.

Milla word uitgebeeld as die produk én die produsent van die godsdienstige, politieke en kulturele retoriek wat histories gebruik is om Afrikanernasionalisme te rugsteun. Op verhaalvlak raak dit duidelik hoe haar familie (Jak en haar ma), gemeenskap (bure, kuiergaste en onbetroubare vriendinne soos Beatrice) en die kerk (die predikant en gemeente) haar besluite oor Agaat bemoeilik en beïnvloed het. Aan die ander kant blyk dit dat Milla moontlik skuldig is aan iets waarvan sy vir Jak beskuldig, naamlik "die groot politieke regverdiging vir die doodgewone gemeenheid" (142).

Du Plessis (2010) gee uitgebreide aandag aan Milla as "simboliese erfgenaam" van politieke en kulturele "repertoriums", maar wys ook uit hoe die verpolitiseerde persoonlike ruimte van

die huishouding met die “reproduksie” van sulke “repertoriums” skakel. Wessels (2006:38) sluit hierby aan met sy siening dat Milla vir Agaat tot “erfgenaar” maak van ’n “tradisie wat haar nie erken nie” (sien ook Prinsloo en Visagie 2007 oor die proses van transkulturasie waaraan Agaat deur Milla onderwerp word). Die bespreking wat volg, plaas hierdie ambivalente rol van Milla as erfgenaar én boedelbemaker in die konteks van die ensiklopediese romantradisie.

5.2.1 Milla de Wet: Ensiklopediese aspirasies en bewaringsbewustheid

Ensiklopedieë, woordeboeke en naslaanwerke maak etlike verskynings in *Agaat*. Die eerste hiervan is die toneel waar Milla weier dat haar pa se ensiklopedieë en naslaanwerke weggemaak word:

Baie van die ou boeke was mooi gebind in leerkaft; ensiklopedieë en naslaanwerke [. . .] wat aan jou pa behoort het. Hulle sal mooi lyk in die sitkamer se rakke, het jy gesê en mens weet nooit wanneer jy inligting nodig het oor onwaarskynlike sake nie (48).

Sy plaas dit op die boekrakke by die letterkundige werke wat sy op universiteit gelees het en neem haar voor om die leergebonde volumes deeglik te bestudeer: “Die ou naslaanwerke waarmee jy grootgeword het, jy sou ook hulle bestudeer en joune maak” (48). Met dié besluit betuig sy die agting vir “ou kennis” wat sy by haar pa geleer het:

Pa het my die belang van hierdie ou kennis geleer hy’t gesê die wiel draai altyd my kind daar kom weer ’n tyd van armoe & nood & die boer wat dan nie weet van die ou weë nie sal in sy glorie wees (78).

Die assosiasie tussen ensiklopedieë en die beveiliging van kennis, ’n kenmerkende tema van ensiklopediese romans sedert die Verligtingsera, vind weerklank in die gedeeltes wat hierbo aangehaal is. Milla se gemoeidheid met die bewaring en oordrag van kennis eggo die kommer oor kennisverliese wat in die Verligtingsera hoogty gevier het en wat ’n belangrike impuls was vir die opbloei van ensiklopediese projekte. Haar beskouing van kennis as kosbare reserwebron wat beskerm moet word in veranderende tye, wanneer “die wiel draai”,

klink baie soos D'Alembert se versugting dat sy beroemde Verligtingsera-ensiklopedie verskansing teen kennisverliese in tye van krisis en verandering sal bied: “May the Encyclopedie become a sanctuary, where the knowledge of man is protected from time and from revolutions” (aangehaal in Burn 2007:51-52).

Milla se bewaringsdrang getuig van ensiklopediese wydreikendheid, want sy handhaaf ’n sterk inklusiewe siening oor wat waardevolle kennis behels. Sy deel haar belangstelling en amateurkennis van die natuurwetenskap met Agaat en lees vir die kind uit *Oxford Collected Poems* voor “om hr te herinner aan die goeie dinge wat nie verlore kan gaan nie” (213). Sy dink veel wyer as haar liefde vir taal, letterkunde en musiek en benader álle sake wat op die plaas en boerderypraktyke betrekking het, as deel van ’n breë en wydvertakte studieterrein. Die sarkasme waarmee Jak haar ’n “gronddeskundige” noem, kontrasteer skerp met haar opregte kommer oor “hoe swak sy kennis is” (oor grondsoorte en ander aspekte van die boerdery, 72). Sy benader ook die bestuur van die huishouding as ’n kennisveld. Dit word beklemtoon deur haar woordkeuse wanneer Agaat se hande moeg raak terwyl sy messe leer slyp: “Dit wys jy doen dit reg, dit beteken die kennis gaan in jou in, in jou vleis en bene sodat jy die les nie sal vergeet nie” (600). Milla karakteriseer ook borduurwerk eksplisiet as ’n manier om kennis te verwerf en te beheers: “Ek wil hê jy moet kennis dra & ek wil hê jy moet dit vir jousef aanleer & jou eie maak” (176).

Dat Milla naas akademiese boekekennis waarde heg aan praktiese vaardighede wat met die huis en plaas te doen het, toon verdere raakpunte met die ensiklopedisme van die vroeë Verligtingsera. Yeo (2001:86) wys daarop dat Leibniz nuwe inhoud aan die ou tema van verlore kennis gegee het deur te maan teen die potensiële uitwissing van ambagskunste (“craft skills”). Leibniz, wat die bestendighedsrol van ensiklopedieë hoog aangeslaan het, het aangevoer dat tradisionele vaardighede deel uitmaak van die mensdom se kollektiewe kennisbesit en dat dit gekoester moet word. Hy het benadruk dat sodanige “unwritten knowledge scattered among men of different callings [including trades]” en “privately possessed by certain persons” weerloos is omdat dit nie geboekstaaf is nie en verlore gaan wanneer die mense waarin dit setel, tot sterwe kom. Hierby voeg Burke (2012:257) nóg ’n insig wat relevant is by die lees van *Agaat*. Die besef dat nie net boeke nie, maar ook mense kennisbronne kan wees, het mettertyd gelei tot die boekstaving en versameling van kulturele

en taaluitinge soos tradisionele musiek en liriek, sprokies en verhale, spreekwoorde en raaisels.

Wanneer Milla besluit dat Agaat “die ou weë” (79) moet leer, bring sy al die aspekte wat hierbo aangeraak is, in berekening. Dit gaan vir haar om ’n waardering vir klassieke musiek- en letterkundige werke, die beheersing van ’n groot verskeidenheid kennisvelde, tradisionele vaardighede, ambagte, kunsvlyt en, les bes, Afrikaanse kultuurbesit (waaronder die Afrikaanse liedjies en spreekwoorde wat sy aan Agaat wil deurgee).

Haar eklektiese en inklusiewe bewaringsbewustheid betrek selfs die voorwerpe van haar omgewing. Sy heg groot waarde aan gebruiksvorwerpe wat vir haar evokatief is van die plaas se verlede en tradisies. Wanneer sy op soek gaan na die ou blaasbalk om dit as present aan Agaat te gee, merk sy op: “Agaat laat my goed onthou, maak my oë oop, vir dinge wat verlore gaan, goed wat ek verwaarloos het” (544). Haar beskrywing van die blaasbalk as ’n “blasende boek met honderde blaaie” (545) eggo Walter Benjamin (2005:487) se siening van versamelaarsitems met ryk geskiedenis as “tower-ensiklopedieë: “For a true collector, the whole background of an item adds up to a magic encyclopaedia”.

In haar laaste dae dink Milla dat die spieël in haar slaapkamer “as miniatuur van [haar] leeftyd” sou kon dien as dit elke detail van verbye oomblikke kon bewaar en daarvan rekord kon hou (170). Milla se verbeeldingsvlug roep Susan Stewart (1993:66) se beskrywing van die ensiklopedie as ’n miniatuurwêreld op. Dit wys hoe gebruiksvorwerpe vir Milla ensiklopediese kwaliteite kan beliggaam.

Die tuin van Grootmoedersdrift funksioneer eweneens as ’n ensiklopediese ruimte. Milla dink aan dié tuin as ’n “geurige bewandelbare boek vol besonderhede waarvan mens eers na ’n ruk agterkom dat hulle deel is van ’n subtiele patroon” (475). Die invloed van die Verligtingsera-ensiklopedisme op Milla se siening van haar tuin is onmiskenbaar. Yeo (2011:10) wys daarop dat tuine tydens die Verligtingsera algemeen beskou is as ’n manier om kennis te representeer en bied die term “konkrete ensiklopedie” aan as beskrywing van sulke fisieke kennisrepresentasies:

Another feature of Renaissance encyclopaedism was the idea that an encyclopaedic representation of knowledge could take the form of a physical display – a library, garden, a cabinet of curiosity, a museum. Thus the Jesuit polymath, Athanasius Kircher (1602) referred to his Wunderkammer situated in the College of Rome as his ‘encyclopedia concreta’.

Die term “konkrete ensiklopedie” (“encyclopedia concreta”) is nuttig as beskrywing vir ensiklopediese ruimtes, voorwerpe en projekte in *Agaat*. Die tuin, as eerste voorbeeld van so ’n “konkrete ensiklopedie”, vorm ’n fokuspunt van Milla se hunkering na die wederoprigting van ’n kennisutopie op Grootmoedersdrift. Voor haar troue beleef sy die tuin in sy ongerepte staat as paradyslik, oftewel “reeds die paradys” (47). Sy laat Jak nietemin belowe dat hy haar sal help om die tuin in ’n paradys te omskep:

Ek sal alles doen, het hy gesê. [. . .]
 En my help om ’n tuin te maak?
 En jou help om ’n tuin te maak.
 Soos die paradys?
 Soos die paradys (35).

Dat Milla ’n paradys wil maak uit ’n tuin wat “reeds die paradys is”, wys dat haar drome nie gerig is op die skep van iets nuut nie, maar eerder op die herstel van ’n volheid wat sy op mitiese wyse as verlore beleef. Dit is bemoeienisse wat na die ensiklopedisme van die Verligtingsera teruggevoer kan word. Yeo (2001) se navorsing dui daarop dat die totstandkoming van die ensiklopedie beïnvloed is en nog die spore gedra het van die Middeleeuse siening dat Adam en Eva in die paradys oor goddelike en volledige kennis omtrent die heelal beskik het. Volgens dié siening is volmaakte kennis ná die sondeval verbeur en vorm die mens se soeke na kennis sedertdien deel van die begeerte om weer één te wees met God.

Yeo (2001:3,10) skryf dat vroeë ensiklopedieë aangepak is as rekenskap en beveiliging van alle kennis wat sedert die sondeval versamel is. Hoewel Yeo hom nie oor fiksionele ensiklopedieë uitlaat nie, kan dit in die raamwerk van hierdie studie saamgelees word met Hilary Clark (1990:22) se opinie dat ensiklopediese romans ’n nostalgiese begeerte verrai na die volmaakte kennis wat tradisioneel met die paradys of die hel geassosieer word. *Agaat* lyk na ’n duidelike voorbeeld van Clark se siening dat ensiklopediese fiksie die ideaal van

volledige kennis, soos dit die mens volgens oorlewering voor die sondeval beskore was, tematiseer.

Die roman problematiseer egter hierdie ideaal van Milla, onder meer deur die wyse waarop haar kennisambisies uitgebeeld word as 'n begeerte na mag en beheer. Die talle ensiklopediese projekte wat sy in die loop van die roman aanpak, getuig van totaliserende strewes en die waan dat die wêreld omvattend beskryf en met taksonomiese sisteme georden kan word. Milla deel haar sienswyse met Agaat tydens die velduitstappies wat sy soos volg in 'n dagboekinskrywing beskryf:

Ons lekkerste ding is deesdae om in die veld te loop en goed se name te leer. Insekte, voëls, klein reptiele, klein soogdiere, grassoorte, veldblomme, gesteentes. Ek vat Pa se ou naslaanboeke saam in 'n rugsak & 'n aantekeningboekie en 'n verkyker & 'n vergrootglas & dan identifiseer ons goed & maak voorbeelde bymekaar (647).

Milla beroep haar op naslaanwerke soos die “amfibieboek”, “die ou mineraleboek” en haar pa se “boom en fynbosboeke” (648, 96) om alles wat sy en Agaat vind, op te soek. Sy verduidelik aan Agaat “die wêreld se goed” is “vas aan woorde” (648). Hier volg sy dieselfde benadering wat Foucault uitwys wanneer hy skryf dat 18de-eeuse taksonomie gemoeid was met kennis as 'n namesistiem: “Rather, it [*taxinomia*] concerns a fundamental arrangement of knowledge, which orders the knowledge of beings so as to make it possible to represent them in a system of names” (172). Milla verduidelik in 'n ander dagboek-inskrywing dat benoeming vir haar 'n manier is om beheer oor haar omgewing uit te oefen: “Ek wil hê Agaat moet verstaan as jy goed se name sê, het jy beheer oor hulle” (546). Hierdie stelling het implikasies vir haar besluit om Asgat se naam te verander. “Ek het haar tot 'n ander naam gegee,” onthou sy aan die einde van haar lewe (224). Die kies van 'n nuwe doopnaam was een van die maniere waarop Milla beheer oor Agaat uitgeoefen het.

Ander taksonomiese aktiwiteite waarin Milla groot vertroue stel, sluit in sortering en klassifisering. Dit vorm deel van haar strewes na wat Foucault (2002:268) in sy evaluasie van Verligtingsera-ensiklopedisme “getabuleerde orde” (“tabulated order”) noem. Volgens Foucault het ensiklopediste soos Diderot en D'Alembert en tydgenootlike denkers soos Descartes en Leibniz die ideaal van getabuleerde orde as “die argeologiese grondslag van kennis” (“the archaeological basis of knowledge”, 268) nagestreef. Dit het grootskaalse

pogings tot kennisordening deur empiriese beskrywing en rangskikking in die natuurgeskiedenis tot gevolg gehad: “It [natural history] constitutes a whole domain of empiricity as at the same time *describable* and *orderable*” (172).

Met Foucault se analise as verwysingsraamwerk, is dit opvallend hoe Milla die natuur benader as ’n empiriese domein wat van ’n kant af beskryf en georden kan word. Sy let byvoorbeeld goedkeurend op hoe Agaat hul vondste sistematies rangskik: “Saans pak sy al ons vondste uit & rangskik dit soort by soort” (649). Die versameling is vir Milla (en onder haar invloed ook vir Agaat) ’n kennismodus wat ordening en klassifisering noodsaak. Ensiklopediese fiksie staan dikwels skepties teenoor die arbitrêre aard en magsbeheptheid van kennisordening, aldus Swigger (1970:357).

In *Agaat* blyk implisiete kritiek op Milla se taksononmiese ingesteldheid onder meer uit die wyse waarop apartheid, net soos in *Triomf*, uitgebeeld word as ’n rigiede en arbitrêre klassifikasiesistiem. Milla gebruik ras as merker om tussen verskillende “soorte” mense te onderskei en sodoende te bepaal wat elkeen se “plek” in die “sistiem” is. Nadat sy vir Agaat na die buitekamer uitgeskuif het, skryf sy in haar dagboek dat sy gehoop het Agaat sou haar ná die skuif “skaar by die ander [. . .] sodat sy haar plek leer ken” (173). Die “ander” is die plaaswerkers wat Milla op skreiende wyse “die ander meide” noem (173). Sy benoem Agaat met die krenkende rasse-terminologie van die tyd en besluit dat “haar plek” buite die huis is. Dit is ’n les wat sy jare lank bly inskerp. Tydens ’n vakansie op Witsand skryf sy in haar dagboek dat dit nie nodig is om vir Agaat te sê “die strand is net vir witmense” nie, want “[s]y ken hr plek” (327).

In samehang met benoeming, sortering en klassifisering gebruik Milla lyste as ordeningsmeganismes, nes Lambert in *Triomf*. Viljoen (2009:80) lees die lyste wat Milla maak terwyl sy beplan om vir Agaat na die buitekamer uit te skuif as “angstige pogings tot beheer” wat voortspruit uit “paniek oor die implikasies van haar optrede”. Dit strook met Tankard (2006:341) se omskrywing van die lys as ’n manier om dinge uit te sorteer: “a means of [. . .] sorting things out”.

Milla voel soms aan dat haar lyste nie opgewasse is vir wat sy daarmee in bedwang probeer hou nie: “Here help my soms voel dit te veel” (53). Nogtans gebruik sy dieselfde strategie in die aangesig van ander oorweldigende ervarings. Sy maak telkens lyste as bestekopnames

van wat sy besit en beheers (soms net in haar gedagtes). Die lys van letterkundige werke wat sy op universiteit gelees het, die lys verskillende grondsoorte wat op haar plaas aangetref word en die lys van kaarte wat sy van haar plaas besit, is voorbeelde hiervan (48, 71, 164). Dit is die soort lyste wat volgens Tankard (2006:341) rekord hou van “totaliserende projekte” (“totalizing projects”), oftewel projekte wat ’n finale eindpunt en die moontlikheid van voltooidheid veronderstel.

Later in haar lewe verander Milla se houding jeens lyste egter ingrypend. Sy is gefrustreerd met Agaat se “verdomde lyste” (62) en probeer te kenne gee dat haar behoeftes en gevoelens nie deur lyste omvat kan word nie: “Ek maak my oë toe. Ek het ’n lewe buite jou lys, wil dit sê” (59). Sy fantaseer oor die moontlikheid dat Agaat ’n minder funksionele en meer poëtiese lys maak, ’n “indeks” van haar (Milla se) verskillende soorte trane en verdriet (68). Dit laat haar besef Agaat se lyste staan in die pad van groter vryheid en spontaneïteit: “Nou is die tyd dat sy eerder sou moes improviseer met my [. . .], maar sy sien dit nie in nie (69). Sy besef met spyt dat dit sý is wat Agaat afgeleer het om te “improviseer”: “Eens op ’n tyd kon sy, maar sy het haarself dit afgeleer. Ek het haar afgeleer” (69).

Die renons wat Milla op haar sterfbed in lyste ontwikkel, is met ander woorde deel van ’n groter insig. Waar sy lewenslank begaan was oor “dinge wat verlore gaan” (544), besluit sy ná die nuus van haar siekte “die wyses vergaar geen knoop” (295). Die lang lyste van besittings waarvan sy ontslae wil raak (95, 340, 375), kontrasteer skerp met haar besitlikheid van vroeër. Sy kom tot die gevolgtrekking dat die “banale dinge” wat sy op Grootmoedersdrift versamel het, van “selfbehaging” getuig (375). In skrilte kontras met haar aanvanklike tradisievastheid en koesterende houding teenoor erfgoed, reken sy voor haar dood Agaat moet “skoon begin” (375). Die paradys is nie meer die ruimte van volmaaktheid en volledige kennis waaroor sy vroeër gedroom het nie, maar word eerder met ’n afleggingsproses assosieer: “[D]ie paradys wag as alles laat erf, verpand of weggegee is” (295). Sy laat vaar haar strewe na ensiklopediese orde en volledigheid. I Wanneer sy eindelijk Agaat se borduurlap te siene kry, assosieer sy die “orde” en “volledigheid” daarvan met doodsheid. Dit is die teenpool van kreatiwiteit en kuns, wat vir haar versinnebeeld word deur musiek (“die lied”) en letterkunde (“verhaal”):

Volledige kleurekaart. Die oorsprong, die volheid, die beginsel van als.
Wat moet ek daarmee aanvang? Die verkeerde medisyne. Volledigheid. Die dood van
die lied, van die klein stowwerige verhaal.

[. . .]

Perfeksie, suiwerheid, orde. Teenstanders is hule almal, die duiwel se oorkussings.
Hoe brand my hart om dit vir haar te sê? Nou dat ek dit kan sien. Noudat dit te laat is
(228).

'n Soortgelyke onderskeid tussen “orde” en kuns as in bostaande aanhaling onderlê Milla se
versugting dat Agaat die blomme “deurmekaarder” sal saai as in die verlede sodat die tuin
soos “musiek” kan wees:

Sou sy [Agaat] dit hierdie keer uit die losse hand gedoen het? Ietwat meer argeloos,
oordadig, deurmekaarder as gewoonlik? Vir die musiek? Vir die uitgeleide? (136).

Milla se houdingsverandering behels 'n kritiese blik op die bemoeienisse waarmee sy haar
lewenslank besig gehou het. Sodoende word die slaggate wat met nostalgie of
tradisievastheid gepaardgaan, getematiseer. Die kritiese insigte wat sy op haar sterfbed
formuleer, het metafiksionele implikasies vir *Agaat*, 'n roman wat as opslagplek van kennis
en herinnerings funksioneer. Die wyse waarop *Agaat* praktiese kennis, tradisies,
kultuurgoedere soos spreekwoorde en die lirieke van volksliedjies en herinnerings uit die
Afrikaanse letterkunde versamel en opteken, is reeds uitgewys (Visagie 2005, Van Coller
2009, Carvalho 2009 en Loots 2011). Die skrywer karakteriseer self ook die roman as
ensiklopediese bewaringsgebaar en noem haarself 'n “versamelaar”, “bewaarder” en
“ensiklopedis”:

Ik ben een echte verzamelaar en bewaarder [. . .] Ik probeer in mijn roman ook de
zintuiglikheid van het boerenbedrijf vast te leggen, de geuren, de klanken, ik geloof
dat ik zoveel mogelijk van het verleden vast wil houden. [. . .] Ik geloof dat ik wel
iets heb van een encyclopedist (Van Niekerk aangehaal in 'n onderhoud met 't Hart
2006:3-4).

Dit blyk dat *Agaat* die gemoeidheid met vergete en latente kennis wat Frye (1957:54) in
ensiklopediese vorme raaksien, vertoon. 'n Verantwoordbare inskatting van die soort
bewaringsprojek wat dit wil wees, sal egter ag slaan op die vertwyfeling wat die skrywer

verwoord oor die opsies waartussen sy as kunstenaar moet kies. Dit sal ook die maniere waarop die roman bestendigingsgebare bevraagteken, in berekening bring.

Van Niekerk verklaar in onderhoude dat sy met *Agaat* probeer het “om ’n sekere soort kultuur of erfenis te dokumenteer”, maar in ’n lesing oor die raakpunte tussen *Agaat* en *Triomf* problematiseer sy “dokumentêre skryf” as moontlik “ook maar net ’n obsene aktiwiteit”⁶⁵. Sy verwys in laasgenoemde lesing slegs na Jakkie se besluit om “dokumenteerder, kurator en kroniekhouer” te wees, maar die roman problematiseer die dokumentêre skryfhandeling ook aan die hand van Milla se dagboeke en die drie boeke waaruit die romanmotto’s kom.

5.2.2 Milla de Wet: Die “bewysstukke” op haar spieëlkas

Milla se dagboek toon heelparty ooreenkomste met die “ensiklopediese dagboek” wat Hans Vandervoorde (2009) in ’n bundel oor ensiklopedisme in Nederlandse romans analiseer. Met verwysing na *Het zomers nihil* deur Willy Roggeman skryf Vandervoorde (2009:50) dat die ensiklopediese dagboek ’n volledige opsomming wil wees van die ervarings en kennis wat die skrywer in ’n bepaalde tyd opgedoen het. Naas dokumentêre gegewens bevat dit ook selfrefleksiewe besinnings oor die skryfproses waardeur dit tot stand gekom het en beskouings oor letterkunde, skrywerskap en die verhouding tussen kuns en lewe.

Vandervoorde verduidelik nie noukeurig hoe “het encyclopedisch dagboek” van “het gewone literaire dagboek” verskil nie, maar die term “ensiklopediese dagboek” is nogtans nuttig by die lees van *Agaat*, aangesien Milla se dagboekskrywery die aspirasies, struikelblokke en veral die mislukkings van ensiklopediese projekte voorstel. In die eerste plek speel die bewaringsbewustheid van die ensiklopedis mee in haar besluit om ’n dagboek te hou. Sy onthou dit later as ’n manier om weerstand te bied teen die verbygaande aard van wat sy beleef het:

⁶⁵ Hierdie aanhalings kom onderskeidelik uit Loots (2004:36) en Van Niekerk (2008:117).

Met skryf wou jy 'n greep op jou tyd en dae op Grootmoedersdrift kry, wou jy die ure, die vlietende grein van dinge in jou vinnig neergekrabbelde sinne inkring en tasbaar maak (426).

Die dagboek hou verder verband met haar kommer dat nie alles wat “histories” en deel van “die geskiedenis” is, opgeteken word nie. Haar besorgdheid oor onopgetekende geskiedenis, kleingeskiedenis en vrouegeskiedenis word aangeraak in 'n bewussynstroomgedeelte:

[. . .] stoom en spattende vet en skottels vol laat die hongeriges dit maar sien gordyne vertraag die gang van die geskiedenis teedoek vadoeke vatlappe opskeppery is histories afdroery is skroeimerke is en bordewas maar wie skryf dit op? (339-40)

Milla verklaar dat sy met haar dagboek “rekord” (707) wil hou van Agaat se grootwordjare, maar haar besluit “om alles op te skryf oor huis en haard” (210) is eweseer 'n strategie om in te skryf teen stiltes in die historiese rekord. Haar belangstelling in verontagsaamde kennis lyk na 'n voorbeeld van die aangetrokkenheid tot obskure kennisvelde wat Weisenburger (1995:202,206-207) uitsonder as een van die maniere waarop ensiklopediese romans hulle teen meesternarratiewe verset. Milla se voorneme om “die hele storie” (487), “die hele rekord” (678) en “alles op te skryf” (210), verklap voorts dat sy volledigheid najaag, soos in Vandervoorde se definisie van die “ensiklopediese dagboek”. Haar ideaal van volledigheid is natuurlik nie haalbaar nie. “Slaan dalk dinge oor wat belangrik mag wees,” erken sy in een van haar inskrywings (174-5). Jakkie is reg as hy raai dat sy ma probeer het om “die volle waarheid te dek”, maar dat sy “gesukkel het” (707).

Die frustrasies wat sy beleef, is dié wat dikwels in ensiklopediese romans getematiseer word. Sy voel “oorweldig” omdat dit wat sy wil boekstaaf, “te lank” en “te veel” is (73, 78). Daar is boonop praktiese struikelblokke: haar pen is leeg, sy is haastig of vaak, sy huil of bewe te veel om te skryf (131, 210, 664, 656). Hierdie klagtes is in pas met Vandervoorde se opmerking dat die ensiklopediese dagboek beskrywings bevat van hoe dit tot stand kom. Sy siening dat die ensiklopediese dagboek hierop uitbrei deur wyer te dink oor die taak van die skrywer of kunstenaar in die algemeen, is ook geldig, veral as mens in gedagte hou dat Milla se worsteling met die uitmergelende taak wat sy haarself opgelê het, op metafiksionele wyse die skryf van *Agaat* deur Van Niekerk oproep (sien Viljoen, 2009:83).

Nie net die probleme wat Milla ervaar nie, maar ook die strategieë wat sy bedink om daardie probleme te probeer omseil, plaas haar stewig in die ensiklopediese romantradisie. Wanneer sy haar ou dagboek-inskrywings herlees, probeer sy dit korrigeer of voel sy verplig om nog inligting by te werk: “Snaaks hoe baie mens vergeet al gaan dit net oor koeitjies en kalfies. Moes oral dinge byvoeg of regmaak” (211). Só raak haar dagboek die soort luislangteks wat volgens Frye (1957:56) ensiklopediese omvattendheid najaag deur sigself voortdurend te bly uitbrei: “like pythons swallowing sheep”. Milla se optrede demonstreer terselfdertyd Derrida (1981:35-40) se waarskuwing dat die ensiklopedie nooit daarin kan slaag om alle kennis dig te omsluit nie. Wanneer die oorspronklike ensiklopedie van addendums voorsien word of wanneer inligting bygewerk word, beklemtoon dit volgens hom alleen maar dat die ensiklopedie altyd nóg aanvullings sal noodsaak en altyd onvoltooid sal bly. Milla besef dit trouens op die ou end self ook. Sy reken by terugskoue dat haar dagboek, ondanks vele “weglatings en byvoegings”, geensins “die hele waarheid” bevat nie (678).

Op verhaalvlak raak die onvolledigheid van Milla se dagboek ’n twispunt tussen haar en Agaat. Agaat herinner Milla daaraan dat dié dagboeke “net ’n geraamte” pleks van “die hele storie” is (60). Sy dwing Milla om terug te dink aan pynlike episodes uit hul verlede wat nie in die dagboeke neerslag gevind het nie: “[A]lles wat jy vergeet het en nooit eers opgeskryf het in jou boekies nie, sê Agaat” (421). Omdat Agaat en Milla die verlede verskillend onthou, kom die feitelikheid van Milla se dagboek saam met die volledigheid daarvan in gedrang. Die “feite van die verlede” staan nie vas nie, maar word die onderwerp van ’n uitgerekte meningsverskil waarvoor Milla kort voor haar dood wonder: “Wie gaan eerste ingee? Oor die feite van die verlede?” (450). Die dagboek illustreer die subjektiwiteit en onbetroubaarheid van dokumentêre bronne. Veral die bewoording van die “opdrag” wat Milla voorin haar dagboek geskryf het, verraai dat wat sy as feitelike “rekord” voorgehou het (180, 678), in die teken van heersende politieke en ideologiese opvattinge gestaan het en daardeur beïnvloed is. Viljoen (2009:80) wys daarop dat die formulering van Milla se opdrag aansluit by “godsdienstige retoriek kenmerkend van die Afrikaner-nasionalisme, waarin God en volk naas mekaar geplaas word”.

Die opdrag voorin Milla se dagboek, wat eers in die laaste hoofstuk van *Agaat* verstrekkend word, skakel dié fiktiewe dokument met die boeke waaruit aanhalings voorin die roman verskyn. Genoemde aanhalings kom uit die voorwoord of inleiding van werklike publikasies: die *FAK-*

volksangbundel, die *Hulpboek vir Boere in Suid-Afrika* en *Borduur Só*. Die aangehaalde gedeeltes illustreer hoe politieke retoriek gebruik is om ook die kennisinsamelingsprojekte waarvan dié boeke die resultaat was, oor die boeg van Afrikanernasionalisme te gooi. Die eerste aangehaalde bron, die *FAK*, slaan in die voorwoord ’n besitlike toon aan teenoor die liedjies wat daarin opgeteken word. Dit verwys na “die volk” se “eie” liedjies as aanduidend van die “volksiel” se ryphed en dinamiese ontwikkeling (“wasdom, drang en uitbreiding”). Die aangewese houding van die “volk” teenoor hierdie kultuurbesit word ook aangedui: die volk moet dit “aan die hart druk” en “as sy eie aanneem”.

Die tweede aanhaling kom uit die voorwoord van die borduurboek deur Betsie Verwoerd, die vrou van die apartheidsargitek dr. H.F. Verwoerd. Sy plaas die Afrikaner as “kultuurbewuste volk” teenoor “onbeskaafde” volkere wie se “kulturele ontwikkeling” nie op peil is nie. Haar voorwoord hoort in die kader van die beskawingsdiskoers wat ter regverdiging van koloniale uitbreiding en apartheidsvergrype gebruik is. Soos die skrywer van die *FAK* se inleiding, suggereer sy ook gepaste houdings teenoor “die volk” en dié se “kulturele ontwikkeling”. Dit behels onder meer liefdevolheid en diensbaarheid: sy wil lesers “tot liefde” inspireer en herinner dat hulle “’n bydrae te lewer [het]”.

In die derde aanhaling skryf ’n regeringsleier dat die *Hulpboek vir boere* in “elke boerewoning” tuishoort. Die teikengehoor wat hy voor oë roep, is blanke boere op plase in wat hy “ons land” noem. Die ooreenkoms tussen die opdrag voorin Milla se dagboek en die inleiding of voorwoorde van die werklike bronne is duidelik: dit getuig van die ideologiese gedreweheid van die kennisoptekeningprojekte wat dit vergestalt.

Die rol van boeke waaruit uittreksels as motto’s voorin *Agaat* verskyn, is nie tot die parateks beperk nie. Dit vorm deel van die verhaal self. Milla plaas dieselfde boeke in die krat langs *Agaat* se bed voordat sy haar na die buitekamer uitskuif en jare later plaas *Agaat* dié drie boeke, tesame met Milla se dagboek, op die spieëltafel langs Milla se siekbed:

Sy skuif die blou boekies netjies op ’n stapel. Vir die eerste keer sien ek die *Borduurboek* en die *Hulpboek* en die oranje *FAK* ook op die spieëltafel (464).⁶⁶

⁶⁶ Milla tref onderskeid tussen Die Bybel en die ander drie boeke deur die Bybel op die krat en die ander in die krat te plaas (55). *Kook & Geniet* verskyn ook op die lys benodigdhede wat Milla maak voordat sy *Agaat* na die

Heelwat materiaal uit hierdie boeke baan hul weg tot in die roman. Behalwe die aanhalings uit FAK-liedjies waarmee Agaat vir Milla treiter, word langer gedeeltes uit die borduurboek en boerehulpboek as deel van die romanteks opgeneem: waar Milla in die buitekamer sekere passasies herlees en sommige daarvan vir Agaat onderstreep (77-79), waar Agaat gedeeltes van die *Boerehulpboek* uit haar kop vir Milla opsê nádat die koeie siek geword het (260-261), waar Agaat langs Milla se siekbed vir die plaaswerkers uit die hulpboek pleks van die Bybel voorlees (676) en waar Agaat óf uit die hulpboek óf die borduurboek aanhaal om Milla se vrae oor die verlede te sistap (447, 459-460, 464-465, 508).

Die inlywing van feitelike materiaal in die fiktiewe teks is tipies van ensiklopediese romans, maar die lengte van die aanhalings uit die borduurboek en boerehulpboek laat nietemin die vraag ontstaan wat die funksie van dié werkwyse in *Agaat* is. By die soek na 'n antwoord val dit op dat die trant van die aanhalings nie oral dieselfde is nie. Wanneer Agaat 'n gedeelte uit die boerehulpboek aanhaal wat pejoratiewe rasseterminologie bevat (“kaffer” en “meid”, 459), maak sy dit duidelik dat nie net die inleidings nie, maar ook die inhoud van die boeke wat Milla vir haar gegee het, problematies was. As deel van wat Jak spottenderwys Agaat se “goeie Afrikaneropvoeding” (565) noem, moes sy kennis neem van die Afrikaner se neerbuigende houding teenoor swart en bruin landgenote. Soos die motto's, illustreer uittreksels soos bogenoemde die invloed wat politiek en ideologie tydens die hoogbloeit van apartheid op alledaagse diskoerse gehad het (sien ook Van Coller 2009:131).

Nie alle aanhalings uit hierdie bron kan egter oor dieselfde kam geskeer word nie. Die gedeelte wat Agaat voorlees wanneer die plaaswerkers van Milla afskeid neem, handel oor die verandering van die landskap en die verdwyning van ou vleie. Dit eggo Milla se bewaringsbewustheid van vroeër en sluit aan by die roman se gemoedheid met verlies, verandering en verglyding. Dit raak voorts 'n manier vir die roman om 'n ouderwetse woordspelling in Afrikaans (“bergskulpad” pleks van “bergskilpad”) en die volksbenoemings van plante naas die wetenskaplike name te dokumenteer: “Om hierdie kuile heen het palmiet (*Prionium serratum*), matjiesgoed (*Cyperus textilis*) en ander mooi plante gestaan” (676). In teenstelling met die toneel waar 'n vermoedelik woedende Agaat op opsetlike wyse uit die rassistiese teks van die hulpboek aanhaal, is die stemtoon in die gedeelte oor verdwene plante

buitekamer skuif, maar langs dié titel is daar 'n vraagteken. Dit is waarskynlik op die ou end nié een van die boeke wat sy vir Agaat gee nie, aangesien daar nêrens anders weer daarna verwys word nie.

en 'n veranderde landskap eerder elegies. Ander uittreksels uit die hulpboek dokumenteer ouderwetse woorde (“boeljoenpot”, 464) of woordbetekenisse (“muis” om na 'n liggaamsdeel van 'n koei te verwys, 262), waardeur die roman 'n nostalgiese ingesteldheid verrai.

Uit die merkbare verskille in aanslag kan mens aflei dat die verwewing van feitelike en fiktiewe materiaal in *Agaat* veeldoelig is. In die eerste plek is dit een van die strategieë wat die roman volg om ouderwetse woorde en spelswyses, spreekwoorde, lirieke en tradisionele huisvlyt- en boerderypraktyke te boekstaaf. Hierdie argiveringsaktiwiteit geskied in navolging van die ensiklopediese roman se kenmerkende strewe om feite en sekere kultuurherinnerings te boekstaaf (Belknap 2004; Burn, 2007; Clark 1992, Frank, 2010; Rasula, 1999). Op 'n sekere vlak wil *Agaat*, nes die *Hulpboek vir boere in Suid-Afrika*, 'n “ryke myn van nuttige informasie” wees (sien aanhaling uit die *Hulpboek* se voorwoord). Dit beteken nie dat die roman, soos Betsie Verwoerd oor haar borduurboek skryf, “uit liefde gebore is” of, soos die voorwoord van die *FAK-Volksangbundel* lesers aanraai, die Afrikaner se kultuurerfenis “aan die hart druk” nie. Ensiklopediese romans se boekstaving van kollektiewe kennis en kulturele opvattinge gaan gepaard met kritiese evaluering, waarsku Mendelson (1976a:1268). In die lokale opset waarvan *Agaat* deel vorm, is hierdie kritiese ingesteldheid veral gerig op historiese vorme van Afrikaner-nasionalisme en die patriargie.

Deurdadig *Agaat* enersyds op behoud en bereddering afgestem is en andersyds krities staan teenoor die geskiedenis en tradisies wat dit boekstaaf, vertoon dit die ensiklopediese roman se kenmerkende ambivalensie (Calvino 1992, Clark 1992, Herman 2008, Van Ewijk 2011, Gutierrez-Jones 2011). Die hantering van feitelike bronmateriaal wyk radikaal af van die werkwyse wat Barthes met fiksionele ensiklopedisme in verband bring. In *S/Z* argumenteer Barthes (1975:184-185) dat die leesbare teks 'n “miniatuurweergawe van ensiklopediese kennis” raak deur die onkritiese opname van “didaktiese materiaal” (184-185, 205-206). Sodanige “didaktiese materiaal” dien ter bevestiging van die waardes en opvattinge van die bourgeois. Die bronne wat die teks aanhaal of waarna dit verwys, word nie krities geëvalueer nie. Die invloed van sogenaamde “kulturele kodes”, wat op openbare opinie en diskoers berus, kry ook geen aandag nie (206).

In skrilte kontras met die leesbare teks wat Barthes beskryf, speur *Agaat* juis die onderliggende waardes en opvattinge na van die “bronne” of “didaktiese materiaal” waarna

dit verwys. Die naslaanwerke word van meet af aan in 'n politieke en ideologiese raamwerk geplaas, op die patroon van die ensiklopediese roman se kenmerkende gemoeidheid met die ideologiese perspektiewe waardeur kollektiewe kennis en kultuurbesit gevorm is (Mendelson 1976a:1268). Daarom raai Milla dat Agaat die boeke as “bewysstukke” in haar slaapkamer geplaas het (464). Hulle vorm nie net deel van Milla en Agaat se persoonlike geskiedenis nie, maar ook van die landsgeskiedenis wat die agtergrond en konteks vir hul verhouding gevorm het. Hulle is “bewysstukke” omdat elkeen op sy eie manier verklap hoe Milla haar deur Afrikanernasionalisme op loop laat neem en dit as regverdiging gebruik het vir haar wreedheid teenoor Agaat. Hoewel die dagboek fiktief is en die naslaanwerke na werklike dokumente uit die buitetekstuele werklikheid verwys, word hulle op soortgelyke wyse as draers van politieke en kulturele meesternarratiewe uit die verlede van die Afrikaner belig.

Die problematisering van die dagboek as nalatenskap en die kritiese blik op die naslaanwerke wat Milla aan Agaat gee, dien nie net as basis vir 'n grondige kultuuranalise nie, maar ook om Milla se rol as opvoeder in die kollig te plaas. In die opdrag voor in haar dagboek maak Milla dit duidelik dat haar eie godsdienstige en politieke oortuigings as riglyn sal geld by die uitvoer van die “groot opvoedingstaak” wat sy aanpak deur Agaat tuis te onderrig (707). Sy beskou 'n “Christelike opvoeding” in 'n “goeie Afrikanerhuis” as deel van die “kosbare geleentheid” en “voorregte” wat Agaat deur Milla se toedoen beskore is (707). Hoewel Milla haar in dié opdrag as God se “dienswillige dienaars” beskryf, word sy eerder as 'n duiwel, heks, waarsêer, towenaar en bose leermeester uitgebeeld. Dit geskied veral deur 'n herskrywing van die Faustus-verhaal, wat 'n ewe belangrike interteks in *Agaat* is as in *Triomf*.

5.2.3 Kennisverhoudings in *Agaat*: duiwels, hekse, waarsêers en towenaars

In die lesing waarin Van Niekerk (2008:104) die rol van die “towenaarsleerling” in haar eerste twee romans aanraak, verwys sy nie by name na die Faustus-verhaal nie. Dit is egter geen toeval dat Jakkie in die slothoofstuk van *Agaat* aan 'n Schubert- toonsetting van 'n toneel uit Goethe se drama dink nie: al die belangrikste intieme verhoudings op

Grootmoedersdrift word as versteurde verhoudings tussen leermeesters en hul leerlinge uitgebeeld, telkens met verwysing na Mefistofeles en Faustus.⁶⁷

Milla is 'n sterk aanspraakmaker op die rol van 'n vroulike Mefistofeles-figuur, maar as jong vrou staan sy aanvanklik in die skaduwee van haar moeder, na wie sy as “my leermeesteres” (38) en “die alleswetende” (181) verwys. Voor haar troue bevind sy haar in 'n soortgelyke, ondergeskikte posisie in haar verhouding met Jak. Wanneer hy vir Milla ontmoag, noem hy dit op snedige wyse 'n “kitskursussie” (51). Hy beskou hom met ander woorde as Milla se leermeester en vertolk dit as 'n magsposisie wat nie kwaadwilligheid uitsluit nie. Milla sorg egter vir 'n wending wat meebring dat dit sý is wat vir Jak begin “les” gee en vir hom praktiese kennis “aan die verstand probeer bring” (72). Wanneer Jak later 'n sprokie oor sy lewe op Grootmoedersdrift versin, dink hy lankal nie meer aan homself as 'n leermeester nie, maar as 'n student, iemand wat lewenslank “gelees [het] om slimmer te word” (372). Milla bewerkstellig hierdie ommekeer nadat sy besef dat Jak, met sy “kamtige diploma” (71) van die landboukollege, en haar ma, wat optree “asof sy al die wysheid in pag gehad het” (186), slegs oor gebrekkige kennis beskik. In skrilte kontras hiermee neem haar vertrouwe in haar eie kennis en vermoëns vinnig toe, tot so 'n mate dat sy aan haarself begin dink as die beliggaming van ensiklopediese kennis. Sy is 'n “oopgeblaaide boek” (107) en 'n reus wat die aarde bevat: “Is ek Atlas? Die mite is verkeerd. Die aarde soos die hemel is nie bó ons nie, maar in ons” (415). Ook haar sterk identifikasie met die keiserbosvlinder vertoon die ensiklopediese roman se tematiese gemoedheid met reuse en reusagtigheid om buitensporige kennisstrewes of -vermoëns te suggereer. Daarom word die grootte van dié insek, wat vir Jakkie aan 'n boek laat dink (2), beklemtoon: “[D]ie span van sy vlerke groter as wat mens jou kan verbeel” (310).

Bogenoemde beelde (boek, reus, reuse-keiserbosvlinder en vlinderboek) word gekombineer om Milla in die sfeer van die buitengewone en bonatuurlike te plaas, telkens met verwysing na die wêreld van kennis en boeke. Haar buitengewone vermoëns sluit skynbaar voorkennis oor die toekoms in. Jak noem haar grappenderwys sy “onheilsprofetessie” (74), maar daar is suggesties dat sy inderdaad 'n soort waarsêer is. “Jy sal nog sien wat sy vir ons gaan

⁶⁷ “Meine Ruh ist hin, mein Herz ist schwer,” is die woorde uit 'n Schubert-lied wat Jakkie in herinnering roep wanneer hy sy ma se kamer binnegaan (705). Dit kom uit “Gretchen am Spinnrade” (Gretchen by die spinwiel), gegrond op 'n toneel uit Goethe se *Faust*.

beteken,” sê sy vir Jak voordat Agaat ’n belangrike rol tydens Jakkie se geboorte speel (546). “Wat ek altyd voorspel het, gaan gebeur,” reageer sy wanneer die indringerplante op die plaas vlam vat (435). Hierbenewens het Milla eienskappe van ’n “[s]he-devil (313), soos sy op ’n keer na haarself verwys. Wanneer sy vir Agaat by haar biologiese ouers gaan weghaal, onderhandel die kind se ma en suster met haar asof hulle “Satang in die hel wil troef” (689). Die jong Agaat teken kort daarna vir Milla met “stekelrige swart vlerke” wat aan Lucifer herinner (646). Variasies op Agaat se tekening van Milla as ’n gevlerkte wese kom voor in beelde van haar as ’n vampier, heks of ander vlieënde wesens. Jakkie noem haar ’n “vark met vlerke” (387), “Madame Butterfly” (565) en insinueer dat sy ’n vlermuis is deur ’n kinderrympie waarmee hy haar koggel (497). Sy beleef haarself as ’n “voëlverskrikker op besemstok” (274). Wanneer Milla op haar sterfbed terugdink aan haar rol as Agaat se “leermeester” (567), raak die assosiasie met Mefistofeles onmiskenbaar. Soos Mefistofeles met Faustus gedoen het, sorg Milla dat Agaat onder die indruk kom van haar bonatuurlike kennis en mag. “Luister, [. . .], die rivier is in my mond, dis die begin van die wêreld,” sê sy voordat hulle die rivier in vloed sien afkom (546). Soos in die Faustus-verhaal, gaan aansprake op volledige kennis gepaard met toorkrag (of die skyn daarvan). “Agaat dink ek kan toor,” besef Milla nadat sy wrywing gebruik het om ’n vuur te maak (534). “Sy dink ek kan toor!” herhaal sy nadat hulle die rivier in vloed sien afkom het (545). Gaandeweg raak dit duidelik dat sy ’n ewe kwaadwillige mentor as Mefistofeles is. Nes die yskaseksamen wat Treppie vir Lambert bedink, deels as ’n toewyding en deels as ’n uitdaging, gebruik Milla die boerehulpboek om Agaat as student in te wy, maar ook aan haar mag te onderwerp. In ’n dagboekinskrywing verklap sy dat sy Agaat probeer onderkry: “As ek hr nie met bloedsweet kan breek nie sal ek hr in hr verstand in beetkry dan sal ons sommer sien of sy regtig so slim is as wat sy dink” (235). Sy laat dit egter soos ’n toegeeflike vergunning klink wanneer sy belowe dat sy Agaat tegemoet sal kom mits sy [Agaat] die materiaal wat sy moet bestudeer, baasraak:

Het gewag dat sy goed moeg raak & toe sê ek nou gaan lees jy jou Hulpboek mooi waar hulle die kuns van handploeg uitlê en dan kom sê jy vir my jou les op & as jy hom ken & vir my kan verduidelik waarom jy so sukkel dan maak ons ’n plan (234).

Die indruk van Milla as ’n vroulike Mefistofeles word versterk deurdat Agaat sterk Faustiaanse trekke vertoon. Agaat het ’n buitengewoon groot honger na kennis en verdiep haar op koersagtige wyse in haar studies. Milla skryf in haar dagboeke die kind “lees alles &

aanmekaar”, “ken van als wat leef en beef” en “ken alles uit haar kop & vra nog boeke” (660-661). Agaat se leergierigheid en deursettingsvermoë is volgens Milla uitsonderlik: “Nogal presies & sonder ophou die kind, dis uitsonderlik dink ek” (649). Boonop verklaar Agaat voor haar doop dat sy nie bang is vir die duiwel nie en by implikasie bereid is om haar siel op die spel te plaas: “Sy vra wie’s die duiwel, het hy ’n blaasbalk, sy sê sy ken vure, sy brand liewer, sy is nie bang nie” (584). Haar ontwikkeling hierná is dié van ’n hoogs bekwame towenaarsleerling. Onder Milla se leiding begin Agaat se kapasiteit vir toorkrag en heldersindheid opval. Volgens Milla se dagboek ruik Agaat se kamer soos “toordokter se winkel” (649). Saar, Lietja en Milla reken dat sy “heldervoelend” is (648-649). Lietja sien iets duiwels in Agaat se intellektuele vermoëns en vertel vir die kind dat sy so slim “[s]oos ’n slang” en “soos die duiwel se slypsteen” is (236).

Milla het nie onbepaald of volledig die oorhand in haar rol as Agaat se leermeester nie. Agaat is naamlik nie gediend met haar rol as vakleerling nie en, soos Milla voor haar, probeer sy ’n rolverwisseling bewimpel. Milla kom gou agter dat die kind se opvoedingsproses eweneens vir háár ’n leerproses is: “Ek leer self merkwaardige dinge” (647). Sy skryf in haar dagboek dat Agaat daarin slaag om die bordjies te verhang: “[N]ou leer sy my glad” (655). Oor Agaat se uitstekende geheue merk sy op dat sy “nie self alles so presies [sou] kon onthou nie” (266). Sy voel haar ook in die skadu gestel deur Agaat se oplettendheid: “Agaat [. . .] sien dinge raak wat ek nie oplet nie” (647).

Sy raak deels afhanklik van Agaat se vermoëns, soos blyk wanneer sy oor haar jonger self onthou: “Jy het op haar gereken teen daardie tyd. Om dinge in jou gesin te laat gebeur, of nie te laat gebeur nie. Of om dinge te keer. Of om dinge te voorspel. Reën, wind en vloede” (427). Aan die ander kant lei Agaat se vermoëns tot jaloesie. Wanneer Milla ’n brief lees wat Agaat vir Jakkie geskryf het, verbaas sy haar oor die wydreikendheid en gedetailleerdheid van Agaat se kennis en oor Agaat se ensiklopediese beheersing daarvan. Uit die brief lei sy af Agaat het ’n “greep [...] op alles” (467). Verder val Agaat se goed ontwikkelde vermoëns as waarsêer haar op. Sy reken Agaat het in die brief dinge “voorspel” en tekens in die natuur korrek “ingeskat” as “waarskuwing” van wat kom (467-468). Milla raak “verskriklik kwaad” wanneer sy besef sy “sou dit self nie beter kon gedoen het nie” (469). Hieruit blyk dat die herskrywing van die Faustus-mite in *Agaat* ruimte laat vir die verskuiwing van mag en dat dit onder meer dien om die vroue se voortslepende magstryd beskryf.

Milla beleef Agaat veral as 'n mededinger waar dit gaan om Jakkie se aandag en liefde. Agaat eien vir haar die rol toe van Jakkie se leermeester en herinner hom in sy slaapydsprokie gereeld daaraan dat dit sý is wat hom “leer loop en praat, leer swem en dans en vlieg” (717). Milla weet nie van dié sprokie nie, maar is nietemin daarvan bewus dat Agaat vir Jakkie “verder en verder afrokkel” (571). Haar dagboekinskrywings laat dit klink asof Agaat se metodiek trek op dié waarmee Mefistofeles vir Faustus verlei. Naas die oordrag van kennis speel (gewaande) toorkrag hierby 'n belangrike rol. Terwyl Jakkie nog 'n peuter is, sien Milla hoe hy op Agaat se skoot sit en hoe Agaat maak asof haar moesie 'n “towerkol” is (279). Milla is ontsteld as Jakkie later vir haar vertel dat Agaat hom kan “toor” (326). Namate Agaat se houvas op Jakkie groter raak, begin Milla eienskappe van 'n vampier, heks en duiwel aan Agaat toedig. Sy noem Agaat onder andere 'n “satang” en 'n “heks” wat die gesin “beheks” (571). Terwyl Jakkie op skool is, sorg Agaat dat hy al sy nuutverworwe kennis met haar deel en verruil sy soms haar rol as leermeester tydelik vir dié van sy student (227, 378). Sy bly nietemin die wenner in wat Wessels (2006:36) uitlig as die twee vroue se “wedywering om Jakkie se siel”. Ná Milla se dood dink Jakkie oor sy ma: “So vaag in my lewe, sy, vergeleke by Gaat” (706). Deur te sorg dat haar invloed sy ma s'n oorskadu, het Agaat reggekry wat sy voor oë gestel het toe sy Jakkie heimlik “Jy-is-myne” begin noem het.

Dat Milla se seun as't ware van haar “gesteel” word, bring mee dat haar verhouding met Agaat nie net aan dié tussen Faustus en Mefistofeles herinner nie, maar ook aan dié tussen die ouer en die elwekoning in Goethe se gelyknamige gedig (“Der Erlkönig”). Wanneer Milla aan Goethe se gedig dink nadat Jak haar die eerste keer aangerand het, plaas sy Jak in die rol van die elwekoning en haarself as die kind wat van haar liefdevolle vader weggeroof word (50).⁶⁸ Die gedig raak later van toepassing op die manier waarop Agaat vir Jakkie by haar steel. In 'n emosionele uitbarsting herinner sy Agaat dat Jakkie háre is: “Dit is my kind! Myne! Myne! Hoor jy my?” (571). Dit is egter vergeefs, want Agaat dwing haar in die rol van die ouer wat op die ou end magteloos is teen die aanslag van die elwekoning. Op háár beurt het Milla egter ook vir Agaat gesteel. Sy besef dit en wonder aan die einde van haar lewe: “Wat het my jou laat wegvoer oor die pas? Wat het my jou laat steel van agter die

⁶⁸ Milla haal aan uit 'n Schubert-lied, soos gesing deur Kathleen Ferrier op die plaat waarna sy luister (49-50). Die lied kom uit die siklus genaamd “Frauenliebe und –leben” (“Vroueliefde en –lewe”) en is 'n verwerking van Goethe se gedig.

skurwe berge?” (560) Agaat stem skynbaar saam, want aan Jakkie vertel sy dat sy “uit die haard gesteel” is (379).

Die herskrywing van die Faustus-mite in *Agaat* ondermyn end-uit die moontlikheid van ’n klinkklare rolverdeling wat Milla as meestertowenaar laat seëvier. Die ooreenskuiwing en uitruil van rolle betrek ook ander karakters uit Goethe se oeuvre en vestig haar eerder as ’n teenstrydige kombinasie van Faustus, Mefistofeles, die elwekoning, die gesteelde kind én die ouer van die gesteelde kind. Agaat se identiteit blyk ook verskuiwend te wees, aangesien sy in die gedaante van Faustus, Mefistofeles, die elwekoning en die gesteelde kind verskyn. Hierdie rolverwisselings word op die spits gedryf in tonele wat tydens die laaste week voor Milla se dood afspeel en wat van die twee vroue deelnemers in ’n laaste kragmeting maak. Baie van Milla se gewaarwordings skep die indruk dat dit Agaat is wat die hef in die hand het. Milla se reaksie wanneer Agaat vir haar die Bybelverhaal lees oor die duiwel wat vir Jesus in die versoeking probeer lei, is ’n voorbeeld hiervan. Sy maak die gebeure van toepassing op haar en Agaat en vergelyk haar siekte met die veertig dae wat Jesus in die woestyn rondgeswerf het:

Veertig dae! Die hele wêreld sal joune wees as jy ingee en my dien. Dit het sy uit die Bybel gelees. [...]
Sal joune wees as jy my dien? Wat sou dit moes beteken? Dink sy sy is Beëlsebub?
(511).

Deur met Jesus se lyding in die woestyn te identifiseer, gee Milla voorkeur aan ’n interpretasie wat van Agaat die duiwel (oftewel Beëlsebub) maak en van háár die weerlose teiken van die duiwel se geslepenheid. Aangesien hierdie Bybelverhaal ’n vroeë model was vir die Faustus-verhaal en talle paralelle daarmee vertoon (sien byvoorbeeld Van der Laan 2007:59, Brown 1987:221), beteken dit ook dat Milla haar as ’n Faustus-figuur en vir Agaat as ’n duiwelagtige Mefistofeles beleef. In soortgelyke trant verdink sy Agaat van towery en raai sy dat Agaat met toorwoorde en –gebare haar (Milla se) gedagtes opsetlik in ’n warboel plaas: “Abrakadabra, sê sy [Agaat], draai met haar wysvinger ’n sirkeltjie langs haar kop” (465). Milla gebruik die spelkaart om Agaat daarvan te beskuldig dat sy ’n “H.E.K.S” en “D.U.I.W.E.L” is (460, 462). Sy dink aan Agaat as ’n “diabolus in musica” (606) en onthou dat Agaat die kind is van ’n man genaamd Damon (679). Soos met Treppie in *Triomf*, word

Agaat met Charon in verband gebring. Milla wonder byvoorbeeld: “Waarheen roei jy my, Agaat, na watter kus, na watter mond?”(600).

In skrilte kontras hiermee word die taal van leermeester en student gebruik om te sinspeel op die moontlikheid dat Milla allermens haar mag oor Agaat kwyt is. Milla se vermoede dat Agaat vir haar uit die dagboeke voorlees as deel van ’n “les” (11), laat dit klink asof sy ’n gedwonge vakleerlingskap deurloop. Dit word egter weerspreek deur aanduidings dat haar siekte van meet af aan vir Agaat in die rol van ’n student terugdwing. In Milla se herinnering aan Agaat se eerste reaksie op die diagnose, is die gebruik van die woorde “studeer”, “lees” en “spel” opvallend:

Papiere en brosjures was uitgesprei op die kombuistafel. Agaat was my siekte aan die bestudeer oor haar aandete. [...]
 Spas-ti-si-teit, het sy gelees op die tabel langs haar bord, gewrigspyne, krampe, spasmas, as-pirasie, depressie.
 Stadig het sy die groot woorde uitgespel: Beweging-spek-trum-oefening. Ge-mo-di-fieerde voedsel-kon-sis-ten-sie. (250)

Milla dink aan die laaste ruiker wat Agaat in haar kamer sit as ’n “voorstudie” (457) vir die doodsruiker en vergelyk haar lang siekbed met ’n “boek” waarmee Agaat worstel asof sy “te beswaard is deur die inhoud om dit klaar te lees, tog verplig voel, genoodsaak” (667). Die “boek” wat Agaat moet lees, word elders vergelyk met die beker van swaarkry: “Dit is die beker. Dit is die boek. Drink dit, blaai dit om” (292). Milla is boonop van mening dat Agaat in hierdie laaste pylvak nie die mas opkom nie. Haar gedagtes wentel by herhaling oor dinge wat Agaat nie “verstaan” (87) en “[in]sien” nie (69), of wat “bo haar vuurmaakplek” is (672). Ten slotte kom sy tot die gevolgtrekking dat dit “te laat” is om haar kennis en insigte met Agaat te deel (228).

“Geen wonder haar van is Lourier nie, want sy is die een met die lourierkrans, die wener in die wedloop om mag,” oordeel Van der Merwe (2004) oor die betekenis van Agaat se van. Jakkie huldig egter ’n ander opinie oor wie as meestertowenaar uit die stryd tree. Hy is oortuig dat Milla, as Agaat se “maker”, selfs ná haar dood beheer oor Agaat sal uitoefen (hy gebruik die beeld van ’n “remote control” in die dooie Milla se hand om sy siening te verduidelik, 709). Milla is volgens Jakkie een van die “meesters” wie se “lesse” Agaat sal

“bewaar” asof dit “wet” is (708). Die Bybelse beeld van die kliptafels waarop die tien gebooue uitgekerf is, beklemtoon dat Agaat volgens hom gedoem is tot versterkte kuratorskap van alles wat sy beërwe het. Jakkie se perspektief opper die moontlikheid dat die verloop van die Faustiaanse mentorskapverhoudings in *Triomf* en *Agaat* nou ooreenkom. Indien hy reg is oor Agaat, loop sy gevaar om op die lange duur dieselfde fout te maak as Lambert in *Triomf*, met dieselfde resultaat. Lambert leer die handleiding oor yskaste uit sy kop, maar snap nie Treppie se groter les oor die noodsaak vir kritiese perspektiewe en kreatiewe vernuwendheid nie. Agaat toon die potensiaal om oorgelewerde kennis en tradisies op innoverende wyse tot iets nuut en anders te omvorm, maar mag moontlik ná Milla se dood na ’n posisie van verstarheid en verknegting terugsink. Ondanks tekens van ontluikende kreatiwiteit en individualiteit gaan sy swaar gebuk onder die tekortkomings wat so dikwels in ensiklopediese romans aan bod kom: ’n morbiede fassinasië met ensiklopediese orde en volledigheid en moontlik ook die onvermoë om haar kenniserfenis op vrugbare wyse te vernuwe. Om te probeer inskat of Jakkie se sinisme oor haar toekoms geregverdig is, word vervolgens aandag geskenk aan wat elders in die roman deurskemer oor die wisselende sukses waarmee sy die napatery van die papegaai vir die vindingrykheid van die eie lied probeer verruil.

5.3 Agaat (Asgat) Lourier: Veelstemmige storieverteller, digter en erfgenaam

Agaat (Asgat) Lourier is die gebrekkige kind van plaaswerkers wie se name suggereer dat hulle die samekoms van botsende uiterstes verteenwoordig. Haar ma heet Maria, soos die moeder van Jesus, en haar vader Damon, wat die duiwel in gedagte roep. Sy word gebore in die distrik Barrydale op die plaas van Milla se ouers en woon aanvanklik daar in een van die armoedige plaaswerkershuise saam met haar familie. Die plaas se naam is Goedbegin, maar die kind se eerste jare in ’n gewelddadige huishouding hou min in wat goed is. Dit kom later aan die lig dat sy in dié tyd nie net mishandel is nie, maar ook verkrag (vermoedelik deur haar pa of broers). Nadat die kinderlose Milla by haar ma van die omstandighede te hore kom, besoek sy die plaaswerkershuise en tref die kind in ’n verwaarloosde toestand binne-in ’n haard aan. Sy verwyder haar die volgende dag uit haar ouers se sorg nádat sy met die kind se ma en suster daarvoor onderhandel het; en neem haar saam na Grootmoedersdrift. Asgat word na Agaat herdoop, kry ’n slaapkamer in Milla se huis, word deur Milla opgevoed en

ontwikkel so 'n hegte band met Milla dat sy haar “my mème” en “enigste moeder” noem (190, 656).

Wanneer Milla sewe jaar ná haar troue swanger raak, word Agaat na 'n buitekamer uitgeskuif en verloor sy haar status as surrogaatkind. Haar rol word verskraal tot dié van huisbediende, kinderoppasser en kok. Vir jare daarna beleef sy sowel toenadering as verwerping van haar surrogaatma en werkgewer. Agaat se houding jeens Milla is eweneens ambivalent. Sy dien haar getrou, maar nie sonder tekens van wrewel nie. Wanneer Agaat in haar veertigs is, word sy die alleenversorger van die sterwende Milla. Die twee vroue se intieme en pynlike samesyn bied aan Agaat 'n laaste kans om die verlede saam met Milla te konfronteer en te verwerk, maar kommunikasie tussen hulle word belemmer deurdat Milla nie meer kan praat nie, deurdat Agaat óf glad nie óf met 'n ompad kommunikeer en, les bes, deur Milla se volgehoue onbegrip vir die kommunikasie-strategieë waarvan Agaat gebruik maak (Carvalho & Van Vuuren, 2009; Burger, 2006).

Met sy reeds vermelde bespreking van Agaat as sjamanistiese figuur, plaas Olivier (2011) die klem effens anders as in die meeste ontledings van dié karakter. Die mees algemene invalshoek is die gebruik van postkoloniale teorie om Agaat op allegoriese wyse te lees as “gekoloniseerde” (Van Coller, 2009:132; Prinsloo en Visagie, 2007:58) en “verpersoonliking van die subalterne ander” (Prinsloo en Visagie, 2007:43, ook Hambidge, 2004:1; Viljoen, 2005:176; Wessels, 2006:40; Burger, 2006:185; Carvalho en Van Vuuren, 2009:39; Buxbaum, 2013:90-91; en Van Houwelingen, 2012:101).⁶⁹

Baie aandag word bestee aan die kwessie van stemgewing. Daar heers skynbaar eensgesindheid oor die feit dat Agaat se stem nooit onbemiddeld gehoor word nie omdat sy nooit regstreeks as verteller optree nie. Die leser is aangewese op dít wat Milla en Jakkie van haar woorde, optrede en reaksies onthou. Met hul bewussyn as filter, skemer Agaat se stem slegs op indirekte wyse deur (Wessels, 2006; Prinsloo en Visagie, 2007; Carvalho en Van Vuuren, 2009; Hunter, 2012). Oor hoe dikwels Agaat se narratiewe stem op sodanig indirekte wyse gehoor word, bestaan daar opponerende opinies. Venter (2004:11) reken dit gebeur

⁶⁹ Die skrywer self bevestig sodanige sienings van Agaat as subalterne “Ander” wanneer sy in 'n onderhoud sê: “Sy [Agaat] bly die Ander, die geheim, en ek kon haar nie laat fokaliseer nie. Sy is die bron van selfverstaan van ander wat háár sien en probeer interpreteer. Sy bly 'n projeksie, 'n spook van al die karakters se verlange en vrees. Selfs so domesticated soos sy is, bly sy die Ander” (in Smith 2004:12).

slegs één keer, aangesien Aagaat se perspektief uitsluitlik in die gedaante van Jakkie se herinnering aan dié sprokie in die epiloog gegee word.⁷⁰ Prinsloo en Visagie (2007:50) beaam dit en verwys daarna as “die eerste keer dat daar indirek aan Aagaat ’n stem gegee is” en “die eerste betroubare stem [...] wat aan Aagaat gegee word”. Olivier (2011:173) herhaal dat Aagaat “in die roman slegs een keer praat in ’n taal wat hare (maar steeds geleen én gerapporteer) is: in die sprokie oor haar eie herkoms wat Jakkie in die epiloog vertel”. Ook Rossman en Stobie (2012:28) fokus op die sprokie wat Jakkie in die epiloog onthou: “[S]he is given no narrative voice until the epilogue”.

Teenoor Rossman en Stobie, Venter, Prinsloo en Visagie en Olivier staan die teenstrydige opinie van Buxbaum (2013:90-91), wat aanvoer dat Aagaat se trauma en subjektiwiteit “onuitgesproke” (“unspoken”) bly, maar nietemin twee voorbeelde van “self-artikulasie” (“self-articulation”, 96) deur Aagaat bespreek: die sprokie en Aagaat se gebruik van fiktiewe kaartname om haar herinnerings en belewenisse op rekord te stel. Fincham (2014) lees ook die toneel waar Aagaat haar eie name vir plekke op die kaart uitdink, as ’n manier waarop Aagaat “haar eie storie” (“her own story”, 131) vertel. Vir Fincham is dié toneel, en nie die sprokie nie, die eerste keer dat Aagaat self haar eie verhaal vertel: “Now, [...] Aagaat, telling her story *for the first time*, creates her own versions of the placenames on the maps” (137, my kursivering).

Ek verskil van al bogenoemde menings dat Aagaat se perspektief slegs een (of twee) keer gegee word. Aagaat se gebruik van liriek, stories en raaisels om in gefiksionaliseerde vorm oor haarself en haar herkoms te kommunikeer, word in verskeie stemvurktonale weergegee (op soortgelyke, indirekte wyse as in Jakkie se herinnering aan die slaapydsprokie). Aagaat laat haar juis nie “in kwarantyn hou” of beperk tot “’n aparte hoofstuk” nie, soos Milla (te laat) besef: “Jy het gedink jy kon die hele Aagaat ’n aparte hoofstuk maak. Jy het gedink jy kon dit in kwarantyn hou op dié manier” (678). Om mee te begin, is dit verkeerd om te beweer dat die slaapydsprokie vir die eerste keer in die epiloog ter sprake kom. Dit word daar weliswaar meer volledig vertel as vroeër, maar ’n variasie van die sprokie se eerste gedeelte word reeds vroeër in die roman gegee, nadat Milla oudergewoonte afgeluister het:

⁷⁰ Hy skryf: “Ná ’n hele boek vertel uit die perspektief van Milla word Aagaat se perspektief ten slotte gegee. So kry die slavin ’n stem, al is dit maar net in die gedaante van ’n sprokie.”

Daar was eendag 'n vrou wat erg ongelukkig was & was sus & so gewoon het & was sy ongelukkig oor sy lelik was? & was sy ongelukkig oor sy arm was? & was sy ongelukkig oor sy geen vriende gehad het nie? Ens. & op alles is die antwoord nee maar dan kan ek nooit die regte antwoord hoor nie (326).

Dit is allermins die enigste poging wat Agaat aanwend om haar lewensverhaal (en noodwendig ook dié van Milla) te fiksionaliseer. Behalwe die slaaptydsprokie, wat Milla “die laaste storie” (326) noem, vertel Agaat “verskillende stories” (377) oor hoe sy gehelp het om vir Jakkie in die lewe te bring en bedink sy “lang stories” (379) in antwoord op Jakkie se vrae oor waar sy vandaan kom. Volgens Milla is daar “altyd nuwe stories” (377). Agaat is met ander woorde 'n veelsydige en produktiewe storieverteller oor die dinge wat sy en Milla beleef het en oor haar eie rol daarin. Uit wat Milla in haar dagboek skryf, kan afgelei word dat Agaat se verhale soms die vorm van 'n lied aanneem. Voorbeelde is die “anderster liedjie” wat sy tydens Jakkie se badtyd oor haarself sing (379-381) en die outobiografiese “gesang” wat Milla haar jare later agter die houtskuur hoor sing (445). Volgens Milla gebruik Agaat by minstens twee geleenthede ook raaisels en sprokiesbeelde om, in antwoord op vrae wat Jakkie vra, oor haarself en haar herkoms te praat (379, 604). Die strekking en bewoording van Agaat se stories, lirieke, ryme en raaisels baan by herhaling hul weg tot in die verhaal, hoewel die narratief beklemtoon dat weglatings en verwringings nie buite rekening gelaat kan word nie (Jakkie se herinnering aan die slaaptydsprokie is waarskynlik ook nie perfek nie).

Die meeste voorbeelde van hoe Agaat haar omstandighede en geskiedenis in gefiksionaliseerde vorm oorvertel, kom voor as deel van Milla se dagboekinskrywings. 'n Noemenswaardige voorbeeld hiervan is Milla se inskrywing oor 'n gesprek tussen Agaat en Jakkie terwyl Jakkie in die bad sit. Dit word in dialoogvorm aangebied, wat Milla se rol as tussenganger minder opvallend maak en die illusie skep dat Agaat aan die woord is:

Agaat sê: Ek het uit die vuur gekruip. Is nie sê Jakkie jy jok sê hy. Is sê sy ek is uit die as gekrap is uit die haard gesteel het uit 'n wolk geval het opgekom met die vinkel afgespoel in die vloed is gemaai met die sekel gedors met die koring gebak in die brood. Nee sonder speletjies vra Jakkie wat vir 'n naam is dit? Niemand anders het so 'n naam nie. So gedoop sê sy & laat staan. Maar dis eintlik Á-g-g-g-gaag wat g-g-g-g-g-g- soos 'n huisslang agter die vloerlys. Gaag Gaag Gaag sê Jakkie groot gat gapende afgrond daar gaag sy o gaag gotta gits geit g-g-g- dis 'n naam van niks. Dis reg dis niks sê A. dis 'n naam van als wat goed is. Dis alles & niks dis 'n halfdosyn van die een of ses van die ander. (379)

In Agaat se antwoorde aan Jakkie gaan dit om meer as “speletjies”. Sy maak gebruik van metafore met die kwaliteit van sprokiesverhale en kinderrympies om implisiete beskuldigings en verwyte te verwoord, onder meer dat sy deur Milla “gesteel” is en later weer “laat staan” is. Sy gee skynbaar toe dat haar naam “als wat goed is” beteken, maar volg dit op met ’n beskrywing van dié naam as ’n “halfdosyn van die een of ses van die ander”. Hiermee sit Agaat die protes voort wat sy reeds as kind teen haar nuwe naam geopper het en wat, soos in bogenoemde geval, na die oppervlak beur in ’n dagboekinskrywing deur Milla:

Goed is los goeters sê sy huil-huil & goed is ’n klomp dinge wat nie naam het nie & goed is mens se goed wat jy het in jou koffer, vat jou goed & trek Ferreira. Glad nie op hr mond geval nie. Ek sê vir hr oppas jy praat nie terug met my nie wil jy nog pak hê. Goed is waar goed is mooi goed is edel. (649)

Milla se reaksie, soos aangeteken in haar dagboek, onderstreep dat dit gaan om ’n vroeë geval van Agaat wat “terug praat”. Milla keur dit nie goed nie en ontmoedig die uitspraak van ’n eie opinie deur Agaat met ’n pak slae te dreig. Hoewel Milla haar inskrywing eindig deur aan te dring op die geldigheid van haar eie (meester)narratief oor die betekenis van Agaat se naam, word Agaat se stem nietemin hoorbaar, nogmaals deur middel van Milla se gebruik van direkte rede.

Die volledigheid en gedetailleerdheid waarmee Milla in haar dagboek oor Agaat se stories en liedere skryf, wissel. Die heel meeste aandag word bestee aan die lied wat Agaat vir Jakkie sing nadat hy haar oor haar herkoms uitvra. Milla skryf lang gedeeltes van dié lied in versformaat in haar dagboek neer en onderbreek haarself telkens om ook te beskryf hóé dit gesing is en wat die effek daarvan op haar en Jakkie was (379-381). Hoewel sy nie alles daarvan kon hoor en dit nie kon begryp nie, doen Milla ook moeite om woord vir woord neer te skryf wat sy wél kon hoor van die lied wat Agaat agter die houtskuur sing. Soos die lied wat Agaat vir Jakkie in die bad gesing het, het die lied agter die houtskuur, waarin Agaat haar eie naam gebruik en haarself as ’n “eenarmdwerg” beskryf, outobiografiese elemente:

Kon g’n kop of stert uitmaak nie miskien as ek probeer opskryf wat ek onthou daarvan. Kind is vort / tyd is kort / steek die spaan in / gooi die roer om / slaan die blok op / draai die rat aan/ onder die meul sit die eenarmdwerg / hoor haar draai / dis die meel dis die sneeu dis die sout dis die been / hoor dit maal / agaat agaat agaat. (445)

Soms gee Milla se dagboekinskrywings die bewoording van Agaat se vertellings slegs gedeeltelik en/of opsommenderwys weer, soos met die Agaat se poëtiese stories oor die keisermot (309), haar aangepaste Hansie-en-Grietjie-verhaal (332) en, les bes, haar slaapydsprokie (326). Dit gebeur ook dat Agaat se stem heeltemal wegval en dat Milla die inhoud kripties parafraseer, soos met haar inskrywing oor 'n storie wat Agaat oor Jakkie se geboorte (en haar rol daarin) vertel het:

Een storie is dat A. verander het in die heks van twaalfuur & hom gevang het op die pas & sy stert in 'n sloop gestee het & dit afgekap het met 'n byl voor sy hom verder haarf gemaak het (377).

Bogenoemde voorbeelde van self-fiksionalisering deur Agaat behoort almal tot haar verlede op Grootmoedersdrift en word in dagboekinskrywings deur Milla aangetref. Dit kan egter kan saamgelees word met Agaat se pogings in die verhaalhede om verset te verwoord en háár weergawe van die verlede teenoor Milla s'n te stel. Voorbeelde van sulke pogings in die verhaalhede sluit in haar gebruik van gefiksionaliseerde kaartname in 'n uitbarsting van wrewel en verwyf (Buxbaum, 2013; en Fincham, 2014), haar ironiese gebruik van FAK- en Hallelujah-liedere (Van der Mescht, 2011; Attridge, 2014), haar talle spreekwoordverdraaiings (Prinsloo en Visagie, 2007), haar veelbetekenende aanhalings uit die borduurboek en hulpboek vir boere (Carvalho en Van Vuuren, 2009:46-48), haar voorlesings uit Milla se dagboek en moontlike mede-outeurskap daarvan (Viljoen, 2009:85), asook die gebruik van haar borduurwerk vir “die herrangskikking van herinnerings van 'n lewe” (Burger, 2006:181; ook Carvalho en Van Vuuren, 2009).

Daar is ook nog 'n derde manier waarop Agaat se kommunikasie-strategieë in die roman opgeneem word: Milla dink in die verhaalhede terug aan insidente uit die verlede wat nié in die dagboeke opgeskryf is nie en waartydens Agaat liedjies gesing, stories vertel of rympies gemaak het. Haar dagboekinskrywings oor Agaat se pogings om “terug te praat” word met ander woorde aangevul deur latere herinnerings aan maniere waarop Agaat reeds in die verlede haar perspektief op gebeure verwoord het. Die gesprek tussen Agaat en Jakkie oor waarom sy alleen eet, vorm deel van só 'n terugflits. Dit word as 'n eerstepersoonvertelling in die roman geïnkorporeer, maar hoort tot die gedagtes waarmee Milla haar besig hou nadat sy lank reeds haar vermoë om te praat verloor het. As deel van haar herinnering word die

gesprek in dialoogvorm gegee, wat die illusie skep dat Agaat 'n spreekbeurt kry. Agaat se antwoorde is deels ontwykend, maar deur haarself as “die een van alleen” te beskryf, gebruik sy dit nietemin om haar eensaamheid te verwoord:

Hoekom mag ek nie kyk as jy eet nie, Gaat?
Omdat my tande so groot is, Boetie.
Hoekom mag ek nie sien as jy drink nie, Gaat?
Want ek melk die kombuislang uit in my beker, my kind!
Hoekom sit jy altyd alleen?
Omdat ek die een van alleen is! (604)

Hoewel Agaat se stem hier oënskynlik helder deur Milla opgeroep en weergegee word, word die leser daarvan bewus gemaak dat Milla se herinnerings nie altyd samehangend is nie en dat sy moontlik begin hallusineer. Oor bogenoemde gesprek wonder Milla byvoorbeeld of dit deel is van 'n “liedjie”, waarna sy haar verbeel dat sy die tafeltjie langs haar bed en die tafellaken kan hoor sing (604). In sulke omstandighede is haar weergawe van Agaat se woorde uit die verlede onbetroubaar en moet die leser met omsigtigheid let op leesstrikke wat die teks stel. Dit geld ook die “rympie” oor Agaat se eetgerei wat Milla “onthou” net voordat haar gedagtes by bogenoemde gesprek tussen Jakkie en Agaat gaan draai (602). Die rympie, wat die sprokie van Aspoestertjie in gedagte roep, handel by implikasie oor hoe Agaat ná 'n kort periode van grasia as Milla se kind na die lewe (en eetgerei) van 'n bediende moes terugkeer. Dit bevestig die verband met “los goed” en “goeters” wat Agaat van kleintyd met haar naam trek, want aan die einde is die kind gelyk aan haar eetgerei, of “goed”:

Hier, kyk hier's jou goed,
hulle het hul eie plek soos jy nou,
jy is van ander bloed. (603)

Carvalho en Van Vuuren (2009:45-46) se afleiding dat die rympie waaruit bogenoemde aanhaling kom, deur Agaat uitgedink en aan Jakkie vertel is, is na my mening aanvegbaar. Hulle vertolk die herinnering waarvan die rympie deel uitmaak as een oor rympies en stories wat Agaat aan Jakkie sou vertel het: “Agaat also frequently entertains Jakkie with ‘[s]tories and rhymes to make [his food] go down’ (p.581)”. Dit lei tot hul gevolgtrekking dat die rympie Agaat se skepping en uiting is: “Her rhyme chronicles her status as servant” (2009:45). Geen aanduiding van die rympie se ontstaangeskiedenis word egter in die roman gegee nie en dit word nêrens aan Agaat toegedig nie. Die rympie maak trouens deel uit van

Milla se herinnerings aan hoe sy van stories en rympies gebruik gemaak het terwyl sy Agaat vroegsaand aan die kombuistafel kos gegee het: “Aan die kombuistafel, vroegsaand saam met my, ’n ekstra lepel in my hand: Kom, nog ’n happie. Stories en rympies dat dit kan ingaan” (603). Omdat dit ewe problematies sou wees om die rympie in Milla se mond te plaas, is hier skynbaar sprake van ’n ineenstrengeling van die twee vroue se stemme, asook dié van die outeur, in ’n moment van ensiklopediese dialogisme.

Clark (1990:148) wys daarop, met verwysing na Philippe Sollers se *Paradis*, dat ensiklopediese romans se gemoeidheid met Bakhtiniaanse heteroglossie soms lei daartoe lei dat die sprekende subjek nie meer optree as enkele oorsprong van wat gesê word nie, maar eerder as ’n veelheid stemme: “[I]t effects the dissolution of a single, ordinary speaking subject into a multitude of voices”. In sy toonaangewende navorsing oor ensiklopediese fiksie noem Bersani (1990:159) *Ulysses* as nog ’n voorbeeld van ’n ensiklopediese roman wat nie deurgaans geskik is vir “perspektief-analise” (“point-of-view analysis”) nie. Hy verduidelik dat hy met laasgenoemde term verwys na kritiese pogings om alle perspektiewe en style in ’n roman uitsluitlik aan sekere karakters en vertellers te koppel sodat daar deurgaans tussen stemme onderskei kan word. Bersani argumenteer dat dit onvanpas is vir die werk van skrywers soos Joyce wat doelbewus “perspektief-ontwykend” (“perspectivally shifty”) is, aangesien dié strategie deel uitmaak van ensiklopediese fiksie se eksperimente met “the irreducibility of voice in literature to locations and identities”. Attell (2003:43-45) reken ook ensiklopediese romans herdink subjektiwiteit as iets wat nie in ’n diskrete self setel nie: “[T]he modern encyclopedic novel attempts to think the subject in a way that opens it up beyond the boundaries of the discrete self”. Dit kan komplekse fokalisering tot gevolg hê met karakters wat terselfdertyd in hul eie stem, ander karakters s’n en moontlik ook dié van ’n oukatoriële verteller praat.

Daar is talle aanduidings in *Agaat* dat Milla en haar surrogaatkind in sommige opsigte as spieëlbeelde of verlengstukke van mekaar bestaan en dat die onderskeid tussen hulle identiteite en stemme plek-plek vervaag. Die afskeidslied waarmee die laaste hoofstuk (voor die epiloog) begin, kan as een van talle voorbeelde dien. Die woorde van die lied, oor ’n vrou en kind, word op fragmentariese wyse as deel van Milla se gedagtes gegee en breek later in poësievorm na die bladspieël deur (668-669). Milla dink sy het “ure lank” gehoor hoe hierdie woorde uit die dieptes opstyg en oor die werf aangesweef kom terwyl Agaat in haar (Milla)

se graf gelê het (667-668). Milla oorweeg egter ook die moontlikheid dat sy die lied en/of die herinnering daaraan “gedroom” of “opgemaak” het. Só gesien was dit slegs in ’n droom dat sy “saamgesing” het (668). Ook hier is die suggestie dat die vroue se “verbeeldings ’n gesamentlike een is”, soos Milla van mening is: “Sê vir die dokter ons verbeelding is ’n gesamentlike een, sê vir hom ons het mekaar uitgedink hier [...]” (221). Hoewel ek op grond van al bogenoemde argumente verskil van Carvalho en Van Vuuren se besluit om die rympte oor die eetgerei aan Agaat toe te dig, skaar ek my volmondig by hul argument dat Agaat se narratiewe eksperimente talryk en uiteenlopend is (“many and diverse”, 2009:42); en dat kritiese reaksies op die roman tot dusver nie voldoende daarmee rekening gehou het nie.

In die konteks van die ensiklopediese romantradisie en dié vorm se gemoeidheid met ensiklopediese dialogisme kan aangevoer word dat Agaat nie ’n “stemlose” figuur is nie (Hambidge, 2004:1; Steinmair, 2004:13), maar juis ’n polifoniese samevoeging van teenstrydige stemme. In die eerste plek illustreer die roman hoe Agaat op praktiese vlak en in haar alledaagse lewe verskillende diskoerse en registers beheers en telkens, na gelang van die omstandighede, in ’n ander “taal” moet praat. “Sy moes te veel tale praat op een dag praat, te veel soorte aanhoor,” besef Milla as sy onthou hoe Agaat op ’n keer aanstoot geneem het omdat sy na Jak as “die baas” verwys het (302). Agaat gebruik self ook die beeld van veeltaligheid in die lied wat sy vir Jakkie oor haarself sing: “Ek het die taal van tarentale van mense van engele” (381).

Benewens dat dit deur praktiese oorwegings genoodsaak word, ontstaan Agaat se veeltaligheid en veelstemmigheid as simptome van haar gefragmenteerde, veelvoudige identiteit. Buikema (2011:13) waarsku tereg dat *Agaat* nie ’n roman is wat sigself leen tot interpretatiewe gebare wat op die aanwys van enkelvoudige of eenstemmige identiteit gerig is nie: “This novel does not lend itself to a univocal identity-constituting appropriation”. Dat die karakter Agaat end-uit “ondeurgrondelik” bly, soos wat Jansen (2005:123) uitwys, is myns insiens nie die resultaat van haar vermeende stemloosheid nie, maar eerder van die feit dat haar veelstemmigheid en veeltaligheid end-uit onverstaanbaar bly vir die ander karakters en boonop ’n finale en sluitende oordeel deur lesers bemoeilik.

“Hoeveel stemme het Agaat?” (465), wonder Milla aan die einde van haar lewe, juis in ’n oomblik wanneer sy dit onmoontlik te vind om ’n mening oor Agaat se ware aard en

bedoelings te vorm. Dit onderstreep dat Agaat, soos die ewe veelstemmige Milla, miskien vergelyk kan word met die “fuga” waaraan die waterhondjies se “skrif” Milla herinner. Die beeld van die sirkels wat oor mekaar skuif, is eweneens relevant as leesinstruksie of beeld vir hoe die identiteit en stem(me) van die romankarakters geskryf of geteken word, in die roman *Agaat* net soos op die wateroppervlak:

Daar was [...] ’n enkele rimpel wat die wateroppervlak geteken het in vinnig opeenvolgende perfekte sirkels, oormekaar, teenmekaar kringend, wegvagend, opnuut beginnend, ’n wemelende waterskrif. Aan ’n fuga het dit jou laat dink. Mens kon jou kwalik voorstel dat dit die werk van een enkele wese was (683).

Navorsing oor waar en hoe *Agaat* se stem(me) opklink of juis nie opklink nie, word oorheers deur ideologiese of politieke lesings (met inbegrip van identiteitspolitiek). In hul reeds vermelde artikel bespreek Carvalho en Van Vuuren (2009) voorbeelde van verbale en nie-verbale kommunikasie deur *Agaat* as deel van haar uitgebreide pogings om Milla se meesternarratief en mag te ondermyn. Hulle fokus ook op *Agaat* se stryd om haar outonome identiteit te laat geld (“to assert her autonomous identity”, 45).⁷¹ Hul slotsom is dat *Agaat* se kommunikasiestrategieë oneffektief is omdat Milla nie die vermoë het om haar te begryp nie:

For Milla, language is indeed a “brutal instrument” of torture entirely insufficient to interpret *Agaat*’s communication. The Coloured woman therefore remains a misinterpreted and enigmatic figure (2009:53-54).

Hiermee bevestig hulle Burger (2006) se siening dat “die moontlikhede wat taal bied om die ander te ken” in *Agaat* nie verwesenlik word nie omdat “*Agaat* nooit werklik haarself uitdruk in ’n taal waarin hulle mekaar kan vind nie” (179,189). Die volgehoue kommunikasiegaping tussen *Agaat* en Milla dien volgens Prinsloo en Visagie (2007:43) as selfbewuste kommentaar op “die belemmerings [...] waarmee die postkoloniale skrywer in Afrikaans moet rekening hou in die representasie van die ander”. Wessels (2006:40) beskryf Milla se onbegrip van *Agaat* as “die vergestaltung van die blanke Afrikaner se angs en onmag teenoor die bedreiging van ‘n kultuurvreemde meerderheid”. Jansen (2005), Wessels (2006) en Devarenne (2009) lees dit ook as politieke kommentaar. Beperkte stemgewing aan *Agaat*

⁷¹ Vergelyk John (2008:82) se lesing van *Agaat*, wat ook gemoeid is met prosesse van identiteitsverkryging, –verwerwing en –transformasie.

dien as kritiek op die uitbeelding van “die plaaswerker” (Prinsloo en Visagie, 2007:58) of “stemlose bediendes” (Jansen, 2005:123) in die Suid-Afrikaanse letterkunde; of verteenwoordig ’n manier om in te skryf teen die literêre tradisie waarbinne Van Niekerk werk (Devarenne 2009:641).

Met erkenning van al hierdie standpunte, wil ek aan die hand doen dat die komplekse en uiteenlopende maniere waarop Agaat se stem(me) opklink en gesmoor word, nie tot ideologiekritiek en politieke allegorie beperk is nie. Dit skakel eweseer met haar skeppende potensiaal, wat reeds vlugtig in enkele artikels aangeraak is (Van der Merwe 2004, Prinsloo en Visagie 2007, Olivier 2011, Viljoen 2009).⁷² Haar potensiaal as kunstenaar en die vraag of sy dit sal verwesenlik is voorts een van die maniere waarop die roman sigself aan selfrefleksiewe kunsteoretiese besinning waag.

Ek wil verder op hierdie aspekte ingaan en bestaande navorsing oor die kunstigheid van haar borduurkuns en kaggelversierings aanvul deur te fokus op haar grootliks miskende bydraes as skrywer en digter.⁷³ Haar verestetisering van feitelike kennismateriaal en vaste formulerings om dit tot stories, poësie en liriek te omvorm, speel hierby ’n sentrale rol. Binne die raamwerk van hierdie studie is dit ook tersake dat Agaat juis die inhoud van alles wat Milla vir haar geleer het as bronstof vir haar liriese woordkuns gebruik; dat haar skrywerskap die moontlikheid bied om nuwe lewe en lewenskragtigheid aan oorgeërfde kennis en kennistradisies te gee; en dat die invloed van die ensiklopediese romantradisie opklink in die uitbeelding van Agaat as kuborg, monster en, les bes, versteende ensiklopedie.

⁷² Chris van der Merwe (2004:5) reken Agaat se borduurwerk dui op “die ontwikkeling van ’n eie individualiteit en ’n eie skeppingsvermoë” [“the development of an own individuality and own creativity”]. Burger (2005 en 2006) benader ook Agaat se borduurwerk as kunsprojek deur dit met rympies en stories te verbind. Prinsloo en Visagie (2007:52) bespreek die versiering van die kaggel in haar kamer as blyke van “selfstandige kreatiwiteit” en die borduurwerk van haar wit “kep” as verdere “uiting van kreatiwiteit”. Viljoen (2009:85) wys op suggesties in die roman dat Agaat moontlik “mede-outeur” van die dagboek is en ook in ander opsigte belig word as iemand wat “wel goed kan skryf”. In aansluiting hierby sien Olivier (2011:175) in die figuur van Agaat iets van “die romantiese kunstenaar” en “skrywer as sjamaan”.

⁷³ Van Niekerk (2008:109-111) bespreek Agaat se kaggelreliëf en borduurwerk as voorbeelde “van hoe Agaat die gedwonge inkorporasie van die kennis van haar meesteres omvorm tot iets eiendomliks” (110).

5.4 Agaat: Papegaai/sangvoël, klavier/komponis, spons/klip

Die manier waarop Milla die opvoeding van Agaat aanpak, laat van meet af aan min ruimte vir selfstandigheid en vindingrykheid aan die kant van haar leerling. Wanneer Milla vir Jak konfondeer omdat hy volgens haar “op kinders skiet asof hulle bobbejane is”, kap hy terug met die beskuldiging dat Milla “hulle die alfabet leer asof hulle papegaaie is” (142). Hy verwys met ’n ompad na Agaat, vir wie Milla in daardie stadium leer lees en skryf. Uit Milla se dagboekinskrywings is dit duidelik dat Agaat aanvanklik, kort na haar aankoms op Grootmoedersdrift, inderdaad soos ’n papegaai optree. Sy vra jellie deur ’n aangeleerde frase woordeliks te herhaal: “Woord vir woord, agter my aangesê op die inasem, gefluister, oë afgewend” (542). Milla berispe haar: “Jellie is vir selfstandige mense, nie vir papegaaie nie, sê ek” (542). Milla is egter meer besorg oor Agaat se verkeerde asemhaling terwyl sy praat as oor die kind se huiwering om met haar eie formulerings vorendag te kom. “Het maar laat begaan,” skryf sy wanneer Agaat se woorde twee dae later steeds “na napraat” klink (543). Algaande blyk dit dat sy dit moontlik sou verkies het dat Agaat haar bly “napraat”. Sy reageer fel negatief op aanduidings dat Agaat “bekkig” begin raak, onafhanklik begin “rym” en met “woordspeletjies” vorendag kom:

Pont, vont, stront, ek moet net keer, sy raak nou alte bekkig, maar ek het haar self leer rym en daar het ek dit nou! Ek skrop jou tong vir jou af met Sunlightseep, waarsku ek. Regtig nie ’n goeie neiging dié woordspeletjies te pas en te onpas nie. (590)

Agaat se gebruik van die platvloerse woord “stront” is nie die enigste ding wat Milla laat voel sy moet “keer” nie. Soos met Treppie in *Triomf*, hou Agaat se vermoë om te “rym” die belofte in van kreatiewe skrywerskap. Die woord “stront” sinspeel ook op die assosiasie tussen ekskresie en kreatiwiteit (in samehang met die vermoë om te rym) in *Triomf*. Op die dag waarop Agaat saam met Milla die Breërivier met die pont oorsteek, toon sy nie net dat sy die drumpel na selfstandige taalbeheersing oorgesteek het nie, maar eksperimenteer sy ook op vrye en speelse wyse met woorde. Dat dit gebeur by die mond van die rivier, en dat Milla oplet “die mond was stormagtig”, hou daarmee verband dat dit hier gaan om ’n ontwaking wat taal en woorde betrek. Agaat vorder hierna tot op die punt waar sy onafhanklik van Milla haar eie stories uitdink. “A. het nou ’n hele dans van hr eie uitgedink n.a.v. die songroet wat sy nog elke oggend doen,” skryf Milla vier jaar later in haar dagboek. Sy skryf die storie van die dans, wat Agaat aan haar “verduidelik” het, in haar dagboek oor en wonder dan “waar sy

[Agaat] dit alles vandaan haal” (656). Hierdie insident, tesame met Agaat se “bekkigheid” by die riviermond, dien as aanloop vir nóg ’n simboliese oorgang en geboorte: haar gebruik van “die taal van die vroue” in ’n liriese praatvers met gesofistikeerde beeldgebruik en stilistiese beheer terwyl sy Milla tydens Jakkie se geboorte bemoedig.⁷⁴

Kort voor die geboorte, terwyl die vroue nog in die motor is, dwing Milla se optrede Agaat voorlopig terug in die posisie van ’n naprater met wankelende selfvertroue. Milla laat haar ’n kinderrympie opsê en Agaat se stem bewe:

My mamma het ’n bokkie, het jy begin opsê, want jy het nie bedoel om só kwaai te klink nie, My mamma het ’n bokkie, sy wil hom laat beslaan. Toe, Agaat, hoe verder? Een twee drie vier vyf ses sewe, het Agaat gesê, haar stem het gebewe, maar sy weet nie hoeveel spykers in sy kloutjies in sal gaan. (187)

Nadat hulle stilgehou het, sing Agaat vir Milla. Sy begin “vals”, maar later is haar stem “vas” (187). Dit lei tot ’n verdere deurbraak, want volgens Milla het Agaat kort hierna “mooigepraat” in “die taal van vroue” (189). Die woorde wat Agaat “gepraat” het, word in die vorm van ’n gedig in die roman opgeneem (189). Daar is egter, soos elders, sprake van ’n vervlegting van Agaat se stem en verbeelding met dié van Milla. Milla onthou egter dat haar stem “in” dié van Agaat was en dat sy haarself kon hoor terwyl Agaat gepraat het (soos trouens ook dié van haar pa):

Agaat het mooigepraat. Saggies, vinnig, dringend, die taal wat jy met die Simmentalers gepraat het wat so moeilik gekalf het. Jy het jou pa gehoor met die diere, toe jy klein was, toe jy langs hom gestaan het in die ou stal op Grootmoedersdrift, die taal van die vroue wat hy beter kon praat as jou ma. (189)

Milla onthou dat sy “geblaas” het terwyl Agaat “gesing” het: “Haar stem het gestyg, jy het geblaas” (188). Dit sluit nie kreatiewe deelneming deur Milla uit nie, want die woord “blaas” word op verskeie maniere in die roman met die skep van kuns en poësie geassosieer. Dit gebeur onder meer deurdat die blaasbalk waarmee Agaat en Milla vure maak en stories uitdink as “blasende boek” uitgebeeld word; asook deur die gebruik van die Deense gedig oor

⁷⁴ Dié gedig verskyn in die roman lank vóór Milla se inskrywing oor die gebeure by die pont, maar in die chronologie van hul lewe volg Jakkie se geboorte op die gebeure by die pont.

blasende asem as kreatiewe krag in die epiloog (545, 718). Die liriese gedig in die taal van die vroue kan met ander woorde nie noodwendig aan Agaat alleen toegedig word nie, maar selfs indien dit gelees word as iets wat as't ware in 'n koor van stemme opklink, is Agaat se rol dié van aktiewe en kreatiewe mededigter. Haar skeppende aandeel bevestig dat sy reeds as jong kind oor die vermoë beskik om taal kreatief te gebruik, selfs indien dit nie heeltemal selfstandig gebeur nie.

Milla begin ná Jakkie se geboorte bedreig voel deur aanduidings dat Agaat se kunstenaarskap al meer selfstandig raak. Sy loer Agaat af as sy vir Jakkie stories vertel en probeer haarself oortuig dat Agaat bloot oorvertel wat sy by Milla gehoor het. In haar dagboek maak sy 'n lys van stories wat sy vir Agaat vertel het, en wensdink dan: "Ek weet voor my siel dis maar al wat Agaat hom vertel" (307). Sy probeer dit ook inkleef as die oorlewering van kennis eerder as blyke van kreatiwiteit: "Wat kan ek sê? My pa het my geleer en ek het A. geleer" (307). Tog erken sy dat sy bewus is van 'n "energie" by Agaat wat haar "bang" maak (307). Sy bieg dat sy moontlik "afguns" ervaar, maar huiwer om te sê waaroor (310). In konteks van die res van die inskrywing is dit duidelik dat dit nie net om die intimiteit tussen Agaat en Jakkie gaan nie, maar ook om Agaat se rol as storievertelster en Milla se onsekerheid oor wát Agaat vir Jakkie vertel:

Daar spring Jakkie uit die vliegtuig af in A. se arms & [...] hy hou sy hand agter sy oortjie & sy fluister 'n hele lang storie daarin & sy oë trek oop van verbasing & sy trek haar kop weg & hy skud sy kop van nee & sy knik haar kop van ja & hy wil iets vra & sy lê hr vinger op hr lippe & hy lê sy vinger op syne. (312)

Milla se afguns maak plek vir onverbloemde woede wanneer sy vier jaar later, tydens 'n Witsand-vakansie, hoor hoe Agaat die verhaal van Hansie en Grietjie as bronstof gebruik om haar eie storie te versin terwyl sy 'n draak op 'n kussing borduur: "Vanaand na ete sien ek sy borduur 'n swart & rooi kussing & sy vertel vir Jakkie kamtig sy slaapstories daar wyk sy af van Hansie & Grietjie [...]" (332). Dit is betekenisvol dat Agaat *afwyk* van die konvensionele verhaal. Dit, tesame met die individualiteit wat in haar grieselrige borduurwerk deurskemer, getuig gesamentlik daarvan dat Agaat nie meer skroom om die dinge wat sy van Milla geleer of by Milla gehoor het, deur kreatiewe ingrepe tot iets nuut te omvorm nie. Jak se onsimpatieke reaksie, in skreiend rassistiese taal verwoord, beklemtoon dat Agaat

oorgelewerde kennis en verhale as vertrekpunt gebruik vir die bewerkstelling van onvoorspelbare mutasies:

Ek wys dit vir Jak & hy sê moenie nou by my kom kla nie jy het daardie skepsel allerhande goed ingeprent toe sy klein was ek het jou gesê oppas jy weet nie hoe broei dit eendag uit in 'n hotnoskop nie. (333)

Jak se gebruik van die woord “broei” herinner aan sy woordkeuse toe hy uitgewys het dat Milla verkeerdelik aanvaar sy kan Agaat soos 'n papegaai laat leer en dan haar geleerdheid “hokslaan” (142). Dit vorm ook deel van 'n uitgebreide netwerk verwysings na musiek en voëlgeluide in Van Niekerk se oeuvre. In *Agaat* skakel dit met Agaat se geleidelike vind van 'n eie stem. Dit dien ook as 'n belangrike intertekstuele skakel met veral *Memorandum* en is 'n belangrike element van hoe ek Agaat se toekoms moontlikhede inskat. Dit is daarom nodig om stil te staan by wat die gebruik van voël- en musiekbeelde oor Agaat se kunstenaarskap verklap.

Voordat die jong Agaat begin sing, fluit sy. Milla skryf in haar dagboek hoe Agaat kom spog: “Ek kan fluit soos die voëls weet jy? Kokkewiet & janfiskaal & dikkop alles” (653). Die implikasie is dat Agaat besig is om van 'n papegaai in 'n sangvoël te verander, net soos Frederikus Wiid in *Memorandum*. Milla is egter traag om Agaat 'n eie, onafhanklike stem te gun. Sy toon eerder 'n geneigdheid om aan Agaat te dink as 'n instrument wat na willekeur deur haar bespeel kan word. Hierdie gedagte word gevestig deur 'n speletjie wat Milla bedink kort ná Agaat se aankoms op Grootmoedersdrift: “Sy is my klein bruin klavier sê ek, ek sal haar vol note speel tot sy klink soos 'n konsert” (546-547). Jare later, op haar sterfbed, dink sy steeds aan Agaat as haar “klavier”: “O, my ou klavier, ek ken haar nie, haar gesig 'n treurende ruïne” (67).

Wanneer Milla gedwing word om te erken dat Agaat nie net 'n instrument is nie, maar ook 'n eie stem het, probeer sy verseker dat dit ondergeskik aan hare bly. Tydens hul informele musieklesse laat Milla die jong Agaat saam met haar sing, met Agaat as “die tweede stem” (655). Ook wanneer die dominee en predikant op besoek kom en daar in die voorhuis Hallelujah-liedere gesing word, “val [Agaat] in met die tweede stem” (230). By dié geleentheid gebruik Agaat egter “die tweede stem” op opstandige wyse, aangesien sy haar nie

deur Jakkie laat stilmaak nie: “[E]k sien hy dreig vir A. sy moet ophou maar wat sing is sy” (231). Enkele maande later, in “daardie Oktober na Jakkie se geboorte”, gebruik Agaat musiek nogmaals om haar “verontregting” te kenne te gee (237, 243). Milla onthou later dat Agaat se stem “helder bo die diep stemme van die mans” uitgestyg het en dat Agaat “voorgesing” het (242). Dit onderstreep dat Agaat nie Milla se papegaai of tweede stem wil wees nie. ’n Sirkel word voltooi wanneer Milla jare later, in die laaste nag voor haar dood, die “tweede stem” raak in haar droom oor haar en Agaat se gesamentlike lied: “Ek het saamgesing, in my droom kon ek sing, ’n tweede stem” (668).

Nog belangriker as hóé Agaat sing, is wát sy sing. Milla besef kort na Jakkie se geboorte dat Agaat die vermoë het om nuwe betekenis te “lê” in die woorde van die “ou gesange” (243, 242). Sonder dat Agaat hoegenaamd aan die lirieke verander, raak dit “[i]n haar mond” iets anders en laat sy haar transformatiewe invloed geld “tot in die monde van die ou profete van die ou Testament” (243). Hoewel die losweek van woorde uit hul geykte betekenis en die toevoeg van nuwe betekenis onteenseglik op verbeeldingskrag dui, bly dit nie daarby nie. Agaat vorder tot op die punt waar sy, met die liedere wat sy van Milla geleer het as vertrekpunt, haar eie lirieke en toonsettings bedink. Die “anderster liedjie” wat Milla haar in die bad hoor sing, het ’n “uitgedinkte wysie” (381) en woorde waarmee Agaat veel laat blyk oor haarself en haar emosies (380-381). Jakkie se opinie dat Agaat “stront sing” (381), onderstreep dat Agaat hier as kreatiewe woordkunstenaar optree, want dit roep die verband op tussen “stront” of ekskresie enersyds en skeppende momente andersyds (in *Triomf* en ook elders in Van Niekerk se oeuvre).

Met haar lied weerlê Agaat die moontlikheid om haar te beskryf as ’n nie-kommunikatiewe of nie-kreatiewe karakter. Haar beelde en metafore verwoord uiteenlopende emosies (onder meer bitterheid), het skokkende implikasies (soos dat sy aan Jakkie as haar “broer” dink) en bevat onheilspellende voorspellings (dat die wiel gaan draai). Dat dit nie op begrip en kommunikasie uitloop nie, is te wyte aan die onsimpatieke onbegrip en ongeduld van haar toehoorders. Jakkie, wat aanhoudend vir Agaat oor haar verlede uitvra, sien nie in dat sy besig is om hom te antwoord nie, ondanks haar aandrang dat hy moet bly luister:

Hou op hou op! skree Jakkie hou op asseblief dis genoeg! Nee jy wil mos! Sê A. nou moet jy maar luister! (380)

Milla se reaksie is eweneens stiksienig. “Kon geen kop of stert daarvan uitmaak nie,” skryf sy in haar dagboek (380). Hoewel die lied ’n aanduiding gee van hoe Agaat die gebeure beleef het wat haar gevorm het, snap Milla dit nie. Daarom wonder sy agterná in haar dagboekinskrywing oor Agaat: “Hierdie mens! – hoe het sy in godsnaam so gekom?” (bladsy?). Hoewel Agaat se lied nie verstaan word nie, verteenwoordig dit nietemin ’n uitbarsting van kreatiwiteit. Dit is die simboliese begin of herbegin van haar kunstenaarskap, soos op implisiete wyse gewaarsku word in die lied wat Milla vaagweg uit haar universiteitsdae onthou: “En deur die krag van hierdie woord sal ek my lewe weer begin” (380).

Milla vermoed Agaat se lied is ’n verwerking van laasgenoemde komposisie, hoewel sy dit nie heeltemal kan plaas nie. Sy herken ook Bybelse invloede. Hoewel Milla dit nie herken nie, dra Agaat se “anderster liedjie”, soos die lied wat sy later agter die houtskuur sing, voorts die invloed van ’n kinderlied genaamd “Die Towermeul”, waarvan die woorde in die roman opgeneem is. Milla het dit vir Agaat gesing om haar te troos nádat hulle die dokter besoek het (496). In Agaat se nuwe lied word die beeld van die towermeul gebruik om te suggereer dat sý (Agaat) die meel is wat gemaal word (380). Agaat se kreatiewe werkwyse behels dat sy die dinge wat sy van Milla geleer het, in gefragmenteerde en getransformeerde vorm in haar eie woordskeppings hersirkuleer.

Dat Milla bedreig voel deur die manier waarop Agaat oorgelewerde kennis en tradisies in ’n uitbarsting van kreatiwiteit tot iets nuut omvorm het, blyk uit haar veelseggende verwysing na die toring van Babel: “Sy het dit tog als net van my gekry maar wat sy daarvan maak is die here weet Babels.” (379). Milla vertolk die verhaal van Babel as een oor wanorde en mislukking wat deur veeltaligheid en taalverwarring in die hand gewerk is. Haar siening strook met dié wat op eenvoudige wyse verwoord word in “die Bybelse ABC” waarmee sy Agaat leer lees en skryf. In dié verhalende versie, wat gedeeltelik in die roman opgeneem word, funksioneer die tale wat by Babel opgeklink het, as die teenoorgestelde van die taal waarmee Adam in die paradys die diere benoem het en skynbaar ook in wedywering met die stem van God. Met die utopiese eentaligheid vir ewig verlore, word die mens aangeraai om uitsluitlik na God te luister as alternatief op al “die tale” van Babel:

A staan vir Adam – elke dier kry sy naam.
Toe verskyn Eva en sy woon met hom saam.

B staan vir Babel, die toring aan't bou.
Die tale verwar; toe moes hul ophou.
C staan vir Christus, ons Middelaar en Heer:
Na hom moet ons luister, en Hom moet ons eer. (591)

Met haar lied illustreer Aagaat egter metaforiese veeltaligheid. Kort ná Milla se gedagtes by die tale van Babel gedraai het, sing sy: “Ek het die taal van tarentale van mense van engele” (381). Milla bevind haar in die posisie van die argitektheit waarop Derrida fokus in sy vertolking van dieselfde verhaal as een wat handel oor “the confusion of tongues, but also the state of confusion of the architects who find themselves with the structure interrupted” (1985:167). Vir Derrida is die argitektheit verward omdat hul totaliserende strewes gedwarsboom word en omdat hulle die eerste keer ooit gekonfronteer is met onvoltooidheid en die onmoontlikheid van ensiklopediese volledigheid of voltooidheid: “an incompleteness, the impossibility of finishing, of totalizing, of saturating, of completing something” (165). Op dieselfde wyse besef Milla dat Aagaat se lied haar invloed en gesag ontken. Sy verweer haar met waarskynlik geveinsde onbegrip en die weiering om aan die lied erkenning te gee as kunstige komposisie. Haar inskrywing eindig deur op verminderende wyse te verwys na Aagaat se “heidense liedjie” (381).

Milla hou tot op haar sterfbed vol met hierdie onbereidwilligheid om erkenning te verleen aan Aagaat as musikant en komponis, een met 'n eie stem en die vermoë om haar eie musiek te komponeer. Sy doen geen moeite om die “musiekskrif” met “note en sleutels en balkies” op Aagaat se geborduurde kep te lees nie, selfs al het sy geleentheid om te “kyk soos [sy] lus het” (386). Oor die “stuk bladmusiek” op die geborduurde grafkleed is sy ewe ongeërg (674). Sy kan haar nie indink dat Aagaat musiek sou kon komponeer nie en wanneer sy die moontlikheid wel vlugtig oorweeg, is haar toon sarkasties en steek sy vas by die gedagte van “twee vrouestemme” wat sáám sing, pleks van die moontlikheid dat Aagaat se stem alleen sou kon opklink:

Wat sou dit wees? As Aagaat kon komponeer? 'n Simfoniese toondig? Of programmusiek, soos Karnaval van die Diere? 'n Aria vir twee vrouestemme en plaasgeluide? (674)

Sy maak van Agaat die teiken van haar projeksies wanneer sy aanvaar dat dit vir Agaat gerusstend is om die “ou-ou wysies” in ’n “swak” stem te sing: “Sing, Agaat. Sing maar die ou-ou wysies. Sing die liedjies van weleer. Die musiek van die voorhuis” (293). Ondanks talle aanduidings dat Agaat dit nie is nie, probeer die sterwende Milla haar opnuut in die rol van ’n papegaai giet. Milla is daarvan bewus dat Agaat die “voorafvervaardigde sinne” van spreekwoorde “aanwend vir haar eie doel” (197), maar beskou dit as “papegaai-gewoontes” (197). Dit geld volgens haar ook vir ander situasies waarin Agaat “naboots met ’n dubbele bodem” (197). Wanneer Agaat uit die borduurboek en boerehulpboek aanhaal, is sy volgens Milla soos ’n papegaai aan’t “opsê” aan “al haar tekste” en nie besig om “regtig [...] te praat” nie (447).

Milla se siening van Agaat as nabootser en naprater verraai die spore van postkoloniale teorie oor die gebruik van spottende nabootsing of mimiek (“mimicry”) deur gekoloniseerde subjekte in ’n gebaar van kritiese appropriasie (sien Rossman en Stobie, 2012:22-23; Prinsloo en Visagie, 2007:53-55, en Attridge, 2014:398). Volgens Milla versinnebeeld Agaat se spottende houding die teenoorgestelde van kreatiwiteit en ’n onafhanklike identiteit. Sy volhard met haar twyfelagtige siening van Agaat as ’n verlengstuk van haar en haar gesin wat nie oor ’n eie identiteit beskik nie. Vir Milla is Agaat ’n “saal van spieëls” en niks meer nie: “Dit is al wat sy kon wees, van die begin af” (574). Agaat is ’n “muur” wat “volgeskryf” is en kan slegs vorendag kom met wat Milla en Jak “in haar gesit het”:

Solied onder die lamplig haar bef, haar bors solied, soos ’n muur, onsigbaar volgeskryf met jou en Jak se uitsprake, julle voorskrifte en vermanings vanaf die moment dat julle haar ingevat het. ’n Muur, ’n hart van steen wat julle in haar gesit het. En dit is al wat sy vir julle kon teruggee. (574)

Milla se siening klop nie met haar ervaring van Agaat as kind en jong volwassene nie. Sy het toe herhaaldelik besef dat Agaat oor die vermoë tot selfstandige kreatiwiteit beskik. Ook in ander opsigte onthou sy verkeerd of verdraai sy die verlede. Sy wens byvoorbeeld dat sy en Agaat kon kommunikeer in “’n genoegsame taal [...] met geharde musikale woorde”, maar vergeet dat Agaat se stories en liedere juis jare lank ’n manier was om te kommunikeer in “musikale woorde” en ’n “ander taal” as wat sy by Milla geleer het. Milla laat buite rekening dat Agaat herhaaldelik bekwame pogings aangewend het om in die taal van musiek en stories haar gevoelens te “verduidelik”:

Hoe moes dit voel om Agaat te wees? Hoe kon jy dit ooit te wete kom? Sou julle kon uitmaak wat sy sê as sy dit kon verduidelik?
Sy sou dit in 'n ander taal as die een wat julle haar geleer het, moes uitlê. (574)

Daar is aanduidings dat haar beoordeling van Agaat in die verhaalhede, soos haar weergawe van die verlede, moontlik ook oneerlik of moedswillig is. Dit geld ook haar opinie dat Agaat “afgeleer” het om te “improviseer”:

Nou is die tyd dat sy eerder sou moes improviseer saam met my, in plaas van my nougeset te verpleeg, maar sy sien dit nie in nie. Eens op 'n tyd kon sy, maar sy het haarself dit afgeleer. Ek het haar afgeleer. (69)

Agaat se optrede terwyl sy Milla verpleeg getuig daarvan dat sy steeds, soos voorheen, die bewoording en strekking van “al haar tekste” deur kreatiewe ingrepe in musiek en poësie omskep. Musiek en poësie gaan hand aan hand in die verestetisering van feitelike materiaal en die nuutmaking van geykte uitdrukkings, spreekwoorde en volksliedke. Agaat se uitbarsting na aanleiding van die kaarte wat Milla so graag wou sien, is tekenend van hierdie vrugbare kombinasie van musikaliteit en vernuwende woordgebruik. Sy skop besemstele eenkant om te klink soos “groot simbale” (418), gebruik die verestoffer as “metronoom” om “op viertaktmaat” ’n “vertoning” te gee (420), span ’n ou perdeskoen in as “die blaasorkes se driehoekie” en volg dit op met ’n “gansemars met tubastote” (421-422). Daarmee saam kombineer sy fiktiewe plekname in ’n taalskepping wat as ’n mengsel van prosa en poësie in die teks aangegee word (420-423).

Hierdie toneel mond uit in ander wat aandui hoe Agaat se voorlesings uit die borduurboek en boerehulpboek gaandeweg al nader aan poësie en musiek beweeg. Sy “resiteer” die gedeelte oor die opsny van die bees, maar die aanhaling word soos poësie op die bladspieël gefraseer (459). Sy “sing” die gedeeltes oor die deksel van die boeljonpot en geswawelde vrugte in ’n “swewende altstem” en verwerk ’n passasie uit die boerehulpboek tot ’n “inkantasie” of “gesang” (464-465, 509-510). Die woorde van haar “gesang” verleen poëtiese betekenisladings aan die feitelike materiaal wat daarin vervat word, met Agaat wat uitgebeeld word as een van die lammers wat “in hul groei gekrenk” is en Milla as die “ontneemde ooi” wat uitgemelk moet word (508).

Agaat “singpraat” haar gesang en omdat “sing” in die taal van die roman gelyk is aan kreatiwiteit, word gesuggereer dat sy kunstig en vernuwend met oorgelewerde kennis omgaan. Die kreatiewe mutasieprosesse waarvan daar hier sprake is, word verder getematiseer deur “die fladdering van bladsye, die skeurgeluide, die gekreun, die gesug” wat ná Agaat se gesang opklink (510). Soos wat die geskeur van koerante in *Triomf* metafories op die hergebruik van artistieke bronne dui, skuil daar kreatiewe potensiaal in Agaat se besluit om Milla se dagboek stukkend te skeur. Dít is vermoedelik waarmee sy hier besig is, want net voordat sy haar rug op Milla draai, sien Milla hoe sy “in ’n blou boekie begin lees” (510). Boonop vind Jakkie ná Milla se dood bladsye van die dagboek “uitgeskeur en teen die gordyn vasgespeld” (706).

Volgens Van Niekerk (2008:110) kry Agaat dit reg om die “normale funksies van borduurwerk” aan te vul met “spirituele en estetiese funksies” en raak sy deur “die improvisatoriese en die speelse” elemente van haar aanslag “bevry” van borduurwerk as “tradisie”. Dieselfde argument sou gevoer kon word oor haar musikale en verbale improvisering, waarvan die lied van die lammers slegs een voorbeeld is. Nes haar borduurwerk, is haar musiek- en woordskeppings maniere om vryheid te geniet binne die tradisie waaruit sy inspirasie put. Van Niekerk (2008:106) opper die vraag of sulke skeppende momente die belofte van selfstandigheid vir Agaat (en Lambert) inhou:

Die vraag is of daar dalk ’n skreef van selfstandigheid vir hulle oopgaan waarin hulle iets van hulle eie tot stand kan bring. Ervaar hulle ’n oomblik van vryheid, ’n moment van bemagtiging waarin hulle ’n eie voorlopige en kortstondige self kan verwerf? Of word hulle elke keer meedoënloos aan hulle uitgeworpenheid herinner?

Hoewel sy beide karakteriseer as ’n “mengsel van magteloos medepligtig gemaakte townaarsleerling en selfstandige agterkamersjamaan” (2008:114), kom sy tot die gevolgtrekking dat hul selfstandigheid hoogstens tydelik is. Sy reken beide “val uiteindelik terug in rolle van verminderde potensie en van onderworpenheid aan die status quo” (116). Prinsloo en Visagie (2007:57-58), Carvalho en Van Vuuren (2009:52), Rossman (2012:39-40) en Medalie (2012:12) stem met haar saam. Omdat Van Niekerk (2008:103) beklemtoon dat sy haarself nie sien as “bevoorregte en outoritêre leser wat ’n totaliserende en afsluitende deposito van betekenis op die teks wil aflaaie nie” en omdat sy aanvoer “dat enige interpetasie wat [sy] agteraf op die werk plaas ’n verskraling sal wees van die dubbelsinnigheid en

gelaagdheid van die teks”, wil ek egter aan die hand doen dat die roman *Agaat* minder seker as die romanskrywer is oor die toekoms van die karakter Agaat. Hiermee skaar ek my by Olivier (2011:183) se siening dat die “meerwaarde” van *Agaat* as ensiklopediese roman die skrywer se “konklusies” destabiliseer:

Volgens Van Niekerk is die einde vir Jakkie oop en vir Agaat geslote, in ’n melankoliese grafkelder saam met Milla. Hierteenoor wil ek argumenteer dat ’n magtige “ensiklopediese” werk soos *Agaat* die potensiaal het om die intellektuele of morele konklusies van selfs sy eie outeur aan die wankel te bring. ’n Volledige optekening soos dié, met al sy energie en menslike kompleksiteit, kan op verrassende wyse ’n “meerwaarde” verkry – die heroprigting van alles wat as afgelepe, futiel of onsamehangend gepresenteer word, of die basis vir ’n nuwe elegiese onderhandeling daarmee.

Ek wil terugkeer na die lied van die lammers en die toneel waar Agaat Milla se dagboek stukkend skeur om te illustreer dat die leser – en Agaat se medekarakters –voor meer as een moontlike gevolgtrekking te staan kom. Die spanning tussen hierdie moontlikhede word nie in die verhaalslot opgelos nie, met die gevolg dat die roman, soos Milla se dagboek, gelees kan word as ’n teks waaruit “niemand [...] die hele waarheid ooit sou kon agterhaal nie” (678). Hoewel Milla Agaat die lied van die lammers kan hoor sing, sien sy Agaat nie as bevry nie. Agaat laat haar in dié oomblik dink aan ’n “standbeeld onder water wat sing” (509). Haar siening van Agaat as “standbeeld” eggo haar gebruik van ander klipbeelde met verwysing na Agaat. Hiermee impliseer sy die finale verwording van Agaat as kenniserfgenaam. Terwyl Agaat aanvanklik kennis opgesuig het “soos ’n spons” (655), is sy volgens Milla nou “solied, soos ’n muur” (574). Terwyl sy aanvanklik, in Jak se woorde, ’n “kaal bladsy” was (494), is sy nou “onsigbaar volgeskryf” (574). Teenoor die baldadige kreatiwiteit van die blaasbalk, oftewel die “blasende boek met honderde blaaië” (545), is Agaat volgens Milla ’n versteende ensiklopedie of argief.

Behalwe dat Milla aan Agaat as ’n standbeeld dink, wonder sy ook of sý dalk die lied en Agaat se stem “gedroom” of “uitgedink” het (510). Daarmee skep sy twyfel oor wie die skepper van die gesang is (510). Die leser wonder of dit gelees moet word as een van die momente waarin Agaat en Milla se stemme en verbeeldings saamval, maar oorweeg ook die moontlikheid dat Milla hardkoppig weier om Agaat se selfstandigheid as digter en komponis te erken omdat sy haar nogmaals “op die rand van Babel” bevind (466). Vir beide moontlikhede bestaan daar presedente elders in die teks. Volgens Jakkie is dit ’n uitgemaakte

saak. Agaat “sal nie sommer gou die nuwe lied invoer nie”, reken hy (701). Milla se siening van Agaat as ’n “hart van steen” wat “volgeskryf” is, word geëggo deur sy siening van Agaat as ’n kliptafel waarin Milla se invloed “ingegroef” is (708). Hy dink ook aan haar as kuborg en monster, maar anders as wat dikwels die geval is in romans of teoretiserings oor die kuborg, dui dit nie vir hom op kreatiewe potensiaal nie (630-631)⁷⁵. Jakkie is egter nie gevrywaar teen onbegrip en wanpersepsies nie en lesers moet sy mening opweeg in konteks van die roman in die geheel. Olivier (2011:175) wys tereg daarop dat Jakkie “’n einde [voltooi] wat in die roman self oopgelaat word”.

Verskeie suggesties dat Agaat moontlik die outeur of mede-outeur van die roman is, ondergrawe Jakkie se gemaklike aannames. Jakkie let op dat Agaat aantekeninge in die kantlyn maak en plek-plek gedeeltes van die dagboek oorgeskryf het, maar onderskat moontlik die vryhede wat Agaat haar veroorloof het. Agaat het gedreig dat sy leemtes in die dagboek gaan aanspreek deur self daarin te begin skryf: “Miskien moet ek dit self bietjie opskryf hier” (60). Milla is end-uit onseker of Agaat hierdie dreigement uitgevoer het en ag dit moontlik dat Agaat, benewens “borduurster van sterfbedstories” (410), ook die skrywer daarvan sou kon word: “So sou sy die res van haar aardse dae kon sit en omskryf oor wat sy met my deurgemaak het” (255).

Tydens sy terugreis, aan boord van die vliegtuig, hoor Jakkie “iets onder die motoregeluid” wat klink na ’n “melodie” en “ritme”. Dit gaan gepaard met sy herinnering aan Agaat se slaapydstorie en die sensasie dat hy weer luister na “[h]aar stem, inkanterend” (710). Die oorsprong van die “melodie” wat Jakkie hoor, is onseker. Die roman het die leser voorberei op die moontlikheid van klankrykheid wat, in die woorde van die Louis McNeice gedig waaraan Jakkie in die verhaalslot dink, bestaan uit dit wat “diep verwant en onverenigbaar” is. As een van die interpretasies waartoe die roman sigself leen, geld die moontlikheid dat Agaat ná Milla se dood wel daarin slaag om ’n eie lied aan te hef, ’n “anderster” en “uitgedinkte” een. Van al die karakters in die roman is dit immers Agaat wat die meeste aanleg toon vir die bewerkstelling van kunstige mutasies deur die prosesse van hersirkulasie, fragmentering en bricolage. Dit is deur hierdie werkwyses, eerder as die

⁷⁵ Rossman (2012:39) bespreek hoe Jakkie se siening van die kuborg verskil van Donna Haraway se teoretiserings van dié figuur. Sien ook Prinsloo en Visagie (2007: 57) vir ’n kort bespreking van Agaat as kuborg en monster, eweneens met vermelding van Haraway se siening van die kuborg as versinnebeelding van die vermenging van rasse, spesies en voorwerpe.

dokumentêre verslagdoening wat Jakkie as opsie oorweeg en wat Milla op rampspoedige wyse met die skryf van haar dagboek beproef, dat die roman *Agaat* tot stand gekom het. Dit is ook veral deur die figuur van Agaat dat die kreatiewe prosesse waarvan die roman getuig, getematiseer en gedemonstreer word.

5.5 Gevolgtrekking

Haar herhaalde eksperimente met kreatiwiteit maak van Agaat ’n embleem van die skrywer of kunstenaar, maar sy word ook baie spesifiek as erfgenaam uitgebeeld. Dit beklemtoon dat die roman ook wil besin oor die verskillende maniere waarop skrywers met hul politieke, literêre en kulturele erfenisse kan omgaan. Barthes (1987) wys op een moontlikheid wanneer hy skryf dat die Phillippe Sollers se ondermynende ingesteldheid jeens “ou tekste” en “ou maniere van skryf” van dié skrywer ’n erfgenaam maak wat weier om sy politieke, literêre en talige erfenis in besit te neem: “Sollers refuses to inherit” (Barthes 1987:69).

Agaat kan nie geles word as die weiering van ’n politieke, literêre en kulturele erfenis nie, maar wel as ’n kritiese evaluering daarvan. Die problematisering van die dagboek as nalatenskap en van die naslaanwerke wat Milla aan Agaat gee, getuig hiervan. Die kritiese evaluering gaan gepaard met pogings om vernuwend te werk te gaan . Aanhalings en uittreksels uit die dokumentêre bronne waaruit die romanmotto’s kom, verkry nuwe betekenis en ondergaan transformasies waardeur dit in poësie en liriese prosa omskep word. Die genrekonvensies van die plaasroman en die historiese uitbeelding van geslags- en rasverhoudings word herroep, maar anders aangepak. Flardes van tekste of karakters uit die res van die skrywer se oeuvre en die werk van ander skrywers word in die teks opgeneem en gewysig.

Die maniere waarop die roman *Agaat* omgaan met die literêre, politieke en kulturele erfenisse waarop dit reageer, kom ooreen met die houding van die aktiewe, kreatiewe erfgenaam wat Derrida (2004) beskryf. Teenoor die passiewe ontvangs van ’n erfenis sien hy die moontlikheid van ’n meer aktiewe houding wat sigself die vryheid veroorloof om selektief en transformerend met erfgoed te werk gaan: “to select, to filter, to interpret, and therefore to transform; not to leave intact or unharmed, not to leave safe the very thing one claims to respect before all else” (Derrida 2004:4). Volgens Derrida kom dit neer op ’n bekragtiging

(“reaffirmation”) van ’n erfenis indien die erfgenaam dit anders van wal stuur en lewend hou: “What does it mean to reaffirm? It means not simply accepting this heritage but relaunching it otherwise and keeping it alive” (2004:3). Die dekonstruksie van ’n erfenis kan selfs beskou word as ’n manier is om daaraan hulde te bring:

The experience of a “deconstruction” is never without this, without this love, if you prefer that word. It begins by paying homage to that which, to those whom, it “takes on”, I would say (3).

Uit Barthes en Derrida se opmerkings hierbo, blyk dit dat die problematiek rondom die keuses waarvoor die skrywer as erfgenaam te staan kom, universeel is. Soos uitgewys deur Olivier (2011:174), sluit die omvattende beskrywing en kritiese bestekopname waarop *Agaat* neerkom, ook aan by een van die kenmerkendste en mees algemene genre-eienskappe van die ensiklopediese roman. Dit gaan ook meer spesifiek oor die posisie waarin Van Niekerk haar as Afrikaanse skrywer bevind. In ’n lesing oor die rol van Afrikanernasionalisme in letterkunde en die implikasies wat dit vir Afrikanervroue en Afrikaanse vroueskrywers inhou, herinner sy aan die noodsaak van ’n nuwe bedeling in die Afrikaanse taal en letterkunde (Van Niekerk, 1996:141). Sy haal Eric Hobsbawm aan om te herinner dat tradisies veral in tye van sosiale en politieke omwenteling oopstaan vir en onderhewig is aan herinterpretasies en wysigings. *Agaat* kan gelees word as ’n roman wat juis regkry wat Van Niekerk in dié lesing in die vooruitsig stel (sien byvoorbeeld Devarenne, 2009; Rossman & Stobie, 2012; en Attridge, 2014, oor *Agaat* as vorm van kulturele vernuwing). In ’n latere lesing, ná die publikasie van *Agaat*, gee Van Niekerk (2008:104) egter te kenne dat sy die rol van “Afrikaanse skrywer” wat allegories “oor die hele verskynsel genaamd ‘Afrikanervolk’ ” skryf, op die lange duur beperkend sou vind:

Die vraag is of ek my eie werk as Afrikaanse skrywer voortaan beperk sien tot ’n ‘nasionale werk’, ’n werk ‘onder Afrikaners’ en hulle probleme met mag. Want uiteraard is die families in die twee romans ook allegories van die hele verskynsel genaamd ‘Afrikanervolk’ (104).

Van Niekerk (2008:117) vergelyk “die suide” met Lambert en *Agaat* se agterkamers en verklaar dat “hertowering” vanuit ’n “familie-/volksgebonde optiek” haar nie meer interesseer nie. Sy eindig haar lesing deur oorweging te gee aan die moontlikheid om soos Jakkie die rol van “dokumenteerder, kurator en kroniekhouer van verdwynende kulture” te

speel. Die kwessie word daar gelaat, maar in *Memorandum* word op van hierdie vrae geantwoord deur terug te keer na die nosie van die erfgenaam. Soos Treppie en Aagaat moet Frederikus Wiid 'n weg vind om op vrugbare wyse om te gaan met dit wat aan hom bemaak is. Dit behels onder meer dat hy sy dokumentêre skryfstyl moet verruil vir 'n meer verbeeldingryke benadering, waardeur die noodsaak vir kreatiwiteit bevestig word. Die tema word egter nie verken “vanuit 'n familie- of volksgebonde optiek” nie. Terwyl *Triomf* en *Aagaat* die ensiklopediese roman in lokale konteks benut het vir 'n bestekopname en analise van die skrywer se Afrikaanse en Suid-Afrikaanse erfenisse, is die tematiek van *Memorandum* meer universeel. Dit weerlê Mendelson (1976a:1269) se opinie dat ensiklopediese romans noodwendig gemoeid is met die ideologiese oortuigings van 'n nasionale kultuur.

Hoofstuk 6

Ensiklopediese trekke in *Memorandum: 'n verhaal met skilderye* (2006)

6.1 Inleiding

Memorandum: 'n verhaal met skilderye (2006)⁷⁶ wentel om 'n diepgaande metamorfose: die oppervlakkige en onnadenkende kwasi-intellek van 'n pratende papegaai verander in die sorgsaamheid van 'n kreatiewe denker wat kennis hartgrondiglik koester. Die hoofkarakter, Johannes Frederikus Wiid, ontwikkel van iemand wat agterlosig te werk gegaan het met die versamelde kennis wat deur sy vader aan hom toevertrou is, tot die teenoorgestelde: 'n vurige kennisversamelaar op soek na 'n erfgenaam vir sy intellektuele nalatenskap. Die proses behels ook dat hy sy rol as kennisoptekenaar en kurator van 'n intellektuele erfenis met kreatiwiteit en verbeeldingrykheid versoen.

Wiid se houdingsverandering word op gang gebring deur 'n toevallige ontmoeting in die hoërsorgeenheid van die Tygerberg-hospitaal. In die wagtydperk voor en in die nag ná sy operasie raak Wiid, 'n kankerlyer, die toehoorder van 'n gesprek tussen twee belese medepasiënte wat hy in sy gedagtes “X” en “Y” doop. Hul uitwisseling van idees is deurspek met verwysings na begrippe en bronne waarmee hy nie vertrou is nie. Nogtans bly hy aandagtig luister. Danksy 'n uitermate goeie geheue kan hy agterna 'n lys kan maak van enkele woorde en begrippe wat hy uit die gesprek onthou, maar nie verstaan nie.

Sy foneties-gespelde lys skakel slegs op vae en obskure wyse met die korrekte spellings waarna dit herlei moet word, en met die begrippe en bronne waarna dit verwys. Ná sy ontslag begin hy tydens talle biblioteekbesoeke die akkurate spelling en betekenis van dié woorde naslaan. Wiid is van plan om die onvolledigheid en onafheid van sy woordelys in 'n “afgeronde stuk” te verwerk (Van Niekerk en Van Zyl 2006:123)⁷⁷. Soos Jakkie in *Agaat*,

⁷⁶ Gerieflikheidshalwe hierná *Memorandum* genoem.

⁷⁷ Aanhalinge uit dié roman word vervolgens slegs met bladsynommers aangedui.

wat hom as navorser met die saaklike dokumentering van kennis besig hou, sien Wiid sy rol as dié van “neutrale waarnemer” (22).

Deur die bemiddeling van die bibliotekaris wat as sy “studieleier” (42) optree, die inhoud van die bronne wat hy bestudeer en groeiende begrip vir die boodskap wat X en Y op indirekte wyse aan hom oorgedra het, heroorweeg Wiid egter mettertyd dié benadering. Dit het tot gevolg dat hy sy memorandum anders aanpak as wat hy beplan het. Hy gebruik dit weliswaar vir breedvoerige kennisoptekening en as gedetailleerde lees- en navorsingsverslag, maar kry dit reg om op kreatiewe en filosofiese wyse met sy nuutverworwe kennis om te gaan. Hy trek verbande, bevraagteken en interpreteer wat hy lees. Hy kombineer ook kennisoptekening met die verwoording (op effens verbloemde wyse) van sy aangetrokkenheid tot die bibliotekaris, Jeroen (Joop) Sterrenberg Buytendagh. Deur die skryf van ’n prosagedig reageer hy voorts op die uitnodiging tot fabulasie en digterlike kennisverwerking wat X en Y op indirekte wyse aan hom gerig het. Sy “sogenaamde memorandum” (64) raak deur genreversmeltings ’n hibriede mengsel van verhandeling, verhaal, memoir, liefdesbetuiging, toekomsdroom, lied en gedig.

Die verloop van gebeure soos dit hierbo uitgestippel is, ontvou nie as samehangende en chronologiese narratief nie. Die leser moet dit self uitpluis deur die trek van verbande tussen die verskillende tekste waaruit *Memorandum* opgebou is (sien afdeling 6.3.1 vir meer oor die verhaalstruktuur). Behalwe dat die leser hierdie gefragmenteerde multitekstualiteit die hoof moet bied, moet daar ook rekening gehou word met die teks se intermedialiteit. ’n Groot verskeidenheid verbale, visuele, argitektoniese en musikale kunsvorme word in *Memorandum* met mekaar in verband gebring. Die mees voor-die-hand-liggende voorbeeld hiervan is die “intertekstuele verhouding” (Crous, 2011) of “semiotiese wisselwerking” (Roux, 2009) wat Van Niekerk se teks met Adriaan Van Zyl se skilderye aanknoop. Die gemoeidheid met nie-verbale kunswerke en die mediums waarin ander kunstenaars werk, behels ook dat *Memorandum* ’n tekstuele variant of hibriede versmelting van kunsvorme wil wees. Van Vuuren (2014:507) wys daarop dat dit neerkom op ’n poging om Bach se *Passacaglia en fuga in C Mineur* in prosa te “vertaal”. Op soortgelyke wyse wil die narratiewe struktuur sekere argitektoniese modelle herskep (soos byvoorbeeld die labirint, sien afdeling 6.3.1).

Al bogenoemde oorwegings – die multitekstualiteit, intermedialiteit, komplekse vormgewing en stylvariasies, tesame met die intellektuele aanslag en verwysingsdigtheid – maak van *Memorandum* ’n verwickelde teks wat nie aan tradisionele leesverwagtings voldoen nie. Dié verwickeldheid het heelwat reaksies ontlok waarin verbasing, voorbehoude of selfs kritiek uitgespreek is. Myburg (2006:27) reken *Memorandum* “laat [. . .] die leser ietwat oorbluf”, Renders vind die verwysingsraamwerk “verbluffend” en “verbijsterend” (2010:102, 100) en Nel (2009:111) waarsku dat dit “’n besondere uitdaging aan die leser” stel. De Jong-Goosens (2007:154) vind ook dit “stelt hoge eise aan de lezer”. Hambidge (2007) vind dit ongeloofwaardig “dat die fiktiewe Wiid – selfs met die hulp van ’n bibliotekaris [. . .] kon afkom op sulke gesofistikeerde bronne”. Ester (2008) vra ronduit “welke zin dit vertoon van belezenheid heeft” en bevind ten slotte dat die rol wat “de encyclopedische kennis van wat eminente denkers en kunstenaars” in die roman speel, “ontaard tot een truc en een spel [wordt] dat alleen nog zichzelf aantrekkelijk vindt”.

In reaksie op bogenoemde soort reaksies het Van Niekerk in onderhoude laat blyk dat die moelikhedsgaad van *Memorandum* ’n soort protes is:

Sommige mense vinder *Memorandum*, mijn laatste roman, een onleesbaar, ingewikkeld boek. Het is een soort protest. Ik baal van de dumbing down in onze leescultuur. Lezers willen steeds meer hapklare brokken en skrywers maken steeds makliker boeke. Voor dit boek moet men maar een beetje moeite doen (aangehaal in Provoost, 2009).

Hiermee gee Van Niekerk te kenne dat *Memorandum*, soos die feit dat Wiid besluit om sy geskeduleerde operasie(s) te kanselleer, neerkom op ’n “handeling van verbruikersweerstand” (121). Die houding wat sy verwoord, motiveer ook ander ensiklopediese romansiers tot die skryf van romans wat weerstand bied teen vinnige en maklike begrip. Barrenechea (2004:11) lees byvoorbeeld die ensiklopediese romans van Herman Melville, Carlos Fuentes en Thomas Pynchon as tekste wat hulle doelbewus nie beskikbaar stel vir die vinnige pas waarteen produkte in die kapitalistiese massamark aangekoop en verbruik word nie (“They [...are...] therefore unavailable to the quick euphoria of mass economic expenditure [...and...] surface consumption”). As doelbewuste teengebaar dring dié romans, deur kompleksiteit of omvang, op veeleisende en langgerekte leeservarings aan (“they demand long and arduous reading experiences”, 11).

Mens sou Van Niekerk se karakterisering van *Memorandum* as 'n protesgebaar kon saamlees met die satiriese voetnoot oor die voorwoord van die fiktiewe Afrikaanse vertaling van *Die reise van Odusseus*. Die verwysings na kontemporêre verbruikerskultuur is onder meer van belang:

In die voorwoord meld die samestellers die behoefte van die Nuwe Afrikaanse Mens om in hierdie tyd van globalisering, onmiddellike gratifikasie, nihilisme en verbruikerswellus, die klassieke in hul moedertaal te lees en uit die epiiese ontberinge van hierdie held van die antieke onderskraging te vind vir hulle eerste heldhaftige treë tot geestelik en fisiek soewereine selfonderhoudendheid in die eensame buitevelde, ver van die magsentrums van die Afro-Nasionale Staat. (56)

Dié voetnoot het metafiksionele implikasies, want met *Memorandum* beweeg Van Niekerk weg van haar vroeëre fokus op “die magsentrums van die Afro-Nasionale Staat” en skep sy, in 'n meer globale konteks, 'n “moedertaal”-weergawe van die klassieke soektogverhaal (waarvan Homeros se *Die reise van Odusseus* 'n beroemde voorbeeld is)⁷⁸. Frye (1957:187) sien die avontuurlike soektog (of “quest”) as 'n kenmerk van die Romantiese letterkunde.⁷⁹ Hy laat ruimte vir die moontlikheid dat 'n romantiese teks en 'n sogenaamde anatomie of *menippus* in 'n hibriede, ensiklopediese teks kan versmelt (Frye, 1957:313).

Van Niekerk se voetnoot suggereer dat *Memorandum* gelees kan word as presies só 'n hibriede versmelting tussen romanse en *menippus*. Die soektogmotief wat sy by implikasie beklemtoon, word gekombineer met satiriese en ensiklopediese elemente. Trouens: Die ensiklopediese gehalte en verwickeldheid waarvan daar in *Agaat* en *Triomf* reeds duidelik sprake is, word in *Memorandum* op die spits gedryf en gekompliseer. Haar keuse vir die klassieke soektogverhaal, en haar besluit om nie te fokus op kwessies wat met Suid-Afrikaanse “magsentrums” verband hou nie, is oënskynlik 'n kopknik in die rigting van “globalisering”. Dit gaan egter gepaard met opstand teen “onmiddellike gratifikasie, nihilisme en verbruikerswellus”. Gevolglik is die teks, hoewel dit veel korter as haar ander romans is, allermins 'n “hapklare brok”.

⁷⁸ Sien Rossman (2014) vir haar interpretasie van *Memorandum* as soektognarratief (“quest narrative”).

⁷⁹ “We may call this major adventure, the element that gives literary form to the romance, the quest. The complete form of the romance is clearly the successful quest [...]” (Frye 1956:187).

In die bespreking wat volg, sal ek sommige van die vernaamste leesversperrings wat opgerig word, probeer oorkom deur *Memorandum* te lees teen die agtergrond van die genre waarvan dit myns insiens 'n variasie is. “In nearly every period of literature there are many romances, confessions, and anatomies that are neglected only because the categories to which they belong are unrecognized,” skryf Frye (1956:312). Dit gebeur volgens hom veral met moderne variasies van die anatomie of *menippus*: “It is the anatomy in particular that has baffled critics, and there is hardly any fiction writer deeply influenced by it who has not been accused of disorderly conduct” (Frye 1956:313). Ek is van mening dat *Memorandum* se resepsie verklap hoeseer die invloed van die *menippus* misgekyk word. Die doel van my ondersoek is om aan te toon dat die rol van ensiklopediese kennis in *Memorandum* wel deeglik sinvol is en inherent deel vorm van 'n diggeweefde romanstruktuur en tematiese netwerk. My interpretasie van die teks as “doen-dit-self-boek met illustrasies” en “help-my-sterf-boek” (Milla se beskrywings vir Agaat se borduurwerk)⁸⁰; en as *ars poetica*, speurverhaal en liefdesverhaal; put nie (net) uit bronne soos Bachelard (1994), waarna die teks eksplisiet verwys nie, maar ook uit die werk van Calvino (1988), Derrida (2004), Eco (1984) en Frye (1957).

6.2 Ensiklopediese temas: Kennislabirinte en kenniseindigheid

Wiid se navorsing, wat hy so gou as moontlik ná sy kennismaking met X en Y van stapel stuur, konfronteer hom vanuit die staanspoor met kennisoorvloed. Tydens sy eerste biblioteekbesoek is dit “die oordad” van “stapels boeke, katalogusse, brosjures en inligtingstukke” wat hom opval (139, 140). Hy voel oorweldig daardeur en kla in sy brief aan die superintendent van biblioteke dat Buytendagh hom “letterlik begrawe [het] onder materiaal” (140). Sy reaksie herinner aan die afkeer wat hy as jong man vir sy vader se groot boekery gevoel het en wat hy as oordrewe beskou het: “Hy het sy boekery oordryf, daar was boekrakke tot in die toilet” (93). Dat hy sy eie boekversameling beperk het tot “enkele

⁸⁰ Milla reken Agaat se borduurwerk lyk “soos 'n bladsy uit 'n hulpboek, 'n help-my-sterf-boek, 'n doen dit self-boek met illustrasies” (Van Niekerk 2004:674). Dié beskrywings kan myns insiens ook van toepassing gemaak word op *Memorandum*. Die interaktiewe leesprosesse wat dit noodsaak, omskep dit in 'n “doen-dit-self-boek”; die invoeging van skilderye maak daarvan 'n boek “met illustrasies”; en die vergelyking tussen *Memorandum* en die antieke *ars moriendi*-geskifte dui aan dat dit gelees kan word as 'n “help-my-sterf-boek” en “hulpboek”.

naslaanwerke” (25), was vermoedelik ’n teenreaksie op sy vader. In die biblioteek word hy egter opnuut gekonfronteer met ’n “volledig ongekontroleerde versameldrif” (Buytendaghs’n, 139).

In ooreenstemming met die ensiklopediese kenmerkende vrees oor die chaotiese aard van ongeordende kennis, assosieer Wiid die biblioteek met “wanorde” (26) en ’n “gebrek aan ordelike sisteme” (140). Hy kla dat die kennismaking met X en Y hom gelaat het met ’n “geheue vol *deurmekaar* stemme” (23, my kursivering); en die gevoel dat hy hom “in ’n warboel” bevind (27). Hy besluit om op “organisasie en beplanning” (86) te fokus, maar besef gou dat hy met talle uitdagings te kampe het. Hy wil graag ’n “afgeronde stuk” nalaat (123), maar die inligting wat hy opsommenderwys wil weergee, bly voortdurend aanswel en uitbrei: “Die oorspronklike lys het met elke biblioteekbesoek en elke nuwe boek nuwe lyste gebaar, hele aantekeningboeke vol, soos ’n dak wat op onvindbare plekke lek” (74). Kort voor lank moet hy erken dit sal hom ’n “leeftyd sou neem om dit alles op te spoor, wat nog te sê te interpreteer” (38).

Wat Wiid ervaar, is kenmerkend van ensiklopediese projekte en word dikwels in ensiklopediese romans gefiksionaliseer. Dit word trouens eksplisiet met die ensiklopedie in verband gebring in die toneel waar hy deur ’n gevoel van futiliteit oorweldig word “by die oopslaan van ’n ensiklopedie oor antieke stedeboe” (49). Die kenniswêreld waarin hy hom begeef, toon ook ooreenkomste met die labirintiese gange van die hospitaal. Dit laat hom met ’n “gevoel van disoriëntasie” (8), en hy beskou homself as “in dieptes gans verlore” (74). Soos die Keulen-mosaïek waaroor Wiid oplees, bied die labirint “geen gesigspunt [. . .] van waar die hele vloerontwerp oorskou kon word nie” (98). Wiid raak soos die katedraalbesoekers: “Loop-loop moes jy sin maak” (98). Hy kan nie reken op leiding van Buytendaghs nie, aangesien ook die bibliotekaris *in* kennis rondbeweeg: “Hy is kennelik op hoogte van sy vak, alhoewel ek die gevoel gekry het dat hy eerder kniediep daarin is as daarop [. . .]” (140).

Wiid is doelgerig en uitermate behep met taakvoltooiing: “Die soort wat ’n ding deurdryf tot die bitter einde as hy eers daarmee begin het!” (64). Hy vind die gedagte dat hy nie weet waarheen hy onderweg is nie, asook die moontlikheid dat sy gejaagde aantog na ’n verbeelde eindpunt vertraag word, beklemmend. “Ek dwaal af. Die tyd is min,” dink hy tydens die skryf van sy memorandum (55). Die labirint breek sy spoed, hou hom gevange en verkry dieselfde

negatiewe gevoelswaarde as die risoom: die “voortwoekerende” en “uitgesaaide” siekte wat vanuit die dikderm al wyer uitsprei (30).

Dat Wiid deur sy navorsing so hopeloos verlore raak, vestig hom as soortgenoot van talle ander ensiklopediese romankarakters. Een van die beroemdste voorbeelde is Joyce se Stephen Daedalus (’n karakter in *Portrait of the artist as a young man* en *Finnegan’s wake*), wat genoem is na die bouer van die Kretensiese labirint in die werk van Homeros. Dit is egter veral die ervarings van Tristram Shandy se Oom Toby (“Uncle Toby”), soos beskryf in Sterne se 18de-eeuse ensiklopediese roman, wat noemenswaardige ooreenkomste met dié van Wiid toon. Oom Toby, ’n gewonde oorlogsveteraan, pak sy navorsing oor krygskunde aan terwyl hy van ’n operasie herstel. Hy raak so erg verdiep in dié navorsing dat Tristram hom waarsku:

Stop! My dear uncle Toby, – stop! – go not one foot further into this thorny and bewilder’d track, – intricate are the steps! Intricate are the mazes of this labyrinth! Intricate are the troubles which the pursuit of this bewitching phantom, KNOWLEDGE, will bring upon thee. – O my uncle! Fly – fly– fly from it as from a serpent. (Sterne, 1996:110)

Ondanks Tristram se waarskuwing, laat vaar Oom Toby egter nié sy projek nie. Dit verwar en disoriënteer hom, maar hy glo dat sy fisieke herstel met sy intellektuele lewe en die soeke na kennis saamhang: “[H]is recovery depending, as you have read, on the passions and affections of his mind, it behoved him to take the nicest care to make himself so master of his subject” (Sterne 1996:107). Op grond hiervan kom Soud (1996:404-405) tot die gevolgtrekking dat die labirint op teenstrydige wyse deur Toby ervaar word as verwarrend, maar nogtans bevorderlik vir sy welstand:

Twice Tristram uses the word “bewilder’d” to indicate Toby’s mental state in the labyrinth. His bewilderment obviously suggests the distressful feelings of someone caught in a labyrinth, and yet Toby’s entanglement in mazes seems essential to his sense of well-being (Soud 1996:404-405).

In *Memorandum* moet ook Wiid sy verdwaaldheid in die labirint leer versoen met die agtergrond waarteen dit afspeel: sy siekte, die begeerte op herstel en, les bes, die moontlikheid dat hy sterwend is. Die paniekbevange gewaarwoording dat sy navorsing “sonder uitsig op heling” geskied, hang aanvanklik saam met die feit dat kennis, in die

woorde van die volksgesegde wat hy uit sy vader se mond onthou, ’n blikkie sonder boom is (74). Soos Tristram se Oom Toby, glo hy aanvanklik dat hy “meester van sy vak” moet word. Dit is dan ook sy onvermoë om kennis volledig te bemeester, wat hom “verlore” laat voel (74).

Wiid se navorsing oor Ivan Illich, wie se laaste boek as “testament” en dus as ’n intellektuele nalatenskap geposisioneer is, bring ’n wending. Dit laat hom besluit dat hy hom nie met boeke oor “bemeester en besit” wil ophou terwyl hy “die liggaam moet leer loslaat” nie (61). Gaandeweg raak dit duidelik dat Wiid ook afstand begin doen van sy eie strewe om kennis te “bemeester”. Hy laat vaar sy voorneme om sy lyste “deur te werk” (102). Sy gedrewenheid om sy memorandum te voltooi sodat Buytendagh dit “in ’n boekie kan bind” (123), neem af. Hy begin sy memorandum skryf sonder dat hy weet hoe dit moet eindig (6).

Uit die verhaal oor Odin, “gedoem toe hy magiese letters aan d. sterte gryp” (133), lei hy voorts af dat daar ’n verband tussen voltooidheid en die dood is. Dit lei tot ’n veranderde houding jeens die labirint. Tydens sy ontmoeting met X en Y het Wiid “op die gevorderde middele van die wetenskap” gereken as enigste moontlike manier om sy “termyn” te “verleng” (19). Mettertyd raak hy egter oortuig dat om al lesend en al skrywend in kennislabirinte rond te dwaal, ook ’n manier kan wees om die dood uit te stel. Hy besef dat X en Y in die hospitaal “met ’n laaste koestering van hulle woorde die ooptrek van die gordyn wou vertraag” (22); en dat hulle nie “premedikasie” geneem het nie “omdat hulle nog die beste van die tyd wou maak” (14).

“Die paradys is verlore as sy grense in sig kom,” besef Milla op haar sterfbed (Van Niekerk, 2004:607); en ook Wiid begin om doelbewus die grense van die labirint te vermy. Frustrasie oor sy eie geles en geskryf as ’n “ompad” (93), word vervang deur waardering vir “betowerde sypaadjies” (25). Hy veroorloof hom “onnodige uitwydings”, waardeur hy die verhaal “vertraag” (23). Die labirint is nie meer ’n bedreigende ruimte nie, maar ’n “avontuur” (34). “Van uitstel kom afstel,” was vroeër ’n wekroep waarmee Wiid homself en sy kollegas aangemoedig het om sake so spoedig as moontlik af te handel (9). Tydens die skrywe van sy memorandum begin hy egter juis hoop dat hy deur uitstel, deur elke keer nóg ’n ompad in die labirint te vind, die onvermydelike kan vertraag of selfs kan afstel. Dit strook

met Calvino (1988:47) se teorie oor die redes waarom ensiklopediese romans narratiewe vloei voortdurend deur uitweidings bly vertraag:

[I]f these digressions become so complex, so tangled and tortuous, so rapid as to hide their own tracks, who knows – perhaps death may not find us, perhaps time will lose its way, and perhaps we ourselves can remain concealed in our shifting hiding places.

Die gedagte dat kennis en kuns selfs in die aangesig van die dood sinvol kan wees, word in *Memorandum* gekoppel aan die ontdekkings waartoe Wiid se leeswerk hom lei. Wiid se oomblikke van insig toon ooreenkomste met wat Frye die “estetiese” of “tydlose” oomblik in ensiklopediese fiksie noem. Volgens Frye (1957:61) spesialiseer ensiklopediese fiksie daarin om “tiny flashes of significant moments” te plaas teen die agtergrond van “the vast panorama unrolled by history” en “the course of a whole civilization” (61). Dit klop dus dat talle van die ensiklopediese bemoeienisse, asook paradigmaterskuiwings wat oor eeue heen plaasgevind het, in Wiid se persoonlike ontwikkeling afgelees kan word. Hy baan sy weg uit die onkunde en kennis-onverskilligheid van die pre-Verligting en ervaar dan ’n Verligtingsera-angstigtheid oor die oneindigheid van nuut-ontdekte kennis. Sy oormoedige pogings om die chaos te probeer orden en die taksonomiese strategieë waarop hy hom beroep, stuit mettertyd teen die moderne en postmoderne besef dat kennis nie bemeester of omvat kan word nie. Teen hierdie panoramiese agtergrond van eeue-oue ensiklopediese kennisproblematiek, vind hy op die ou end troos in dieselfde insigte wat ook sy soortgenote in vroegmoderne ensiklopediese romans beskore was.

6.3.1 Ensiklopediese tekstuur: fragment, netwerk, labirint en nes

Van die drie romans wat in hierdie navorsing bespreek word, vertoon *Memorandum* die duidelikste tekens van wat Kilcher (2003:323-482) “ensiklopediese tekstuur” (“enzyklopädische Textur“) noem. Volgens hom behels “ensiklopediese tekstuur” onder meer dat kennis in die fiktiewe teks tot netwerk gemaak word (“die Vernetzung des Wissens überhaupt, Wissen als Vernetzung”). Vervaeck gebruik Kilcher se konsepsualisering van ensiklopediese romans as die verwewing van feit en fiksie tot kennisnetwerke as vertrekpunt vir sy analyse van Atte Jongstra se roman *Groente*:

Deze roman is een uitstekend voorbeeld van wat Kilcher Textur noemt, een extreme verweving van fictie met kennis, literatuur met encyclopedie, waarbij zoveel uiteenlopende elementen op zoveel manieren met elkaar geassocieerd worden dat er een onoverzichtelijk, rizomatisch netwerk ontstaat (Vervaeck, 2009:22).

Vervaeck se beskrywing van Jongstra se roman sou ewe goed op *Memorandum* van toepassing gemaak kon word. Behalwe die beelde van die risoom en die netwerk, waarna ek binnekort sal terugkeer, beklemtoon Vervaeck dat Jongstra se roman opgebou is uit elemente wat in talle verskillende kombinasies kan figureer. Dit vorm die basis vir Vervaeck se argument dat *Groente* 'n ensiklopediese roman is.

Ook in *Memorandum* word gefragmenteerdheid en verskeie vervoegingsmoontlikhede in die hand gewerk deur strategieë wat tradisioneel met die ensiklopedie en ensiklopediese roman geassosieer word. “The encyclopaedia, like its cousin the Dictionary, takes all that we know apart into little pieces,” skryf Kenner (1962:1-2). Die invloed van beide nefies kan in *Memorandum* bespeur word. Wiid se skrywe, waarin 'n groot hoeveelheid inligting geboekstaaf word, simuleer die gefragmenteerdheid van die ensiklopedie; en sy woordelys neem die verklarende woordeboek as model.

Die kompleksiteit van *Memorandum* se verhaalstruktuur word met verdrag en tydens die leesproses onthul. Hoewel die titel op slegs één dokument dui, bestaan die teks inderwaarheid uit drie “memorandums”; asook 'n “brief” deur die fiktiewe karakter, afbeeldings van sestien skilderye en 'n genommerde lys van skilderytitels. By nadere ondersoek val al hierdie boustene in nog klein fragmente uitmekaar. Boonop vertoon almal 'n hoë mate van tekshibriditeit. Wat as “memorandum” aangedui word, is ook brief, tabel of woordelys; en “memorandum”, “brief”, “tabel” en “woordelys” word tydens die leesproses as verskyningsvorme van verhaal en poësie openbaar.

Die derde memorandum word deur tydsaanduidings in verskillende seksies opgedeel. Dit kombineer deurgaans prosagedeeltes (waarvan die styl en register by tye hoogs uiteenlopend is), aanhalings, voetnote en poësie. Die gesprekke wat daarin weergegee word, was hortend en word nie vloeiend gerekonstrueer nie. Die eerste, tussen X en Y in die hospitaal, is voortdurend onderbreek en was swak hoorbaar. Boonop was die sprekers se “sinne half” (77). Die tweede gesprek, tussen Wiid en Buytendagh, is oor maande en met tussenposes gevoer.

Dit handel oor 'n wye verskeidenheid onderwerpe wat nie op voor-die-hand-liggende wyse skakel nie.

Die indruk van gefragmenteerdheid word versterk deurdat Memorandum 2 uit twee tabelle saamgestel is. Die tabelle bestaan uit opskrifte, subopskrifte, kolomhofies en kolomme. Die register en toon van die inskrywings is gevarieerd. Byvoorbeeld: In die tabel “negatiewe uitkoms” word gespesialiseerde mediese terminologie met die verwoording van emosies soos “vrees” gekombineer. Die stemtoon wissel van uiters saaklik (Naarheid & braking) tot poëties (“Die manes rys op uit die mundus”).

Die derde memorandum (en tweede addendum) is 'n woordelys. Hoewel dit genommer is, is die volgorde waarin die woorde verskyn, nie alfabeties nie. Die woordomskrywings bevat feitlike inligting op saaklike wyse weergegee, maar ook ironiese of humoristiese verduidelikings (wat gewoonlik in die mond van Buytendagh gelê word). Woordverklarings word aangevul met die karakter se eie waarnemings en gedagtes asook kriptiese verwysings na gesprekke tussen Wiid en Joop wat nie in die derde memorandum vervat is nie. Sodoende raak dit duidelik dat die woordelys brokstukke bevat van die fiktiewe verhaal wat in die derde memorandum ontvou. Die tweede addendum word opgevolg met 'n brief deur die fiktiewe karakter en 'n lys skilderytitels, wat beide deel vorm van die bonte mengsel visuele en verbale tekste waarom dit hier gaan (sien afdeling 6.3.2 vir meer oor die lys met skilderytitels).

Behalwe die gefragmenteerdheid en tekshibriditeit wat ek in bogenoemde uiteensetting uitlig, is dit belangrik om daarop te let dat die tekste waaruit *Memorandum* opgebou is, na mekaar verwys. Die volgorde waarin die memorandums geplaas is, is hiervan die eerste leidraad. Die derde verskyn eerste, maar omdat die nommer bo-aan die bestaan van ander memorandums impliseer, vermoed die leser dat die “begin” van die verhaal elders lê. Dit word opgevolg deur 'n leesleidraad uit die pen van die fiktiewe karakter: Hy noem dat verklarings vir woorde wat in die derde memorandum in vetgedrukte lettertipe afgedruk is, in die eerste memorandum verstrek word (8). Later verwys hy die leser na die tabelle in die tweede memorandum en verduidelik wat die bedoeling daarmee was (“geestelike oefeninge”, 30).

Kruisverwysings soos bogenoemde noodsaak 'n leesstrategie wat van teks na addendum beweeg, maar gaandeweg blyk dit dat die addenda op húl beurt verdere verwysings aktiveer. Om maar één voorbeeld te noem: die voetnoot met inligting oor die janfrederik se nabootsery

van ander voëls (10), skakel met Wiid se gedagtes oor hoe vakleerlinge tot nabootsery gedoem is, wat ook in 'n voetnoot uitgestippel word (100). Indien hierdie twee voetnote saám gelees word, en in konteks van die verhaal met Wiid se naam (Johannes Frederikus) in verband gebring word, raak dit duidelik waarom Y vir Wiid in 'n verbeeldingsvlug as as “Janfrederik” aanspreek (91). Dit speel voorts in op Wiid se tabelinskrywings oor die janfrederik en, by implikasie, oor homself (131). Die ontsyfering van verskillende leidrade oor die janfrederik stuur die leser nie net in een rigting en in een baan nie, maar rond en bont tussen voetnoot, memorandum en addendum. Van Niekerk (in Britz 2007:22) formuleer die frase “verspringende roete” vir dié soort vergelykende leesproses en vertel sy wou :

Op dieselfde wyse [as in die skilderye van Adriaan van Zyl – S.L.] wou ek met die multitekstualiteit, die voetnote en die addenda, die leser intrek in 'n omgewing [...] waar hy die hele tyd vorentoe en agtertoe in die teks [...] moes spring (in Britz, 2007:22).

Van Niekerk se gebruik van kruisverwysings om “verspringende roetes” in *Memorandum* te aktiveer, kom ooreen met die wyse waarop ensiklopediste kruisverwysings ontplooi. Volgens Wilda Anderson (1986:922) is dit sedert die Verligtingsera 'n manier om lesers te motiveer om aktief en krities met kennis om te gaan:

Encyclopedic cross-referencing motivates the reader to turn back to past paragraphs, to reconstruct implicit arguments, to rearrange the ideas, to correct, to compare, in other words to think out for himself answers to the questions the discussion raises.

Benewens die “verspringende roete” tussen verskillende teksfragmente, beklemtoon Anderson in bogenoemde uittreksel die leser se betekeniskeppende rol. Die leser moet vergelykend lees en self vorendag kom met nuwe betekenis en inhoud. Haar waarnemings oor hoe lesers van die ensiklopedie die gefragmenteerde, feitelike inhoud gebruik om hul eie antwoorde en argumente te konstrueer, geld ook die lesers van 'n verwickelde ensiklopediese roman soos *Memorandum*. Soos die ensiklopediese skrywer dit al skrywend doen, skep die leser al lesend netwerke van betekenis. “Reading as networking [...] is thus the problematic double of writing as networking,” meen Clark (1990b:754).

Die weef van 'n netwerk deur die leser is “problematies” omdat die struktuur van die ensiklopediese roman tegelykertyd dié van netwerk en labirint is: “The network is, of course,

a version of the labyrinth” (Clark 1990b:755). Die leser is nie gevrywaar teen doodloopstrate of gevoelens van gedisoriënteerdheid nie. Van Niekerk gaan hiermee akkoord. Sy beskryf *Memorandum* as ’n Möbiusband, *ouroborus*-struktuur en, les bes, as ’n labirint. Sy probeer om die leser “in ’n baan te sit vol terugvouings en vlakverskuiwings en veral ’n slot wat vasgedraai is in die bek van die begin sodat hy nooit uit die labirint kan los kom nie” (in Burger, 2009:155).

Omdat *Memorandum* se tekstuur inherent ensiklopedies is, is dit nie verbasend nie dat al die metafore wat Eco vir die ensiklopedie bedink het – die labirint, netwerk, en risoom – gebruik word om dié teks te beskryf (sien veral Rossman, 2014, en Van Vuuren, 2014). *Memorandum* gebruik trouens self ook hierdie metafore om sigself te verbeeld as “enorme esoteriese projek van ruimtelike organisasie en beplanning” (86). Dat die teks as mosaïek, labirint en netwerk vorm kry, sluit aan by bekende konvensies van die ensiklopediese romangenre, naamlik die geneigdheid om netwerke en labirintiese kenniswêreld uit te beeld en as model te neem. Die mosaïekbeeld beklemtoon die gedagte van gefragmenteerdheid, waardeur ensiklopediese romans volgens Van Ewijk (2011:220) totaliserende strewes as vergeefs ontmasker. Die labirint word nou geassosieer met die ensiklopediese roman se pogings om uitgestrekte kenniswêreld uit te beeld. “The writer’s exploration of the labyrinth of the world leads him to create a mirroring labyrinth – the work of art,” reken Faris (1988:167).⁸¹ Die meer moderne beeld van die netwerk skakel eweneens met die ensiklopediese roman se vermeende strewes na wydreikendheid. Die ensiklopediese romansier gebruik dit volgens Calvino (1988:110-11) om ’n oneindige teks te skep:

[T]he least thing is seen as the center of a network of relationships that the writer cannot restrain himself from following, multiplying the details so that his descriptions and digressions become infinite.

In *Memorandum* word die belang van al hierdie strukturele beelde egter oorskadu en gerelativeer deur dié van die nes. Ondanks die feit dat die narratiewe struktuur eienskappe van die mosaïek, labirint en netwerk vertoon, geniet die nes voorkeur as ideale narratiewe model. Wiid oorweeg weliswaar die moontlikheid dat sy navorsing soos ’n “sak vol klippies” is, en sy memorandum die mosaïek wat hy daarmee uitpak (102), maar dié gedagte maak gou

⁸¹ sien ook Martens (2009:4) vir sy siening van die ensiklopediese roman as “literatuur die door haar labirintiese struktuur of haar omvang actief met die dimensies en ambities van die encyclopedie wedijvert”.

weer plek vir die oorheersende siening dat hy as skrywer en navorser by uitstek ’n nesbouer is. Die labirint bly end-uit ’n manier om die onvermydelike einde of naderende dood te probeer ontwyk; maar as mensgemaakte bousel van klip kan dit nie die gasvryheid van die lewende nes ewenaar nie.

Die sentrale belang van die nes word ingelei deur opmerkings wat X in die hospitaal maak (met verwysing na die werk van Bachelard). Dit is volgens hom ’n “fout” dat stede gevul word met “bousels” wat “verhoog” en “verhard” word (94). X gebruik dan ’n reeks natuurbeelde om sy ideaal van herbergsame ruimtes te verwoord. In Victor Hugo se roman, argumenteer X, is die “klipgevoeg” van die Notre Dame vir Quasimodo soos ’n slakdop, skilpaddop, eier en nes (94). Die herinnering aan X en Y se gesprekke motiveer Wiid om ná sy ontslag navorsing oor argitektuur te doen. Hy lees aanvanklik oor die mosaïek en labirint, maar later oor Frank Lloyd Wright se gebruik van die spiraal (in sy ontwerp vir die Guggenheim-museum), en oor die organiese boustyl van Antonio Gaudi. Lineariteit, hoekigheid en fraktaliteit in argitektuur raak vir hom problematies. “D. reguit lyn behoort aan d. mens, d. kurwe aan God,” lei Wiid se woordelys-inskrywing oor ’n uitspraak deur Gaudi (136). Sy leeswerk, wat hom van lyn na kurwe gelei het, neem hom vervolgens na die idee van rondheid, en die nes.

Wiid was aanvanklik geïrriteerd met X se gesprekke oor neste: “Ons was bevoorregte kliënte in ’n mega-onderrighospitaal, nie kuikens in ’n nes nie” (38). Die werk van Bachelard (1994:90-104) laat hom egter aan neste dink as herbergzaam, lewend en lewenskragtig. Sy geboeidheid met die lewenskragtigheid van die nes is die subteks vir die misleidend droog-akademiese voorbeeldsin oor die uropigium: “Weens die afskeiding uit die uropigiale klier in broeityd van vlugtige di-esters [...] is lewendige eendeneste weerbaarder teen predatore” (8). Vanweë die akademiese stelswyse mag dié sin vir die haastige leser moontlik lyk na ’n “vertoon van belezenheid” (Ester, 2008). Die koppeling van die konsepte “lewend” en “weerbaar” skakel egter ten nouste met die tema van kuratorskap. Wiid se woonstel in die woonstelblok genaamd Mimosa (ook die naam van ’n boom of struik), sy ryker kenniswêreld en die stuk skryfwerk wat hy aanpak, raak ’n nes waarmee hy beskutting wil gee aan die “koekoekseier” (64) van kennis en wysheid wat hy van X en Y ontvang het. Hy gebruik sy “takkebos van sinne en paragrawe” (27) as materiaal en neem Buytendagh se “hamerkopnes” (108), oftewel die biblioteek, waar hy ’n “gevoel van besondere tuiswees” ervaar (53), as inspirasie.

Wiid verklaar aan die begin van sy memorandum dat hy hom nooit voorheen “tot die natuur gewend” het nie (10). Sy skryfwerk is nietemin deurweek van natuurbeelde: voël, eier, nes en boom. Dit neem ons terug na een van die wêreld se heel oudste kennismetafore: die boom, wat saam met die spieël deur die netwerk en labirint verdring is. Wiid se beelde van boom, eier en nes word aangevul met biologiese beelde wat, soos wat sy memorandum vorm aanneem, al groter prominensie verkry. Die “doolhof derms” waaruit die god Humbaba se gesig bestaan (132), die ingewande waarmee Etruskiese “ingewandswiggelaars” hulle besig gehou het (92,135), en die organe in Wiid se buikholte, waarvan die onderlinge werking en skakeling die onderwerp van talle aantekeninge in sy tabelle is (128-131), raak gelykes van die labirintiese gange van die hospitaal en die onherbergsame stad se verkeersnetwerk. Op soortgelyke wyse raak die spysverteringskanaal en neusmaagbuis ’n antwoord op die tunnel en deurvloeiyp; en word die reseksie van die dikderm uitgebeeld as variasie op die (her)oprigting van ’n stedelike kennisutopie. Dit geskied in ooreenstemming met Y se opinie dat begrip van die heelal eerder in “die liggaam” gesoek moet word as in die stad: “Die heelal kan dit [stede – S.L.] nie meer wees nie, want ons weet nie eers of dit krimp of groei nie. Ons moet dit in die liggaam soek” (94).

Strecker (1998:70) bied ’n nuttige interpretasiemoontlikheid vir die maniere waarop *Memorandum* die mosaïek, labirint en netwerk met organiese en biologiese beelde vervang. Haar navorsing fokus op die ensiklopediese romans van Amerikaanse “nuwe ensiklopediste” (“new encyclopedists”,69) soos David Foster Wallace, Richard Powers en William Vollman. Volgens Strecker gee dié skrywers sedert die 1980’s in hul romans voorkeur aan biologiese pleks van strukturele “metafore van self-organisasie” (“metaphors of self-organization”). Die verskuiwing wég van metafore wat met die labirint, netwerk en sisteme te doen het, is volgens haar ’n manier om afstand te doen van die ensiklopediese roman se tradisionele gemoeidheid met kennisbeheersing. Die ensiklopediese roman word toenemend aangepak as ’n narratiewe ekologie, waarin kennis met nuuskierigheid bejeën en eties versorg word:

The narrative ecologies [...] are attempts to set aside mastery, domination, and possession in favor of an ecological ethic of tending, advocating curiosity and care (1998:70).

In *Memorandum* kan daar na my mening ’n soortgelyke verskuiwing waargeneem word. Wiid slaag slegs daarin om ’n nes van sy memorandum te maak wanneer hy feitlike

kennisoptekening met verhaal en poësie begin vermeng. Neste is immers, volgens X, vir “die digters en die dromers” (38). Hulle moet “rym” om hulle “rond te kry” (33). Y merk tergend op dat X soos ’n “ekologies bevlogte dominee” klink. Die satiriese verwysing na ’n Afrikaanse digter tersyde, beklemtoon sy opmerking dat X se gemoeidheid met die nes van ’n ekologiese bewussyn getuig, of van ’n bewussyn van die nes as ’n gesonde ekologiese sisteem. In literêre terme beteken dit die saambestaan van feit en verdigsel, ensiklopediese kennisoptekening en verhaal. Dit is deur die toetrede van kuns dat kennis beskutting vind in ’n ruimte wat lewend en lewegewend is. Volgens Strecker (1998:69) is dít juis wat die gebruik van organiese en biologiese metafore in ensiklopediese romans illustreer: “For when narrative enters a static encyclopedic system, a living, evolving textual ecology unfolds.”

As die lewende produk van ’n verwewing van feit en fiksie, raak die nes in *Memorandum* ’n meer weerbare hawe vir kennis, kuns, geskiedenis en herinnerings as talle ander metafore vir kennisprojekte en narratiewe strukture in Van Niekerk se oeuvre. Dit troef die museums wat Lambert en Agaat in hul agterkamers oprig; die lugfoto waarmee die Benades ’n oorsig op hul wêreld probeer kry; die kaarte wat Milla as rekords van haar en haar familiegeskiedenis beskou; die spieël wat in Milla se gedagtes ’n rekord van verbygegane dinge sou moes wees; die waterige bladspieël wat die waterhondjies se skrif laat verlore gaan; die tuin waarmee Milla ’n paradyslike kennisutopie wil herskep; die klipargief wat Agaat vir haar surrogaatfamilie moet wees; die kaggelreliëf waarin Agaat vondste vasmessel; die borduurwerk waarin Agaat alle borduursteke elkeen op sy plek laat teregkom; die teksmosaïek wat Wiid met sy feitlike klippe uitpak; die labirint van kennis waarin hy verlore raak; die stad wat hy ná sy dood met kennis wil voed; en selfs die verskillende voorbeelde van organiese argitektuur waaroor hy oplees.

Die nes is ’n antwoord op vrae wat van meet af aan in Van Niekerk se oeuvre geopper word. Dit huisves die koekoekseier wat X en Y se nes los, maar ook die volstruiseier wat die amateur-argeoloog in die kortverhaal “Kanonbaai” (in *Die vrou wat haar verkyker vergeet het*) opgrawe. Dit hang in die werklike en mitiese bome wat *Memorandum* ter sprake bring, maar ook in ander bome uit Van Niekerk se oeuvre: die boom waarin ’n skrywer inspirasie soek in die titelverhaal van die bundel *Die vrou wat haar verkyker vergeet het*; die boom wat in *Triomf* agterbly nadat Sophiatown platgestoot is; en die boom in die lied wat Agaat en Milla sing.

Van Niekerk se siening van *Memorandum* as 'n *ouroboros*-struktuur “wat vasgedraai is in die bek van die begin” (in Burger, 2009:155), sou ook van toepassing gemaak kon word op haar oeuvre in die geheel. Met die beeld van die eier in 'n nes, keer sy terug na 'n vroeë besinning oor hoe kennis en herinnerings bewaar moet word. In die reeds vermelde kortverhaal “Kanonbaai”, in haar prosadebuut, wonder 'n argeoloog wat hom te doen staan met die volstruiseier wat hy aanmekaargelym het van stukke dop wat hy uitgegrawe het. Voordat hy sake vertroebel deur die eier weg te gee, hou hy dit eers 'n ruk lank in sy studeerkamer en prakseer hy 'n “nes” daarvoor: “Hy sug en maak die eier staan in 'n nes boeke om droog te word (Van Niekerk, 1992:190). Wiid se voorneme om as skrywer en leser kennis in 'n nes van kunstige sorgsaamheid te huisves, is 'n gesofistikeerde variasie van die plan wat die argeoloog in sy studeerkamer bedink.

6.3.2 Ensiklopediese tekstuur: spieëling en vertaling van die skilderye

Die ensiklopediese tekstuur van *Memorandum* behels nie net die opname van uiteenlopende teksfragmente in 'n netwerk van verwysings en semantiese spanningsvelde nie, maar ook die inweef van visuele materiaal: die sestien skilderye deur Adriaan van Zyl wat saam met die teksfragmente as deel van die verhaal aangebied word. Die rol en funksie van hierdie skilderye is myns insiens vergelykbaar met ensiklopediese ikonografie, waarvan die plate in Diderot en D'Alembert se *Encyclopédie* die bekendste voorbeeld is. Dié plate, veral Barthes (1982) se teoretisering daarvan in sy artikel “Plate van die ensiklopedie” (“Plates of the *Encyclopedie*”), is reeds aangeraak in my bespreking van Lambert se muurskilderye as visuele ensiklopedie (sien hoofstuk 4). In hierdie hoofstuk is Verligtingsera-sienings oor die belang van die ensiklopediese plate ewe relevant as raamwerk vir my analise van die wisselwerking tussen woord en beeld wat *Memorandum* wil wees. Brewer (1989), Werner (1993), Cartwright (1995) en Stalnaker (2010) se ontledings van die plate van die *Encyclopédie* het ook betrekking, maar my benadering tot Van Zyl se skilderye word veral gerig deur Barthes (1982:34) se aandag aan die poetika van ensiklopediese ikonografie (hy noem dit “the Poetics of the Encyclopedic image”). Soos die ensiklopediese plate van die *Encyclopédie*, vra ook die skilderye in *Memorandum* om benader te word as poëtika, oftewel as behorende tot “die sfeer van die oneindige vibrasies van betekenis” (“the sphere of the infinite vibrations of meaning”).

In *Blueprint. A Study of Diderot and the Encyclopédie plates* (1993) hanteer Werner die plate as 'n aspek van kernbelang vir die ensiklopediese projek in die geheel. Hy argumenteer dat die volle betekenis van Diderot en D'Alembert se beroemde ensiklopedie slegs agterhaal kan word deur behoorlike analise van die plate se inhoud en struktuur:

Far from being harmless decorations or ornaments, the plates are as central to the project of the *Encyclopédie* as the *Discours préliminaire*, major articles by Diderot or Voltaire, even the ironic system of cross-references or *renvois*. Only through analysis of their content and structure can the full meaning and originality of the *Encyclopédie* be ascertained (Werner, 1993:4).

Die Adriaan van Zyl-skilderye is eweneens van sentrale belang vir die ensiklopediese projek waarvan hulle deel vorm. Dit spreek reeds uit die titel *Memorandum: 'n Verhaal met skilderye*. Dit gaan kennelik nie net om 'n verhaal nie, maar baie bepaald om 'n verhaal én skilderye, of 'n verhaal sáám met die skilderye. Die skilder se naam verskyn derhalwe saam met Van Niekerk s'n as mede-outeur. Dat die skilderye skering en inslag van die oorspronklike Afrikaanse teks vorm, word ook deur Van Niekerk uitgespel in 'n skrywersnota agterin die Nederlandse vertaling, wat in 2007 onder die druknaam van Querido-uitgewers verskyn het. Opvallenderwys verskyn die skilder se naam nié as mede-outeur van die Nederlandse uitgawe nie. Die verwysing na die skilderye in die oorspronklike Afrikaanse titel is ook nie deur die Nederlandse vertaler behou nie. Boonop bevat die Nederlandse uitgawe slegs enkele van die skilderye wat in die oorspronklike uitgawe verskyn het. Dat die verminderde rol van die skilderye op 'n enorme betekenisverlies neerkom, raak duidelik by die lees van Van Niekerk se kommentaar hierop. Die skrywer “bedank” oënskynlik haar Nederlandse uitgewershuis dat hulle bereid was om ses skilderye in te sluit (uit die sestien in die oorspronklike Afrikaanse uitgawe). Die “bedanking” lees egter danig baie soos 'n verwyf, aangesien Van Niekerk (2007:200) daarin verduidelik dat die skilderye, by implikasie ook dié wat weggelaat is, “een wezenlijke dimensie vormen van de betekenis van het boek”. Sy beskryf “Hospitaalreeks 2004-2006”, waarvan die individuele skildery onderafdelings is, as die oorsprong van “een bijzonder intense wisselwerking tussen woord en beeld” en stel dit onomwonde dat nie sý nie, maar die skilder die projek in die geheel gekonsepsualiseer het:

De inmiddels overleden schilder was niet alleen verantwoordelijk voor het concept, de vormgeving en het formaat van de eerste editie, maar was ook de initiatiefnemer van het project (Van Niekerk, 2007:200).

Van Niekerk se siening van die teks as 'n “wisselwerking tussen woord en beeld” verwys in die eerste plek na die leesstrategieë wat die oorspronklike uitgawe van *Memorandum* in die hand wil werk. Haar gebruik van die term “verspringende roete” vir hoe lesers “vorentoe en agtertoe in die teks [...] spring”, is reeds genoem (Van Niekerk in Britz, 2007:22; sien ook afdeling 6.3.1). Van belang vir hierdie bespreking is dat die vergelykende leesproses nie net 'n heen-en-weer-lesery tussen verskillende teksfragmente aktiveer nie, maar ook tussen woord en teks, oftewel tussen die teksfragmente waaruit *Memorandum* saamgestel is enersyds en die skilderye waarmee dit versny word andersyds.

Van Niekerk se aandrang op 'n “wisselwerking tussen woord en beeld” en haar uitgesproke doelwit dat lesers heen en weer in die teks moet beweeg om verbale en visuele fragmente met mekaar in verband te bring, kom nou ooreen met Diderot se benadering tot die verhouding tussen die ensiklopediese teks en die ensiklopediese plate. Hoewel die plate nie saam met die teks verskyn het nie en afsonderlik gebundel is, was sy bedoeling nietemin dat lesers woord en beeld met mekaar in verband moes bring in 'n kruisverwysende proses van betekenis skepping. Juis daarom, skryf Stalnaker (2010:114), het Diderot in sy *Prospectus*⁸² soveel klem geplaas op “the epistemological complexity of the process of moving back and forth between plates and description, which for Diderot was essential to interpreting the plates”. Ook Cartwright (1995:49) stem saam dat die teenwoordigheid van die plate in die *Encyclopédie* aandagspronge van teks na beeld en van beeld na teks in die hand gewerk het.

In *Memorandum* is die kruisverwysings tussen teks en skilderye talryk en gevarieerd. Van Zyl se “Hospitaalreeks” neem as oorkoepelende tema die omgewing wat as agtergrond dien vir Wiid se ontmoeting met X en Y. Dit beeld die hospitaalruimtes, -toerusting, -implemente, -meublement en -argitektuur uit wat talle gesprekke tussen X en Y, asook later tussen Wiid en Buytendagh, as onderwerp neem. In antwoord hierop benoem en beskryf die ensiklopediese teks wat *Memorandum* wil wees, talle van die voorwerpe wat die skilderye visueel lys: “die stywe groen lakens” (11) in skildery 3, die middelste paneel van skildery 4 en die linkerkantste paneel van skildery 5 en 15; die “hoë bed” (11) in skildery 14; “al die beddens en trollies op hulle voorlopige haltes in sale en gange en hysbakke” (44) in

⁸² Werner (1993:5) verduidelik dat Diderot die belang van die plate en sy bedoelings daarmee uitgestippel het in die *Prospectus*. Laasgenoemde was 'n advertensiedokument wat nie saam met die *Encyclopédie* gebundel is nie, maar nietemin die status van ironiese supplement geniet: “a document that served as an advertising flyer for the *Encyclopédie* and which, since it was not reprinted in the first volume of the *Encyclopédie*, enjoys the status of a kind of ironice ‘supplement’ ” (Werner, 1993:5).

skilderye 3 en 14, die middelste paneel van 4 en die linkerkantste paneel 15; die “bedkassie” (11, sien ook 43) in skildery 3 en die linkerkantste paneel van skildery 5; die “toegetrekte gordyne” (14) in die middelpaneel van skildery 4 en die linkerkantste panele van skildery 5 en 15, die “leeslamp” (14) of “bedlig” (32 en 43) in skildery 3 en linkerkantste paneel van skildery 5; die “ruiker fynbos” (18) in skildery 3; die “baksteen” (97) en “bakstene” (42) in die middelste paneel van skildery 1; die “kontakproppe vir driepuntstekers” (39) in skilderye 3, 8, 11 en 13; die “falanks [...] naalde” (43) in skildery 12; die “ronde loervensters” (32) of “patryspoorte” (32) in die deure in skilderye 6, 7 en 10; die “vierkantige notisies” (32) in skilderye 6, 7 en 10; die “glaskaste” (46) in skilderye 6, 9, 10, 11, 13; die “papier en plastiekverpakkings” (115) in skilderye 6, 9, 10, 11, 12 en 13; die voorwerpe van “emalje en staal” (115) in skilderye 9, 10, 11, 12 en 13; die “trolliewieletjies” (115) in die middelste paneel van skildery 4 en linkerkantste paneel van skildery 15; die “apparate” (78) in skilderye 10, 1, 12 en 13; en die “monitors” (109), “meters” (39) en “masjinerie” (78) in skilderye 7, 8 en 11.

Bogenoemde inventaris van (sommige van die) voorwerpe wat in die skilderye voorkom en in die teks benoem word, wil onder meer aandag vestig op die skilderye en teks se gedeelde belangstelling in die formaat van die katalogus, lys en fragment. Etlike van die skilderye maak naamlik gebruik van dip- of triptiekformate en/of vlakverdelings deurdat aansigte en uitsigte opgesny word in vierkante en reghoeke (vensters, deure, mure, lugverkoelingspanele, pilare, gange, luike, geboue, kaste, laaie, rakke). Ook individuele panele word in kleiner fragmente verdeel deurdat dit fokus op ruimtes waarin rakke, laaie en ander reglynige vorms prominent staan. Deur binne die onderverdeelde rame op die ordening van kleiner objekte te fokus, hou die skilderye hul by herhaling besig met visuele enumerasie en die maak van visuele lyse: vensters, stoele en spuitnaalde tel onder sommige van die voorwerpe wat in rye of as reekse in die skilderye verskyn.

Dat die skilderye fragmentasie en ordening vooropstel, getuig van ’n ensiklopediese aanslag en roep baie spesifiek die plate van die ensiklopedie op. Soos Van Zyl se skilderye, wat volgens Van Niekerk die oog laat “spring” tussen verskillende rame en vlakke (in Britz, 2007:22), was die plate van die *Encyclopédie* onderverdeel in wat Barthes (1982:29), in die taal van van strukturele linguistiek, “betekeningseenhede” (“signifying units”) noem. Die boonste gedeelte van die plaat was gewoonlik ’n vinjet terwyl die onderste gedeelte lyntekeninge en analitiese detail van implemente, werktuie, instrumente, masjinerie,

voorwerpe of geboue bevat het. Die leser, meen Barthes (1982:29-30), moes op 'n sintagmatiese én paradigmatische as beweeg om die betekenis in die verskillende eenhede van die plate te ontsyfer.

Barthes se opmerking herinner aan Van Niekerk se stelling dat sy teksstrategieë bedink het om lesers kruis en dwars tussen verskillende fragmente te laat beweeg “op dieselfde wyse” as wat die skilderye die kyker se oog tussen rye, vlakke en oppervlaktes laat “spring” (Van Niekerk, aangehaal in Britz, 2007:22). Van Niekerk gee te kenne dat sy die werkwyse van die skilderye wou naboots. Teen hierdie agtergrond raak dit duidelik dat die kruisverwysende gefragmenteerdheid en die gebruik van ensiklopediese konvensies soos lyste en katalogusse daarop gemik is om die gefragmenteerdheid en ensiklopediese aanslag van die skilderye te simuleer. Die gebruik van tabelle om bladspieëls in kleiner vensters of rame te onderverdeel, net soos dit in die skilderye gebeur, is nog 'n manier waarop die teks se struktuur 'n refleksie van die skilderye wil wees. Dit geskied as variasies op die gebruik van argitektoniese modelle of musikale komposisies as modelle vir die narratiewe struktuur.

Dat *Memorandum* die verbale tot intermediale weergawes van die visuele probeer omskep, bring die grens tussen verskillende mediums in gedrang en het noodwendig genre-implikasies. Ook in hierdie opsig kom die gebruik van die skildery ooreen met dié van die plate in die *Encyclopédie*. Werner (1993:88-96) meen die insluiting van dié plate deur Diderot het tradisionele genre-beskouings op hul kop gedraai. Dit het sienings van die ensiklopedie as 'n geslote werk weerlê en die ensiklopedie omskep in 'n oop, veranderlike en dialogiese genre. Die teenwoordigheid van die plate as deel van die *Encyclopédie* het volgens hom meegebring dat die ensiklopedie die idees wat dit beskryf het, ook op teatrale wyse gerepresenteer het:

With Diderot, the encyclopedia will [. . .] take on qualities of a far more original, and unexpected, nature. An encyclopedia will now exhibit a spirit of theater, the dramatic representation of ideas [. . .]. It is the opening up of a world of orderly discourse, fixed categories, and the claims of tradition [. . .]. (Werner, 1993:11)

Werner lees in Diderot se insluiting van ensiklopediese plate 'n transformasie of herskepping van genre wat volgens hom kenmerkend van Diderot se oeuvre was:

With the presence of eleven folio volumes of plates as an integral part of the *Encyclopédie*, the work will undergo the kind of transformation or reshaping of genre found in all of the philosophe's [Diderot's – S.L.] great texts as a matter of course (Werner, 1993:10-11).

Soos Diderot se oeuvre, is ook Van Niekerk s'n opvallend gerig op die herskepping van genre. *Memorandum* tematiseer hierdie belangstelling, onder meer by monde van Wiid se besinnings oor hoe kuns deur spieëling en vertaling 'n bemiddelende rol moet speel.⁸³ Soos Wiid verwerp die teks die wetenskaplike aandrag om “dinge en hul dele [te] isoleer ten einde hulle te deurvors” (58). As intermediale kunsvorm wil dit veel eerder 'n versmelting bewerkstellig van die “aparte dele” en “aparte tale, tegnieke en sisteme” (61) waarmee wetenskaplike ondersoek gemoeid is.

Die bemiddeling tussen teks en skilderye in *Memorandum* behels nie net die strukturele “spieëling” waaraan tot dusver aandag gegee is nie, maar ook “vertaling” van een medium na die ander. Die teks interpreteer die skilderye in en déúr taal. Die gevolg is dat nóg die skilderye nóg die teks se betekenis uitgepluis kan word tensy ons aandag skenk aan hul wedersydse tematiese verkenning van temas wat met argitektuur, kuns en letterkunde verband hou. 'n Nuttige beginpunt is die kritiese beskrywings in die teks van die soort argitektuur en ruimtes wat in die skilderye uitgebeeld word. Y meen die Tygerberg-hospitaalsale is “onsoet” en “onverfraaibaar” en dat dit menslikheid en die behoefte aan troos misken (38, 43). X is dit met hom eens dat die hospitaal nie 'n “koesterende” omgewing is nie (38). Deur die oë van die twee here se kritiek op hul omgewing raak ook Wiid geleidelik meer bewus van die effek van vervreemding, gedisoriënteerdheid, magteloosheid en verwarring wat die hospitaalomgewing op hom het. Sy verwoording van hierdie emosies bring einste die beddens, trollies, sale, gange en glaskaste wat so prominent in die skilderye figureer, ter sprake:

Het ek dit self opgelet sonder dat ek betekenis daaraan geheg het? Dat wat vas is in 'n huis weggewiel kon word in 'n hospitaal? En dat al die beddens en trollies op hulle voorlopige haltes in sale en gange en hysbakke 'n mens laat voel het soos 'n los naaf in plaas van 'n willende persoon? Dat die sigbaarheid van vreemde pypies en knypers in glaskaste alleen hulle onkenbaarheid beklemtoon het? Dat hoe intensiewer jy versorg is, hoe meer uit voeling het jy geraak met jouself as 'n siek mens? (45-46)

⁸³ Wiid kom tot die gevolgtrekking dat kuns gelyk is aan bemiddeling: “Alles moet bemiddel word, die grote deur die kleine, deur deelname en deur spieëling en vertaling” (97).

Nie net die interieur en inkleding van die hospitaal nie, maar ook die “fascistiese fabriekfasades” wat in skilderye 1 en 4 figureer, kom onder skoot (Buytendagh se beskrywing, 41). Wiid besef aan die hand van sy navorsing dat die “institusionele argitektuur” van die Tygerberg-staats hospitaal hom na elke besoek “terneergedruk” laat voel (42). Deur sy navorsing raak hy oortuig dat koesterende gasvryheid, wat in antieke tye deel van siekesorg gevorm het, in moderne hospitale ontbreek: “In hierdie institusies is daar min oor van die oorspronklike gasvryheid” (59).

Die insigte wat *Memorandum* se fiktiewe karakters oor “onkoesterende” (40) argitektuur verwoord, betrek die Van Zyl-skilderye in ’n netwerk van verweefde betekenis. Wanneer die kykerleser sáám met die teks aan die skilderye oorweging skenk, raak dit moontlik om die skilderye te interpreteer as implisiete kritiek op die kilheid van institusionele argitektuur. Hierdie vertolking beteken dat die skilderye afwyk van die geïdealiseerde ruimtelike uitbeeldings wat histories met ensiklopediese ikonografie geassosieer word. In sy beroemde analise van die plate van die *Encyclopédie* skryf Proust byvoorbeeld dat die visuele uitbeelding van werkswinkels niks “vertel” het van die uitbuiting, uitputting, pyn, vrees en ongemak van werkers nie:

They [the plates depicting workshop conditions – S.L.] don’t ‘tell’ the misery and exploitation, the fatigue, the pain, the violence, the fear, the herds of men, women and children crowded into uncomfortable, dark, smoky workshops and factories (aangehaal in Stalnaker, 2010:114).

Ook Sheridan (2007:153) meen die plate se uitbeeldings van “sanitized, classically proportioned [. . .] workshops, where great windows offer plenty of natural light” was onrealisties. Dit het volgens haar nie geklop met die “crowded, unsanitary conditions” wat in werklikheid in sulke werkswinkels geheers het nie. Sheridan (2007), wie se navorsing oor die spanning tussen utopiese en distopiese elemente in die plate van die *Encyclopédie* handel, brei egter hierop uit met haar siening dat die plate nie daarin kon slaag om alle tekens van die werkers se swaarkry uit te wys nie. Selfs nie die manier waarop menslike behoeftes ontken is en werkers onmenslik is, ontbreek volgens haar in hierdie uitbeeldings nie. Sy argumenteer dat die teenwoordigheid van sekere voorwerpe in die plate die werkers se pyn en swaarkry op evokatiewe wyse suggereer, hoewel dit deur die kyker afgelei moet word en onbedoeld was:

Thus we have seen how representations of stoves spewing out noxious fumes are captured within images which purport to represent modern, pristine workspaces; how the boiling cauldron for dissolving the sericin of silk cocoons betrays the the unspoken/unspeakable pain suffered by the young silk-winder. And how could the ubiquitous presence of child labor be anything other than a signifier of human suffering and exploitation to the modern observer [...]? Despite Diderot's clearly utopian intentions, elements of a dystopian world where the person is reduced to the level of instrument, where human needs are ignored or exploited, assert their presence (Sheridan, 2007:154).

Sheridan se analise bied 'n waardevolle invalshoek vir die interpretasie van Van Zyl se skilderye. In skrilte kontras met die ensiklopediese plate wat volgens Barthes (1982:28) altyd menslike figure bevat, word Van Zyl se skilderye juis gekenmerk deur 'n afwesigheid van mense. Die pyn, vrees en ongemak van siek en sterwende pasiënte word nie eksplisiet uitgebeeld nie, maar anders as in Proust se analise van die ensiklopediese plate, beteken dit nie dat hierdie aspekte onverteld gelaat word nie. Die liggaamlike pyn en lyding van die afwesige pasiënte kan onder meer afgelei word uit die stille teenwoordigheid van 'n houer vol mediese afval, 'n skêr, spuitnaalde en die groot verskeidenheid mediese toerusting en instrumente (in skilderye 9, 10, 11 en 13). Hierdie voorwerpe funksioneer soos die distopiese betekenaars in die plate wat Sheridan analiseer. Die prominensie van monitors en masjinerie (in skilderye 7, 8 en 11) en die herhaalde voorkoms van kragproppe herinner voorts aan Y se klagte dat hy en X in die hospitaal niks meer is nie as “kontakproppe vir driepuntstekers” (39); en aan Wiid se gewaarwording dat die hospitaal die pasiënt “op 'n skerm as 'n bliep” registreer (80). Die redusering van pasiënte “to the level of instrument” (sien die Sheridan-aanhaling hierbo) word sodoende aangespreek. In samehang met die teks protesteer Van Zyl se uitbeelding van kliniese ruimtes teen die wyse waarop hospitaalgitektuur “die mens se eie maat en stand misken” (Y se woorde oor die effek van sale in die staathospitaal se hoësoorgeneid, 43).

Barthes (1982:29) voer aan dat voorwerpe in ensiklopediese plate georden en benoem is “to familiarize the world of objects”. Ook Brewer (1989:31) reken die visuele representasie van ensiklopediese voorwerpe in die plate van die *Encyclopédie* “serves to construct a world that can be controlled and made to work”. Hierteenoor wil die ensiklopediese oorfloed aan mediese instrumente, apparate en toerusting in Van Zyl se skilderye wil “alleen hulle onkenbaarheid beklemtoon” (Wiid se woorde oor die sigbaarheid van hospitaalkaste se inhoud, 46). Dit dien om vervreemdende funksionaliteit bo beskermende versorging te beklemtoon en hoewel die skilderye kennelik uitbeeldings is van “getabuleerde orde”, wil dit

geensins 'n gebaar van kennisbeheersing of -ordening wees nie.⁸⁴ Trouens: in samehang met die teks wil dit eerder 'n kunstige alternatief op wetenskaplike benoeming en sortering wees.

Om bogenoemde stelling toe te lig, is dit nodig om kortliks stil te staan by die belang van die skeepsmetafoer in die teks en skilderye. Die seetonele in skilderye 1, 2 en 15 (naas uitbeeldings van kliniese hospitaalruimtes) hou naamlik verband met die feit dat die hoësoorgeneid Wiid van meet af aan laat dink aan 'n skeepskajuit:

Dit het gevoel asof ek die nag binnegaan in die suisende kajuit van 'n boot, met my medepassasiers slapend weerskante van my. Dit was asof ek alleen sou waak tydens die reis en daarom 'n glas sou nodig hê om aan te teug terwyl ek deur die patryspoort tuur na die eindelose oseaan. Nie dat ek ooit op 'n luukse skip was nie (19).

In aansluiting hierby beskryf Meneer X sy omswerwinge in die hospitaalgange as 'n "rondvaart", en die ronde vensters in die hospitaal se swaaideure as "patryspoorte" (32). Wiid onthou ook later dat die monitors wat aan X en Y gekoppel was, "soos skeepsradar gepiep het" (109). Een van die funksies van hierdie beeldereeks raak duidelik wanneer Wiid die Tygerberg-hospitaal as 'n "geelgrou ark van bakstene" beskryf (42). Dit is 'n verwysing na Barthes (1982:222) se beeld van die ark vir 'n ordelike, gekompartementaliseerde wêreld.⁸⁵ Vir Wiid versinnebeeld die hospitaal met sy baie "afgeskermdde ruimtes" (58) so 'n ark waar kunsmatige indelings lei tot die "uitmekaarsplyting" (61) van dinge wat verwant is. Hy beskou die gekompartementaliseerde ark as direkte teenhanger van die kunstige nes. Vir die skep van laasgenoemde is die "saamlees" (92) van 'n verskeidenheid faktore belangrik. Volgens hom geld dié reël vir enige skeppingsdaad: "Dit geld vir die maak van enige ding, van 'n skip in 'n bottel tot 'n vrugtekoek" (92). Dat dit hier gaan om die formulering van 'n ars poetica word beklemtoon wanneer Wiid verklaar dat 'n skrywer "se werk daaruit bestaan om bloed in 'n baksteen te kry" (97). Wiid se opmerkings lewer metafiksionele kommentaar op *Memorandum*, wat vra dat lesers verskeie mediums en dissiplines "saamlees". Dit dien ook ter verduideliking van die soort kunsgebaar wat die skilderye wil wees. Hoewel "onkoesterende" argitektuur in die verhaalopset gelyk is aan die afwesigheid van kuns, word dit deur die skilderye tot kuns omvorm op dieselfde wyse as wat die teks dokumentêre detail en droë feite in 'n roman omskep. Soos die skrywer, probeer die skilder bloed (kuns) tap in klip (die siellose geboue en institusionele argitektuur wat dit as onderwerp neem).

84 Sien afdeling 5.2.1. vir meer oor hierdie nosie van "getabuleerde orde".

85 Sien afdeling 4.2.1. vir meer oor Barthes se beeldgebruik en die relevansie daarvan in *Triomf*.

Die metafoer van die skip in die teks en skilderye skakel eweseer met die feit dat beide oor die dood handel. Wanneer X voorstel dat hy en Y oor hul blyplek “anderkant die Styx” moet droom, beskryf hy Wiid as “ons stille bootsman in die middel hier” (120). Met hierdie vergelyking kom die teks, en by implikasie die skilderye, terug op ’n beeld wat ook in *Triomf* en *Agaat* voorgekom het. Doodgaan word nogmaals uitgebeeld as die oorsteek van ’n rivier na die onderwêreld. Net soos Treppie en Agaat, word Wiid die bootsman wat gestorwenes na die oorkantste oewer begelei. Só gesien is die hospitaal die skip of boot waarin siele na die doderyk reis. Teen hierdie agtergrond suggereer die leë stoele en beddens in skilderye 1, 3, 4, 5, 14, 15, 16 myns insiens die afwesigheid van afgestorwenes, soos in die paragraaf waar Wiid skrik en enorme verlies ervaar by aanskoue van die leë beddens waarin X en Y vroeër gelê het: “Elke keer as ek my oë oopgemaak het, het ek opnuut geskrik vir die onbesette bed links en die ewe leë een regs” (23-24). Die benadering van die skilderye is heeltemal anders as dié van die ensiklopediese plate, waarin dit volgens Barthes (1982:28) juis gegaan het om uitbeeldings van ’n wêreld sonder vrees.⁸⁶ Volgens Van Niekerk wil dit ’n “terapie van ontugnugtering” en ’n “kuur teen maklike waarhede” wees (aangehaal in Britz, 2007:11).

Sheridan (2007) se analise van die spanning tussen utopiese en distopiese elemente in die ensiklopediese plate is ook hier relevant. Sy reken die ensiklopediese plate is skokkend juis omdat hul didaktiese aanbieding op skreiende wyse kontrasteer met inligting wat die kunstenaars op toevallige wyse daarin gekodeer het:

We are shocked by many of the images in the *Encyclopédie* precisely because their detached, didactic presentation jars so unexpectedly with the information encoded incidentally by the artist (Sheridan, 2007:156).

In Van Zyl se skilderye gaan dit nie om die dekodering van inligting wat “toevallig” of “per ongeluk” teenwoordig is nie (Sheridan het dit oor die insluiting van elemente wat die kunstenaars se utopiese bedoeling ondermyn). Dit is egter wel so dat die emosionele trefkrag van die skilderye setel in die kontras tussen die saaklike aanbieding van onpersoonlike ruimtes en die uitwaaiering van betekenis waartoe dit aanleiding gee. In samehang met die teks interpreteer die leser van *Memorandum* Van Zyl se skilderye onder meer as ’n besinning oor menslike broosheid, die dood, die noodsaak van kuns en die waarde van verbeelding. Die

⁸⁶ Sien ook hoofstuk vier en veral afdeling 4.3 oor Barthes (1982) se siening van die plate as geïdealiseerd.

skilderye word belig deur die fiktiewe verhaal, maar word ook “gelees” in die lig van die werklike vriendskap tussen die skrywer Marlene van Niekerk en die skilder, wyle Adriaan van Zyl. Die effek is onthutsend. Die dialogiese en wederkerige betekenisprosesse wat tussen teks en skilderye voltrek word, konfronteer die leser op onverbiddelelike wyse met onherbergsaamheid en vervlietendheid, oftewel met “die teenpool van die haard en herberg” (Van Niekerk, aangehaal in Britz, 2007:11).

Opsommenderwys kan gesê word dat die gefragmenteerdheid van die skilderye, die gefragmenteerdheid waartoe die vermenging van teks en beeld lei asook die feit dat lesers daardeur oorgehaal word tot ’n nie-lineêre leesstrategie, ooreenkomste toon met die aanbieding van die ensiklopediese plate in die *Encyclopédie*, en met die beweegredes vir sodanige aanbieding. Die semantiese wisselwerking tussen teks en skilderye het egter ook tot gevolg dat die skilderye anders funksioneer as die ensiklopediese plate. Die skilderye staan naamlik krities jeens ensiklopediese ordeningsprosesse, gebare van kennisbeheersing en valse utopieë.

6.4 Johannes Frederikus Wiid: Ontluikende skrywer

In *Poetics of Space* bespreek Bachelard (1994:77) hoe dikwels kaste, kiste en laaie in romans gebruik word as versinnebeeldings van “the dull administrative spirit”. Wiid word deur dié werk daaraan herinner dat sy verbeeldingsvlugte en fantasieë as jong kind skynbaar ’n bedreiging ingehou het vir sy ouers se “geloof in [...] boekekaste” (67). Hy kom ook tot die gevolgtrekking dat sy feitelike benadering nie reg laat geskied aan alles wat hy van X en Y geleer het nie. Hy vra homself af hoe hy anders te werk kan gaan.

Volgens Bachelard (1994:80, 77) is poësie nodig om maanlig in ’n kas in te laat, oftewel om te sorg dat kaste méér versinnebeeld as “an entire well-classified world of positive knowledge”. Terwyl Wiid die inhoud van sy eie kas aanskou, gedagtig aan die doodse wyse waarop materiële erfgoed daarin gehuisves word, besin ook hý oor die moontlikheid “dat selfs huishoudelike nietighede betekenisvol kan raak in ’n storie” (66). Die besef dat sy “memorandum” na regte “storie” moet verander, is ’n oorgangsoomblik in sy wasdom en groei as skrywer. Dit word later aangevul deur die besef dat hy sy nes “rond” moet maak deur kunstige ingrepe op die feitelike materiaal wat die onderwerp van sy navorsing is.

Memorandum raak hiermee ’n prominente tema van die ensiklopediese romangenre aan. Oor die verwewing van feit en fabulasie, skryf Vervaeck (2009:28):

Maar net daarvoor overleef die encyclopedie: niet in die reproductie of weergave van een zogenaamd voorafbestaande en vaste vorm, maar in de fantasierijke schepping van een wereld die twijfelt tussen feit en fictie, kennis en verbeelding, chaos en orde.

In *Memorandum* behels die verkenning van hierdie tema dat Wiid, soos Treppie en Agaat, as ontluikende skrywer uitgebeeld word. Dit geskied aan die hand van metafore en beelde wat ook in *Triomf* en *Agaat* voorkom: die skrywer as singende voël, die skrywer as ’n hardlywige wat dit met moeite regkry om kuns “uit te skei”, en die skrywer as Dionusiese drinker (of versigtige sopiesmaker, soos Agaat voordat sy plekname op die kaart in ’n gedig omskep). Uit die bespreking wat volg, sal dit duidelik word dat hierdie beelde *Memorandum* met ander romans in Van Niekerk se oeuvre skakel, maar ook met die ensiklopediese romantradisie waarbinne dié beelde op bepaalde maniere ontwikkel het.

In *Triomf* en *Agaat* was Lambert en Agaat karakters wie se skeppende potensiaal van hulle Faustiaanse towenaarsleerlinge gemaak het. Hul kennis en kreatiwiteit het komplekse onderhandelings met hul leermeesters geveerg. In beide gevalle het dit geblyk dat die leerlinge nie ongeskonde gelaat is deur die verhouding met die leermeester nie. Die rol van vakleerling en erfgenaam het van beide pynlike kompromieë geveerg en hul potensiaal as kunstenaars aan bande gelê. Ek sal aandui dat Wiid se rol as erfgenaam en towenaarsleerling ’n intertekstuele gesprek aanknoop met hierdie twee karakters, maar dat hy ’n heel ander koers as hulle inslaan. Die metafiksionele implikasies van dié oewrewending word ook in ag geneem.

6.4.1 Van papegaai na sangvoël

Metafore wat met voëls en voëlgesang verband hou, is een van die mees prominente maniere waardeur die kwessie van skrywer- en kunstenaarskap in *Memorandum* bevoorgrond word. Al die karakters in die boek word as voëls verbeeld: X en Y as “vreemde vogels” (16), Joop as “gidsvoël” (13) en Wiid as “luistervink” (20,54). Sanders (2009:115-119) bring Wiid se rol as luistervink op insiggewende wyse in verband bring met die tema van pare, wat reeds

aangeraak is, en met die ontluikende verhouding tussen Wiid en Joop. Ek wil die klem verplaas deur kortliks aan te dui hoe dit Wiid as intertekstuele soortgenoot van Agaat en as ontluikende skrywer vestig.

Soos die jong kind wat ná haar aankoms op Grootmoedersdrift aanvanklik met stomheid geslaan is, ly Wiid tydens sy ontmoeting met X en Y aan ’n totale onvermoë om te praat. X en Y se gesprek is ’n mengsel van “debat” (63), “simposium” (23) en “duet” (23), maar Wiid se rol is beperk tot dié van “luistervink” (20, 54). Hy is boonop afkeurend oor hul “hoogsprakigheid” (38) en erken sy eie “skeptisisme oor mooi woorde” (39). In die loop van die nag begin hy egter daarna smag om deel te hê aan X en Y se gesprek. Terwyl hy op die drumpel van deelname huiwer, voel dit of die woorde waarmee hy aan die gesprek sou kon deelneem, “op die punt van [sy] tong is” (91). Selfs wanneer die twee vriende “saamsing aan mekaar se swanesang” (120), bly Wiid egter geslaan met die stomheid van onkundigheid en verbeeldingloosheid. Wanneer X en Y se woorde begin wegsterf, ervaar hy ’n diepe behoefte om aan te gaan waar hulle opgehou het: “O, my siel, het ek gedink, as ek net ’n geluid kon uitkry [. . .]” (115). Hy verwyt homself intens oor die feit dat hy “geen woorde kan vind om [s]y naaste mee te troos nie (116).

In die nadraai van sy ontmoeting met die “trouphant en jangroentjie” (23), oftewel X en Y, sukkel Wiid op volgehoue wyse om woorde te vind vir wat hy wil sê. Hy kry dit nie reg om sy toegeneentheid teenoor Buytendagh te verwoord of vir Buytendagh te vertel dat hy sterwend is nie. Soos tydens die nag in X en Y se geselskap voel hy die woorde waarmee hy dit sou kon doen, “op die punt van sy tong” (53), maar kom hy nie sover om hulle uit te spreek nie. Dat hy hom besig hou met die verbeeldinglose boekstaving van sy nuutverworwe kennis, skep voorts die gevaar dat hy in die rol van papegaai sal vassteek (31, 68). Sy naam, Johannes Frederikus, dui daarop dat hy soortgelyk is aan die voël wat, luidens ’n voetnoot, daarin spesialiseer om ander voëls na te boots (10).

Wiid besef gaandeweg hoe erg hy die produk is van ’n lewenslange “stillegging” (69). Sy ouers het hom tot die “stillewe” van sy gestorwe broer gemaak deur die ontmoediging van alle tekens van kreatiwiteit (67). Eers wanneer hy sy derde memorandum aanpak, is hy gereed om te rebelleer teen hul inhiberende invloed. Hy begin sy gevoelens verwoord en

besluit: “Wat kortkom, is musiek” (9). Hy neem voor die tikmasjien plaas met die voorneme om X en Y se “noteskrif” op sy eie wyse te vertolk (62). Jare nadat sy ouers hom stilgemaak het as hy hom volgens hulle soos ’n “opgewende orrel” gedra, pak hy sy derde memorandum aan “soos ’n pianis” (62). Sy skrywe is ’n “konsert” 954 en ’n “uitvoering” (62).

Terwyl hy skryf, skuif woord en lied oormekaar in fantasieë oor ’n herontmoeting met X en Y. Hy smag na die geleentheid om te wys dat hy sedert hul eerste ontmoeting baie geleer het en nou “presies weet hoe om ’n gesprek aan te knoop” (92). Hy dagdroom oor hoe Y verbaas op die klank van sy stem sal reageer: “En ek weet wat daarop Y se antwoord sou wees: *Wie praat nou skielik saam in sy slaap*, sou hy vra, *Janfrederik, is dit jy?*” (91). Só ’n herontmoeting is wensdenkery, maar aan die einde van sy nag voor die tikmasjien het hy ’n drumpel oorgesteek en dit reggekry om fantasie en verbeelding in sy skryfwerk te akkommodeer. Hy laat vaar sy voorneme om ’n verslag te skryf en durf eerder “die verhaal daaragter” aan (10). Hy erken verbaas:

Ek sou nooit kon dink toe ek begin het in die skemer dat dit teen middernag hierop sou uitloop nie, dat ek, ten spyte van al my leeswerk, plek-plek genoop sou wees tot fantasie nie (66).

Terwyl stomheid plek maak vir voëlgesang, sien Wiid homself oplaas as deelgenoot van X en Y se musikale gesprek: “Voluit maak ek julle laaste sinne, dus, julle lied, my metgeselle” (116). Dat hy dit so laat in sy lewe en eers laat in die nag regkry om te sing, strook met dié eienskappe van die janfrederik, wat volgens Wiid se voetnoot “saans laat en soggens voor dagbreek” sing (10). Terwyl dit besig is om lig te raak, sluit hy sy skrywe af met ’n “passacaglia”. Dit is opgedra aan die komponis Johann Sebastian Bach, maar ook aan Jeroen Sterrenbergh Buytendagh. Soos in *Agaat*, is die maak van musiek ook die skryf van poësie. Wiid maak verskoning vir sy “gebrek aan digterlike vaardighede”, maar neem nietemin die vrymoedigheid om versreëls te “versin” (47). In skille kontras met sy aanvanklike oortuiging dat poësie “verleentheidsekkend” is, gee hy hom in die loop van die nag oor aan wat Y “digterlike intuïesies” noem (38).

Soos wat die stemme van Milla en Agaat soms saamval en nie van mekaar onderskei kan word nie, is Wiid nie altyd seker of sy woorde eintlik X en Y s’n is nie: “Of dit werklik hulle

woorde was? En of dit myne is?” (116). In *Memorandum* dui hierdie onsekerheid egter nie op ’n gebrek aan selfstandigheid nie. Die verhouding tussen die “vreemde vogels”, die “gidsvoël” en die “janfrederik” is wedersyds verrykend en dit lê nie Wiid se kreatiwiteit aan bande nie.

6.4.2 Van geheelonthouer na “glas-in-die-hand-mymeraar” en van “kripvreter” na epikuris

In hoofstuk 2 is die gebruik van kos en wyn as kennismetafore in die vroegmoderne ensiklopediese roman, en die voortgesette invloed hiervan op die ensiklopediese romangenre, bespreek. In die lig hiervan is dit moontlik om Wiid se gebrek aan aptyt in die hospitaal in verband te bring met die feit dat hy, in die aanloop tot sy ontmoeting met X en Y, ook geen honger na kennis het nie. As “kripvreter” (staatsamptenaar, 49) was sy dieet vir die grootste deel van sy lewe beperk tot burokratiese feite wat hy op roetine matige wyse in notules en verslae aangeteken het. Dit blyk ook dat sy werklike dieet ewe saai is as sy intellektuele dieet: hy leef van “blikkieskos” (27) en “gekookte aartappel” (17).

Soos die honger na kennis, ontbreek ook die dors na kennis. Die feit dat hy ’n “geheelonthouer” (18, 86) is, dui hierop. Sanders (2009:117) wys daarop dat die letterlike betekenis van dié woord (iemand wat nie alkohol gebruik nie) aangevul word deur die meer poëtiese suggestie dat Wiid alles onthou, maar hom van alles onthou of weerhou (“the one who remembers everything but partakes of nothing”). Dit klop met suggesties dat Wiid sy nuuskierigheid en kreatiwiteit onderdruk en seksueel gerepresseerd is.

Die eerste teken van ’n moontlike wending is dat Wiid in die hospitaal, ondanks die feit dat hy “geen aptyt gehad het nie”, lus raak vir muskadel. Wyn en verbeelding (“Ek het my verbeel”) word van meet af aan met mekaar in verband gebring:

Aan die einde van die etensuur en nadat hulle die tee gebring het, het ek, die geheelonthouer, die reuk onthou van die muskadel wat my vader en moeder altyd Sondag voor ete gedrink het. Ek het my verbeel dat ek lus was daarvoor. (17)

Die “trieste” ete wat die hospitaalpersoneel opdis, word deur Wiid “vurk vir vurk opgelaai en weer afgelaai” (17), maar in X en Y se “towenaarskombuis” (78) raak hy bewus van sy groot honger en dors na kennis:

Ek het my lippe geopen en die kontoere van my mond afgetas. Dors, het ek gedink, ek het honger en dors (116).

Die inhoud van X en Y se gesprek maak van hom ’n “spons wat alles opgesuig het” (20). Wanneer hulle stilraak, ervaar hy die intense begeerte dat hulle sal voortgaan om hom te “voed”:

Word wakker, het ek gebid, ontwaak en voed my, praat julle liefhebbende sinne met mekaar sodat ek my in julle kan verlustig. (116)

Die wegsterf van hul woorde laat hom sonder die voedsaamheid van kennis. Twee keer word sy posisie vergelyk met dié van ’n “hart in dorre streke” (20, 115). Hy weet agterna nie wat van X en Y geword het nie en die hospitaalpersoneel weier om hul kontakbesonderhede vir hom te gee (25). Hy begin navorsing doen oor sy woordelys, maar word neerslagtig gestem deur die vooruitsig van sy naderende sterfte: “[U]itgesonder ’n wonderwerk, het ek nege maande tot ’n jaar gehad om te lewe” (30). Hy staak sy daaglikse biblioteekbesoeke en verval in depressie wanneer hy besef “hoe sinloos die sug na kennis is vir ’n man wat besig is om dood te gaan” (49). Kos figureer slegs as onderdeel van sy gedagtes oor die moontlikheid van praktiese oefeninge in Stoïsynse lydsaamheid:

Dit sou byvoorbeeld wees om vir myself die ontbyt voor te berei waarvoor ek die liefste is, ’n gebakte eier, drie repies spek, vars tamatiekwarte, roosterbrood, regte botter, marmelade, lemoensap, koffie, en dit op my gedekte plek by hierdie tafel reg te sit, my gebed daarby op te sê en die hele ontbyt dan op ’n skinkbord vir die opsigter onder op die trap te vat en terug te kom hier na my woonstel om in goede moede my pienk Xelodabomme met ’n glas flou melklose suikerlose rooibostee te drink (30).

Die strategieë wat hy oorweeg om nog meer van ’n “geheelonthouer” te raak, word geïnspireer deur die inhoud van ’n boek van Foucault wat Wiid uit “Joop se persoonlike versameling” geleen het. Dit is egter ook Joop se invloed wat hom in ’n ander rigting stuur.

Nadat Wiid drie dae lank depressief op sy bed gelê het, bel Joop en lok hom met kennis én kos na die biblioteek terug: “[H]y het iets opgespoor wat my sou interesseer, en hy het rosyne gekry van Uington wat ek moet proe” (49). Wanneer Wiid by die biblioteek opdaag, leen Joop vir hom die boek van Bachelard waaruit hy (Wiid) waardevolle insigte sal haal oor die noodsaak om kennis deur kuns van kas in nes te omskep. Die voorbereiding van die grond waarin dié insig sal wortelskiet, val saam met die eet van die rosyne, ’n oomblik waarin Wiid die potensiaal toon om van vaal blikkieskos-eter in fynproewer en epikuris te verander: “So soet en so krakerig was dit dat my gemoed daarvan volgeskiet het” (50).

Die depressie wat hierdie ontmoeting voorafgegaan het, is onder meer veroorsaak deur die nuus “dat die medikasie nie help nie” (49). In die oomblik waarin Wiid die Bachelard-boek in ontvangs neem en die rosyne eet, ontdek hy dat kennis ’n alternatief op medikasie kan bied deur as “tonikum” te funksioneer. “Een van die legio uitwerkings wat my naslaanwerk op my gehad het, was dié van ’n tonikum,” skryf hy later in sy memorandum (27). Deur sy leeslus te prikkel, wek Buytendag weer lewenslus by Wiid op. Hy voed Wiid met kennis (en rosyntjies), maar moedig hom aan om kreatief daarmee om te gaan. Daarom gee Joop, genoem na ’n oupa wat ’n alkoholis en ’n violis was (53), vir Wiid wyn present en herinner hy hom: “In vino veritas” (“In wyn is die waarheid”, 27). Wiid snap aanvanklik nie wat Joop hom aan die verstand probeer bring nie, en kan die nut van die geskenk nie dadelik insien nie:

Om nie ondankbaar te lyk nie, het ek die bottels met grasia aanvaar, al het ek geweet dat ek, synde ’n geheelonthouer, hulle in my voorradekas sou wegbêre [. . .] (27)

Hoewel Wiid voorheen nooit aan homself gedink het as ’n “glas-in-die-hand-mymeraar” (19) nie, is dit presies wat hy raak tydens die skryf van sy derde memorandum. Hy drink die wyn wat Joop hom gegee het en verklaar voorts dat hy sy skrywe aanpak in die gees van die Latynse spreuk waarmee Joop dit oorhandig het:

Met die vrymoedigheid wat ek meen hierdie soort geskrif van my vereis, neem ek dus die wens waarmee die bibliotekaris die bottels oorhandig het as my vuisreël vir hierdie nag: In vino veritas (27).

Onder die invloed van die wyn ontluik Wiid as 'n skrywer en raak sy memorandum veel meer as 'n droë verslag oor sy leeswerk. Soos in die boeke van Rabelais is wyn hier “a means of spiritual enhancement”, “the proper accompaniment to heroic or serious deliberations” en “spring of the Muses” (Screech 1980:259, in 'n artikel oor die rol van wyn in *Gargantua en Pantagruel*). Wiid se gedaanteverwisseling word voltrek wanneer hy in sy memorandum die voorneme verwoord om Joop vir ete te nooi en dié ete boonop in groot besonderhede begin beplan:

Miskien kan ek selfs iets maak om te eet, nie dat ek van kook veel ervaring het nie, maar ek kan altyd kyk in my ma se ou ringbandkookboekie of daar iets ligs is wat ek vir hom aanmekaar kan slaan. Soos spaghetti met 'n sous van ryp tamaties en 'n lekker sterk Cheddar oogerasper. 'n Stokbrood miskien. Hy sal wyn saambring, soos ek hom ken (122).

Kos was van meet af aan kennis en Joop het “letterlik sy lippe afgelek” elke keer as Wiid met “vreemde woorde” by hom aankom (8). Nadat Wiid maande lank deur die bibliotekaris gevoed is, ervaar hy egter behoefte aan 'n gesamentlike maaltyd. Wat Wiid hom voor oë stel, “met 'n mond vol Nagmaalwyn” (74), herinner aan die groot bankette wat in Rabelais se werk 'n mengsel van nagmaal en intellektuele wisselwerking raak:

Rabelais often portrays communion as a meeting of minds. Communing with one's fellows-an exchange of ideas, friendly discussion about essential matters-is equivalent to drinking the wine, absorbing the sustenance, and hence imbibing or assimilating the Body and the Blood. One communes with the divine spark in one's fellows, and thus with the Divine Spirit as well (Weinberg 1995:372).

Bakhtin (1965:281) skryf ook uitvoerig oor die rol van die bankette in Rabelais se werk. Hy skakel dit met die oopheid van die groteske liggaam; en met die triomfantelike waarmee die eter oor die bedreigings van die omringende wêreld triomfeer (deur die wêreld deel van sy liggaam te maak).⁸⁷ Nóg belangriker, meen hy, is dat die feestelike banket geleentheid gebied het vir die verwoording van waarheid en wysheid:

⁸⁷ “Eating and drinking are one of the most significant manifestations of the grotesque body. The distinctive character of this body is its open unfinished nature, its interaction with the world. These traits are most fully and concretely revealed in the act of eating; the body transgresses its own limits: it swallows, devours, rends the world apart, is enriched and grows at the world's expense” (Bakhtin 1965:281).

But the banquet is even more important as the occasion for wise discourse, for the gay truth. There is an ancient tie between the feast and the spoken word. The antique symposium presents this relation in its clearest and most classic form. But medieval grotesque realism had its own original symposium, that is, the tradition of festive speech (Bakhtin 1965:283).

Volgens Bakhtin verteenwoordig Rabelais se werk die einde van die antieke literêre tradisie van die “groteske simposium”: “[T]he work of Rabelais was the last link to present and to complete this heritage” (1965:284). Frye is egter meer optimisties. Soos Bakhtin, herlei hy die oorsprong van die banket-as-simposium na tekste uit die antikwiteit. Hy vind in die menippea van skrywers soos Athenaeus en Macrobius talle voorbeelde van tonele “where people sit at a banquet and pour out a vast mass of erudition on every subject that might conceivably come up in conversation” (1956:311). In skrilte kontras met Bakhtin sien Frye dit egter as ’n tradisie wat nie verbreek is nie (“an unbroken tradition, 310). Hy noem “country-house weekends in Peacock, Huxley, and their imitators in which the opinions and ideas and cultural interests expressed are as important as the love-making” as voorbeelde van ’n moderne ontwikkeling van die banket-tonele in die antieke menippustekste (311). Die leef volgens hom ook voort in die ensiklopediese fiksiewerke van Rabelais, Flaubert, Burton en Sterne.

In navolging van Frye is dit moontlik om te argumenteer dat *Memorandum* uit die antieke tradisie van die groteske banket put, en dat Wiid hoop op ’n ete wat die ekwivalent sal wees van X en Y se “nagtelike simposium” (23). Daar klink egter ook ander eggo’s op in die paragraawe oor Wiid en Buytendagh se ete. Die herhaling van die woord “miskien” maak dit duidelik dat die bestanddelelyns vir sowel die hoof- as nagereg voorlopig is: “Stokbrood miskien” en “Miskien ’n groenvy vir sy nagereg” (122-123). Dat die spyskaart vir Wiid en Buytendagh se verbeelde ete so tentatief is en ruimte vir improvisasie laat, is betekenisvol teen die agtergrond van die beeld van die towenaarskombuis waar twee kokke “vreemde goed bymekaar gooi” (78). Die afbeelding van die Dionususmosaïek waarmee Buytendagh vir Wiid tot reaksie probeer uitlok, is eweneens ’n belangrike subteks vir die voorgenome ete. Dit plaas ’n vraagteken agter Wiid se aandrang dat hy nie tydens Joop se besoek wyn sal drink nie: “Het ek nog ’n wynglas? Nie dat ek sal drink nie” (123). Die moontlikheid bestaan dat hy heimlik hoop om saam met Joop wyn te drink, soos die “twee brassers” in die mosaïek:

Nogal stuitig, die jong god poedelnaak, ondersteun deur 'n ewe kaal knaap, dronk teen 'n skuinste, die twee brassers, met 'n kruik wat wegrol voor hulle voete (101).

In die beskrywings van die verbeelde ete saam met Buytendagh, het kos ewe veel met sensualiteit en seksualiteit te doen as met kennis en die intellek. Die kos en die wyn moet Wiid help om hom “oor te gee aan die roes van die lewe” (101). Eers in die prosagedig waarmee Wiid se derde memorandum afgesluit word, verskuif die fokus terug na die gedagte van kennis en kreatiwiteit as voedingsbron. Wiid is naamlik van voorneme om ná sy dood “hierdie trieste stad van onder af te voed met my gefluister” (125).

In *Memorandum* is die assosiasie tussen kos, wyn en kennis aansienlik meer heilsaam as in Van Niekerk se vorige twee romans. Die karakters van *Triomf* se ongesonde dieet van brood, polonie en Coke, met soms sjokolade en op die allerbeste nagereg by die Spur, versinnebeeld die feit dat hulle ook op intellektuele, kulturele en geestelike lewens op gemorskos aangewese is. In *Agaat* is maaltye oordadig, maar ongesellig. Kennisverwerwing en –oordrag word as 'n kannibalistiese praktyk uitgebeeld en met vampiere geassosieer. Agaat laat nie toe dat enigiemand vir haar kyk terwyl sy eet nie. Milla onthou op haar sterfbed hoe sy die jong Agaat saans in die kombuis met kos én gediggies gevoer het, maar besef dat sulke maaltye hulle nooit weer beskore was nie. Die maaltyd wat Wiid saam met Buytendagh wil nuttig, 'n vriendskaplike viering van die voedsaamheid van kennis, bring in al hierdie opsigte 'n noemenswaardige wending.

6.4.3 Van hardlywigheid en diarree na normale stoelgang

Die kos- en drankbeelde wat met Wiid se wordingsproses as kunstenaar skakel, funksioneer in samehang met skatologiese metafore. Net soos in *Triomf* en *Agaat*, is kos en wyn (en die uitskeiding daarvan) in *Memorandum* deel van 'n kreatiewe kringloop. Treppie, Agaat en Wiid is al drie skrywers wat gevoed word deur dit wat hulle lees en leer; en wat dan tydens die skryfproses hul bronmateriaal verwerk tot iets anders as wat dit was. As hardlywige kind leer Agaat deur spel sy is “nie bang vir koue poep nie”. Dit lei daartoe dat sy die vermoë ontwikkel om woorde “soos 'n vloed” uit haar te laat “loskom”. Treppie, die hardlywige

skrywer wat glo dat “kak” en “kuns” een en dieselfde ding is, is selfs meer herkenbaar as voorganger vir Wiid, wat om die beurt met diarree en hardlywigheid te kampe het.

Daar is duidelike verbande tussen die uitbeelding van die etende, drinkende en defekerende skrywers in hierdie drie romans. Die vind van hierdie verbande, in konteks van die ensiklopediese romantradisie, maak dit duidelik dat gedetailleerde ensiklopediese inligting in *Memorandum* – selfs die handelsname van medisyne en die moontlike komplikasies in Wiid se tabelle – tematies funksioneel is.

Dat Treppie se hardlywigheid in *Triomf* op kreatiewe blokkasies dui, is ’n belangrike subteks vir die aantekeninge oor “stoelgang” wat Wiid in sy twee kolomme maak. Wiid, wie se lewer en dikderm deur kanker aangetas is, skryf sy memorandum op die vooraand van ’n geskeduleerde reseksie van die dikderm en kolostomie. Uit die kolomme waarin hy hom verbeel hoe dié operasies en die nadraai daarvan moontlik kan verloop, blyk dit dat hardlywigheid deel vorm van die komplikasies wat hy voorsien en vrees. Van die inskrywings onder die hofie “Uitkoms Negatief” op Tabel B (oor die kolostomie wat hy moet ondergaan), hou hiermee verband, byvoorbeeld “Geen stoel” en “Kolonstilstand” (130-131). Omdat Wiid in die res van die verhaal uitgebeeld word as ’n skrywer wat moet leer om vryer met sy materiaal om te gaan, verkry hardlywigheid as mediese simptoom metaforiese resonansie. Dit geld ook inskrywings onder die hofie “Uitkoms Positief”: “Sagte stoelgang”, “Steeds meer likiede stoelgang & gereelde stoelgang”, “Eerste gas hoorbaar & kolon weer funksioneel”, en “Stoelgang normaal” (130-131).

Die leser wat onthou dat Treppie in *Triomf* die vermoë om te ontlaas aan die skep van kuns gelykstel, vermoed dat Wiid se vooruitsigte op “normale stoelgang” in die toekoms ook sy toekomsmoontlikhede as skrywer, digter en kunstenaar impliseer. Buytendagh wys Wiid immers daarop dat dit ’n “kuns” is om op die toilet ontlasting uit te “druk”: “Hy sê nood plus sit plus druk plus goeie afknyp is [. . .] ’n kuns” (101). Hy kontrasteer voorts die Dionususmosaïek, wat hy spottenderwys as die resultaat van ’n kreatiewe ontlastingsproses beskryf, met die hardlywigheid waarvan die Duitse vloermosaïek getuig:

Hoe dit sy, “hardlywig” was Joop se woord vir die Duitse mosaïeke. As jy nou so anaal wil wees, het hy gelag, [. . .] om met klippies op vloere te skilder, kies dan om godeswil ontwerpe wat mens se voete laat jeuk (102).

Wiid lei hieruit af dat sy navorsing soos “’n sak vol klippies is”. Die uitdaging is om dit in sy mosaïekagtige memorandum te gebruik op ’n manier wat van kunstigheid eerder as hardlywigheid getuig. Wiid sien hardlywigheid egter nie as die enigste struikelblok vir die skep van ’n kreatiewe produk nie. Voor sy ontmoeting met X en Y ly hy aan “diarree veroorsaak deur die medikasie” wat hy gebruik (17). Dit skakel met die feit dat hy homself begin beskou as ’n dakspuier (“gargoyle”). Volgens die verklarende aantekeninge in Wiid se woordelys is ’n dakspuier ’n “Middel-eeuse katedraalgeut in d. vorm v. ’n kruipende draak”. Die “klipgeut” en “tonnel deur die kop” se funksie is om “dakwater te gelei & uit te spoeg deur vergrote bekopening” (133). Wiid reken hy het hom “laat vul” (96) met alles wat hy by X en Y geleer het, maar dat sy onvermoë om “kuns” daaruit te skep, dit laat wegvloei, asof in ’n “deurvloeiyp” :

Maar ’n deurvloeiyp was my model vir alles, ’n aanvoerleegte waarvan mens die binnekant so oop en glad moes hou as moontlik. Sodat dinge kan vlot, ongehinderd soos ’n boodskap in gewone mensetaal. Miskien was dit die fout? Die kuns lê blykbaar in belemmering (97).

“It is by that obstruction or impediment that thought, or matters for thought, emerge,” skryf Sanders (2009:108) in sy interpretasie van hierdie paragraaf. Dit gaan myns insiens vir Wiid eerder oor kuns as oor denke, of anders gestel: eerder oor die materie van kuns as oor “matters for thought”. Feitelike kennis kan slegs in kuns omskep en uitgeskei word met behulp van ’n kanaal wat nóg gekonstipeerd nóg vlot deurlatend is. Defekasie, wat gelyk is aan die skep van kuns, is die teenoorgestelde van hardlywigheid én van diarree. Só gesien is die toedrag van sake wat Wiid beskryf wanneer hy sy memorandum aandurf, dubbelsinnig:

Met ’n buiging na my leser sal ek egter nou, al is dit seker onwys, een van daardie bottels gaan oopmaak en vir myself ’n gemoedsversterkende glasie skink. Môre word ek DV tog vir vier ure lank aaneenlopende uitgespoel. Nie dat enigiets anders lekker wil loop nie. (27)

Wiid skink wyn sodat hy iets sal skryf wat meer op die Dionususmosaïek as op die Keulen-vloermosaïek sal trek. Dat niks “lekker wil loop nie,” dui daarop dat hy die “hardlywigheid” waarteen Joop hom gewaarsku het, nog finaal moet oorkom. Dit dui egter terselfdertyd daarop dat hy nie meer ’n “deurvloeipyp” is nie. Dié gedagte word beklemtoon wanneer hy later opmerk: “[E]k is al klaar winderig van opgedamde Allesverloren” (55).

Die “opdamming” wat hy deur die wyndrinkery bewerkstellig, hang saam met sy nuutgevonde besef dat kuns ontstaan waar die boodskap belemmer word: in ’n narratief wat die reguit vloei van die pyp te laat uitwaaier in ’n netwerk van “betowerde sypaadjies” (25), “uitweidings” (23), en “ompaaie” (93,16); en deur “gewone mensetaal” (97), “amptelike Afrikaans” (19) en “huisreëls vir helder sinne en duidelike uiteensetting” (77) te vervang met “digterlike intuïesies” (38).

6.4.4 Van erfgenaam na erflater

Hoewel Wiid die kind van “belese ouers” is (10), was hyself “nooit veel van ’n boekwurm” nie (26). Ná universiteit en voor sy ontmoeting met X en Y kom hy “nie eintlik in biblioteke” nie (26). Hy wyk hiermee af van die voorbeeld van sy vader, ’n ywerige leser en boekversamelaar. Die vader probeer van vroegs af om ook van Wiid ’n leser te maak. Hy gee vir hom leeslyste en laat hom leesverslae skryf (93). Hy beloof dat Wiid eendag sy boeke sal erf en vra hom om goed daarna om te sien: “Jy sal dit alles eendag erf, Johannes, het hy ’n paar keer in die laaste maande gesê, pas dit goed op, dit was jou pa se hele lewe hierdie” (68). Wiid moet boonop beloof dat hy na sy vader se dood ál die boeke in sy vader se boekery sal lees (93).

Dié vader toon ooreenkomste met Milla s’n in *Agaat*. Hy verseker Milla dat sy hele musiekversameling eendag hare sal raak (“Onthou, my hele versameling word eendag joune”, 28); maar vul dié versekering ook aan met voorskrifte oor hoe sy daarmee moet omgaan (“en moenie jou musiek verwaarloos nie”, 28). Milla is “geïrriteerd met sy sentimentaliteit”, maar uit die verhaal blyk dit dat sy wel in later jare plesier het aan die musiek wat sy van haar vader geërf het. Dieselfde kan nie van Wiid gesê word nie. Anders as wat sy pa wou hê, maak hy nie erns met sy nalatenskap nie. Die boeke word onseremonieel “opgeruim” (93) en in sy

die woonstel is daar op die ou end slegs “twee ou boekies wat op die een of ander manier uit [sy] pa se versameling behoue gebly het” (48-49). Volgens sy eie erkenning toon hy tot en met sy ontmoeting met X en Y ’n totale gebrek aan belangstelling in intellektuele sake, oftewel “sake [. . .] bo [s]y vuurmaakplek” (10).

Sy ervaring in die hospitaal heraktiveer Wiid se herinnerings aan sy vader se nalatenskap. X en Y se “manier van praat” laat hom aan sy vader dink (934). Na afloop van die nag in hul geselskap voel hy boonop dat hy nogmaals tot die ontvanger van ’n intellektuele erfenis gemaak is. Hy misluk in sy pogings om homself te oortuig dat hy bloot die “eksekuteur” van die twee se “boedel” is (32). Hy identifiseer veel meer intens met die rol van hul erfgenaam, hoewel hy die “boedel” beskou as iets waarmee hy ongevraagd “opgesaal” is (32, 63). Die beeld van ’n “koekoekseier” wat skelm in sy nes gelê is, sluit aan by die gedagte van ’n gawe wat onwillig in ontvangs geneem word (64). Hy probeer homself vergeefs oortuig dat dit “andermansleed” (64) is en dat hy nie daarvoor verantwoordelik is nie. Wiid se reaksie herinner sterk aan Derrida se siening van ’n erfenis as iets waarvoor die erfgenaam nie kies nie, maar uitgekies word: “[W]hat characterizes a heritage is first of all that one does not choose it; it is what violently elects us” (2004:3).

Aanvanklik lyk dit of die geskiedenis hom gaan herhaal en asof Wiid gaan reageer met ’n variasie van sy jeugdige gebrek aan belangstelling in sy vader se nalatenskap. Die besef dat wat hy by X en Y geërf het, “ryke stof” (96) en “kosbare geheimenisse” (25) is, begin egter oorheers. Hy is ontvanklik vir die gedagte dat dit “in bewaring” (25) aan hom gegee is en dat dié gebaar “verantwoordelikheid” (64) meebring. Sy derde memorandum eindig met dankbaarheid oor die “skat” wat hy ontvang het en sy voorneme om dit te koester, juis omdat hy in die verlede die kans verbeur het om sy vader se nalatenskap in ontvangs te neem: “Ek sal die [...] vergaarder wees van dit wat byna my ontval het” (125).

In Derrida (2004) se taal vorder Wiid met bogenoemde uitspraak tot op die punt waar hy aktief kies om die erfenis wat hy aanvanklik passief ontvang het, lewend te hou. Daar is ’n teenstelling tussen die passiwiteit van ontvangsname en aktiewe erkenning en omarming daarvan, argumenteer Derrida. Laasgenoemde gaan gepaard met prosesse van seleksie, interpretasie en transformasie. ’n Erfenis word nie gered deur dit te beveilig en intakt te hou nie, maar deur dit as voorlopig en aanpasbaar te hanteer:

It would be necessary therefore to begin from this formal and apparent contradiction between the passivity of reception and the decision to say “yes,” then to select, to filter, to interpret, and therefore to transform; not to leave intact or unharmed, not to leave safe the very thing one claims to respect before all else. And after all. Not to leave it safe: to save it, perhaps yet again, for a time, but without the illusion of a final salvation (Derrida 2004:3).

Hoewel Wiid sy passiwiteit laat vaar en aktief kies vir die erfenis wat hóm uitgekies het, spreek sy optrede aanvanklik nié van dieselfde oortuigtings as wat Derrida in bogenoemde aanhaling verwoord nie. Hy selekteer nie, maar wil alles wat hom beval het, “vergaar”. Hy voel hom nie geroepe tot die interpretasie of transformasie van sy erfenis nie, maar sien sy plig bloot as die “bewaring” (25) van “dit wat byna [hom] ontval het” (125).

Wiid se houding jeens die kenniswêreld wat X en Y vir hom ontsluit het, staan in die skadu van die feit dat hy sy vader se boekery en intellektuele wêreld laat verlore gaan het. Op dié wyse sluit die teks aan by ’n algemene konvensie van die ensiklopediese romangenre: die uitbeelding van vergaderde, kollektiewe kennis as kosbaar juis omdat dit gevaar staan om verlore te raak of vernietig te word. Wiid openbaar homself daarmee ook as ’n soortgenoot van Milla in *Agaat*. Haar bewaringsbewustheid en megalomanie word op soortgelyke wyse aangevuur word deur haar sienings van kennis as iets wat beredderingspogings verg. Vir Milla gaan dit om “goed wat ek verwaarloos het” (544); vir Wiid om “dit wat byna my ontval het” (125). Soos Milla, ervaar Wiid die behoefte om self ook ’n erfenis na te laat. Die memorandum word derhalwe aangepak as iets wat hy kan “agterlaat” (123) en hy verklaar dat hy “met ’n Januskop” skryf: “[H]elfte gister, helfte môre” (66). Die derde memorandum eindig voorts met ’n verbeeldingsvlug oor hoe hy ’n vreemdeling na sy woonstel neem, “reeds vir hom voorberei as erfenis” (125).

Dat Wiid al hierdie insigte verwerf in sy hoedanigheid as erfgenaam, verbind hom met Lambert (erfgenaam van Treppie se gereedskapkis en yskashandleiding) en Agaat (erfgenaam van ’n plaas en oorgelewerde kennis). Die verhouding tussen erflater(s) en erfgenaam/erfgename in *Memorandum* ontvou egter op heel ander wyse as in *Triomf* en *Agaat*. Dit hang onder meer daarmee saam dat die rol van vriendskap in *Memorandum* belangriker raak as dié van familie.

Ná die verskyning van *Agaat en Triomf* verklaar Van Niekerk (2008:117) dat sy bedenkinge het oor die rigting wat sy as skrywer moet inslaan en noem sy onder meer dat dit “nie meer na ’n opsie lyk” om “vanuit ’n familie-/volksgebonde optiek” oor “die suide” te skryf nie. Dat sy met *Memorandum* inderdaad wegbeweeg van die “volksgebonde optiek”, is reeds uitgewys (Sanders, 2009; Nel, 2009; Buxbaum, 2011; Van Vuuren, 2014) . Hierby kan mens voeg dat die “familiegebonde optiek” ewe nadruklik na die agtergrond verskuif.

Lambert en Agaat bevind hulle beide in ’n versteurde en onkonvensionele familie-opset en word elk deur ’n surrogaatouer tot erfgenaam gemaak. Treppie betwis die moontlikheid dat hy Lambert se vader kan wees en Milla vergeet gerieflikheidshalwe dat sy jare lank Agaat se “même” was, maar hul rol as erflaters is nie los te sien van die feit dat hul onderskeidelik die patriarg en matriarg is van die “families” waarin die twee “kinders” grootword nie. Derrida (2004:3) se siening van ’n erfenis as ’n gewelddadige uitverkiesing (“it is what violently elects us”, 3) is van toepassing. Lambert en Agaat verwerf hulle erfenis deurdat hulle jare lank fisiek en metafories gebrand, vermink, beskryf, gekerf en verkrag word (alles beelde wat in die romans gebruik word). Nie een van die twee het vooruitsigte op erfgename van hul eie nie. Albei is kinderloos en omdat hulle geïsoleerde lewens lei, is daar selfs buite familieverband geen sprake van erfgename nie. Die implikasie is dat alles wat hul van vorige generasies geërf het (materiële besittings en geestesgoedere) saam met hulle te sterwe sal kom.

In skrilte kontras hiermee, is die erfenis wat Wiid as kosbaar ag, nie die erfenis wat hy van sy vader ontvang het nie. Hy beskou homself veel eerder as die erfgenaam van twee “vreemde vogels” (16). Hulle is vreemd omdat hulle buitengewoon en wêreldvreemd is, maar ook omdat hulle vreemdelinge is. Wat Wiid van hulle ontvang, is ’n “koekoekseier” (64): daar is geen bloed- of familiebande wat dit met hom verbind nie. Reeds in die hospitaal begin hy egter aanvoel dat vreemdelinge die rol van familie kan oorneem:

Want soos ou bekendes het hulle begin voel, soos familie of huisvriende met wie jy om ’n voorhuistafel sit en ginnegaap, nie dat ek van sulke soort samesyn ooit geniet het in my lewe nie (91).

Die besef dat vreemdelinge “soos familie” kan voel, onderskei Wiid van Lambert en Agaat en is deurslaggewend in sy positiewe belewenis van die verhouding tussen erflater en erfgenaam. Soos Treppie en Agaat is hy ’n kinderlose alleenloper, maar anders as hulle, bevind hy homself nie sonder vooruitsigte op die nalaat van ’n erfenis nie. Hy wil sy memorandum aan Joop “agterlaat” (123) en vir Joop leer hoe om die janfrederik met ’n gefluit nader te lok “sodat hy weet hoe om dit te doen eendag” (131). Daar is ook ander erfgename: die “broers” wat hy in sy prosagedig aanspreek, die inwoners van die stad wat hy ná sy dood wil “voed” met sy “gefluister”, die “buitebergie” oor wie hy hom sal ontferm en “die rakkertjies” en “jongspan” oor wie hy dink dat hy en Joop vir hulle stories kan lees (124-125)⁸⁸. Wiid raak daarvan oortuig dat vriendskap en begrip tussen skrywers en denkers as basis kan dien vir die deurgang van kennis en kuns van een generasie aan ’n ander:

En as ek dalk ’n buitebergie sien, voor die laaste rondgang, wat net soos ek behoefte het aan troos, sal ek sy vriend en hospies wees en hom saamvat na Mimosa, na my nes reeds vir hom voorberei as erfenis, en tot die einde by hom bly (125).

Die reguit lyn tussen erflater en erfgenaam, en die binêre verhouding tussen “ouer” en “kind” wat so prominent staan in *Triomf* en *Agaat*, maak in *Memorandum* plek vir ’n netwerk van erflaters en erfgename. Die gemeenskap van skrywers en denkers by wie se geleedere Wiid hom in die loop van die verhaal aansluit, raak ’n alternatiewe familie. Dit word beklemtoon wanneer die gedagte dat X en Y “soos familie” voel, later aangevul word deur die vermoede dat Buytendagh op sy beurt familie is van hulle (en by implikasie ook van homself): “Familie, het ek gedink, hy is waarskynlik familie van daardie twee ylendes, ’n kleinneef of ’n ding” (74). Hierdie konstellasies vriende, skrywers en denkers sou as voorbeeldmateriaal kon dien van wat Derrida (2004:34-46) “desgeorganiseerde families” (“disordered families”) noem.

⁸⁸ Dit is moeilik om te oordeel hoe stewig Wiid se tong in sy kies is as hy oorweeg om stories voor te lees tydens “die jongspan se storieur”. Ek lees dit as iets wat hy inderdaad oorweeg in die lig van die belang wat hy heg aan ’n les wat hy by X en Y geleer het, naamlik “dat ’n sprokie, eenmaal deur ’n kind gehoor, sal aanhou groei, tot dit vol agter die kortrib lê soos ’n ekstra lewer, waar dit voortaan alles wat geles word, sal filtreer” (97). Uit die brief wat Wiid aan die superintendent van openbare biblioteke rig, blyk dit voorts dat Buytendagh reeds die gewoonte het om “trosse jillende kinders” op Saterdag te “vermaak tydens die sogenaamde storieur” (139).

Derrida beklemtoon dat die funksies wat tradisioneel geassosieer word met die dominante model van die tipiese Westerse familie (volgens hom 'n heteroseksuele paartjie met twee of drie kinders), ook deur “mutasies” (“mutations”) van dié model vervul kan word. Hy noem homoseksuele paartjies, met of sonder kinders, as een moontlike “mutasie” van die dominante model. Hy gooi die net ook wyer deur te sê dat die familie uit “an entire combinatorial of couples” (34) kan bestaan; en beklemtoon dat die wyse waarop die familie tradisioneel georganiseer is, toenemend aan “desorganisasie” (“disorganisation”) onderworpe is. Wat tans as “familie” verstaan word, sal deur die invloed van desorganisasie verander word en muteer tot “iets soos 'n familie”:

Certainly, there will always be “something of a family,” but what will its organization look like centuries or millennia from now. It is difficult to say (Derrida 2004:37).

In *Memorandum* laat “desorganisasie” van die dominante model die familie muteer tot “an entire combinatorial of couples”, almal variasies op die twee nesbouende voëltjies in die 11de-eeuse gedig wat Buytendagh aanhaal (105). Die teks is die medeskepping van twee kunstenaars en wentel om pare (tweelinge) wat in kennisverhoudings of vriendskapsverhoudings staan en medebouers raak aan neste van woorde en kuns. In die proses word familiestrukture herverorden of vervang. Byvoorbeeld: Volgens Sanders (2009) se skerpsinnige vertolking begeer Wiid die verhouding met Buytendagh as 'n manier om iets terug te vind van die pare waaruit sy gesin bestaan het: sy ouers en die tweeling waarvan hy een was. Dit moet die “perfekte paar”, wat uitmekaar geskeur is deur die dood van Wiid se tweelingbroer, herskep of herstel:

[T]heir imagined pairing also recovers the companionship with his twin brother in death that he would fantasise about when he was a boy sick in bed [. . .] Under the sign of research the perfect pair is remade or made, and, as the “luistervink” Janfrederik, fittingly, becomes his brother’s double (Sanders, 2009:118-119).

Sanders, wat argumenteer dat X en Y vir Wiid uitsluit net soos sy ouers dit in oomblikke van intieme samesyn gedoen het, interpreteer die Derridiaanse “combinatorial of couples” in *Memorandum* as plaasvervanger vir die “perfekte” paar in die familie-opset. Die kreatiewe en vriendskaplike parings tussen skrywers en denkers word ook uitgebeeld as moontlik méér vrugbaar en betekenisvol as nie-ideale of versteurde familieverhoudings. Vir X is die

geselskap van Y kennelik van groter waarde as dié van sy suster, wat tydens die duur van haar besoek aan hom niks sê nie en wat op háár beurt “met haar hand voor haar mond” staan (18). Wiid ervaar die geselskap van X en Y soos die gemaklike samesyn tussen familie, maar sien dié soort samesyn nie as iets wat hy wil herwin nie, omdat dit iets is wat hy in sy familie-opset nie gehad het nie: “(N)ie dat ek van sulke soort samesyn ooit geniet het in my lewe nie” (91).

6.4.5 Van towenaarsleerling na towenaarskok

Die uitbeelding van die verhouding tussen Wiid en die mense van wie hy kennis en wysheid in ontvangs neem, geskied nie net as reddende alternatief op die “familie-gebonde optiek nie”, maar ook as ’n positiewe herinterpretasie of herskrywing van die *Faustus*-verhaal. Volgens Van Niekerk (2008:106) is die erfgename in *Agaat* en *Triomf* “vakleerlinge” van “siniese en niksontsiende meester-towenaars” (106). Wiid is eweneens ’n vakleerling, maar die towenaars is minder moedswillig en magsbehep as elders in Van Niekerk se oeuvre. Dit is juis die emansiperende besef dat X en Y deur vindingryke taal- en woordgebruik “met mekaar gespeel het”, eerder as ’n assosiasie met alwetendheid of boosheid, wat Wiid laat dink hulle was soos towenaars in ’n towenaarskombuis:

Hulle het vreemde goed bymekaar gegooi, soos in ’n towenaarskombuis, nie dat ek weet wat in sulke kombuise gebeur nie, dit was ’n muiery van bestanddele (78).

Die rol van die magshonger en moedswillige meester word gerelativeer deurdat Wiid nie een nie, maar drie towenaarskokke as leermeesters het. Soos Treppie en Agaat word hy as ’n soort Faustus-figuur uitgebeeld en boonop ook met Charon in verband gebring: “Nee, ou Chris, ons steek net die rivier oor met ons stille bootsman in die middel hier” (120). Die houding van die onderskeie meestertowenaars (en die vakleerlinge se reaksie daarop), verskil egter dramaties.

Treppie mishandel vir Lambert fisiek en emosioneel en Lambert doen dieselfde met Treppie. Milla wonder op haar sterfbed waarom dit haar so lank geneem het om Agaat lief te kry:

“Waarom jou nou pas liefhê met hierdie onuitspreekbare jammerte?” (560). Dit is nie noodwendig waar nie, maar volgens alle aanduidings het sy, ondanks die feit dat daar wel oomblikke van teerheid en toegeneentheid was, nooit liefde teenoor Agaat betuig of laat blyk nie. In skrilte kontras hiermee voel Wiid van meet af aan na ’n “geliefde persoon aan wie kosbare geheimenisse in bewaring gegee is” (25). Hy besef ook dat hy van X en Y geleer het hoe die “behoorlike inrigting” van ruimte ’n barometer is van “liefde” (96) kan wees.

Wiid dink hier op twee verskillende maniere aan liefde: hy voel dat hy geliefd was as erfgenaam en hy sien in dat die manier waarop hy met sy erfenis omgaan, van liefde kan getuig. Die beeld van die towenaarskombuis beklemtoon dat die liefdevolle omgang met sy erfenis ruimte laat vir kreatiewe insette, oftewel “improvisasie”. Hy is volgens sy eie erkenning “een vir beproefde resepte” (78), maar sy eksperimente as skrywer en digter maak mettertyd ook van hóm ’n kok, “kaalgat [...] voor die oop vlamme”. Hy fantaseer oor die moontlikheid om X en Y uit die dood op te roep om hul hande saam met syne op die tikmasjien te plaas. Só sal hulle hom dan gebruik om húl wysie te sing: “Hierts, ou Wiid, kom ons snakkel ons bleke kote tussen jou vingers in en dan tokkel ons dit verder uit!” (78).

Uit Wiid se fantasie kan afgelei word dat hy gevaar loop om, soos Agaat, vas te steek in ’n melankoliese gemoeidheid met die meester(s). Die verhaal neem egter ’n wending wanneer hy insien dat die vooruitsig van slaafse vakleerlingskap neerdrukkend is. Hy besluit naamlik “die probleem van alle vakleerlinge” is dat hulle gedoem is om hul meesters na te boots, soos wat die meesters op húl beurt iemand anders nageboots het (100). Wiid is ook nie te vinde vir “die ewige terugkeer van dieselfde” (83) nie. In die plek van nabootsing of herhaling kies hy om te werk te gaan soos sy vriend Buytendagh: “[H]y gebruik naslaanwerke soos sy ma resepteboeke gebruik het, net vir idees, die res improviseer hy” (72).

Wiid sou ook vir X en Y as voorbeeld kon neem. Hulle hou hul immers besig met ’n “muitery van bestanddele” (78) in hul towenaarskombuis. Die bronne waarna hulle verwys, vind op fragmentariese, vertaalde en verwerkte vorm in hul gesprekke neerslag. Soos Treppie, wat sy leesstof fyn soos konfetti skeur en dit in die lug opgooi as deel van ’n kreatiewe herverbeeldingsproses; en soos Agaat wat Milla se dagboek stukkend skeur voor sy dit begin herskryf; maak X en Y “papiertjies” van hul leesstof en “blaas” dit na mekaar:

Hulle sinne half, die idees aangeraak en laat val, 'n gegryp na strooihalms, hier 'n flits, daar 'n feit, soos papiertjies van die vingertoppe na mekaar toe geblaas. (77)

In *Agaat* was dit duidelik dat 'n vakleerling se improvisatoriese benadering tot die meester se erfenis gemotiveer kan word deur wrewel, verwyte en moedswil. In *Memorandum* getuig die eksperimentele houding wat Wiid aankweek eerder van vrymoedigheid, selfversekerdheid en speelsheid. Omdat hy voel dat die erfenis op koesterende wyse aan hom oorgemaak is, is sy herverwerking daarvan 'n kopknik in die rigting van sy erflaters en 'n manier om vorendag te kom met iets “wat hulle waardig is” (116). Wiid se rol as erfgenaam spreek van die “gelukkige” verhouding met erflaters wat ook Derrida (2004:3) as moontlikheid sien:

It is true, whether it's a question of life or work or thought, that I have always recognized myself in the figure of the heir – and more and more so, in a way that is more and more deliberate, and often happy.

Dieselfde geld X en Y se metaforiese fynskeur van húl bronmateriaal. Ondanks die feit dat hul sinne “half” en “soos papiertjies” is, ervaar Wiid dit as “liefhebbende sinne” (116). Die liefde waarvan dit getuig, is nie net hul liefde vir mekaar nie, maar ook vir die erfenis wat deur hulle tot iets nuut omskep word. Dit strook met Derrida (2004:5) se siening dat die transformasie of dekonstruksie van 'n erfenis 'n manier is om daaraan hulde te bring en selfs as 'n vorm van liefde gesien kan word:

The experience of a “deconstruction” is never without this, without this love, if you prefer that word. It begins by paying homage to that which, to those whom, it “takes on,” I would say.

Anders as in *Triomf* en *Agaat*, eindig *Memorandum* nie met 'n skaakmat-situasie tussen leermeester en vakleerling nie. Wiid beskou die mense van wie hy met dankbaarheid kennis in ontvangs geneem het, as “metgeselle” (116). Die hiërargiese verhouding tussen toewenaar en vakleerling maak dus plek vir vriendskap. Hierdie positiewe herinterpretasie van die verhouding tussen leermeester en leerling val saam met Van Niekerk se uitgesproke besluit om meer universeel te skryf. Die beeld van die leermeester word trouens gebruik om, by monde van Buytendagh, te suggereer dat plaaslike “meesters” oorskatte en minderwaardige kunstenaars is:

Nie dat almal soos Bach gespikkel is nie, sê Buytendagh, party kunstenaars se werk is vol skoenwaks en uitlaatgasse, as ek vra soos wie s'n, dan sê hy dis beter om nie name te noem in 'n land waar elke sirkusrot op 'n trapmeul 'n kans staan om 'n "meester" genoem te word nie. Joop sê daar is 'n "groot pols" van patrone en proporsies wat deur die wese van alle dinge gaan. Hierdie pols is volgens hom die bron van die kunstenaar se verwondering. Maar, sê Joop, deur baie van ons plaaslike "meesters" ruis daar dawerend luid alleen die akkoorde van selfbewondering (89).

Wiid is dit skynbaar met Buytendagh eens. Sy leeswerk oor "patrone en proporsies" dui daarop dat die rol van "plaaslike meesters" oorgeneem is deur kennisverhoudings wat oor familie, land- en taalgrense strek. Die "broers" wat hy in sy *passacaglia* aanspreek, is nié die "broeders" (Broederbonders) waaroor Buytendagh hom by geleentheid terg nie (124, 102). Dit het veel meer in gemeen met die Verligtingsera-ideaal van 'n "Society of Gentleman", wat volgens Yeo (2001:52) saamgehang het met die droom van 'n sogenaamde "Republiek van Letters" ("Republic of Letters"). Laasgenoemde omskryf hy as:

[...] the ideal of transportable knowledge, the communication of ideas across national and confessional boundaries; the ability of individuals, wherever they lived, whatever their social status, to participate in a universal conversation (2001:57).

Dit is hierdie ideaal van 'n universele gesprek wat Wiid koester wanneer hy verklaar dat sy lys met "universele kwessies" eerder as "raaisels van Afrikaner-nasionalisme" gemoed is (42).

Dat plaaslike meesters so sleg daarvan afkom in *Memorandum*, het metafiksionele implikasies. Die internasionale gemeenskap van skrywers en denkers wat die plaaslike meesters op die agtergrond dwing, toon ooreenkomste met die oorspronklike ideale vir Wêreldletterkunde, naamlik "literêre verkeer tussen tale, interkulturele begrip en die idee van 'n universele samelewing" (Viljoen, 2014:5).

Volgens Attridge (2014) is Van Niekerk die Afrikaanse skrywer wat die sterkste in die arena van wêreldletterkunde staan. Volgens hom geld dié stand van sake nie ten spyte van die gesitueerdheid van haar romans in die talige, geografiese, sosiale en ekonomiese konteks van Suid-Afrika; maar juis vanweë die Suid-Afrikaanse konteks: "because of the remarkable locatedness of her work in specific South African settings". Hy voer aan dat dit belangrik is

om Van Niekerk se romans te lees “as occurring in, and engaging with, Afrikaans” (Attridge, 2014:405). ’n Engelse vertaling kan onmoontlik reg laat geskied, wys hy uit, aan die rol wat ’n roman in Afrikaans en in die Afrikaanse kultuur speel.

Attridge se opmerkings hierbo is gegrond op *Triomf* en *Agaat*. Die vraag ontstaan of *Memorandum* óók vra om op tweeledige wyse as Afrikaanse teks én wêreldletterkunde gelees te word. Uit die voetnoot oor die fiktiewe Homeros-vertaling word gemeld dat die “Nuwe Afrikaanse Mens” behoefte het aan “geestelik en fisiek soewereine selfonderhoudendheid in die eensame buitevelde, ver van die magsentrums van die Afro-Nasionale Staat” (56). Die moontlike implikasie is dat dit ook geld vir Van Niekerk, ’n “Nuwe Afrikaanse skrywer”, en dat haar teks “die eerste treë” gee na buitevelde waar sy los kan staan van haar Suid-Afrikaanse bakermat.

By die lees van hierdie satiriese voetnoot, en die kritiek wat *Memorandum* op plaaslike meesters verwoord, is omsigtigheid waarskynlik raadsaam. In ’n oeuvre wat gekenmerk word deur die voortdurende kombinasie van gebaar en teengebaar, word die ideaal van universaliteit (en globaliteit) geopper én geproblematiseer. Hoewel Buytendagh by meer as een geleentheid fel kritiek verwoord op Afrikaanse en Suid-Afrikaanse skrywers, lesers en kunstenaars, gee die nosie van “universele waardes” hom “blou stuipe” (42). Wiid noteer in sy memorandum Buytendagh se houding hieroor soos volg: “Die heelal in ’n korrel sand”, het hy geroep as ek die woord “universeel” gebruik, of: “God is in die klein goedjies” (42). Uit opmerkings wat X in die hospitaal maak, blyk dit boonop dat leermeesters wat hulle “ver van die magsentrums van die Afro-Nasionale staat” bevind, ook nie bo kritiek verheewe is nie. X verwys na internasionale argitekture soos Rem Koolhaas as “die dwase meesters” (94, in ’n gesprek waarin hy kritiek verwoord op moderne stadsargitektuur).

Dit is moontlik om Buytendagh se argument van toepassing te maak op die betekenisdraendheid van taalspesifieke en lokale besonderhede in Van Niekerk se oeuvre (en hierdie roman in besonder). Om maar één voorbeeld te noem: Sanders (2009) se uitstekende analise van *Memorandum*, in ’n vakartikel wat in Engels geskryf is deur ’n Suid-Afrikaner verbonde aan ’n Amerikaanse universiteit, verwys na die boek se Afrikaanse én Engelse uitgawes. Alle aanhalings word in Afrikaans én Engels gegee en sy interpretasies steun op die betekenisladings van woorde in beide tale. Hierdie benadering verryk sy begrip van die teks.

Hy let op dat die vertaler, Michiel Heyns, “geheelonthouer” korrek na “teetotaller” vertaal, maar dat ’n element van Van Niekerk se beeldgebruik in die proses verlore raak. Wiid, verduidelik Sanders (2009:117), is die man wat hom van alles weerhou, maar ook die een wat alles onthou. Sanders illustreer dat, selfs wanneer *Memorandum* in die heeal of buiteveld gelees word, betekenis in die korrels sand van die oorspronklike taal en konteks gevind kan word. Oor die implikasies hiervan vir die “soewereiniteit” waaraan die “Nuwe Afrikaanse mens” behoefte het, formuleer *Memorandum* geen volstrekte opinie nie.

Om die teks te lees as afwysend of neerbuigend teenoor Afrikaans of die Suid-Afrikaanse opset, sou nie rekening hou met die wyse waarop die idee van ’n globale kenniswêreld bevraagteken word nie. Na my mening is daar wel sprake van ambivalensie teenoor plaaslike leermeesters en die eie erfenis, soos wat daar van meet af aan in Van Niekerk se oeuvre was. Die resultaat van hierdie ambivalensie is egter kreatiwiteit, aangesien die taal en tradisies waarvan sy deel is, deur Van Niekerk se toedrede gewysig word. Dit laat dink aan Derrida (2004) se opmerkings oor sy verhouding met die Franse taal. Hy voer aan dat sy liefde vir dié taal manifesteer as die “mishandeling” daarvan, net soos wat dit die geval is by Lacan:

As you know, I have for this language an anxious, jealous, and tormented love. That is one thing I have in common with Lacan, although we write in very different ways. He, too, has a way of touching and mistreating the French language (Derrida, 2004:14)

Opsommenderwys: Die verhouding tussen leermeester en vakleerling word in *Memorandum* anders aangepak as in die ander romans. Die leerling baat by die insette van meer as een meester en die leermeesters is minder moedswillig as in *Triomf* en *Agaat*. Die kennis wat deurgegee word, is ook nie uitsluitlik of in besonder gemoeid met Afrikaanse literêre en kultuurbesit nie. Die kombuis waarin die leermeesters en vakleerlinge met bestanddele eksperimenteer, verskuif na vreemde bodem. Op metafiksionele wyse getuig hierdie klemverskuiwings waarskynlik van ambivalensie oor die land en taal waarin Van Niekerk se romans vorm kry.

6.5 Gevolgtrekking

Frye (1956) se siening van ensiklopediese vorme as hibriede tekste wat ontstaan wanneer die *menippus* of anatomie met ander genres versmelt, bied 'n nuttige raamwerk by die lees van *Memorandum*. Elemente wat aan die soektogverhaal herinner, word vermeng met eienskappe van die *menippus*.

Frye (1956:186) herinner dat die soektogverhaal onderlê word deur 'n nostalgiese verlange na 'n tyd en ruimte wat slegs in die verbeelding as ideale toevlug bestaan. In *Memorandum* vind ons verskillende weergawes van hierdie utopie: dit is die stad in Wiid se prosagedig, 'n plek waar kennis en kuns alles hertower en heilig; of dit is die lewendes waarmee die skrywerdenker lewenslank bly woeker. In beide beelde skemer die intellektuele fokus van die klassieke anatomie of *menippus* deur.

Rossmann (2014:139) wys op skerpsinnige wyse uit dat die soektogmotief en die soeke na kennis verstrengel is: “Wiid’s quest is to become a seeker of knowledge”. Hierdie vermenging van die begripswêreld van die *menippus* en die ervaringswêreld van die soektognarratief het tot gevolg dat Wiid die soektog na kennis as “avontuur” beleef. Dit is die avontuurlikheid van kennisverwerwing wat hy met lesers wil deel: “[E]k wil u aller as’t ware deelagtig maak aan my avontuur” (34).

Vir Frye (1957:192) word daar in die romantiese soektogverhaal altyd 'n mitiese, geritualiseerde oorwinning voltrek. Die oorwinning wat die held behaal, verteenwoordig die oorwinning van vrugbaarheid en lewenskragtigheid oor doodsheid:

Translated into ritual terms, the quest-romance is the victory of fertility over the waste land. Fertility means food and drink, bread and wine, body and blood, the union of male and female (Frye 1956:193).

Die vraag ontstaan of *Memorandum* gelees kan word as die soort oorwinning wat Frye met die soektognarratief assosieer. Selfs indien die homoseksuele vriendskap as plaasvervanger van die argetipiese verhouding tussen man en vrou gesien word, is daar kennelik teen dagbreek in Wiid se woonstel slegs die vooruitsig op 'n maaltyd en 'n verhouding. Daardie vooruitsigte is nog nie gerealiseer nie en daar is geen waarborge dat dit wel sal gebeur nie.

'n Alternatiewe interpretasie oor die toedrag van sake is moontlik indien die teks as variasie van die *menippus* beskou word. Die rol van kos, wyn en bankette in die *menippus* hou verband met die verwoording van gedagtes, aldus Bakhtin (1965) en Frye (1957). Wiid is gevoed en sy dors geles deur kennis. Met kunstige ingrepe op sy feitelike materiaal is hy besig om nuwe lewe te gee aan sy memorandum, wat vroeër doodsheid geadem het. Wanneer hy tydens die skryf van dié memorandum begin wyn drink, het hy reeds die oorwinning behaal wat volgens Frye in alle soektognarratiewe gevind word. Al skrywend en drinkend herinner Wiid aan Rabelais, wat *Gargantua et Pantagruel* inlei met die volgende heildronk: “And now, my hearties, be gay, and gayly read the rest, with ease of body and in the best of kidney!” (aangehaal in Bakhtin, 1965:170).

Wiid se lewer is deur kanker aangetas en hy is moontlik sterwend. Dit maak van hom 'n weergawe van Odin, die god met die spiesdeurboorde lewer waaroor hy oplees. Dit lyk asof die dood gaan oorwin. Die ingewande en organe word egter eweseer met kuns en die kreatiewe proses in verband gebring. Kuns is die uitbarsting wat volg op die opdamming waarvan hy hom reeds in sy spysverteringskanaal bewus is. Op dié manier raak die setel van die dood, die ingewande en dermkanaal, ook die geboorteplek van nuwe lewe. “In the grotesque body [. . .] death bring nothing to an end,” skryf Bakhtin (1965:322). Bakhtin reken voorts dat soortgelyke beelde in die werk van Rabelais in die gees van oorwinning staan:

The very material bodily lower stratum of the grotesque image (food, wine, the genital force, the organs of the body) bears a deeply positive character. The principle is victorious, for the final result is always abundance, increase (Bakhtin, 1965:323).

Dit blyk dat die strukturele verskille tussen *Memorandum* en Van Niekerk se vorige romans groot is, maar dat daar nietemin tematiese raakpunte is. Soos *Triomf* en *Agaat*, behels *Memorandum* 'n pleidooi oor die noodsaak vir kuns. Kennis op sy eie is nie genoeg nie. Eers wanneer dit deur kuns se tussenkoms tot iets nuut verwerk word, beskik dit oor die vermoë om as tonikum te funksioneer.

Hoofstuk 7

Gevolgtrekkings

Ik ben een echte verzamelaar en bewaarder [. . .] Ik geloof dat ik zoveel mogelijk van het verleden vast wil houden. [. . .] Ik geloof dat ik wel iets heb van een encyclopedist (Van Niekerk in 't Hart 2006:3-4).

Dit is opvallend hoe gelukkige liefdes- en seksuele verhoudings Marlene van Niekerk se romankarakters bly ontwyk. In *Triomf* (1994) het Lambert Benade slegs met sy bejaarde moeder seks. Sy gesin reël vir hom 'n prostituut vir sy veertigste verjaardag, maar die aand eindig rampspoedig, sonder dat hulle seks gehad het. Dit is ook die einde van Lambert se drome oor 'n "girl". Aan die einde van die verhaal is hy rolstoelgebonde, gebruik hy medikasie wat hom "rustig" hou en is sy sekslewe skynbaar iets van die verlede.

'n Ewe eensame en selibate lewe is die lot van Agaat, wat as jong kind deur Milla die dood voor die oë gesweer word indien sy sou swanger raak. Daarop kom dit nooit aan nie, aangesien Agaat in die loop van die roman geen romantiese verhoudings of vriendskappe aanknoop nie. Een van die plaaswerkers toon belangstelling in haar, maar Agaat moedig hom nie aan nie en dit loop dood. Sy is veertig en kinderloos wanneer Jakkie die familieplaas aan haar oormaak.

Johannes Wiid, die hoofkarakter van *Memorandum: 'n Verhaal met skilderye*, is eweneens 'n kinderlose alleenloper, oftewel "vrygesel" (Van Niekerk en Van Zyl, 2006:86). Dit raak gaandeweg duidelik dat hy groot potensiaal sien in sy ontluikende vriendskap met die bibliotekaris Jeroen (Joop) Buytendagh. Sanders (2009:118) meen dat Wiid lief is vir Buytendagh. Die romanskrywer suggereer self ook dat *Memorandum* gelees kan word as 'n liefdesverhaal (Van Niekerk in Brand, 2006:14).⁸⁹ Wiid se gevoelens jeens die bibliotekaris bly egter grootliks onuitgesproke en fisieke kontak bly beperk tot die lê van die bibliotekaris se hand op Wiid se skouer (Van Niekerk en Van Zyl, 2006:91).

⁸⁹ 'n Kennis "wat altyd weet waaroor ek skryf voor ek dit self weet, het gesê dit [*Memorandum – S.L.*] is 'n liefdesverhaal," vertel Van Niekerk in dié onderhoud (in Brand, 2006:14).

Dat selfs Wiid nie die knoop deurgehaak kry nie, strook met Mendelson (1976a:1272) se siening dat ensiklopediese narratief nie voorsiening maak vir liefdevolle seksuele verhoudings nie. Volgens hom het dit daarmee te make dat ensiklopediese narratief die groter prentjie wil gee: “These are imperial works, and they assert the claims of a grander imperium than love or the family” (Mendelson, 1976a:1272).

Die problematiek rondom Mendelson se fokus op die nasionalistiese en imperiale konteks van romanskrywers is reeds in hoofstuk 2 uitgewys. In hoofstuk 6 het ek in antwoord hierop geargumenteer dat Van Niekerk met *Memorandum* die gedagte van die “nasie” of “imperiale moontheid” op die agtergrond skuif. In die plek daarvan ontwikkel sy die ideaal van ’n “broederskap” van lesers en skrywers. Die kennisverhoudings tussen lesers en skrywers raak ’n alternatiewe familie wat oor taal- en familiegrense strek. Dit bring ’n wending in Van Niekerk se oeuvre en kan ook gesien word as een van die maniere waarop sy genrekonvensies herskryf.

Mendelson se teorie oor die liefdelose en selibate lewens wat die karakters van ensiklopediese narratiewe lei, vestig ons aandag op ’n prominente oeuvrepatroon. In Van Niekerk se romans word die aandag dikwels gefokus op karakter se verhoudings met kenniswêrelde. Ek het bespreek hoe Lambert, Agaat en Wiid elkeen op hul eie manier die vakleerling van ’n leermeester, leesmeesteres of van verskeie leermeesters raak. In die proses word van hulle verwag om op veeleisende wyse groot hoeveelhede kennis baas te raak (vir Lambert is die inhoud van die yskashandleiding uitdagend).

Daar is egter meer op die spel as net die memorisering van feitelike kennis. Ware begrip behels dat die leerling die lesse moet snap wat hul leermeesters vir hulle óór kennis probeer leer. Treppie probeer Lambert en sy huisgenote leer om kennis te bevraagteken en veral om kreatief daarmee om te gaan. Milla kan op haar sterfbed nie meer praat nie, maar sou graag vir Agaat wou vertel om minder te fokus op die strewe na ensiklopediese volledigheid en die ordening van kennis. Ook Wiid se leermeesters benadruk van meet af aan dat memorisering en herhaling nie vrugbare maniere is om met kennis om te gaan nie.

Ek het uitgewys dat sake gekompliseer word omdat die leermeesters nie noodwendig goeie bedoelings het of sagkens met hul leerlinge te werk gaan nie. Die herskrywing van die

Faustus-mite maak dit moontlik om na te gaan hoe traumaties kennisverwerwing vir Lambert en veral vir Agaat is. Wiid is die karakter wat die minste verwond word in sy soeke na kennis. Ironies genoeg is dit die karakter wat die meeste beskadig word, wat die grootste potensiaal as kunstenaar en skrywer toon. *Agaat* is 'n bloemlesing en ensiklopedie van Agaat se verhale, liedtekste en gedigte. Treppie se toiletpoësie en Wiid se enkele prosagedig (en handvol vertalings) weeg nie op teen Agaat se kreatiewe uitbarstings nie. Van die drie is Lambert loshande die grootste mislukkeling. Die kennis oor yskasmeganika wat hy met groot moeite verwerf, is op die ou end vir hom van nul en gener waarde. Die groter lesse wat Treppie hom aan die verstand probeer bring het, was vermoedelik bo sy vuurmaakplek.

Al drie hierdie leerlinge is versamelaars en kurators. Lambert versamel besittings wat deur Sophiatown se inwoners agtergelaat is. Hy grawe dit onder die grond uit. Agaat se vondse kom uit die veld. Sy versamel, rangskik en etiketteer. As kind versamel sy ook woorde in woordelyste wat sy (of Milla?) teen haar kamermuur plak; en as volwassene idiome en sêgoed. Mens sou ook kon argumenteer dat sy borduursteke “versamel” in die groot borduurskeppings wat sy aanpak. Die grafkleed wat sy vir Milla borduur, bevat elke steek in die borduur-ensiklopedie wat sy kleintyd van Milla ontvang het. Wiid versamel die woorde wat hy uit X en Y se gesprek onthou in 'n woordelys en inligting in sy memorandum. Sommige van die leermeesters is ook versamelaars. Treppie versamel koerantknipsels. Milla is die eienaar van 'n boekversameling, 'n musiekversameling, 'n groot versameling huisware en klere, 'n ensiklopediese tuin en 'n versameling kaarte van haar plaas en die omringende vallei.

Die versameling is 'n kennismodus (“a mode of knowledge”), herinner Stewart (1993:162). Dit toon ook ooreenkomste met die ensiklopedie, want as “tuisgemaakte heelal” (“homemade universe”; Stewart, 1993:162), wil dit die hele wêreld verteenwoordig. Die versamelings wat ek in hierdie navorsing bespreek het, maak die karakters se ensiklopediese verlangens duidelik, in ooreenstemming met Stewart se punt oor die versameling as kennismodus. Dit het eger in elke roman 'n ander funksie en gevoelswaarde. Telkens suggereer die maniere waarop die versameling byeengebring of gebruik word, op metafiksionele wyse iets oor die skeppingsproses van die roman waarin die beskryf word.

Lambert se versameling bestaan uit rommel. Op metafiksionele wyse raak dit 'n eggo van die feit dat die roman *Triomf* ook rommel versamel: die karakters word as rommel uitgebeeld,

hulle praat rommeltaal en hulle lees rommel. Dit lyk na 'n allegoriese beeld: In 'n demokratiese Suid-Afrika is die Afrikaner, sy taal en sy kultuur bestem vir die rommeloop. Die beeld is egter ambivalent, want die verhaal eindig met die beeld van 'n waatlemoenplant wat op die rommelhoop ontkiem. Die plantjie raak 'n dubbelganger vir die roman *Triomf*. Uit rommel kan iets nuut en iets vrugbaar kom.

Treppie se rol as versamelaar van koerantknipsels kan hiermee saamgelees word. Hy versamel nie koerante nie, maar knipsels wat hy uit die koerante skeur. Sy keuses is eklekties en word skynbaar bepaal deur hul potensiaal vir hergebruik in sy eie stories en gedigte. Wanneer hy op die toilet sit, skeur Treppie die knipsels in sy versameling so fyn soos konfetti. Treppie se selektering en versnippering van sy bronmateriaal raak beeldend van die skryfproses waardeur *Triomf* ontstaan het. Die roman se bronmateriaal, byvoorbeeld die voorstadsromans waarop dit gemodelleer is, word slegs in gefragmenteerde en gewysigde vorm daarin teruggevind.⁹⁰

Agaat se versameling goggas en verniste eierdoppe word kleintyd deur Jak uit haar kamer gedra en aan die brand gesteek. Hiermee raak dit vermoedelik vir haar duidelik dat die versameling transgressief kan wees. Die kennis wat Agaat lewenslank in Milla se skaduwee versamel het, word inderdaad mettertied deur haar as 'n wapen gebruik. Die inhoud van die huisensiklopedieë, die drie boeke wat Milla kleintyd in haar bedkassie gepak het, en haar ensiklopediese beheersing van die Afrikaanse spreekwoorde, lirieke en sêgoed wat sy van Milla geleer het, kom hiervoor alles handig te pas. Sy gebruik die bronmateriaal wat sy oor jare versamel het ook vir die skep van kuns. Sy maak liedtekste, stories en gedigte uit die woorde, en kunstige borduurwerk met die steke.

In skrilte kontras met die manier waarop Agaat die inhoud van haar versamelings gebruik, word die meeste van Milla se versamelings as wapens teen haar ingespan, óf deur Agaat óf deur die romanskrywer. Die huisraad raak sinoniem met hebsug, die inhoud van die boeke ontbloom hoe sy haar op loop laat neem het deur Afrikanernasionalisme, die kaarte word simbole van haar magsug en ongevoeligheid jeens Agaat. *Agaat* is 'n ensiklopedie van versamelings en self ook 'n ensiklopediese versameling. Dit lei tot 'n interessante spanning.

⁹⁰ Sien Van Coller (2003) oor die intertekstuele gesprek tussen *Triomf* en C.M. van den Heever se voorstadsromans.

Agaat se kreatiewe gebruik van kennis wat sy van Milla in ontvangs geneem het, weerspieël die wyses waarop die roman ouer Afrikaanse tekste en sekere literêre tradisies herskryf. Milla se megalomaniëse versameldrif raak egter 'n problematiese eweknie van die wyse waarop die roman 'n ensiklopediese optekening van woorde, uitdrukkings, intertekstuele aanhalings en herinnerings wil wees.

Wiid se memorandum, waarin hy kennis versamel, getuig aanvanklik van verstartheid, maar Wiid besef mettertyd dat sy benadering kortsigtig is. Hy laat vaar sy aanvanklike gemoeidheid met ordelikheid en volledigheid. Hy omarm die gedagte van oopheid en voorlopigheid en besluit voorts om ruimte te laat vir die kreatiewe herverwerking van kennis. Laasgenoemde, besef hy, behoort 'n voortdurende en oneindige proses te wees. Hy vertaal en verwerk sommige van sy bronne en eindig dan sy memorandum af met 'n gedig wat hy aan die bibliotekaris opdra.

Soos in *Agaat* en *Triomf*, weerspieël die keuses wat Wiid as versamelaar maak, keuses wat tydens die skryf van die roman gemaak is. Die feite wat Wiid in sy memorandum verenig, word onder meer vergelyk met 'n sak klippe waarmee hy 'n groot mosaïek uitpak en met 'n "takkebos" (Van Niekerk en Van Zyl, 2006:27) waaruit hy 'n nes bou. Die roman is beide: dit is die saampak van brokstukke inligting, maar ook die hegte verwewing daarvan in 'n kennisekologie. In my bespreking van die roman het ek aangevoer dat laasgenoemde beeld van toepassing is vir 'n roman wat 'n dinamiese en kreatiewe wisselwerking tussen kennis en kuns bewerkstellig.

Die romans se houding jeens die kennismateriaal wat hulle op ensiklopediese wyse versamel, toon groot variasies. *Triomf* is oënskynlik 'n goeie voorbeeld van wat Swigger (1975) ironiese of skeptiese ensiklopedieë noem (sien hoofstuk 1). Soos Flaubert se *Bouvard et Pecuchet*, wat in Swigger se bespreking van skeptiese kennisversamelings figureer, bevraagteken Van Niekerk se roman die status en waarde van alles wat sy byeenbring en opteken.

Die funksie en status van die feitelike materiaal wat sy inkorporeer, word hierdeur geraak. Dit sou onsinnig wees om te beweer dat aanhalings uit die yskashandleiding in *Triomf* neerslag vind as bestendigingsgebaar. Dieselfde geld die clichés en aanhalings uit populêre kultuur. In hierdie opsig wyk Van Niekerk af van die kenmerk van ensiklopediese romans waaraan

Mendelson (1976a en 1976b) die heel meeste aandag gee: die ensiklopediese romansier se poging om kollektiewe kultuurbesit so volledig as moontlik te boekstaaf.

Haar benadering toon sekere ooreenkomste met die satiriese ensiklopedisme wat volgens Weisenburger se *Fables of subversion* (1995) vyandig staan teenoor kennis as kulturele konstruk. Dit herinner ook aan Weisenburger (1995:202) se siening dat satiriese ensiklopedieë juis materiaal uit eksentriek kennisvelde inkorporeer om kennisversameling as sinloos te ontmasker.

Dit is moeilik om te dink aan 'n meer eksentriek kennisveld as juis yskasmeganika, maar in hoofstuk 2 het ek geargumenteer dat Weisenburger se benadering ongenuanseerd is. *Triomf* kan na my mening nie klinkklaar as destruktiewe gebaar geklassifiseer word nie, aangesien daar sterk aanduidings is dat die roman se satiriese aanslag vernuwend wil wees. Die taal waarin die roman geskryf word, soos ook die literêre tradisies wat daardeur herskryf word (byvoorbeeld die voorstadsromans van C.M. Van den Heever), verkry hierdeur nuwe seggingsmoontlikhede en ander betekenis as wat dit voorheen gehad het.

Soos reeds aangedui, is *Agaat* se houding teenoor die materiaal wat daarin versamel word, hoogs ambivalent. Die roman is 'n ensiklopedie van verwysings na, en aanhalings uit Afrikaanse plaasromans, maar dié materiaal word in die teks opgeneem as deel van 'n versetsgebaar. Die patriargale ingesteldheid en rassisme wat deel uitmaak van die plaasromangenre in Afrikaans, kom onder skoot. Die roman wil nie net 'n ensiklopediese bestekopname van die plaasromangenre wees nie, maar dit ook herskryf en uitdaag.

Die bronmateriaal wat as verhaalmotto's gebruik word, is satiriese teikens en word gebruik om politieke kritiek te verwoord op die invloed van Afrikanernasionalisme op kenniswerke. In hoofstuk 4 het ek egter uitgewys dat die funksies en gebruike van aanhalings uit hierdie bronne elders in die teks uiteenlopend is. Dit vorm soms deel van 'n beredderingsgebaar (soos waar ouderwetse woorde op koesterende wyse opgeteken word) en soms deel van die implisiete politieke kritiek wat die roman verwoord word. Dit dien egter ook op diepgaande wyse as bronmateriaal vir kreatiewe herverwerking.

Agaat demonstreer hoe genres en genre-beskrywings gedestabiliseer kan word deur kreatiewe bydraes wat maklike aannames en rigiede indelings laat wankel. Vrouekarakters, wat volgens Mendelson (1976a en 1976b) nie in ensiklopediese narratiewe tot hul reg kom nie (sien hoofstuk 1), voer in *Agaat* die botoon. Die patriargie of empiriums wat volgens Mendelson in ensiklopediese narratiewe as panoromiese vergesigte ontvou, maak in *Agaat* op nadruklike wyse plek vir die ensiklopediese uitbeelding van 'n matriargie.

Mendelson se stelling dat ensiklopediese narratiewe altyd in die stad afspeel en met die stad gemoeid is, hou ook nie stand nie. Die stad is weliswaar in *Triomf* en *Memorandum* die bron en raamwerk van ensiklopediese werkwyses, maar in *Agaat* funksioneer die plaas op dieselfde wyse as die stede in ensiklopediese narratiewe. Dit word 'n wêreld van veelheid en verskeidenheid en, soos die stad in Johannesburg in *Triomf*, is Grootmoedersdrift 'n ensiklopediese monster en 'n reus.

In *Memorandum* vind ons verdere variasies op die ensiklopediese werkwyses en temas wat in *Triomf* en *Agaat* voorkom. *Memorandum* vertoon nie dieselfde gemoeidheid met Afrikaanse taal-, kultuur- en politieke erfenisse nie. Onder die literêre genres wat dit herskryf, tel die klassieke soektogverhaal en die antieke *menippus*. Die fokus verskuif dus van die Afrikaanse en Suid-Afrikaanse letterkunde na klassieke genres en vorme in ander tale. In hoofstuk 6 het ek aangedui dat die kennis wat geboekstaaf word, nie uit dieselfde voedingsbron as die bronmateriaal van die ander twee romans kom nie. Die verwysingsraamwerk is meer globaal of universeel, waardeur Mendelson se mening oor die nasionale en/of nasionalistiese bakermat van ensiklopediese narratief, nogmaals problematies word. Ek het aangetoon dat ook die ensiklopediese ideaal van 'n "Republiek van Lettere" nie sonder meer as ideaal voorgehou word nie.

Dat die einde van die apartheidsbedeling en die aanbreek van 'n nuwe era op allegoriese wyse in *Triomf* en *Agaat* uitgebeeld word, bevestig die historiese verband tussen die ensiklopediese roman en politieke of kulturele omwentelings. Die gemoeidheid met verandering wat volgens Mendelson 'n kenmerkende eienskap van ensiklopediese narratief is, manifesteer egter op 'n ander manier in *Memorandum*. Wat Bakhtin (1965:463) "the simultaneous death of the old world and the birth of the new" noem, wentel in dié roman om die wêreld van die lewendes en die onderwêreld van die dooies.

Uit bogenoemde opsomming van sommige maniere waarop ensiklopediese elemente in Marlene van Niekerk se romans manifesteer, kom verskille en ooreenkomste na vore. Die vernaamste ooreenkoms is dat al drie romans dieselfde estetiese houding verwoord. Kuns en kreatiwiteit behels dat kennis gefragmenteer, herorden, in nuwe kombinasies saamgevoeg, herskryf, vertaal en op talle ander maniere gewysig word. Juis hierdeur verkry dit nuwe waarde.

Die kreatiewe herverwerking van kennis word dikwels deur ensiklopediese romans aangeroer. Bersani (1990:133) reken dit is die eintlike tema van Flaubert se *Bouvard et Pécuchet*. Sy beskrywing van Flaubert se werkwyse, kan ook op Van Niekerk se romans van toepassing gemaak word:

Flaubert's brief mutational résumés of vast areas of knowledge suggest that, far from being condemned to cultural insignificance if it does not somehow account for the encyclopedic knowldge of its time, art is by definition an ontological relocation of the materials of philosophy and science (Bersani, 1990:133)

Van Niekerk se siening van haarself as 'n ensiklopedis, soos sy dit in bogenoemde aanhaling verwoord, is bedrieglik eenvoudig. Haar fiksionele ensiklopedisme is weliswaar in sommige opsigte gerig op versameling en bewaring, maar die materiaal wat onder kuratorskap geplaas word, word in fiktiewe konteks altyd iets anders as wat hulle was.

Bronnelys

Alter, R. 1975. *Partial magic. The novel as a self-conscious genre*. Ithaca: Cornell UP.

Anderson, B. 1983. *Imagined communities*. Londen: Verso.

Anderson, K. 1991. Encyclopedic dictionary as utopian genre: Two feminist ventures. *Utopian studies* 2 (1/2):124-130.

Anderson, M. 2003. A reappraisal of the “total” novel: Totality and communicative systems in Carlos Fuentes’s *Terra Nostra*. *Symposium* (Somer):59-79.

Anderson, W. 1986. Encyclopedic topologies. *Modern language notes* 101(4):912-929.

Athenot, Eric. 2002. Nostalgia for the whole and the one in *The gold bug variations*. *Revue française d’études américaines* 94:70-77.

Attell, K. 2003. *Encyclopedic modernisms. Historical reflection and modern narrative form*. Ongepubliseerde doktrale proefskrif. Berkeley: University of California.

Attridge, D. 2014. Contemporary Afrikaans fiction in the world: The Englishing of Marlene van Niekerk. *Journal of commonwealth literature* 49(3): 395-409.

Bachelard, G. 1994 (1958). *The poetics of space. The classic look at how we experience intimate places*. Boston: Beacon Press.

Bakhtin, M. 1965. *Rabelais and his world*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.

Bakhtin, M. 1984a. *Problems of Dostoevsky’s poetics*. (Vert. deur Caryl Emerson). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bakhtin, M. 1984b. *The dialogic imagination. Four essays*. (Vert. deur Caryl Emerson en Michael Holquist). Austin: University of Texas Press.

Barnard, R. 2012. Rewriting the nation. In: Attwell, David en Attridge, Derek (Reds). *The Cambridge history of South African literature*. Cambridge: Cambridge UP: 652-675.

Barrenechea, A. 2004. *Telluric monstrosity in the Americas: The encyclopedic taxonomies of Fuentes, Melville, and Pynchon*. Ongepubliseerde doktorsproefskrif. New Haven, Connecticut: Yale Universiteit.

Barthes, R. 1974. *S/Z*. Vert. Richard Miller. Oxford: Blackwell.

— De dood van de auteur. *Raster*: 17.

— 1982. The plates of the *encyclopedia*. In: Barthes, S. (Red.) *A Barthes Reader*. New York: Hill and Wang.

— 1987. *Sollers Writer*. Londen: Athlone Press.

Bartolini, Paolo. 2014. World literatures, comparative literature and glocal cosmopolitanism. *Comparative literature and culture* 15(5):2-10.

Baudrillard, J. 1996. *The system of objects* (Vert. deur James Benedict). Londen: Verso.

Bawarshi, A. en Reiff, M. 2010. *Genre. An introduction to history, theory, research and pedagogy*. Indiana: Parlor Press.

Belknap, Robert. 2004. *The list. The uses and pleasures of cataloguing*. New Haven: Yale UP.

Benjamin, W. 2005. Unpacking my library. A talk about collecting. In: *Selected Writings Volume 2*. Cambridge: Belknap Press.

Bernheimer, C. 1996. *Comparative literature in the age of multiculturalism*. Baltimore: Johns Hopkins UP.

Bernstein, Michael André. 1998. Making modernist masterpieces. *Modernism/modernity* 5(3):1-17.

Bersani, L. 1988. Flaubert's encyclopedism. *NOVEL: A Forum on fiction*. Vol 21(2/3): 140-146.

Bersani, L. 1990. *The culture of redemption*. Cambridge: Harvard UP.

Blair, A. 2003. Reading strategies for coping with information overload ca. 1550-1700. *Journal of the history of ideas* 64(1): 11-28.

Blair, Ann. 2010. *Too much to know. Managing scholarly information before the modern age*. New Haven: Yale UP.

Bombert, V. 1966. *The novels of Flaubert. A Study of themes and techniques*. Princeton: Princeton UP.

Brand, G. 2006. Van Niekerk hou só die Hart van die Gode Rein. Onderhoud met Gerrid Brand. *Die Burger*, 20 Desember:14.

Brewer, D. 1989. 1751. Ordering knowledge. In: Hollier, D. (Red.) *A new history of French literature*. Cambridge: Harvard UP.

Britz, E.C. 2007. *Marlene van Niekerk. Memorandum. 'n Verhaal met skilderye. 'n Handleiding vir Insig*. Kaapstad: New Media Uitgewers.

Brophy, M. 2009. Shadowing Afrikaner Nationalism: Jungian archetypes, incest and the uncanny in Marlene van Niekerk's *Triomf*. *Tydskrif vir geesteswetenskappe* 22(1): 96-112.

Brown, J. 1986. *Goethe's Faust: The German tragedy*. Ithaca: Cornell UP.

Brumble, D. 1998. *Classical myths and legends in die Middle Ages and Renaissance. A dictionary of allegorical meanings*. Londen: Fitzroy Dearborn Publishers.

Budgen, Frank. 1960. *James Joyce and the making of Ulysses*. Bloomington, Indiana UP.

Budd, M. 2009. Reading and not reading Don Quixote: From printshop to web, the book as new media. *The international journal of the book* 6(4):113-118.

Buikema, R. Crossing the borders of identity politics. Disgrace by J.M. Coetzee and Agaat by Marlene van Niekerk. *European journal of women's studies* 16(4):309-323.

Burger, W. 2000. Also sprach Treppie: Taal en verhaal as muurpapier in Marlene van Niekerk se *Triomf* (of "it's all in the mind"). *Literator* 21(1):1-20.

— 2005. Karnaval van die diere: Die skrywende waterkewe eerder as die jollie bobbejaan. LitNet. http://www.oulitnet.co.za/seminaar/agaat_burger.asp. Geraadpleeg op 3/7/2015.

— 2006. Deur 'n spieël in 'n raaisel: Kennis van die self en die ander in *Agaat* deur Marlene van Niekerk. *Tydskrif vir taalonderrig* 40(1):178-193.

— 2009. Om kommunikasie op gang te kry: Die begin en einde van Van Niekerk se oeuvre. *Tydskrif vir geesteswetenskappe* 25(2):1- 14.

— 2009b. "So-hede wat die tong uit die mond jaag agter benoeming aan, elke keer weer, tot in ewigheid. Marlene van Niekerk oor haar werk. *Journal of Literary Studies* 25(3): 152-156

Burke, P. 2000. *A social history of knowledge. From Gutenberg to Diderot*. Cambridge: Polity Press.

— 2012. *A social history of knowledge Vol. II. From the Encyclopédie to Wikipedia*. Cambridge: Polity Press.

Burn, S. 2007. The collapse of everything: William Gaddis and the encyclopedic novel. In: Joseph Tabbi (Red.) *Paper Empire: William Gaddis and the world system*. Tuscaloosa: U of Alabama Press.

— 2010. After Gaddis: Data storage and the novel. In: Crystal Alberts (Red.) *William Gaddis: The last of something. Critical essays*. New York: McFarland.

— 2012. Reading the multiple drafts novel. *Modern fiction studies* 58(3):436-458.

Burton, R. 1965. *The anatomy of melancholy. A selection*. Vert. deur Lawrence Babb. Michigan: Michigan State UP.

Bush, D. 1962. *English literature in the earlier seventeenth century, 1600-1660*. Oxford: Clarendon Press.

- Buxbaum, L. 2011. 'Embodying Space': The search for a nurturing environment in Marlene van Niekerk's *Triomf, Aagaat* and *Memorandum*. *English in Africa* 38(2): 29-44.
- 2012. 'Give the people what they want': Bodies on display in Marlene van Niekerk's *Triomf*. *Kritika Kultura* 18: 197-219.
- 2013. Remembering the self: Fragmented bodies, fragmented narratives in Marlene van Niekerk's *Triomf* and *Aagaat*. *Journal of literary studies* 29(2): 82-100.
- Calvino, Italo. 1988. *Six memos for the next millennium*. Londen: Jonathan Cape.
- Cartwright, M. 1995. Bodily perception: A reading strategy for the articles "Anatomie" and "Chirurgie" of the Encyclopédie. *Diderot studies* 26:47-69.
- Carvalho, A. 2009. *The novel as cultural and historical archive: An examination of Marlene van Niekerk's Aagaat (2006)*. Ongepubliseerde Magister-verhandeling. Port Elizabeth: Nelson Mandela Metropolitaanse Universiteit.
- Casanova, Pascale. 2004. *The world republic of letters*. Cambridge: Harvard UP.
- Cave, T. 1979. *The cornucopian text: Problems of writing in the French Renaissance*. Oxford: Clarendon Press.
- Cervantes, Miguel. 2005. *Don Quixote*. (Vert. deur Edith Grossman.) Londen: Secker & Warburg.
- Clark, H. 1990a. *The fictional encyclopedia*. New York: Garland.
- 1990b. Networking in *Finnegans Wake*. *James Joyce Quarterly* 27(4):745-758
- 1992. Encyclopedic Discourse. *Sub-stance* 21(1): 95-110.
- Coetzee, A. 2000. Die laaste Afrikaanse plaasroman. *Insig*, Oktober: 58.
- Cohen, J. 1996. Monster Culture (Seven Theses). In: Cohen, J. (Red.) *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Conrad, J. 2008. *Heart of darkness*. Oxford: Oxford UP.

Cope, J.I. 1966. From Egyptian rubbish-heaps to *Finnegans Wake*. *James Joyce Quarterly* 3(3):166-170.

Cross, R. 1971. *Flaubert and Joyce. The rite of fiction*. Princeton: Princeton UP.

Crous, M. 2011. Adriaan van Zyl: *Memorandum*: Marlene van Niekerk. *SAJAH* 26(3):27-34.

Culler, J. 1985. Junk and rubbish: A semiotic approach. *Diacritics* 15(3):2-12.

— 2006. Comparative literature. At last. In: Saussy, H. (Red.) *Comparative literature in an age of globalization*. Baltimore: Johns Hopkins UP.

Cummings, B. 2014. Encyclopaedic Erasmus. *Renaissance Studies* 28(2):183-204.

Day, T, en Derks, W. 1999. Narrating knowledge: reflections on the encyclopedic impulse in literary texts from Indonesian and Malay worlds. *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 155(3): 309-341.

Damrosch, D. 2003. *What is world literature?* Princeton: Princeton UP.

De Armas Wilson, D. 2000. Cervantes and the Indies. *Philosophy and literature* 24(2): 364-376.

Decoster, S. 2012. Information overload: La Mothe le Vayer and the digital age. *The international journal of the book* 9(3): 67-77.

De Jong-Goosens, R. 2007. Memorandum stelt hoge eisen aan de leser. *Zuid-Afrika*. 1 September:154.

De Kock, L. 2003. Translating *Triomf*: The shifting limits of “ownership” in literary translation or: Never translate anyone but a dead author. *Tydskrif vir literêre wetenskappe* 19(3/4):345-359.

— 2009a. Cracking the code: Translation and transgression in *Triomf*. *Tydskrif vir literêre wetenskappe* 25(3): 16–38.

— 2009b. Intimate enemies: A discussion with Marlene van Niekerk and Michiel Heyns about *Agaat* and its translation into English. *Tydskrif vir literêre wetenskappe* 25(3):136-51.

— 2010. The call of the wild: Speculations on a white counterlife in South Africa. *English in Africa* 37(1):15-39.

De Man, Paul. 1996. Phenomenality and materiality in Kant. In: Warminski, Andrzej (Red.) *Aesthetic ideology*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, G. en Guattari, F. 2004 (1980). *A thousand plateaus*. (Vert. deur B. Massumi). Londen en New York: Continuum.

— 1986. *Kafka: Toward a minor literature*. Minneapolis: Minnesota UP.

Derrida, J. 1980. The law of genre. *Critical Inquiry* 7 (Herfs 1980): 55-82.

— 1981. *Dissemination*. Londen: Continuum.

— 1985. Des tours de Babel. (Vert. deur J. Graham.) In: Graham, J. (Red.) *Difference in translation*. Ithaca en Londen: Cornell UP..

Derrida, J. en Roudinesco, E. 2004. *For what tomorrow... A dialogue*. (Vert. deur Jeff Fort.) Stanford: Stanford UP.

Descombes, Vincent. 1978. Variations on the subject of the encyclopaedic books. *Oxford literary review* 3.2:54-60.

Devarenne, N. 2006. 'In hell you hear only your mother tongue': Afrikaner nationalist ideology, linguistic subversion and cultural renewal in Marlene van Niekerk's *Triomf*. *Research in African literatures*, Vol 37(4): 105-120.

— 2009. Nationalism and the farm novel in South Africa, 1883-2004. *Journal of Southern African studies* 35(3): 627-642.

Devitt, A. 1992. *Writing genres*. Carbondale: Southern Illinois UP.

Diderot, D. 2002. "Encyclopedia". (Vert. deur Philip Steward.)

<http://quod.lib.umich.edu/d/did/did2222.0000.004?view=text;rgn=main> (Toegang 23/9/2015).

Douglas, M. 2002 (1996). *Purity and danger. An analysis of concepts of pollution and taboo*. Abingdon: Routledge.

Dragan, Richard. 2013. Envisioning the digital humanities in Richard Powers' fiction: Technology, the self, and the encyclopedic impuls. *The international journal of the humanities: Annual review* 2013(10):35-46.

Du Plessis, I. 2010. Die familiesage as volksverhaal: Afrikanernasionalisme en die politiek van reproduksie in Marlene van Niekerk se *Agaat*. *LitNet akademies* 7(3): 152-194.

Eco, U. 1984. Dictionary vs Encyclopedia. In: *Semiotics and the philosophy of language*. Londen: Macmillan.

— 1988. On truth. A fiction. In: *Meaning and Mental Representations*. Bloomington: Indiana UP.

— 1995. *The search for the perfect language*. Cambridge: Blackwell.

— 2005. Innovation and repetition: between modern and postmodern aesthetics. *Daedalus*, 134: 191-207.

— 2009. *The infinity of lists: An illustrated essay*. Londen: Quercus.

Eisenstein, E. 2005 (1983). *The printing revolution in early modern Europe*. Cambridge: Cambridge UP.

Ellman, Richard. (Red.) 1975. *The selected letters of James Joyce*. Londen: Faber and Faber.

Eppler, M. en J. Mengis. 2004. The concept of information overload. A review of literature from organization science, accounting, marketing, MIS, and related disciplines. *Information society* 20(5): 325-344.

Ercolino, Stefano. 2013. The maximalist novel. *Comparative literature* 46(3):241-256.

Ester, H. 2008. *De omgevallend boekenkast van Marlene van Niekerk*. Aanlyn: www.digibron.nl/search/detail/012dbd7a81e96acb68757fcc/de-omgevallen-boekenkast-van-marlene-van-niekerk Toegang: 9/10/2015.

Esterhuizen, L. 2014. Onderhoud met Marlene van Niekerk. Versindaba-bloginskrywing, 18 April. Aanlyn: <http://versindaba.co.za/2014/04/18/onderhoud-met-marlene-van-niekerk/>
Toegang: 15/6/2015.

Evans, D. 2006. Taking out the trash: Don DeLillo's *Underworld*, liquid modernity and the end of garbage. *The Cambridge Quarterly* 35(2):103-132.

Faris, W. 1988. *Labyrinths of language. Symbolic landscape and narrative design in modern fiction*. Baltimore: Johns Hopkins UP.

Febvre, L en H.J. Martin. 1976. *The coming of the book. The impact of printing 1450-1800*. Londen: New Left Books.

Fest, B. 2012. Then out of the rubble: The apocalypse in David Foster Wallace's early fiction. *Studies in the novel* 44(3):284-303.

Fiddian, R. 1989. James Joyce and the Spanish-American fiction: A study of the origins and transmission of literary influence. *Bulletin of Hispanic studies* 66:23-39.

Fincham, G. 2014. 'Reterritorialising' the land: Aagaat and cartography. *Tydskrif vir letterkunde* 51(2):130-143.

Foucault, Michel. 1994 (1970). *The order of things. An archaeology of the human sciences*. New York: Random Books.

— 1972. *The archaeology of knowledge*. Londen: Tavistock.

— 1977. *Language, counter-memory, practice*. Ithaca, New York: Cornell UP.

— 1980. *Power/knowledge: Selected interviews and other writings, 1972-1977*. Brighton: Harvester Press.

Frank, Soren. 2010. The aesthetic of elephantiasis: Rushdie's *Midnight's children* as an encyclopaedic novel. *Journal of postcolonial writing* 46(2):187-198.

Frye, N. 1957. *The Anatomy of criticism*. Princeton: Princeton UP.

- Fuentes, C. 1988. Cervantes, or the Critique of Reading. In: *Myself with others: Selected essays*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Glauert, A. 2013. "Do you know the land?" Unfolding the secrets of the lyric in performance *Music performance research* 6: 68-96
- Gleick, James. 2011. *The information. A History, a theory, a flood*. Londen: Fourth Estate.
- Gouws, A. 2008. "Ingrid Winterbach as skrywer en as beeldende kunstenaar. Enkele beskouings." *Stilet* 20(1): 8-42.
- Grafton, A. 1997. *The footnote: a curious history*. Cambridge: Harvard UP.
- Graham, S. 2009. *South African literature after the truth commission: Mapping loss*. New York: Palgrave.
- Greenblatt, S. 1991. *Marvellous possessions: The wonder of the new world*. Chicago: University of Chicago Press.
- Greene, T. 1970. *Rabelais. A study in comic courage*. Londen: Prentice-Hall.
- Greif, M. 2009. "The Death of the novel" and its afterlives: Toward a history of the "big, ambitious novel. *boundary 2*. Jaargang 36(2): 11-29.
- Grose, C. 2002. *Theatrum libri: Burton's Anatomy of melancholy and the failure of the encyclopedic form*. In: Anderson, J. en Elizabeth Sauer (Reds). *Books and readers in Early Modern England*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Gutierrez-Jones, C. 2011. Encyclopedic arc: *Gravity's rainbow* and Ephraim Chambers' *Cyclopaedia*. *The international journal of the book* 8(1):19-29.
- Hambidge, J. 2004. Agaat is betowerende weefwerk. *Die Volksblad*, 13 September

— 2007. “Memorandum: ‘n Verhaal met skilderye: Kanttekening deur Joan Hambidge.” *LitNet*. Aanlyn: www.litnet.co.za/memorandum-n-verhaal-met-skilderye-kanttekening-deur-joan-hambidge/ Toegang: 8 Oktober 2015.

Haraway, D. 1991. *Simians, cyborgs, and women: The reinvention of nature*. New York: Routledge.

— 1992. The promises of monsters: A regenerative politics for inappropriated others. In:

Treichler, P., C. Nelson en L. Grossberg (Reds.) *Cultural studies now and in the future*. New York: Routledge, 295-337.

Hauser, A. 1963. *The social history of art. Vol 4*. New York: Vintage.

Herman, L. en G. Lernout. 1998. Genetic coding and aesthetic clues: Richard Powers’ *Gold Bug Variations*. *Mosaic: A journal of the interdisciplinary study of literature* 31:151-64.

House, R. 2000. The encyclopedia complex: contemporary narratives of information. *SubStance* 92:25-46.

Huyssen, A. 1986. *After the great divide. Modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington: Indiana UP.

Hutcheon, L. 1988. *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction*. Londen: Routledge.

— 1989. *The politics of postmodernism*. Londen: Routledge.

— 2006. Comparative literature. Congenitally contrarian. In: Saussy, H. (Red.) *Comparative literature in an age of globalization*. Baltimore: Johns Hopkins UP.

—2006b. *A theory of adaptation*. New York: Routledge.

Hutchinson, J. 1994. *Modern nationalism*. Londen: Fontana.

Ife, B. 1994. The literary impact of the New World: Columbus to Carrizales. *Journal of the Institute of Romance studies* 3.

Ikonen, Teemu. 2006. Literary encyclopedia: A user’s manual.

<http://cybertext.hum.jyu.fi/articles/86.pdf> (Afgelaai op 8/4/2014).

Kilcher, A. 2003. *Mathesis und poiesis. Die Enzyklopädie der Literatur 1600 bis 2000*. München: Wilhelm Fink.

Jackson, J. 2011. Going to the dogs: Enduring isolation in Marlene van Niekerk's *Triomf*. *Studies in the novel* 43(3):343-362.

Jameson, F. 1988. Cognitive mapping. In: *Marxism and the interpretation of culture*. Urbana: University of Illinois Press: 347-360.

— 1990. *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Durham NS: Duke UP.

— 1991. *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke UP.

Jansen, E. 2005. "Ek het maar net saam met die miesies gebly." Die representasie van vroubediendes in Suid-Afrikaanse letterkunde: 'n steekproef. *Stilet* XVII(1):102-133.

Janz, R. 2011. Mephisto and the modernization of the devil. In: Schulte, H., Noyes, J. en

Kreber, P. (Reds.) *Goethes Faust: The theatre of modernity*. Cambridge: Cambridge UP.

John, P. 2008. Die tyd van die triekster: identiteit in enkele hedendaagse Afrikaanse prosatekste. *Literator* 29(3): 75-97.

Johnston, J. 1998. *Information multiplicity: American fiction in the age of media saturation*. Baltimore: John Hopkins UP.

Joyce, J. 1992. *Ulysses*. Harmondsworth: Penguin.

Kaup, M. 2013. The neobaroque in W.G. Sebald's *The rings of Saturn*: The recovery of open totality countering poststructuralism. *Contemporary literature* 54(4): 683-719.

Karl, F. 1985. American Fictions: The Mega-Novel. *Conjunctions* 7: 248-260.

Kenner, H. 1964. *The stoic comedians. Flaubert, Joyce and Beckett*. Londen: W.H. Allen.

- Klein, J. 1996. *Crossing Boundaries: Knowledge, disciplinarity, and interdisciplinarity*. Charlottesville: Virginia UP.
- Kogan, H. 1958. *The Great EB: The story of the Encyclopaedia Britannica*. Chicago: The University Press.
- Korkowski, B. 1975. Genre and satiric strategy in Burton's *Anatomy of melancholy*. *Genre* 8: 74-87.
- Kristeva, Julia. 1980. *Desire in language*. (Vert. Leon Roudiez). New York: Columbia UP.
- Kundera, M. 2005. *The curtain*. (Vert. Linda Asher.) New York: Harper Collins.
- LeClair, T. 1989. *The art of excess. Mastery in contemporary American fiction*. Chicago: University of Illinois Press.
- 1996. The prodigious fiction of Richard Powers, William Vollman, and David Foster Wallace. *Critique* 38(1):12-37.
- Lemmer, E. 2010. *Ingrid Winterbach, 'n derde kultuur en die neo-Victoriaanse romantradisie (1984-2006)*. Ongepubliseerde doktorsale proefskrif. Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika.
- Letzler, D. 2012. Encyclopedic novels and the craft of fiction: *Infinite Jest's* endnotes. *Studies in the novel* 44(3):304-324.
- Levin, H. 1957. *Contexts of criticism*. Cambridge: Harvard UP.
- Lewis, J. 2001. *Satanism today. An encyclopedia of religion, folklore and popular culture*. Kalifornië: ABC Clío.
- Libin, M. 2009. Dog-Angels in wolf time: Locating the place of the human in Marlene van Niekerk's *Triomf*. *Journal of postcolonial writing* 45(1):37-48.

- Lodge, David. 1983. Double discourses: Joyce and Bakhtin. *James Joyce Broadsheet* 11(Junie):1-2.
- Loots, S. 2004. Nog in die kielsoog: Onderhoud met Marlene van Niekerk. *Rapport Perspektief*, 28 November: 4.
- 2011. Die teks as museum of argief in onlangse Afrikaanse romans. *Stilet* XXXIII (2): 75-101.
- Letzler, David. 2012. Encyclopedic novels and the craft of fiction: *Infinite jest's* endnotes. *Studies in the novel* 44(3):304-324.
- Loveland, J. 2012. Why encyclopedias got bigger... and smaller. *Information & culture* 47:233-254.
- Lukács, Georg. 1990 (1971). *The theory of the novel. A historico-philosophical essay on the forms of great epic literature*. (Vertaal deur Anna Bostock). Cambridge: The MIT Press.
- Lyotard, J. 2006 (1984). *The postmodern condition: A report on knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Markos, L. 2013. *Heaven and hell. Images of afterlife in the Western poetic tradition*. Eugene: Cascade Books.
- Marcus, B. 2005. Why experimental fiction threatens to destroy publishing, Jonathan Franzen and life as we know it. *Harper's Magazine*, Oktober: 39-52.
- Martens, G. 2009. Inleiding. In: Martens, G. (Red.) *De experimentele encyclopedische roman: tussen archief en autofictie*. Gent: Academia Press.
- Mendelson, E. 1976a. Encyclopedic narrative: From Dante to Pynchon. *Modern language notes* 91(6):1267-1275.
- 1976b. Gravity's Encyclopedia. In Levine, Geroge & Leverentz, David (Reds). *Mindful pleasures. Essays on Thomas Pynchon*. Boston & Toronto: Little, Brown and Company.

McArthur, T. 1986. *Worlds of reference: Lexicography, learning and language from the clay tablet to the computer*. Cambridge: Cambridge UP.

McHale, B. 2006. Cognition en abyme: Models, manuals, maps. *Journal of literature and the history of ideas* 4 (2): 175-189.

Moore, Natasha. 2014. Epic and novel: the encyclopedic impulse in Victorian poetry. *Nineteenth-Century literature* 68(3):396-422.

Moretti, F. 1996. *Modern epic: The world system from Goethe to Garcia Marquez*. New York: Verso.

— 2004. Conjectures on world literature. In: Prendergast, C. (Red.) *Debating world literature*. Londen: Verso.

— 2013. *Distant reading*. Londen: Verso.

Moser, W. 1981. Fragment and encyclopedia: From Borges to Novalis. *New York literary forums* 8-9:111-28.

Mullan, J. 1998. Swift, Defoe, and narrative forms . In: Zwicker, S. (Red.) *The Cambridge companion to English literature 1650-1740*. Cambridge: Cambridge UP.

Murphy, K. 2011. The anxiety of variety: Knowledge and experience in Montaigne, Burton and Bacon. In: Batsaki, Y. en Subha, Schramm en Jan-Melissa (Reds). *Fictions of knowledge: Fact, evidence, doubt*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

— 2014. Robert Burton and the problems of polymathy. *Renaissance studies* 28(2):279-297.

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

Ogilvie, B. 2003. The many books of nature: Renaissance Naturalists and information overload . *Journal of the history of ideas* 64(1):29-40.

Olivier, G. 2011. Die 'einde' van die romantiese kunstenaar? Gedagtes by die interpretasie van Marlene van Niekerk se *Agaat* (2004). *Stilet* XXXIII(2): 167-186.

— 2012. The Dertigers and the plaasroman: Two brief perspectives on Afrikaans literature. In: Attwell D. en Derek Attridge (reds). *The Cambridge History of South African literature*. Cambridge: Cambridge UP.

Paulson, William R. 1988. *The noise of culture: Literary texts in a world of information*. Ithaca: Cornell UP.

Paris, Vaclav. Picturing the wake: Archibaldo, Joyce, and his monster. *James Joyce Quarterly* 49(2):235-259.

Platt, L. 2009. Unfallable encyclicling: *Finnegans Wake* and the *Encyclopedia Britannica*. *James Joyce Quarterly* 47(1):107-118.

Poliquin, R. 2012. *The breathless zoo. Taxidermy and the cultures of longing*. Pennsylvania: Pennsylvania State UP.

Popper, K. 1972. *Objective knowledge: An evolutionary approach*. Oxford: Clarendon Press.

Prinsloo, L. 2006. *Agaat van Marlene van Niekerk as 'n postkoloniale plaasroman*. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling. Durban: Universiteit van Kwazulu-Natal.

Prinsloo, L. en Visagie, A. 2007. Die representasie van die bruin werker as die *ander* in Marlene van Niekerk se postkoloniale plaasroman *Agaat* (2004). *Stilet* XIX:2, September: 43-62.

— 2009. Grondbesit in 'n postkoloniale plaasroman: Marlene van Niekerk se *Agaat*. *Tydskrif vir geesteswetenskappe* 25.3: 72-89.

Provoost, F. 2009. “Ik wil niet meer. En ik kan niet meer.” Zuid-Afrikaanse gastschrijver Marlene van Niekerk heeft genoeg van de realistische roman en vlucht voorlopig in lyrische gedichten. *Mare*. 3 September:8-9.

Queneau, R. 2007. *Letters, numbers, forms. essays, 1928-70*. Urbana en Chicago: University of Illinois Press.

Rabelais, F. 1944. *The five books of Gargantua and Pantagruel*. (Vert. Jacques le Clercq.)
New York: Modern Library.

Rasula, J. 1999a. Textual indigence in the archive. *Postmodern culture* 9(3). Aanlyn:
http://muse.jhu.edu.ezproxy.uct.ac.za/journals/postmodern_culture/v009/9.3rasula.html.

Toegang: 27 Maart 2013.

— 1999b. When the exception is the rule: Don Quixote as incitement to literature.
Comparative literature 51(2):123-151.

Renders, L. 2009. De onmogelijkheid van troost. *Memorandum* van Marlene van Niekerk en
Adriaan van Zyl. *Voortgang* 27:85-102.

Ritchie, D. 2010. *The fullness of knowing. Modernity and postmodernity from Defoe to
Gadamer*. Waco, Texas: Baylor UP.

Ritvo, H. 1997. *The Platypus and the Mermaid, and Other Figments of the Classifying
Imagination*. Cambridge: MIT Press.

Rivero, H. 2007. Don Quixote and his labyrinth: Carnivelesque folly, lust, and chaos at the
inn. *Neophilologus* 92:627-640.

Robert, M. 1963. (Vert. Carol Cosman). *The old and the new: From Don Quixote to Kafka*.
Berkeley: University of California Press.

Rosenberg, D. 2003. Early modern information overload. *Journal of the history of ideas*
64(1)3:1-9.

Rossouw, J. 2005. “O moenie huil nie, o moenie treur nie, die jollie bobbejaan kom weer”:
Oor Marlene van Niekerk se *Agaat*. *Vrye Afrikaan*.

Aanlyn: www.vryeafrikaan.zo.za/lees.php. Toegang: 10 Februarie 2015.

Rossman, J. en Stobie, C. 2012. ‘chew me until i bind’: Sacrifice and cultural renewal in
Marlene van Niekerk’s *Agaat*. *Tydskrif vir geesteswetenskappe* 28(3): 17-31.

Rossmann, J. 2012. "There's another story here": Skewing the frame in Marlene van Niekerk's *Agaat*. *English Academy Review: Southern African Journal of African Studies* 29(2):34-45.

— 2014. Orion, ram's-horn and labyrinth: Quest and creativity in Marlene van Niekerk's *Triomf, Agaat* and *Memorandum*. Ongepubliseerde PhD-verhandeling: Universiteit van Kwazulu-Natal.

Roux, A.P. 2009. *Artis bene moriendi, voorskrifte & tekeninge vir 'n goeie dood – Memorandum: 'n verhaal met skilderye*. MA-dissertasie, Noordwes Universiteit.

Sainz, G. 1983. Carlos Fuentes: A permanent bedazzlement. In: *World literature today* 57(4): 568-72).

Sarduy, Severo. 1980. The baroque and the neo-baroque. In: Fernandes, C. *Latin America in its literature*. New York: Holmes.

Sanders, M. 2009. Mimesis, memory, *Memorandum*. *Journal of literary studies* 25(3):106-123.

Saussy, H. 2006. Exquisite cadavers stitched from fresh nightmares. Of memes, hives and selfish genes. In: Saussy, H. (Red.) *Comparative literature in an age of globalization*. Baltimore: Johns Hopkins UP.

Schulte, H. 2011. "Introduction". In: Schulte, H., J. Noyes en P. Keber (Reds). *Goethe's Faust: Theatre of modernity*. Cambridge: Cambridge UP.

Screech, M.A. 1980. The Winged Bacchus (Pausanias, Rabelais and Later Emblematisers). *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 43:259-262.

Shear, J. 2006. Haunted house, haunted nation: *Triomf* and the South African postcolonial gothic. *Joernaal vir Literêre Wetenskappe* 22(1/2):70-95.

Sheridan, G. 2007. Technological utopia/dystopia in the plates of the *Encyclopédie*. In: Griffin, M. en Tom Moylan (Reds). *Exploring the utopian impulse. Essays on utopian thought and practice*. Oxford: Peter Lang.

Shinn, A. en Vine, A. 2014. Introduction. Theorizing copiousness. *Renaissance studies* 28 (2):167-182.

Smith, A. 1998. *Nationalism and modernism*. Londen: Routledge.

Smith, F. 2004. Plaas se ander kant. Patriargie se ommekeer egter nie eenvoudig. *Die Burger*, 4 September:12.

Soud, S. 1995. Weavers, gardeners, and gladiators: Labyrinths in *Tristram Shandy*. *Eighteenth-Century studies* 28(4):397-411.

Spitta, S. *Misplaced objects. Migrating collections and recollections in Europa and the Americas*. Austin: University of Texas Press.

Spivak, G. 2003. *Death of a discipline*. New York: Columbia UP.

Stalnaker, J. 2010. *The unfinished enlightenment. Description in the age of the encyclopedia*. Cornell: Cornell UP.

Stewart, S. 1993. *On longing. Narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*. Durham en Londen: Duke UP.

Sterne, L. 1996. *Tristram Shandy*. Hertfordshire: Wordsworth Classics.

Stobie, C. 2008. Ruth in Marlene van Niekerk's *Agaat*. *Tydskrif vir literêre wetenskappe* 25(3):57-71.

Strecker, T. 1998. Ecologies of knowledge: The encyclopedic narratives of Richard Powers and his contemporaries. *Review of conemporary fiction* 18(3):65-71.
— 2004. Self-organization in Richard Powers's *The gold bug variations*. *Critique* 45(3): 227-245.

Sullivan, 1990. Circumscribing knowledge: Encyclopedias in historical perspective. *The journal of religion* 70 (3): 315-339.

- Swigger, Ronald. 1975. Fictional encyclopedism and the cognitive value of literature. *Comparative literature studies* 12(4):351-366.
- Tankard, P. 2006. Reading lists. *Prose Studies* 28(3):337-360.
- 't Hart, M. 2006. Borduren als machtmiddel. *De Groene Amsterdammer*. 19 Mei. Aanlyn: www.groene.nl/artikel/borduren-als-machtsmiddel. Toegang: 8 Oktober 2015.
- Theron, E. 2003. *Jacob van Maerlant se Der naturen bloeme as ensiklopediese narratief*. Ongepubliseerde magisterverhandeling. Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika.
- Thomsen, M/ 2006. *Mapping World Literature: International Canonization and Transnational Literatures*. Londen: Continuum.
- Tribout-Joseph, S. 2008. *Prouce and Joyce in dialogue*. Londen: Legenda.
- Van Coller, H. P. 2009. Commendatio: Helgaard Steyn-prys (2008) aan Marlene van Niekerk vir *Agaat*. *Stilus*, Maart: 131-123.
- 2003. Die gesprek tussen C.M. van den Heever se werk en enkele moderne Suid-Afrikaanse romans. *Literator* 24(1):49-70.
- Vandevoorde, H. 2009. Le nouveau journal in die Nederlandse literatuur. Een terreinverkenning. In: Martens, G. (Red.) *De experimentele encyclopedische roman: tussen archief en autofictie*. Gent: Acedemia Press.
- Van der Merwe, C. 2004. *Agaat* deur Marlene van Niekerk. LitNet. <http://www.oulitnet.co.za/seminaar/agaat.asp>. Toegang: 2 Julie 2015.
- Van Ewijk, P. 2011. Encyclopedia, network, hypertext, database: The continuing relevance of encyclopedic narrative and encyclopedic novel as generic designations. *Genre* 44(2):205-222.
- Van Houwelingen, C. Rewriting the plaasroman: Nostalgia, intimacy and (un)homeliness in Marlene van Niekerk's *Agaat*. *English studies in Africa* 55(1):93-106.
- Van Niekerk, M. 1992. *Die vrou wat haar verkyker vergeet het*. Pretoria: HAUM-Literêr.

- 1994. *Triomf*. Kaapstad: Quellerie.
- 2004. *Agaat*. Kaapstad: Tafelberg.
- 2007. *Memorandum*. Vert. deur Riet de Jong-Goossens. Amsterdam: Querido.

Van Niekerk, M. en Van Zyl, A. 2006. *Memorandum: 'n verhaal met skilderye*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Van Niekerk, M. 2008. Lambert Benade van Triomf en Agaat Lourier van Grootmoedersdrif: Die kind in die agterkamer as die sjamaan van die familie. In: Jansen, E. (Red): *My ma se ma se ma se ma: Zuid-Afrikaanse families in verhalens*: 102-117. Amsterdam: Suid-Afrikaanse Instituut.

— 2009. *Die sneeuslaper*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Van Vuuren, H. 2014. *Passacaglia* van J.S. Bach en *Das Passagen-Werk* van Walter Benajmin – literêre montage as mosaïekwerk in *Memorandum. 'n Verhaal met skilderye* (2006). *Tydskrif vir geesteswetenskappe* 54(3):505-523.

Venter, L.S. 1992. Outeur (epiek). In: Cloete, T.T. (Red.) *Literêre terme en teorieë*. Kaapstad: HAUM Literêr.

2004. 'n Unieke leeservaring. Verteltrant in *Agaat* so ongehaas soos liriese poësieBeeld, 22 November: 11.

Vervaeck, B. 2009. Een kwesie van doorverwysen. Encyclopedisch monsters in het werk van Atte Jongstra. In: Martens, G. (Red). *De experimentele encyclopedische roman: tussen archief en autofictie*. Gent: Academia Press.

Vicari, E.P. 1989. *The view from Minerva's tower: Learning and imagination in The anatomy of melancholy*. Toronto: University of Toronto Press.

Viljoen, H. 1992. Outonomie van die literêre teks. In: Cloete, T.T. (Red.) *Literêre terme en teorieë*. Kaapstad: HAUM Literêr.

2005. 'n Groot Afrikaanse roman (resensie). *Literator* 26(3):149-180

Viljoen, L. 1994. Resensie: Marlene van Niekerk, *Triomf*. In: *Die Suid-Afrikaan* (49): Mei.

- 1996. Postcolonialism and recent women's writing in Afrikaans. *World literature today* 70(1):63-72.
- 1996b. Review of *Triomf*, by Marlene van Niekerk. *ARIEL: A review of International English Literature* 27(1):246-250.
- 2009. Die dagboek as narratiewe strategie in Marlene van Niekerk se *Agaat*. *Stilet* XXI(2):69-90.
- 2014. Die rol van Nederland in die transnasionale beweging van enkele Afrikaanse skrywers. *Internationale neerlandistiek* 52(1):3-26.

Visagie, A. 2005. *Agaat* as kultuurdokumentasie vir die toekoms: 'n reaksie op Johann Rossouw se politieke lesing van Marlene van Niekerk se *Agaat* in *Vrye Afrikaan*. *LitNet Seminaarkamer*. www.oulitnet.co.za/seminaar/agaat_visagie. Asp. Toegang: 2 Julie 2015.

Von Goethe, W. 1994. *Faust*. (Vert. deur Stuart Atkins.) Princeton: Princeton UP.

Wall-Randell, S. 2008. Doctor Faustus and the printer's devil. *Studies in English literature 1500-1900* 48(2): 259-281).

Wasserman, J. 1975. The word as object: the Rabelaisian novel. *NOVEL: A forum on fiction* 8(2):123-137.

Watt, Ian. 1963 (1957). *The rise of the novel*. *Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*. Londen: Chatto & Windus.

Weinberg, F. 1995. Layers of emblematic prose: Rabelais' Andouilles. *The sixteenth century journal* 26(2):367-377

Weisenburger, S. 1995. *Fables of subversion: satire and the American novel 1930-1980*. Athens: University of Georgia Press.

Werner, S. 1993. *Blueprint. A study of Diderot and the Encyclopédie plates*. Birmingham: Summa Publications.

Wessels, A. 2006. Marlene van Niekerk se *Agaat* as inheemse Big House-roman. *Tydskrif vir letterkunde*, 43(2): 31-45.

Weschler, L. 1996. *Mr Wilson's cabinet of wonder: Pronged ants, horned humans, mice on toast, and other marvels of Jurassic technology*. New York: Vintage Books.

Wicomb, Z. 1998. Five Afrikaner texts and the rehabilitation of whiteness. *Social identities* 4(3):363-384.

Williams, B. 2007. Barry Ronge Speaks to Sunday Times Fiction Prize Winners Marlene van Niekerk and Michiel Heyns. *BOOKSlive* blog-inskrywing, 18 Junie.

Aanlyn: <http://bookslive.co.za/blog/2007/06/18/barry-ronge-speaks-to-sunday-times-fiction-prize-winners-marlene-van-niekerk-and-michiel-heyns/>

Toegang: 15/6/2015.

Williams, R.G. 2001. Disfiguring the body of knowledge: Anatomical discourse and Robert Burton's *The anatomy of melancholy*. *ELH* 68(3): 593-613.

Wilson, R. 2013. Ship of Fools: Foucault and the Shakespeareans. *English studies* 94(7):773–787.

Wood, James. 1999. *The broken estate. Essays on literature and belief*. New York: Modern Library.

Woodward, W. 2001. "Dog stars and dog souls: The lives of dogs in *Triomf* by Marlene van Niekerk and *Disgrace* by J.M. Coetzee." *Journal of literary studies* 17(3-4):90-119.

Wong, S. 1998. Encyclopedism in *Anatomy of melancholy*. *Renaissance and reformation* 22:5-22.

Yeo, R. 2003. A Solution to the multitude of books: Ephraim Chambers's "Cyclopaedia" (1728) as "The Best Book in the Universe". *Journal of the history of ideas* 64(1):61-72.

— 2001. *Encyclopaedic Visions. Scientific dictionaries and Enlightenment culture*.

Cambridge: Cambridge UP.

—2007. *Lost encyclopedias: Before and after the Enlightenment*. *Book history* 10: 47-68.