

**Verwonding, verwoording en verwerking: 'n Beskouing van
Henning J. Pieterse se kortverhaalbundel *Omdat ons alles is*
vanuit 'n terapeutiese perspektief**

Suzanne-Louise Bezuidenhout

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



Studieleier: Prof. Louise Viljoen

Maart 2009

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

Datum: 4 Maart 2009

Kopiereg © 2009 Universiteit van Stellenbosch

Alle regte voorbehou

Opsomming

Met die lees van Henning J. Pieterse se werk word die leser gekonfronteer met 'n sombere sentrale tema, naamlik verlies. Verlies manifesteer sigself op verskillende wyses in sy oeuvre, maar die opvallendste vorme van verlies is as gevolg van die beëindiging van 'n liefdesverhouding of die dood. 'n Tweede opvallende tema in Pieterse se werk is kuns en kunstenaarskap, spesifiek die skeppende skryfproses.

Die bogenoemde temas kom myns insiens die duidelikste na vore in Pieterse se kortverhaalbundel *Omdat ons alles is* (1998). Die sentrale gegewe in hierdie bundel is die selfmoord van die geliefde vrou en die gepaardgaande gevoelens van verlies en pyn. Die manlike karakters in hierdie verhale worstel met die verwerking en aanvaarding van verlies, hetsy as gevolg van die selfmoord van 'n geliefde vrou of deur die beëindiging van 'n liefdesverhouding. Verskeie pogings word aangewend om verlies te vergeet en die pyn te verdoof. Die karakters gee hulle oor aan drank, dwelms en seks, maar hierdie metodes om verlies te verwerk, bring net tydelike verligting. Selfvernietigende ontvlugtingsmetodes word egter gekontrasteer met die konstruktiewe skryfhandeling. Die reis na psigiese herstel en die verwerking van trauma word tegelyk 'n skeppende reis. Deur die verwoording (met spesifieke verwysing na die skryfhandeling) van verwondende ervarings word gestreef na die verwerking daarvan. Om trauma deur literêre narratiewe te verwerk, is dikwels 'n uiters vermoeiende en pynlike proses, omdat herinneringe wat in die psige onderdruk word deur die skryfhandeling na die oppervlak gebring word om daar deur te werk en moontlik ook te verwerk.

In hierdie tesis word *Omdat ons alles is* vanuit 'n terapeutiese perspektief beskou om te bepaal of die skryfhandeling 'n terapeutiese rol kan speel in die verwerking van trauma. Die narratiewe terapie gaan oor die vind van woorde en taal om trauma te kommunikeer deur 'n verhaal te skep waarin die sin en samehang wat deur trauma vernietig is, teruggevind kan word. Trauma vernietig die sin en samehang van 'n lewensverhaal en laat die individu magteloos en verward, maar deur die vind van woorde om die trauma te kommunikeer, word daar in die rigting van verwerking en aanvaarding van verlies beweeg. In *Omdat ons alles is* karteer Pieterse die reis van verwerking en deurwerking van trauma, maar in die verhale word ook beklemtoon dat hierdie reis geensins 'n plesierit is nie. Ten slotte blyk dit dat die skryfhandeling wél 'n rol speel in die verwerking van trauma in *Omdat ons alles is*, maar *tot watter mate* verwerking plaasvind, bly 'n ope vraag.

Abstract

When reading Henning J. Pieterse's work the reader is confronted by a sombre central theme, that of loss. Loss manifests itself in different ways in his oeuvre, but the most notable forms of loss are as result of the ending of a love affair or death. A second noticeable theme in Pieterse's work is art and artistry, specifically the creative writing process.

In my opinion these themes are most evident in his 1998 collection of short stories *Omdat ons alles is* (Because we are everything). The main premise in this collection of short stories is the suicide of the beloved wife and the accompanying feelings of loss and grief. The male characters in these stories struggle with processing and accepting loss - loss due the suicide of a beloved wife or due to the ending of a relationship. Various attempts are made to forget the loss and to numb the pain. The characters turn to alcohol, drugs and sex as ways of trying to work through or process the loss, but these methods only bring temporary relief. These self-destructive methods of escapism are contrasted with the constructive act of writing. At the same time the journey to psychic recovery and the processing of trauma becomes a creative journey. By expressing trauma through writing about wounding experiences there is striven to process it. The processing of trauma by means of literary narratives is often extremely exhausting and distressing. In the act of writing about trauma, painful memories that are repressed in the psyche are brought to the surface.

In this thesis *Omdat ons alles is* is viewed from a therapeutic perspective to establish whether the act of writing plays a part in the processing of trauma. Narrative therapy is concerned with the finding of words and language to communicate trauma by creating a story in which the meaning and coherence that trauma destroys, can be recaptured. Trauma destroys the meaning and coherence of a life story and leaves the individual powerless and confused, but by finding words to communicate trauma, there is a positive movement in the direction of dealing with and accepting loss. In *Omdat ons alles is* Pieterse maps the journey of working through loss and trauma, but in these stories it is also emphasised that this journey is by no means a joyride. In the end it seems that the act of writing does play a part in the processing of trauma, but to which extent, remains an open question.

Bedankings

My dank aan:

My studieleier prof. Louise Viljoen vir haar inspirerende leiding, waardevolle insette én geduld.

My eksaminatore, prof. H.P. Van Coller en prof. D.P. Van Zyl, vir hul bydrae tot dié studie.

My ouers, Ben en Coreen, vir hulle ondersteuning, aanmoediging en dat hulle my aan die wonderlike wêreld van woorde bekendgestel het.

Marius Swart, Annie Klopper en Linda Rademeyer vir hulle ondersteuning en dat hulle altyd bereid was om te luister.

Die personeel van die Departement Afrikaans en Nederlands aan die Universiteit van Stellenbosch vir hulle volgehoue belangstelling.

Die Groot Skepper sonder wie ek nie sou kon skep nie.

Erkennings

Erkenning word graag aan die volgende instellings gegee vir geldelike ondersteuning tydens die voltooiing van hierdie tesis:

Die Universiteit van Stellenbosch
Die Harry Crossley Trust
Die H.B. Thom Trust

Die menings uitgespreek en gevolgtrekkings gemaak in hierdie tesis is dié van die skrywer en kan nie noodwendig aan enige van die bogenoemde instellings toegeskryf word nie.

Inhoudsopgawe

Hoofstuk 1: Verwonding, verwoording en verwerking	1
1.1 Inleiding	1
1.2 Vraagstelling	3
1.3 Motivering vir die ondersoek	4
1.3.1 Pieterse se bydrae tot die Afrikaanse literatuur	5
1.3.2 Die tematiese prominensie van kuns en verlies	6
1.3.3 Literatuur as terapie	12
1.3.4 Die debat tussen Hennie van Coller en Philp John	25
1.3.4.1 Van Coller oor 'n "Waarheidskommissie" in die letterkunde	26
1.3.4.2 John se kritiek teen 'n terapeutiese benadering tot die verlede	29
1.3.4.3 Van Coller oor die verwerking van trauma deur stories	41
1.3.4.4 John se kritiek teen die "terapeutiese imperatief"	47
1.3.4.5 Van Coller en Strauss: "Die dissonansie van dissidente diskoers"	58
1.4 Bundeloorsig	62
1.4.1 <i>Alruin</i>	63
1.4.2 <i>Omdat ons alles is</i>	66
1.4.3 <i>Die burg van hertog Bloubaard</i>	79
Hoofstuk 2: Selfrefleksie, feit en fiksie, en outobiografie	86
2.1 Selfrefleksie en die vervaging van die grens tussen feit en fiksie	86
2.2 Outobiografiese aanwysers	98
2.2.1 Outobiografie en die outobiografiese kontrak	100
2.2.2 Scheepers oor outobiografiese aanwysers	105
Hoofstuk 3: Die bespreking van spesifieke kortverhale in <i>Omdat ons alles is</i>	114
3.1 Algemene inleiding	114
3.2 Interpretatiewe sleutels by die lees van die kortverhale	115
3.2.1 Pyn in genot en genot in pyn	116
3.2.1.1 Masochisme	117
3.2.1.2 Doodserotiek	119
3.2.1.3 Versmelting van grense	123
3.2.2 Verwondende begeertes: Om te verdoof óf te verwoord?	133
3.2.2.1 Die verdoving van pyn in <i>Omdat ons alles is</i>	135
3.2.2.2 Taal as towery: Verwoording van die onverwoodbare	147
3.2.3 Kreatiewe selfopoffering	153
Hoofstuk 4: Slot	174
Bronnelys	181

Hoofstuk 1: Verwonding, verwoording en verwerking

1.1 Inleiding

Die paar reëls het bloot saamgegly na hierdie deel van die land wat hy nog sal deurkruis, op soek na verdere reëls, oor die land en sy vrou, sy vrou wat deur elke gedig beweeg. Mense sterf, verhale en gedigte oor hulle gaan soms voort.

(Pieterse, 1998:127)

Deur die omskepping van ervaring tot verhaal word koherensie en betekenis aan die gebeure verleen. Trauma aan die ander kant, vernietig hierdie koherensie; dit is 'n psigiese wond wat die slagoffer woordeloos en verhaalloos laat. Die verwerking van trauma hou verband met die hervind van taal, met die herskrywing van die lewensverhaal.

(Van der Merwe, 2007:106)

Met die lees en beskouing van Henning Jonathan Pieterse se werk word beide leser en navorser gekonfronteer met 'n sombere sentrale tema, naamlik verlies. In sy debuutdigbundel *Alruin* (1989), die kortverhaalbundel *Omdat ons alles is* (1998) en die digbundel *Die burg van hertog Bloubaard* (2000) toon Pieterse deurgaans 'n intense belangstelling in die verkenning van die landskap van verlies. Verlies manifesteer op verskillende wyses in Pieterse se oeuvre, die opvallendste blyk egter verlies as gevolg van die dood te wees.

In die drie bogenoemde tekste word verganklikheid en die dood gekontrasteer met die skeppende en helende krag van die kuns, meer spesifiek die skryfkuns. Deur die skeppende verwoording van traumatiese gebeure wend Pieterse 'n poging aan tot die verwerking daarvan, soos Weideman (1998:16)

dan ook met verwysing na Pieterse se werk beweer: “Dit gaan uiteindelik om die ou tema van heling via die kuns, wat op sy beste ’n moeisame proses is omdat persoonlike demone in ’n gefiksionaliseerde vorm uitgeskryf *moet* word.” (My kursivering.) Dit is van belang om daarop te let dat Weideman die heling deur kuns as ’n moeisame proses beskryf. Hierdie proses van skryf as ’n vorm van terapie gaan met die konfrontasie van pynlike emosies en herinneringe gepaard. Derhalwe gaan dit nie hier oor verbloeming of verdowing nie, maar eerder om die verwoording van pyn en traumatiese gebeure wat in die psige onderdruk word om sin daarvan te maak.

Volgens Van der Merwe (2007:104) impliseer die belangstelling in die verwerking van trauma deur literêre narratiewe nie ’n naïewe of simplistiese siening daarvan as kitsgenesing nie. Hy sê verder: “Dit moet ook beklemtoon word dat ‘heling’ nie met pynverdowing gelykgestel moet word nie. Ek sou die konsep wil verbind met die Jungiaanse begrip van individuasie, van heelwording – *wat nie pynloosheid beteken nie.*” (My kursivering.) Die kompleksiteit van trauma mag nie onderskat word deur te suggereer dat kitsgenesing gewaarborg word deur die gebruik van narratiewe nie. Inteendeel, die narratiewe benadering tot terapie is eerder ’n manier om deur die trauma te werk. Dit is ’n proses waarin die traumatiese ervaring nie onderdruk word, as onbeduidend afgemaak word of ontken word nie, maar opgeneem word in ’n nuwe verhaal om dit meer hanteerbaar te maak.

Die pyn wat deur trauma veroorsaak word, kan meer hanteerbaar gemaak word deur die verwerking daarvan in ’n gestruktureerde vorm soos gevind in

die prosa en poësie. Die disruptiewe en chaotiese aard van traumatiese ervarings laat die individu magteloos en gedisoriënteerd, terwyl die verwoording daarvan deur die skryfhandeling 'n manier is om samehang en beheer terug te win, soos John Harvey (2002:262) ook verduidelik: "Writing takes these chaotic thoughts and feelings and helps the person gain a sense of control in dealing with them." Teenoor die chaotiese aard van traumatiese ervarings staan die singewende neerpen daarvan in 'n gestruktureerde vorm. Tereg sê Van der Merwe (2007:3): "Die soeke na die gepaste woord en struktuur is deel van die soeke na sin en troos."

1.2 Vraagstelling

Verlies en die verwerking daarvan deur middel van die skryfhandeling in die kortverhaalbundel *Omdat ons alles is* is die fokus van my ondersoek. Die algemene vraagstelling betrek die konsep van heling via die kuns en kan as volg geformuleer word: Kan kuns, insluitende die skryfhandeling met betrekking tot die skep van kreatiewe skryfwerk, 'n rol speel in die verwerking van traumatiese gebeurtenisse? Meer spesifiek, speel die skryfhandeling 'n rol in die verwerking van traumatiese gebeure in Henning J. Pieterse se kortverhaalbundel *Omdat ons alles is*? Dié sleutelvraag behels die ondersoek na aanduidings in Pieterse se werk, met die primêre fokus op die kortverhaalbundel *Omdat ons alles is*, wat daarop dui dat die skryfhandeling terapeuties van aard kan wees en dat die verwoording van traumatiese gebeure moontlik die verwerking daarvan kan bewerkstellig.

Vrae ontstaan egter oor hoe en tot watter mate kuns heling kan bring. Is dit moontlik om deur die verwoording van traumatiese gebeure te streef na die verwerking daarvan? Verhoed die herhaalde oprakeling van traumatiese gebeure nie juis die genesing van die wond nie? Of moet die individu daadwerklik met die traumatiese gebeure uit die verlede gekonfronteer word in 'n poging om dit as 't ware uit die sisteem te skryf en daarvan sin te maak? In hierdie tesis sal die bogenoemde vrae aan die hand van 'n teksondersoek van die kortverhaalbundel *Omdat ons alles is* probeer beantwoord word om te bepaal of skryf 'n terapeutiese handeling kan wees. In die geval van Henning Pieterse lyk dit tog asof daar wesenlike waarde lê in skryf as terapeutiese handeling.

1.3 Motivering vir die ondersoek

Daar is hoofsaaklik vier redes wat as motivering gedien het vir 'n studie oor Henning Pieterse se werk:

- Die statur van Pieterse se werk en sy bydrae tot die Afrikaanse literatuur.
- Die temas van kuns en verlies wat herhaaldelik in sy oeuvre op die voorgrond geplaas word.
- Die toepaslikheid van die narratiewe terapie as teoretiese uitgangspunt met betrekking tot die bestudering van die bogenoemde twee temas.
- Die uiteenlopende menings oor die terapeutiese benadering tot die letterkunde soos dit na vore kom in die debat tussen Hennie van Coller en Philip John.

1.3.1 Pieterse se bydrae tot die Afrikaanse literatuur

Eerstens het ek as navorser opgemerk dat daar tot dusver nog nie 'n tesis of diepgaande studie oor die werk van Henning Pieterse verskyn het nie. Dit is opvallend indien daar in ag geneem word dat Pieterse reeds ruim erkenning ontvang het vir sy literêre bydraes, onder andere die Eugène Maraisprys in 1990, die Ingrid Jonkerprys in 1991 vir sy digbundel *Alruin* en die Hertzogprys vir poësie in 2001 vir *Die burg van hertog Bloubaard*. Hy was verder die redakteur van John Bojé se vertaling van die *Canterbury Tales* in 'n *Keur uit die Pelgrimsverhale van Geoffrey Chaucer* (1989) wat in 1990 bekroon is met die Akademieprys vir vertaling en in 2008 ontvang hy die Nedbank-Akademieprys vir sy vertaling van Rainer Maria Rilke se *Duino-Eligieë* (2007).

Pieterse en die digter Louis Esterhuizen het sedert 1998 ook bekendheid verwerf met met die gewilde bekgevegte¹, 'n inisiatief om poësie op 'n vermaaklike wyse meer toeganklik vir die publiek te maak. In 2001 neem hy as gasdigter deel aan *Poetry International* in Rotterdam en *Dichters in het Elzenveld* in Antwerpen. Hierbenewens was Pieterse ook van 1993 tot 2003 die hoofredakteur van *Tydskrif vir letterkunde*. Henning Pieterse se betrokkenheid by die literêre toneel en die verskillende pryse wat hy ontvang het, dien (myns insiens) as bevestigende merkers van sy literêre statuur en

¹ Die bekgevegte, wat veral gewild is op kunstefeeste, is gegrond op "performance poetry" wat lank reeds in Amerika en Nederland aangebied word (Scholtz, 2000a: 47). Die bekgeveg is as 't ware 'n "verbale bokseveg" waar twee spanne podiumdigters of "performance poets" teen mekaar meeding om binne 'n beperkte tyd 'n gedig te skryf na gelang van 'n tema wat deur die gehoor verskaf word. Digters moet ook binne 'n beperkte tyd gedigte uit hul eie werk soek om voor te lees aan die hand van temas wat deur die gehoor verskaf word. Die gehoor bepunt dan die verskillende spanne en gedigte om die bekgevegwenner te bepaal. Alhoewel die bekgevegte komies is en op 'n vermaaklike wyse poësie aan die algemene publiek wil bring, dui Pieterse se spottende verhoognaam, "Dr. Death" op 'n ironiese wyse wel iets van die ernstige aard van sy poësie aan. In 'n onderhoud met Stephanie Nieuwoudt (2001: 4) skryf Pieterse dan ook sy verhoognaam toe aan die sombere tematiek van sy gedigte.

plek in die Afrikaanse kanon. Hopelik sal hierdie studie die leemte begin vul wat daar bestaan op die gebied van grondige navorsing oor dié skrywer se werk.

1.3.2 Die tematiese prominensie van kuns en verlies

Die belangstelling in 'n studie oor Pieterse se werk, meer spesifiek 'n ondersoek na die narratiewe verwoording van traumatiese gebeure as metode van verwerking, spruit uit die lees van verskeie resensies, onderhoude en kritici se besprekings van sy poësie en prosa waarin daar na die genoemde aspekte verwys word. In haar profiel oor Pieterse in *Perspektief en Profiel 3* verwys Heilna du Plooy (2006: 425) byvoorbeeld na die dood en die deurgronding van “die onbegryplike” as belangrike aspekte in sy oeuere:

Die bemoeienis met die dood en doodsgedagtes bly ook deurgaans intens. Dit gaan nie om herhaling as sodanig nie, maar om die dieper delf om die onbegryplike te deurgrond of dit minstens in hanteerbare formaat of estetiese vorm te kry, sodat voortgang op een of ander wyse bewerkstellig kan word.

In die bogenoemde aanhaling wys Du Plooy nie net op die sombere tematiek van Pieterse se oeuere nie, maar ook die hantering en uiting van die dikwels onbegryplike lewenservaring in 'n meer hanteerbare formaat en estetiese vorm, soos gevind kan word in die georganiseerde taal en struktuur van die prosa en poësie. Vervolgens sal daar gekyk word na verdere besprekings en resensies waarin hierdie aspekte van Pieterse se oeuere aangedui word.

In 'n onderhoud met Paul Boekkooi (1990: 4) oor sy debuutbundel *Alruin* (1989) sê Pieterse: “Ek skryf omdat ek nie anders kán nie.” In *Alruin* word aspekte van die kunste en kunstenaarskap, insluitende die digterskap, reeds deur Pieterse ontgin. Joan Hambidge (1990: 8) wys in haar resensie op 'n “digterlike bewussyn” en Tom Gouws (1990: 49) dui die metapoëtiese of “ars poëtika[le]” aspek van hierdie bundel in sy resensie aan. Du Plooy (2006: 412) verwys onder andere na die prominensie van “die transformasie van belewenis tot kunswerk” en die kunste en kunstenaarskap as onderwerp, tema en metafoor in die digbundel. Sy sluit ook by Johann de Lange (1990: 7) en Tom Gouws (1989: 49) aan met betrekking tot die verwysing na die transformasie of omsetting van belewenis tot kunswerk as tema in *Alruin*.

Naas kuns en kunstenaarskap is verganklikheid en verlies ook belangrike temas in dié bundel. Helize van Vuuren (1990: 14) dui twee sentrale motiewe in *Alruin* aan, naamlik die elegiese en die verloopte liefde. Die elegiese aard van die gedigte word beklemtoon deur 'n deurgaanse bewustheid van die verganklikheid van alle aardse dinge. Daar is in die bogenoemde gedeelte verwys na Hambidge (1990: 8) wat melding maak van 'n “digterlike bewussyn”, maar tegelykertyd noem sy dat dit 'n bewussyn van “kreatiwiteit in destruksie” is. Die motto van die bundel kom uit 'n gedig van Dylan Thomas “The force that through the green fuse drives the flower” in *18 Poems* (1934): “The force that through the green fuse drives the flower / Drives my green age; that blasts the roots of trees / Is my destroyer.” Volgens Du Plooy (2006: 411) kan die reëls van die motto dui op “die drama van die menslike lewe en op die kunstenaarsaktiwiteit, hoe die mens en die kunstenaar tegelyk deur

groeikrag en vernietigingsdrang aangedryf word.” Die verband tussen kreatiwiteit en destruksie kan herlei word tot die verband tussen die lewe en die dood wat interafhanklik is, soos duidelik in reëls ses en sewe van die gedig “Stillewe” in *Alruin* verwoord word: “swart sooie fluister tog woordeloos / van nuwe lewe.” Gouws (1989: 49) is van mening dat *Alruin* die leser bewus wil maak van die gang van die natuur: “Alles staan in die teken van ‘an image of death as the great book of nature speaks of it’, en dit wieg op (h)erkenning van die lewe en die dood, maar altyd in die bundel met dié kwalifisering: ‘...but what I have sought is the almost smiling’.” Myns insiens word hierdie soeke na “the almost smiling”² ’n soeke na hoop en troos te midde van die onafwendbare menslike lot, naamlik die dood. Dit is die hoop en troos wat gevind word in die skepping van blywende kuns, in kontras met die verganklikheid van die mens.

Die elegiese aard van die digbundel *Alruin* word geïntensiveer in die kortverhaalbundel *Omdat ons alles is* (1998). Die dood, verlies en die hantering van verlies manifesteer op velerlei wyses in die kortverhale. Dié kortverhaalbundel, met sy opvallende outobiografiese gegewens, word geskryf na die selfmoord van Pieterse se vrou in 1993 (Nieuwoudt, 1998: 17). J.P. Smuts (1999: 2) noem dat die gewelddadige dood van die vrou en die

² Hierdie aanhaling kom uit ’n brief wat die skilder Vincent van Gogh voor sy selfmoord in September 1889 aan sy broer Theo gestuur het (Mauer, 1998: 109). Kort voor sy selfmoord was Van Gogh besonder produktief. In die Engels-vertaalde weergawe van ’n brief sê hy die volgende: “ I am working a great deal and quickly these days; by doing this I seek to find an expression for the desperately swift passing away of things [...]” (109). Naomi Mauer skryf Van Gogh se haas in die skeppende produksie in die laaste gedeelte van sy lewe toe aan “his fear that time was running out for him” (109). Die aanhaling uit Van Gogh se brief beklemtoon ’n bewustheid van die verganklikheid en die tydelikheid van die menslike bestaan teenoor die blywende aard van kuns. Die eerste twee gedigte in *Alruin*, “Stillewe” en “Van Gogh te Auvers” handel juis oor Vincent van Gogh en in hierdie gedigte word die verganklikheid van die mens, kuns en kunstenaarskap ook ondersoek.

moeilike verwerking van hierdie selfmoord in verskeie verhale aangeraak word. Herman Wasserman (1998: 5) som die sentrale tema van die bundel as volg op: “Die sentrale tema [...] is die selfmoord van ’n huweliksmaat en die manier waarop daar van dié tragiese gebeurtenis herstel word, die soeke na genesing en heling.”

In *Omdat ons alles is* word die skryfproses in hierdie soeke na heling en aanvaarding van kardinale belang. In ’n onderhoud met Stephanie Nieuwoudt (1998: 17) bevestig Pieterse die terapeutiese waarde van die skryfproses: “Vier jaar ná haar [sy vrou se] dood was my onderbewussyn gevoer met fragmente en my onderbewussyn het dit uiteindelik in die vorm van stories uitgespoeg [...] Dis ’n cliché, maar ja, die skryfproses was terapeuties.” Tom Gouws (1998: 6) beskryf die skryfproses as ’n manier om tot verlossing te kom: “Hierdie bundel is ’n poging om deur die skryfproses, as ’n tipe lydensweg, tot verlossing te kom.” Verder verwys Smuts (1999: 2) in sy resensie van die bundel na die rol van verwoording as ’n metode van verwerking en om tot ’n vergelyk te kom met problematiese gebeure: “Die man [met verwysing na die hoofkarakter in die kortverhaal “Die kelder” (1998: 27)] probeer ook tot ’n vergelyk kom met die verlede deur die neerskryf van sy ervarings, deur die verwoording van sy problematiek in die verhaal.” Henriette Roos (2006: 72) noem ook dat met betrekking tot die verwerking van die “intense persoonlike trauma en verdriet, spesifiek van die ervaring en verwerking van ’n geliefde se selfmoorddood” in *Omdat ons alles is* daar “deur die skryfproses [tog] ’n vorm van aanvaarding bereik [word].”

Twee jaar na die publikasie van *Omdat ons alles is* verskyn Pieterse se tweede digbundel *Die burg van hertog Bloubaard* (2000). J.C. Kannemeyer (2005: 705) verwys na die verweefdheid van die persoonlike problematiek wat in *Omdat ons alles is* beskryf word met verskeie sprokies en mites in *Die burg van hertog Bloubaard*. Die prominentste van dié intertekste is die Bloubaard-legende. Die leser word gekonfronteer met die tema van verlies teen die agtergrond van die Bloubaard-legende, soos Bernard Odendaal (2001: 6) dit stel: “In die bundel word patosryke tematiek gehanteer: die smartlike verlies aan ’n geliefde vrou weens selfmoord sodat intense skuldgevoelens en boosheidsvrese deur die man ervaar word. Vandaar die identifikasie met die Bloubaard-legende.” Kannemeyer (2005: 706) hierop uit:

Binne die kader van die outobiografiese gegewe word Bloubaard, die figuur met wie die sprekende stem hom in die bundel identifiseer, nie net ’n simplistiese moordenaar nie, maar ’n lydende mens wat in sy ‘woordkasteel’ elke nag soek na die sleutels wat toegang tot sy gegrendelde deure, en daardeur ook die vrou én die bevrydende gedig, sal bied.

In dié bundel gaan dit nie bloot om die beskrywing van wroeging oor verlies nie, maar ook oor die rol wat die poësie speel in die hantering daarvan, Du Plooy (2006: 422) skryf as volg: “Die geliefde is weg en daar moet tot versoening gekom word *in* en *deur* die verse.” (My kursivering.) Die poësie word vir die sprekende subjek in die bundel ’n manier om die verlies te verwerk en tegelykertyd ook ’n burg en ontvlugtingsoord teen die traumatiese aanslae van die werklikheid te skep. Marius Crous (2000) skryf die volgende in ’n resensie oor *Die burg van hertog Bloubaard* op die aanlynjoernaal *LitNet*: “Die poësie word sodoende ’n ontvlugtingsoord waar die dood van die geliefde verwerk moet word [...]” én verwys verder na die wyse waarop “die sprekende

subjek in die bundel as geheel sy lyding ervaar en daarvoor probeer skryf om die pyn te verdring [...].” Lucas Malan (2000: 18) verwys ook na die skuiling wat in die “poësieburg” gevind kan word: “Die kasteel waarin die hertog sy geliefde vrou eens verwelkom het, word algaande ’n geestelike skuiling, ’n ‘burg van papier’ waarin die woord, die gedig self as beswering teen die dood en ‘ons stigmata van liefhê’ moet dien.”

Daar is reeds genoem dat die skryfhandeling ’n manier is om traumatiese gebeure te verwerk en dat die poësie ’n ontvlugtingsoord vir die sprekende subjek in *Die burg van hertog Bloubaard* is. Du Plooy (2006: 424) wys op ’n verdere eienskap van die poësie wat na vore kom in die laasgenoemde bundel, naamlik: “[H]oe chaotiese en vormlose belewenis en die grensloosheid van ervaring juis binne die vormlikheid van die poësie kan tuiskom.” Traumatiese gebeure is chaoties van aard, maar die verwoording daarvan en die strukturering daarvan gee aan die skrywende individu die geleentheid om uit wanorde orde te skep en vorm te gee aan die vormlose, soos Glenn Roberts (1999: 13) dit stel: “Narrative responses to desperate circumstances offer a means of containing wild, threatening, and unpredictable experiences, and re-establishing some kind of order and relationship.”

Uit die genoemde resensies en besprekings is dit duidelik dat van die sentrale temas waaroor Henning Pieterse skryf, verganklikheid en verlies is. Tegelykertyd blyk dit uit Pieterse se werk dat die omvorming en verwerking

van traumatiese gebeurtenisse, veral verlies in sy verskeie manifestasies, deur die literêre vorme van die prosa en poësie kan geskied.

1.3.3 Literatuur as terapie: Die narratiewe terapie as teoretiese benadering tot Pieterse se werk

Met die lees van Pieterse se werk en die beskouing van die bogenoemde resensies en artikels het dit geblyk dat literatuur as terapie 'n interessante en relevante teoretiese invalshoek sou wees by 'n ondersoek na Pieterse se werk. In *Alkant Olifant* (1998: 230) noem Chris van der Merwe en Hein Viljoen dat die studie oor die terapeutiese waarde van literatuur 'n rigting is waarin daar nog "glad te min" navorsing gedoen is. In my ondersoek het ek ook agtergekom dat daar nie baie navorsing op dié gebied bestaan nie. Daar is min Afrikaanse bronne oor die narratiewe terapie en ook nie veel oor die terapeutiese werking van tekste uit die Afrikaanse letterkunde nie.

Dit blyk wel dat daar belangstelling in die helende moontlikhede is wat verhale kan bied. In artikels deur Van Heerden (1995), Van Coller (1997) en Visagie (1997) word die terapeutiese werking van verhale vermeld. Van Coller en Odendaal (2003: 37, 39) verwys egter ook na die helende aspek van die poësie en die verwerking van ontstellende ervarings deur die "poëtiese skeppingsproses", soos dit na vore kom in Antjie Krog se *Kleur kom nooit alleen nie* (2000) en Henning Pieterse se *Die burg van hertog Bloubaard* (2000). Daar moet ook klem gelê word op die bydrae van Chris van der Merwe se navorsing oor die terapeutiese werking van literatuur in die Suid-Afrikaanse konteks. Naas deelname aan insiggewende publikasies soos *Telling Wounds: Narrative, Trauma & Memory - Working through the SA*

armed conflicts of the 20th century (gredigeer deur Van der Merwe & Wolfswinkel, 2002) en *Narrating Our Healing - Perspectives on Working through Trauma* (Van der Merwe & Gomodo-Madikizela, 2007), publiseer hy ook artikels in *Stilet* wat handel oor die verwerking van trauma in en deur die literatuur, naamlik “Die laaste woord oor ’n Afrikaanse boek of Die verhaal van afgesnyde voete” (Van der Merwe, 2005) wat gaan oor die literêre verwerking van trauma in Karel Schoeman se *Die laaste Afrikaanse boek* (2002) en “ ’n Terapeutiese perspektief op Etienne van Heerden se *In stede van die liefde*” (Van der Merwe, 2007) wat ’n analise is van die roman *In stede van die liefde* (2005) met die fokus op trauma en heling.

In sy navorsing oor die terapeutiese waarde van narratiewe in die verwerking van trauma ondersoek Van der Merwe ook die helende potensiaal wat hierdie tipe narratiewe vir *leser* kan inhou³. Die narratiewe terapie kan van waarde wees vir beide die skrywer én vir die leser wat hom of haar met die literêre teks kan identifiseer. Van der Merwe en Viljoen (1998: 230) noem dat wanneer onderdrukte traumatiese ervarings vir die leser té pynlik is om te verwoord “identifikasie met ’n verwante verhaal in die literatuur ’n indirekte en minder pynlike konfrontasiemoontlikheid bied.” Die leser kan met die verhaal identifiseer, maar tegelykertyd kan die skrywer ook aan die leser die woorde gee wat nodig is om sy of haar persoonlike traumatiese ervarings uit te druk. In hierdie opsig noem Van der Merwe en Viljoen (1998: 231) dat almal ’n storie het om te vertel, maar dat nie almal die woorde het om daardie storie

³ Die lees van boeke vir terapeutiese doeleindes vorm deel van biblioterapie. Volgens Cornett & Cornett (1980: 7) kan die biblioterapie op sy eenvoudigste omskryf word as die gebruik van boeke om mense te help en die opvatting dat die regte boeke op die regte tyd ’n helende uitwerking kan hê. In hierdie tesis val die fokus egter op die terapeutiese werking van die vertel- of skryfhandeling.

mee te vertel nie: “Die skrywer kan, deur algemene ervarings tot stories te omvorm, as ‘plaasvervanger’ vir die leser woorde aan ervarings gee.” Soos voorheen genoem is, is die vind van woorde en taal om uitdrukking aan verwondende ervarings te gee reeds die beginpunt van traumaverwerking.

Henning Pieterse sêlf toon ook ’n belangstelling in die narratiewe terapie en die gebruik daarvan in die letterkunde. In ’n artikel in *Rapport* se bylaag *Perspektief* noem hy (2007: 7), in sy hoedanigheid as professor en hoof van die Universiteit van Pretoria se Eenheid vir Kreatiewe Skryfkuns, dat hy in sy werksessies ervaar hoe ná skryf en terapie aan mekaar lê. Ten tyde van die verskyning van dié artikel (29 April 2007) was twee van sy assistente ook besig om met spraak- en musiekterapeute, sielkundiges, verpleegkundiges en maatskaplike werkers aan ’n kursus oor kreatiewe skryfwerk as terapie te werk. Hopelik sal die inisiatief bydra tot die ontwikkeling van navorsing oor die terapeutiese waarde van literatuur, veral met betrekking tot die Afrikaanse letterkunde.

Myns insiens kan daar twee redes wees vir die beperkte hoeveelheid navorsing oor die narratiewe terapie in die Afrikaanse letterkunde⁴. Die eerste

⁴ Die leemte op die gebied van navorsing oor die narratiewe terapie (of die terapeutiese waarde van literatuur) as teoretiese uitgangspunt binne die Afrikaanse letterkunde word bevestig deur die feit dat daar, na my kennis, nog net een magistertesis en een doktorale proefskrif hieroor verskyn het. Retha Schoeman se magistertesis *Skryf as terapie by twee vertellers uit ’n postkoloniale bestel: ’n Vergelykende studie van Een vlek op de rug deur J. Van de Walle en Eben Venter se Foxtrot van die vleisetters* (2001) is tot dusver een van die eerste diepgaande studies wat begin om hierdie teoretiese uitgangspunt in die Afrikaanse letterkunde te gebruik. Schoeman se navorsing werp lig op skryf as vorm van terapie, maar sy fokus grotendeels op postkolonialisme in haar vergelyking van die bogenoemde twee romans. Myns insiens kon Schoeman meer aandag geskenk het aan die omskrywing van die begrip “narratiewe terapie” (Sy gebruik nie hierdie begrip in haar navorsing nie, maar verwys na “skryf as terapie” en in die narratiewe terapie gaan dit oor die terapeutiese waarde van die vertel van stories, hetsy skriftelik óf mondelings) en die verskillende menings oor só ’n

rede kan wees dat die narratiewe terapie 'n redelike nuwe rigting binne die sielkunde is. Appelt (2006: 32) wys daarop dat narratiewe terapie, wat deel is van die sogenaamde “talk therapy” of gespreksterapie binne die sielkunde, as relatiewe nuweling tot die terapeutiese diskoers beskou kan word, aangesien dit eers in die 1980's begin vorm aanneem het. Verskeie kritici (Appelt 2006; Crossley 2000; Dreyer 2006; Robberts & Holmes 1999; Thomm 1990) verwys na die baanbrekerswerk van Michael White en David Epston op die gebied van die narratiewe terapie in hul boek *Narrative Means to Therapeutic Ends* (1990). In *Narrative Means to Therapeutic Ends* word die basiese uitgangspunt gehandhaaf dat ons ervarings organiseer en betekenis daaraan gee deur stories. White en Epston (1990: 36-37) fokus veral op die geskrewe woord in hul benadering tot die narratiewe terapie. Dit sluit aan by wat in hierdie tesis ondersoek word, naamlik die literêre teks *Omdat ons alles is* en die terapeutiese werking van die skryfhandeling soos af te lei uit die teks.

'n Tweede moontlike rede vir die beperkte hoeveelheid navorsing oor narratiewe terapie in die Afrikaanse letterkunde kan wees dat daar uiteenlopende menings oor die rol en plek van die narratiewe terapie in die studie van literatuur is. Dit kom myns insiens die duidelikste na vore in die debat tussen Hennie van Coller en Philip John in die *Tydskrif vir Letterkunde* se eerste uitgawe van 2005 en in uitgawes een en twee van 2006. Voordat daar egter verder na die debat verwys word, is dit noodsaaklik om kortliks in dié gedeelte twee sentrale begrippe in my ondersoek te verduidelik, naamlik

benadering tot die interpretasie van literêre tekste. Daar moet ook melding gemaak word van M.P. Human se deeglike navorsing en verhelderende insigte op dié gebied. Sy doktorsale proefskrif *Verlies in die oeuvre van Lettie Viljoen/Ingrid Winterbach* (2008) fokus op die kompleksiteit van verlies in Viljoen/Winterbach se oeuvre en die rol wat taal in die rouproses speel.

trauma en *narratiewe terapie*. Deur die verduideliking van hierdie begrippe kan daar met groter insig na die argumente in die debat gekyk word.

Trauma

Die titel van dié tesis, *Verwonding, verwoording en verwerking: 'n Studie van Henning J. Pieterse se kortverhaalbundel Omdat ons alles is* is geformuleer na aanleiding van die verwondende effek van traumatiese gebeure op die psige. In aansluiting hierby word gekyk na 'n manier om trauma te hanteer en te probeer verwerk deur die narratiewe verwoording daarvan.

Die woord *trauma* is afgelei van die Griekse woord vir wond. In die vyfde uitgawe van die *Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse Taal* (Odendal & Gouws, 2005: 1198) word trauma omskryf as “verwonding” of “letsel”. *The Dictionary of Psychology* (Corsini, 2002: 1019) noem trauma: “The result of a painful event, physical or mental, causing immediate damage to the body or shock to the mind”. Die slagoffer(s) van trauma kan dus fisies óf psigies verwond word. In *Perspectives on Loss and Trauma. Assaults on the Self* beskou John Harvey die verwondende aanslae van trauma en verlies as intrinsiek gekoppel aan mekaar. Hy verduidelik die verband tussen trauma en verlies as volg (2002: 6):

Traumas, by definition, involve major losses. People perceive trauma as fundamentally involving loss. All losses are not traumas, but all traumas involve loss. [...] traumas are formally defined as unusual events involving loss to the individual - whether a death, the loss of body parts or functioning, the loss of a job, the loss of one's home, or the loss of one's trust in others or in the safety of the world.

In navorsing oor trauma en die hantering daarvan (Crossley 2000; Janoff-Bulman & Berger 2000; Roberts & Holmes 1999; Van der Merwe 2006; Van der Merwe & Gobodo-Madikizela 2007) word 'n verdere aspek beklemtoon, naamlik die ervaring van trauma as disruptiewe verskynsel wat sin en samehang vernietig. Traumatiese gebeure onderbreek die skynbaar gladvloeiende verloop van die lewe en laat die individu met gevoelens van wanorde en verwarring. In die lig van hierdie stelling beweer Van der Merwe en Gomodo-Madikizela (2007: 15) dat die genesing van trauma begin met die vind van woorde en 'n storie om orde te herstel: "The recovery from trauma begins with the finding of words and of a story about what happened; 'translating' trauma into the structure of a language and a narrative is a way of bringing order and coherence into the chaotic experience." Gevolglik is Van der Merwe en Gobodo-Madikizela (2007: 60) van mening dat die omvorming van trauma tot literêre narratief die omvorming van chaos tot struktuur is.

Soos reeds genoem is, verwond trauma die individu, maar deur narratiewe verwoording kan daar in die rigting van moontlike verwerking beweeg word, om een van die karakters uit Etienne van Heerden se roman *Kikoejoe* (1996: 141) aan te haal: "Jy sien: 'ourselves as epic stories' – ons moet die wond al vertellende heel. Dís terapie."

Narratiewe terapie

Ter verduideliking van die begrip *narratiewe terapie* is dit nuttig om na die tweeledige aard van die konsep te verwys, naamlik *narratief* en *terapie*. Eerstens sal daar na die narratiewe komponent verwys word om aan te toon

dat verhale sentraal staan in dié vorm van terapie. Daarna sal die terapeutiese aspek verduidelik word.

Die woord *narratief* word as volg verklaar in die *Collins Cobuild English Language Dictionary* (Sinclair et al, 1987: 955): “A narrative is a story or an account of events and experiences”. In die vyfde uitgawe van die *Handwoordeboek van die Afrikaanse taal* (Odendal & Gouws, 2005: 1122) word ’n storie onder andere beskryf as ’n “vertelling” of “verhaal”. Heilna du Plooy verduidelik in *Verhaalteorie in die twintigste eeu* (1986: 2) dat ’n verhaal kan verwys na ’n artistieke weergawe van ’n bepaalde storie, maar dat in gewone taalgebruik die woord *verhaal* ook gebruik word om te verwys na ’n verhalende teks. Verder noem Du Plooy (1986: 2) dat wanneer daar na die verhalende aard van ’n teks, hetsy ’n kortverhaal, gedig, lied of film, verwys word, dit impliseer dat ’n storie of ’n verhaal in daardie teks vertel of uitgebeeld word. In sy artikel “Eendag was daar...(Of was daar nie?) Stories: Onthulling, verdoeseling of moontlikheid?” noem Willie Burger (2002: 114) dat die eenvoudigste beskrywing van ’n narratief “die vertelling van ’n opeenvolging van gebeurtenisse is – met ’n begin, ’n middel en ’n einde.”

Die eerste gedeelte van die term *narratiewe terapie* verwys na die narratiewe of verhalende element en betrek ook die bogenoemde beskrywing wat Burger gebruik. Dit behels (in die konteks van die narratiewe terapie) die siening van die menslike lewe min of meer in terme van ’n gestruktureerde verhaal met ’n begin, middel en einde waarvan ons deel is, maar waaraan ons ook kan deelneem as outeurs. In die inleiding tot hul boek *Narrating Our Healing* -

Perspectives on Working through Trauma verduidelik Chris van der Merwe en Pumla Gobodo-Madikizela (2007: viii) dié siening as volg:

Paul Ricoeur and many other philosophers have shown us that we tend to regard our lives as narratives, with a beginning, middle and end. [...]. Life takes on the form of a plot with causal links, where one event leads to another – a plot that can, to a certain extent, be planned by us, the authors of our own lives.

Die siening van iets so kompleks soos die lewe as 'n verhaal met 'n begin, 'n middel en 'n einde kan moontlik oorvereenvoudig voorkom.⁵ In *Die Burger se bylaag By* (2007:12) lewer Willie Burger 'n bydrae getiteld “Romans lei nie maklik tot terapie nie” en maak die stelling dat die lewe “nie dit [is] wat in eenvoudige, gemaklike verhale vertel kan word nie, verhale met 'n begin, middel en einde nie.” In die narratiewe terapie gaan dit juis nie oor “eenvoudige” of “gemaklike” verhale nie, want verhale waarin daar konfrontasie met traumatiese gebeure plaasvind, is in wese die verhale waarop die narratiewe terapie fokus. Philip John (2006: 165) stel ook die volgende vraag oor die terapeutiese benadering tot literatuur: “Het ons dan weer te make met 'n ou bekende: die verdagmaking van ‘ingewikkelde’, gefragmenteerde, diskontinue, ‘dissosiatiewe’ tekste en 'n aandrang op narratiewe wat mooi sluit en minder ontstellend of verontrustend is?” My antwoord aan John sou nee wees. Literêre narratiewe oor trauma is dikwels gefragmenteerd en die ontstellende gebeurtenisse word juis nie onderdruk

⁵White en Epston (1990: 10) koppel 'n tydsaspek aan hierdie basiese siening van die struktuur van die lewensverhaal en noem dat verhale 'n begin of verlede, 'n middel of hede en 'n einde of toekoms het. Die einde impliseer dus nie noodwendig 'n slot nie, maar wys in die rigting van die toekoms waarin daar die moontlikheid is om nuwe ervarings en interpretasies by te werk en deel te maak van die lewensverhaal. Myns insiens gee White en Epston se toekomsgerigte siening van die einde van 'n verhaal die geleentheid om die verhaal uit te brei en te verander na gelang van veranderde omstandighede en ervarings. Hierdie siening sluit ook aan by die oortuiging binne die narratiewe terapeutiese raamwerk dat mense aktief hul lewensverhale kan verander en herskryf, soos bespreek word op bladsy 24-25 van hierdie hoofstuk.

nie, maar tot uiting gebring in die teks om 'n oortuigende uitbeelding van die ervaring van trauma te gee. Van der Merwe (2007: 104) noem dat getraumatiseerde lesers “narratiewe wat mooi sluit en minder ontstellend is” as vals sal ervaar, maar dat hulle tekste met “verontrustende temas en onbeantwoorde vrae” as meer outentiek sal sien en daarmee kan identifiseer. Die narratiewe terapie gaan nie oor die verbloeming van pyn of trauma in mooi, kompakte verhaaltjies nie, maar die uiting van dit wat pynlik is en onderdruk word in die psige.

Charles Gerkin (1986: 26) argumenteer dat alle aspekte van die menslike bestaan op een of ander manier gewortel lê in 'n narratief of verhaal. Hy haal Hardy (in Gerkin, 1986: 29) ter motivering aan: “ For we dream in narrative, daydream in narrative, remember, anticipate, hope, despair, believe, doubt, plan, revise, criticise, construct, gossip, learn, hate and love by narrative. In order to live, we make up stories about ourselves and others, about the personal as well as the social past and future.” Ons lewe dus as ‘t ware *in* en *deur* narratiewe. Du Plooy (1986: 5) stel dit dat die mens stories en verhale nodig het om homself in hierdie werklikheid en as deel van hierdie werklikheid te sien.

Narratiewe is op soveel vlakke 'n integrale deel van ons bestaan dat daar gevolglik ook verskillende gebruike is vir die woord *narratief*. Van der Merwe en Wolfswinkel (2002: v) verwys onder andere na: meesternarratiewe (in terme van ideologieë wat dominant is), outobiografiese narratiewe, biografiese narratiewe, historiese narratiewe, musiek en visuele kunste as

narratiewe, literêre narratiewe en die beskouing van die lewe as 'n narratief met 'n begin, middel en einde. Van der Merwe en Wolfswinkel (2002: v) wys verder daarop dat al die verskillende gebruike van die woord *narratief* saamgesnoer word deur 'n gemeenskaplike soeke na betekenis en koherensie.

Van der Merwe en Gomodo-Madikizela (2007: viii) onderskei vier tipes narratiewe, naamlik: die narratiewe struktuur wat ons op ons lewensverhaal toepas, gemeenskaplike narratiewe wat deur 'n nasie of etniese groep geskep word, individuele narratiewe oor persoonlike ervarings en literêre narratiewe⁶. Hulle (2007: 7) noem ook dat die soeke na betekenis en koherensie sentraal staan met betrekking tot die narratiewe, maar dat taal van groot belang is by die vier bogenoemde gebruike van die term narratief, veral ten opsigte van trauma:

Language is of fundamental importance in all the usages, for when life's narrative is destroyed by trauma, it leads to a loss of words, an inability to narrate a central episode in one's life; and finding the language to narrate is vital for the refiguration of one's life narrative.

Traumatiese ervarings is dikwels problematies en pynlik om te verwoord. Van der Merwe (2008: 14) merk op dat die ondersoek na trauma paradoksaal is, soos hy as volg verduidelik: "Aan die een kant weet jy dat alle woorde en alle teorieë altyd te kort sal skiet om die omvatbare verskynsel van trauma te

⁶ In hierdie tesis word daar gefokus op literêre narratiewe, naamlik bepaalde tekste van Henning J. Pieterse. In dié literêre tekste is gemeenskaplike narratiewe, individuele narratiewe en die narratiewe struktuur wat op die lewensverhaal toegepas word ook ter sprake. Daar kom 'n wisselwerking tussen die verskillende narratiewe voor wat daarop dui dat narratiewe op verskillende wyses deel is van ons beskrywing, uitdrukking en verklaring van ervarings. Du Plooy (1986: 4) sê dan ook ons "verken en ontleed en bepeins [...] daaglikse omstandighede deur die vertel van stories en verhale."

beskryf; aan die ander kant weet jy dat ons leef in 'n tyd waarin trauma só 'n kardinale rol in die geskiedenis van individue en nasies speel dat 'n mens dit nie kan ignoreer nie.” Slagoffers kan ook 'n konflik tussen die onthulling en verhulling van die trauma ervaar. Alhoewel die begeerte daar is om die trauma te verwoord, bestaan die vrees ook dat die traumatiese gebeurtenis deur die verwoording van trauma herbeleef kan word. As gevolg van die vrees vir herbelewing word die trauma in die psige onderdruk en nie in die lewensverhaal geïntegreer nie. Om trauma te probeer verwerk, moet dit wat in die psige onderdruk word egter na die oppervlak gebring word om daar deur te werk. 'n Narratiewe benadering tot terapie lê die klem op die uiting of onthulling van trauma wat onderdruk word in die psige. Dit geskied dan deur middel van taal en in die vorm van 'n narratief waarin die traumatiese gebeurtenis geïntegreer is in 'n poging om daarvan sin te maak.

Die vind van taal om trauma te verwoord, is die begin van die herstrukturering van die lewensverhaal om verlore betekenis en koherensie terug te vind. 'n Sentrale uitgangspunt van die narratiewe terapie is juis dat die verwoording van 'n traumatiese gebeurtenis berus op die vind van taal om dit te beskryf of daaroor te skryf om sodoende verwerking en moontlike heling te bewerkstellig.

Die tweede komponent van die konsep *narratiewe terapie* verwys na die terapeutiese of helende funksie. Die narratiewe benadering tot terapie gaan in wese oor die terapeutiese werking van verhale in die verwerking van trauma. Die narratiewe terapie is 'n terapeutiese raamwerk afkomstig uit die sielkunde

waarin die klem lê op die konstruksie van verhale. Lydia Dreyer (2006: 25) verwys in haar definisie van die narratiewe terapie na die konstruksionistiese aard⁷ van dié terapie as proses waartydens mense betekenis in hulle lewe konstrueer deur stories: "Narratiewe terapie, wat klem lê op kliënte se stories, die lewenstemas wat hulle binne hierdie stories konstrueer, die betekenis wat hulle aan hierdie temas heg en die herskepping van nuwe lewenstemas, is [...] 'n uitgroei van konstruksionistiese denke en konsepte." Crossley (2000: 24) baken die narratiewe terapeutiese benadering verder af deur dit te plaas onder die sambreelterm van die sosiaal-konstruksionisme of taalgebaseerde benaderings. Dié benaderings fokus op die proses van sosiale konstruksie van identiteit en betekenis. Dit beklemtoon die verhouding tussen taal en identiteit, veral die rol van taal in die konstruksie van identiteit.

Dit is dalk meer gepas om van identiteite te praat, aangesien die narratiewe terapie ingebed is in postmoderne denke oor terapie (sien Appelt 2006; Crossley 2000 en Dreyer 2006) met betrekking tot die siening dat identiteit nie 'n vaste gegewe is nie, maar dat ons gedurig in die proses is om ons identiteit/e te konstrueer en te herkonstrueer. Die narratiewe terapie sluit by die postmodernistiese diskoers aan deur die bevraagtekening van essensiële waarhede, onder andere die bestaan van absolute konsepte soos *die werklikheid* of *die self*. In verband hiermee meen Crossley (2000: 31) dat daar

⁷ Volgens die *American Psychological Association Dictionary of Psychology* (VandenBos, 2007: 221) verwys konstruktivisme (ook genoem konstruksionisme) na die teoretiese uitgangspunt wat sentraal in die werk van Jean Piaget staan. Hierdie uitgangspunt behels dat mense aktief bou aan hul begrip en kennis van die werklikheid en dat objekte en ervarings geïnterpreteer word aan die hand van die kennis wat hulle reeds besit. Die sosiaal-konstruksionisme is 'n uitgangspunt wat veral met die postmodernisme geassosieer word in die opsig dat: "[A]ny supposed knowledge of reality (as, for example, that claimed by science) is in fact a construct of language, culture and society having no objective or universal validity" (2007: 863).

in die postmodernisme dan eerder van “selves” gepraat word, omdat dit nie moontlik is om universele stellings te maak oor *die self* nie - 'n verskynsel wat gedurig verander en onderworpe is aan relatiwiteit en interpretasie.

In die narratiewe terapie vind die konstruksie van identiteite of “selves” plaas deur die stories wat ons oor onself vertel, maar ook die stories wat ander oor ons vertel. Ons stories is ook nie onveranderlik nie; ons herskryf gedurig daaraan, omdat stories nie net met ons gebeur nie, maar ook omdat ons aktiewe deelnemers is in die konstruksie van betekenis deur die stories wat ons vertel, soos White en Epston (1990: 82) verduidelik:

The narrative mode locates a person as protagonist or participant in his/her world. This is a world of interpretative acts, a world in which every retelling of a story is a new telling, a world in which persons participate with others in the “re-authoring”, and thus in the shaping, of their lives and relationships.

Dreyer (2006: 26) noem ook dat die oortuiging binne die narratiewe terapeutiese raamwerk bestaan dat mense aktief hul lewenstories kan verander en herskryf. Waar trauma die individu magteloos laat, bied die narratiewe terapie die geleentheid aan die individu om aktief betrokke te raak by die herskryf van 'n lewensverhaal om die orde en struktuur wat deur trauma vernietig is terug te win. Die narratiewe terapie behels nie net die terugwin van verlore struktuur en beheer nie, maar werk ook terapeuties in die sin dat problematiese lewenstories verander kan word “deur onvertelde gebeurtenisse uit te lig of nuwe betekenis uit reeds vertelde gebeurtenisse te verkry” (2006: 26). Weereens kan gesê word dat stories, ook stories waarin trauma dominant manifesteer, nie onveranderlik is nie, maar voortdurend

herskep en herinterpreteer kan word om nuwe betekenis daaraan te gee om sodoende van die traumatiese gebeurtenis sin te maak en vanuit 'n ander perspektief daarna te kyk. Myns insiens het Van der Merwe (2007: 14) dan gelyk wanneer hy sê: “ Die deurwerk van trauma handel wesentlik oor die voortdurende herskepping van gebroke verhale, oor herhaalde patrone van nuwe lewe uit die pyn van verlies, uit die skepping van ‘stories to live by’.”

Noudat die bogenoemde begrippe verduidelik is, kan die debat tussen Van Coller en John van nader beskou word.

1.3.4 Die debat tussen Hennie van Coller en Philip John

Die verskillende menings oor 'n terapeutiese benadering tot literatuur kom moontlik die duidelikste na vore in die debat tussen Hennie van Coller (2005, 2006) en Philip John (2006). In die debat is Van Coller positief ingesteld teenoor die terapeutiese waarde van literatuur en die siening dat stories kan help om traumas te genees, terwyl John skepties is oor “die neiging by 'n aantal Afrikaanse literêre kritici om 'n geloof in die ‘helende krag van stories’ tot skering en inslag van hul omgang met die Afrikaanse literêre werklikheid te verhef” (2006:155). Volgens John sou die bogenoemde benadering 'n “a- of anti-literêre inslag” behels (164). Die benadering sou “anti-literêr” wees, omdat daar groter fokus op die terapeutiese werking geplaas word as op die estetiese status van die literêre werk as kunsobjek, en die fokus dan eerder sielkundig as letterkundig sou wees.

In my navorsing het ek egter agtergekom dat die debat tussen Van Coller en John verder teruggevoer kan word tot 1997.

1.3.4.1 Hennie van Coller oor 'n "Waarheidskommissie" in die Afrikaanse letterkunde

In 1997 verskyn 'n artikel van Van Coller getiteld "Die Waarheidskommissie in die Afrikaanse letterkunde: Die Afrikaanse prosa in die jare negentig" in *Stilet* 9(2). In dié artikel word die invloed van die Waarheids- en Versoeningskommissie van 1995 op die Afrikaanse literatuur ondersoek en gewys op die terapeutiese waarde van stories of verhale in die omgaan met die problematiese Suid-Afrikaanse verlede, in die sin dat die verlede in verhale herskryf kan word, maar ook dat ons kan saamskryf aan 'n nuwe verhaal vir die toekoms.

Van Coller (1997: 11) noem dat die Afrikaanse literatuur in die 1990's, veral die prosa, gekenmerk word deur 'n "bykans obsessionele belangstelling in en bemoeienis met die persoonlike en kollektiewe geskiedenis." Verder noem hy dat werke in die meer resente Afrikaanse literatuur waar die Suid-Afrikaanse verlede gedissekteer word (dikwels om die "waarheid" weer te gee en temas van skuld, vergifnis en versoening te verken) as 'n "Waarheidskommissie in die klein" beskou kan word (13). Van Coller gebruik die term "Waarheidskommissie" nie letterlik nie, maar eerder as 'n metafoor in sy beskrywing van 'n groep Afrikaanse tekste in die 1990's waarin die verlede en aspekte van skuld, vergifnis en versoening prominent figureer. Van Coller is ook nie die enigste letterkundige wat die invloed van die Waarheids- en Versoeningskommissie op die resente literatuur opmerk nie. In sy artikel "The

whole country's truth: confession and narrative in recent white South African writing" merk Michiel Heyns (2000: 58) ook die bemoeienis van die Suid-Afrikaanse literatuur (meer spesifiek die resente Engelse prosa) met die verlede en die Waarheids- en Versoeningskommissie op: "For, like the Truth and Reconciliation Commission hearings, what contemporary South African fiction is most concerned with is the past."

Die Suid-Afrikaanse Waarheids- en Versoeningskommissie (WVK) was nie net 'n geregtelike proses nie. In *Nuwe geskiedenis van Suid-Afrika* noem Hermann Giliomee (2007: 414) dat die WVK gemengde gevolge gehad het, veral as geregtelike proses, maar hy verwys wel na 'n voordelige aspek van die WVK: "Aan die positiewe kant het die WVK 'n belangrike terapeutiese rol gespeel in die opsig dat dit die geleentheid vir die slagoffers was om hul verhale te vertel en erkenning aan hul lyding gegee het." Henriette Roos (2006: 46) sê onder andere dat die WVK 'n geleentheid was waar slagoffers en oortreders hulle "ervarings kon bekendmaak om sodoende moontlike katarsis en versoening te bereik." Kommunikasie (om jou verhaal te vertel, maar ook te luister na ander se verhale) tussen verskillende partye was van kardinale belang vir die WVK om versoening te help bewerkstellig. Roos (2006: 46) verwys ook na die rol van kommunikasie in die WVK se beoogde proses van versoening tussen mense: "Hierdie unieke gebeure, waar die twee opponerende partye van 'n voorheen wrede en langdurige stryd bymekaargebring is met die hoop dat *kommunikasie, en nie vergelding nie*, tot die herstel van menseverhoudinge sou bydra [...]." (My kursivering).

Die WVK wou aan die slagoffers van apartheid en diegene wat nie 'n stem gehad het gedurende hierdie tyd nie, die geleentheid gee om hul verhale te vertel. Tydens dié verhore kon slagoffers van menseregteskendings traumatiese ervarings verwoord in 'n poging tot versoening en emosionele genesing. Oortreders kon ook hul verhale vertel in die aansoek om amnestie. Slagoffers en oortreders kon deur die vertelling van hul verhale “die waarheid”⁸ aan die lig bring in die soeke na vergifnis en heling. Die belang van verhale in die soeke na heling is deur die Kommissie beklemtoon: “By telling their stories, both victims and perpetrators gave meaning to the multi-layered experiences of the South African story [...] The Act explicitly recognised the healing potential of stories” (Verslag, Volume (1) 1998: 112). Dit blyk dus dat die WVK die standpunt gehuldig het dat deur die vertel van verhale die verlede in oënskou geneem kon word met die doel om die negatiewe aspekte daarvan te verwerk met die oog op vergifnis, versoening en uiteindelijke heling. In *To remember and to heal* beklemtoon ook Russel Botman (1996: 37) die rol van *verhale* in die verwerking van die verlede en versoening tussen mense:

It has become vividly clear that the self-perception and world views of people are expressed in story form. They communicate, confess, forgive and reconcile in the form of stories. Victims and perpetrators and those who thought they were just innocent bystanders, now realize their complicity, and have an opportunity to participate in each other's humanity in story form.

⁸ Van Coller (1997: 18) noem tereg dat dit naïef sou wees om te dink dat die Waarheids- en Versoeningskommissie ooit daarin sou slaag om die *volle waarheid* aan die lig te bring (My kursivering). Na my mening is dit ook problematies om van 'n begrip soos “die waarheid” te praat, veral met betrekking tot die omvangrykheid van gebeure in die Suid-Afrikaanse verlede. Herinnering en interpretasie is subjektief en “die waarheid” verskil na gelang van uit wie se perspektief dit beskou word.

Die geleentheid om te “participate”, om deel te neem en by te dra tot mekaar se bestaan deur stories is van belang vir die versoening tussen mense. Die deelname aan mekaar se lewens deur stories skep ook die geleentheid dat daar saam aan ’n nuwe, toekomsgerigte storie geskryf kan word soos Van Coller (1997: 18) in verband met die “Waarheidskommissie” in Afrikaans sê: “Die Afrikaanse spraakgemeenskap probeer ook om daardeur [deur die manier waarop daar in die Afrikaanse literatuur met die verlede omgegaan word as ’n tipe Waarheids- en Versoeningskommissie] te breek met die verlede en uit te reik na ’n nuwe toekoms.”

1.3.4.2 Philip John se kritiek teen ’n terapeutiese benadering tot die verlede

Van Coller (13) se stelling oor die Afrikaanse literatuur sedert die 1990’s se bemoeienis met die persoonlike en kollektiewe geskiedenis as “n Waarheidskommissie in die klein” word bevraagteken in Philip John se artikel “Versoening, *Aufarbeitung*, Renaissance, Verligting: Wat eis die Suid-Afrikaanse verlede van ons?” wat in 2000 in *Stilet* 12(1) verskyn. In dié artikel blyk dit dat John skepties staan teenoor die moontlike terapeutiese werking van narratiewe wat kan lei tot katarsis en heling. Hy lewer hoofsaaklik kritiek teen die terapeutiese benadering tot literatuur met betrekking tot die Afrikaanse historiese roman. Verder bevraagteken hy die positiewe waarde wat sommige Afrikaanse literêre kritici asosieer met die terapeutiese werking van verhale en dat die terapeutiese uitkomst kan bydra tot versoening in ’n postapartheid Suid-Afrika.

In sy artikel verwys John (2000: 47) na die doelstellings van die 1995 Waarheids- en Versoeningskommissie om heling en versoening te bring deur die vertel van stories oor die pyn en trauma van die verlede en die idee dat “die verwerking hiervan tot ‘waarheid’, tot ‘heling ‘ sou lei.” John (2000: 48) is van mening dat die Afrikaanse literêre kritiek nie die invloed van die nuwe diskoers sou kon vryspring nie én dat die invloed “op so ‘n ooglopende banale vlak sigbaar [is] as in die titel van ‘n artikel wat oor Afrikaanse letterkunde handel: ‘Die Waarheidskommissie in die Afrikaanse letterkunde: Die Afrikaanse prosa in die jare negentig’.”

John betwis nie dat daar ‘n proses nodig is om met die verlede om te gaan nie, maar hy bevraagteken wel “die manier waarop die proses gekonseptualiseer en uitgevoer word” (2000: 50). Hy lewer onder andere die volgende punte van kritiek teen die betrekking van die literatuur om die problematiese Suid-Afrikaanse verlede te verwerk.

Sy eerste punt (2000: 50) van kritiek is dat verhale oor die verlede juis die teenoorgestelde van heling kan bewerkstellig: Die verhale kan ou wonde oopkrap en verhoed dat psigiese heling plaasvind. Volgens John (2000: 50) kan ‘n kollektiewe proses van herinnering, soos wat die WVK onder meer ook ten doel gehad het, die verlede laat herleef en selfs herhaal. Aan die hand van John se kritiek kan dus gevra word of dit meer voordelig sou wees om die verlede as ‘t ware eerder in die verlede te laat om te verhoed dat ou wonde oopgekrap word.

Om 'n antwoord op hierdie vraag te probeer formuleer, is nie so eenvoudig nie. 'n Terapeutiese benadering tot verhale van trauma is gebaseer op die uitgangspunt dat as trauma verwoord word in die proses om daardeur te werk, die ervarings meer hanteerbaar gemaak word. In die narratiewe terapie is die verwoording van traumatiese gebeure, wat in die psige onderdruk word van kardinale belang in die strewe na die verwerking van hierdie gebeure wat kan lei tot 'n katarsis en heling. Alhoewel dit nie maklik is om verwondende ervarings onder woorde te bring nie, is die onderdrukking van hierdie ervarings in die psige volgens die uitgangspunt van die narratiewe terapie nadelig. As dit onderdruk word, kan die ervarings nie in die lewensverhaal geassimileer word nie en word die lewensverhaal inkoherent en onvolledig. Harvey (1996: 16 en 2002: 261) noem ook dat 'n aktiewe benadering tot heling ('n benadering waar die trauma gekonfronteer en direk aangespreek word deur byvoorbeeld daaroor te praat of te skryf) meer effektief is as 'n passiewe benadering wat ontkenning en vermyding sou behels. Harvey (1996: 17) noem verder dat in die hantering van trauma en verlies 'n gebrek om daar deur te werk, kan lei tot nadelige fisiese en psigologiese gevolge⁹. Van der Merwe en Gobodo-Madikizela (2007: viii, 25 en 35) beaam dat die gebrek om deur trauma te werk negatiewe gevolge kan hê. Volgens hulle (2007: viii) lei die gebrek om deur die trauma te werk tot die herhaling van geweld, omdat slagoffers die traumatiese gebeure kan herskep of "re-enact", met die verskil dat hulle nou in 'n magssposisie is om die wraak te verplaas:

Instead of working through trauma, victims of trauma typically re-enact it, but with a reversal of roles: with themselves as perpetrator, where they have the power and

⁹ Harvey (1996: 17) verwys onder andere na 'n fisiese gevolg soos hipertensie en 'n psigologiese gevolg soos langdurige depressie.

are in control, so they can transfer their revenge onto a new victim. This reaction to trauma can often lead to an endless repetition of violence: at either individual or communal level.

In *Perspectives on Loss and Trauma: Assaults on the Self* sê Harvey (2002: 261) dat daar nie genoeg bewyse is om te suggereer dat die vertel van verhale van beleefde pyn en verlies as 'n manier om trauma te hanteer 'n benadering is wat op almal van toepassing is nie. Die narratiewe benadering tot trauma is maar *een* manier om dit te probeer verwerk; soms is ervarings net te pynlik om te verwoord. Harvey (2002: 261) noem egter dat daar heelwat navorsing is wat daarop dui dat om nié van trauma en verlies te vertel nie verdere pyn kan veroorsaak, sodat hy beweer:” [T]he failure to tell one’s story of major loss may ultimately cause one to suffer more as a result of the avoidance of the loss.”

In sy artikel wys John op die moontlikheid dat verhale oor die verlede juis die teenoorgestelde van heling kan bewerkstellig, veral waar dit gaan oor 'n proses van kollektiewe herinnering. 'n Verdere punt van kritiek spruit hieruit met betrekking tot sogenaamde *kollektiewe* herinnering. John spreek hom ook uit oor die kollektiewe terapeutiese werking van narratiewe en beweer dat die grense tussen die individuele en die kollektiewe kan vervaag en dat “die optimisme oor die terapeutiese werking op individuele vlak simplisties en onproblematies na die kollektiewe vlak oorgedra word” (2000: 50). Myns insiens is dit ook problematies indien die terapeutiese werking van narratiewe vir die individu op lukrake en ondeurdagte wyse na die kollektiewe vlak

oorgedra word¹⁰. Die individu kan getuig van die positiewe werking van verhale aangaande sy of haar persoonlike ervarings, maar dit sou moeiliker wees om te bepaal hoe 'n groep, gemeenskap of 'n nasie voel oor die terapeutiese werking van verhale in die omgang met die geskiedenis. Die terapeutiese werking van verhale op die kollektiewe vlak, veral in 'n land soos Suid-Afrika, is 'n navorsingsonderwerp waaraan daar veel meer aandag geskenk kan word.

Derdens noem John dat 'n sentrale probleem met die terapeutiese benadering tot die verlede is dat die argumente wat gemaak word, steun op interdisiplinêre terme en teorieë. Terme uit onder andere die sielkunde, sosiologie en geskiedenis word oorgeneem. John bevraagteken die versoenbaarheid en toepasbaarheid van hierdie terme en teorieë, soos hy (2000: 50-51) te kenne gee: “Hierdie oornames geskied in die meerderheid van die gevalle lukraak, sonder dat daar duidelike refleksie plaasgevind het, dit wil sê sonder dat die versoenbaarheid of toepasbaarheid van die terme, konsepte en metodologieë genoegsame aandag kry.”

In sy latere artikel in *Tydskrif vir Letterkunde* 43(1) in 2006 waarin hy repliek lewer op Van Coller se artikel in 2005 in *Tydskrif vir Letterkunde* 42(1) brei John verder uit op dié kritiek teen die oorname van terme uit ander dissiplines, veral binne die letterkunde. John (2006: 162) noem dat hierdie

¹⁰ In hierdie tesis gaan dit egter oor die ondersoek na die terapeutiese werking van narratiewe op 'n persoonlike en nie kollektiewe vlak nie. Daar word gefokus op die terapeutiese werking van die skryfhandeling vir 'n spesifieke individu, naamlik die outobiografiese ek-spreker (Henning Pieterse) wat homself en sy ervarings tegelyk fiksionaliseer en defiksionaliseer in die kortverhale in *Omdat ons alles is*.

interdissiplinêre oorname van terme en konsepte¹¹ kan lei tot “n kolonisasie van die letterkunde”. Hy is van mening dat dit in Van Coller se geval (in verband met die terapeutiese benadering tot literatuur as beskrywende konsep in sy artikel van 1997 en interpretatiewe konsep in sy beskouing van *Anderkant die stilte*) veral gaan oor letterkunde se “kolonisasie” deur die sielkunde wat uiteindelik kan lei tot ’n sogenaamde ontgragting van die kuns (2006: 163).

In verband met hierdie argument van John is dit van belang om daarop te wys dat Van Coller nie die terapeutiese benadering tot literatuur as alleenstaande en allesoorheersende imperatief of vereiste vir die studie van literatuur propageer nie, maar dit as een moontlike benadering tot die literatuur en letterkunde beskou. Myns insiens gaan dit hoegenaamd nie oor ’n ontgragting van die kuns of ’n aantasting van die estetiese waarde daarvan nie, maar kan so ’n benadering bydra tot die verryking van die interpretasie en waardering van die kunswerk, in dié geval die literêre teks. ’n Benadering tot die literêre teks vanuit ’n terapeutiese perspektief is een van ’n reeks leesstrategieë wat benut kan word in die interpretasie van die teks. So kan die teks ook benader word met ’n historiese, psigoanalitiese of postmodernistiese leesstrategie in gedagte. Die sentrale fokus bly op die teks, al wat verskil, is die bril(le) waarmee daar na die teks gekyk word.

¹¹ John (2006: 162) noem dat dissiplines wel konsepte en idees oor en weer leen, maar “[t]og bly daar leen én leen.” Vir John is dit belangrik dat die gemotiveerde gebruik van konsepte en terme uit ander dissiplines intense refleksie en ondersoek vereis oor dit wat geleen word. Met betrekking tot Van Coller se benadering tot die letterkunde en die terapeutiese waarde van literatuur (soos verwoord in sy artikels in 1997, 2005, 2006) voel John (2006: 162) dat die oorname van terme uit die sielkunde sonder refleksie plaasvind en die gevolg het dat die idee van “letterkunde” verdwyn en gereduseer word tot “stories” of “narratiewe”. Gevolglik is hy van mening: “Binne so ’n benadering is daar min of geen plek vir die idee dat letterkunde primêr ‘kuns’ is, met alles wat daarmee gepaard gaan nie” (2006: 162-163).

Na aanleiding van die bespreekte artikel “Versoening, *Aufarbeitung*, Renaissance, Verligting: Wat eis die Suid-Afrikaanse verlede van ons?” wys John op drie punte van kritiek teen die idee van ’n terapeutiese werking van stories in die omgaan met die verlede, meer spesifiek die postapartheid Suid-Afrikaanse geskiedenis soos dit ook neerslag vind in die Afrikaanse literatuur en letterkunde. In sy artikel verwys John na twee ander maniere om oor die verlede te besin wat nie sentreer rondom die terapeutiese verwerking daarvan nie. Hy bespreek Danie Goosen se filosofiese benadering tot skuld en Theodor Adorno se bevraagtekening van *Bewältigung* of bemeestering van die verlede.

Goosen lewer kommentaar op die WVK se benadering tot die verwerking van die verlede en veral die konsep van skuld, maar verwys nie spesifiek na die letterkunde of literatuur nie. Goosen (in John, 2000: 52) stel die idee van ’n gemeenskap voor waarin daar altyd skuld is met diegene in die gemeenskap wat “altyd reeds skuldig staan” en waar skuld nie vir terapeutiese doeleindes weggewerk of opgehef kan word nie. Hy (2000: 52) argumenteer verder dat die verlede gebou is op konflikte en kontradiksies én dat hierdie kontradiksies steeds voorbestaan en nie deur ’n terapeutiese proses uit die weg geruim kan word nie. Volgens John (2000: 52) sal die ignorering van die feit dat kontradiksies steeds voortbestaan of die verandering in verdeeldheid oor die verlede deur politieke ingryping “slegs die verdeeldheid van die verlede laat opleef en die traumas herhaal.” Goosen se benadering tot skuld kom dus direk te staan teenoor die WVK se strewe om juis versoening tussen mense

en vergifnis te bring. Tog kan die vraag gestel word hoe werkbaar en eties 'n samelewing sou wees waarin skuld nie kwytgeskeld kan word nie en waarin almal reeds skuldig is? Goosen (2000: 53) gaan van die standpunt uit dat die terapeutiese verwerking van die verlede 'n benadering impliseer waarin verskil en verskeidenheid ontken word. Myns insiens sou 'n benadering tot skuld waar almal reeds skuldig staan juis lei tot die ontkenning van verskil en verskeidenheid, eenvoudig omdat nie almal skuldig is of aandadig aan misdrywe in die verlede was nie.

John wys ook op 'n verdere alternatief vir die terapeutiese benadering tot die verlede. Die Duitse kultuurfilosoof Theodor Adorno se argument gaan nie oor die terapeutiese verwerking van die verlede nie, maar behels 'n toespitsing op die hede. Waar Van Coller (1997: 18) die term *Verganghenheitsbewältigung* of bemeestering van die verlede gebruik, gebruik Adorno die term *Aufarbeitung* met betrekking tot die verlede. *Aufarbeitung* impliseer breedweg 'n herprosessering van die verlede om tot 'n vergelyk daarmee te kom, of die "coming to terms with the past". Om te verhoed dat die verlede herhaal word, moet daar 'n herprosessering daarvan plaasvind én 'n nuwe politieke kultuur¹² geskep word. John (2000: 54) noem dat wat vir Adorno van belang is, "is die skepping van 'n nuwe politieke kultuur wat nie gegrond is op die eksploitasie van mense se swakhede, vrese en onsekerhede vir politieke gewin en manipulasie nie." Adorno se *Aufarbeitung* of herprosessering van die verlede

¹² Adorno (in John, 2000: 55) identifiseer twee ingesteldhede in die samelewing waarmee daar rekening gehou moet word ten opsigte van die *Aufarbeitung* van die verlede naamlik, die "outoritêre karaktertipe" en die "kollektiewe narsissisme". Die outoritêre karaktertipe beskou mag as allesbepalend en die kollektiewe narsissisme gaan gepaard met oordrewe selfbewondering. 'n Kollektiewe narsissisme is byvoorbeeld gestimuleer deur Afrikanernasionalisme by Afrikaners, terwyl die apartheidsbewind geasosieer kon word met die aspekte van die outoritêre karaktertipe.

word nie beperk tot die skepping van 'n nuwe politieke kultuur nie, maar sluit die skepping van 'n "selfstandige, krities-denkende individu" in (2000: 54). Adorno se *Aufarbeitung* van die verlede behels dus nie 'n terapeutiese verwerking van die verlede wat aspekte soos vergifnis en versoening insluit nie, maar gaan oor politieke verandering en die ontstaan van krities-denkende individue wat vertrou is met die verlede, maar 'n verskerpte fokus op die hede het.

In sy artikel noem John (2000: 56) dat 'n belangrike beginsel van Adorno se benadering is dat " 'n indringende analise van die betrokke verlede die basis moet vorm van enige poging om dié verlede te verwerk." Dit is wel van wesenlike belang om deeglik van die verlede, die onderskeie perspektiewe daarop en ook die problematiek daaraan verbonde kennis te dra voor daar enigsins probeer word om dit te verwerk. 'n Indringende analise van die komplekse Suid-Afrikaanse verlede lyk egter na 'n problematiese taak. John (2000: 56) noem sêlf dat dit 'n ope vraag bly hoe so 'n analise van die Suid-Afrikaanse verlede sal lyk. Ek is dit eens met John (2000: 56) as hy sê dat daar gewaak moet word teen té simplistiese voorstellings in 'n analise van die verlede waar terme soos "onderdrukker", "onderdrukte" en "skuld" aan sekere bevolkingsgroepe gekoppel word. Volgens John (2000: 56) sou só 'n bevooroordeelde analise die politieke doelwitte van die dominante groep dien en verhoed dat die verlede verwerk kan word, juis omdat dit die problematiek van die verlede sal laat herleef. Tog is ek ook van mening dat daar nie ontken kan word dat daar in die verloop van die Suid-Afrikaanse geskiedenis, maar ook die wêreldgeskiedenis, met spesifieke verwysing na die Tweede

Wêreldoorlog en die *Holocaust*, onderdrukking, onderdruktes en skuld was nie. Alhoewel daar oordeelkundig met hierdie konsepte omgegaan moet word, kan dit nie geïgnoreer word nie. 'n Indringende analise sou immers die mees volledige representasie moontlik van die verlede, in al sy kompleksiteit, veronderstel.

Betreffende die kompleksiteit van terme soos “onderdruktes”, “skuld” en “slagoffers”, maak Johan Snyman (2007) in sy resensie van Van der Merwe en Gobodo-Madikizela se boek *Narrating Our Healing - Perspectives on Working through Trauma* 'n wesenlike opmerking oor die narratiewe benadering met betrekking tot die trauma van slagofferskap en skuld. Snyman (2007: 9) betwyfel nie die terapeutiese werking van narratiewe in die verwerking van trauma nie, maar noem dat dit “amper uitsluitlik vir die ondubbelsinnig moreel verontregte slagoffer [geld]: die gemartelde, die polities vervolgte, die verkragte meisie of vrou.” Naas die “ondubbelsinnig moreel verontregte slagoffer” bestaan daar ook die “ ‘onregverdige’ slagoffer” wat op morele vlak “ 'n uiters dubbelsinnige posisie” inneem (2007: 9). In die Suid-Afrikaanse konteks verwys die “ ‘onregverdige’ slagoffer[s]” byvoorbeeld na soldate wat in die Grensoorlog moes veg of polisie wat gedurende apartheid bepaalde wette moes toepas. Alhoewel hulle deel was van 'n politieke regime wat gekenmerk is deur onderdrukking en onregverdigheid, was hulle tegelykertyd ook die slagoffers daarvan. Die verhale van dié slagoffers is uiters kompleks as gevolg van die botsende ervarings van skuld en onskuld.

In 'n reaksie op Snyman se resensie noem Willie Burger (2007: 12) dat daar in die narratiewe terapie en narratiewe benaderings in die geesteswetenskappe die neiging na ooreenvoudiging is om metodes en oplossings te vind ten einde heling te bewerkstellig. Daarteenoor is Burger (2007: 12) van mening romans "neig na die behoud van die kompleksiteit en vermy sluiting en metode." Burger se argument kom daarop neer dat ooreenvoudigde verhale nie ruimte laat vir die uitbeelding van die kompleksiteit van traumatiese ervarings nie. In sy repliek op Snyman en Burger noem Chris van der Merwe (2008: 14) dat hy ook glo "in die gevaar om aan 'n trauma-slagoffer 'n eenvoudige, enkellynige verhaal met 'n duidelike konklusie aan te bied as middel tot heling." Dit is eerder komplekse romans met getraumatiseerde karakters waarmee die trauma-slagoffer hom of haar kan vereenselwig, soos Van der Merwe (2008: 14) verduidelik: "Dikwels is dit juis romans met onsekerhede, dubbelsinnighede en oop eindes wat die trauma-slagoffer tot selfinsig kan lei, en hom of haar kan verlos van die isolasie wat 'n oorweldigende traumatiese ervaring meebring." Vereenselwiging met getraumatiseerde karakters kan dan help om trauma wat in die onbewuste onderdruk is na die bewussyn te bring om daar deur te werk (2008: 14). In Van der Merwe se benadering tot die narratiewe terapie is daar wél ruimte vir die uitbeelding van die kompleksiteit van trauma en slagofferskap, omdat dit nie bloot gaan oor die propagering van vertroostende fiksie nie. Dit gaan vir Van der Merwe juis oor narratiewe waarin die trauma-slagoffer, as leser van die verhaal waarin die skrywer trauma tot teks verwerk het, sy of haar ervarings ook in hul kompleksiteit kan herken. Hy beklemtoon deurgaans die

waarde van só 'n teks waarin die traumatiese gebeure op 'n getroue wyse vir die leser aangebied word.

Ten slotte kom John kom tot die konklusie dat die Afrikaanse letterkunde en literêre kritiek veel kan baat by Adorno se benadering tot die verlede. Die terapeutiese verwerking van die verlede word as 'n minderwaardige benadering afgemaak, soos blyk uit die volgende stelling: “Die ‘vergifnis’, ‘versoening’, ‘heling’ en die teologiese en sielkundige waas wat daarmee gepaard gaan, is in hierdie verband 'n powere ekwivalent vir die alternatief wat Adorno bied” (2000: 57). Opsommenderwys behels die alternatief wat Adorno bied 'n fokus op die hede en die skepping van 'n nuwe politieke kultuur met krities-denkende individue.

Laastens stel John (2000: 58) 'n retoriese vraag oor of die vertroue in die terapeutiese verwerking van die verlede deur stories nie “uiters naïef en kortsigtig” is nie, omdat die geleentheid geskep word vir die geskiedenis om as 't ware weer 'n invloed op die geskiedenis self te hê. Die vraag wat homself nou voordo, is of Afrikaanse skrywers en kritici dan gedwaal het en in 'n kortsigtige waas verkeer het met hulle oortuiging dat literatuur 'n terapeutiese rol kan speel in die verwerking van trauma. In Van Coller se artikel “*Anderkant die stilte* (André P. Brink) en die verwerking van trauma” (2005) tree hy in gesprek met John om onder andere hierdie vraag te beantwoord en te toon “dat die vertel van stories traumas help genees” (2005: 120).

1.3.4.3 Van Coller oor die verwerking van trauma deur stories

In “*Anderkant die stilte* (André P. Brink) en die verwerking van trauma” stel Van Coller ondersoek in na die terapeutiese waarde van literatuur en word daar tot die gevolgtrekking gekom dat verwoording van trauma verwerking kan bring, of soos Van Coller (2005: 132) dit stel: “Deur te praat oor die onreg kom genesing.” In hierdie artikel word die Brink-roman *Anderkant die stilte* (2002) bespreek ter illustrasie van die terapeutiese waarde van literatuur en die terapeutiese benadering tot literatuur word as ’n interpretatiewe konsep gebruik. Van Coller (2005: 125) beweer dat in veral die meer onlangse romans van Brink (onder andere ook *Donkermaan* en *Voor ek vergeet*) die belangrikheid van stories oorheers. Wat al hoe meer prominent in sy romans uitstaan, “is die feit dat nét stories die mens kan red ‘in a time of cholera’; dat literatuur traumas heel én die hoop intakt hou.”

Van Coller is van mening dat John in sy kritiek teen die terapeutiese benadering tot die verlede soos dit in die Afrikaanse literatuur en literêre kritiek manifesteer, versuim om ’n alternatiewe beskrywing van die Afrikaanse literatuur te gee. Van Coller (2005: 119-120) verduidelik sy siening as volg:

Dit is sy [Philip John] goeie reg om iets anders van die Afrikaanse kritici (en van die Afrikaanse literatuur) te verwag as wat dit skynbaar tot op die datum presteer het, maar om by implikasie te beweer dat genoemde kritici dwaal in hul beskrywing en interpretasie van die literêre veld, noodsaak eintlik ’n alternatiewe beskrywing deur John.

In John se artikel verwys hy na Goosen en Adorno se benaderings tot die verlede en waarom hy dink hul benaderings is meer geskik as ’n terapeutiese benadering tot die verlede. Daar word egter nie ’n alternatiewe beskrywing

van die Afrikaanse literatuur gegee nie. In plaas daarvan word daar bloot kritiek teen 'n bestaande beskrywing gelewer.

In sy artikel noem Van Coller (2005: 120) dat John se skeptisisme oor die terapeutiese waarde van stories of “van die vermoë van die vertelkuns om traumas te genees” nie nuut is nie. Van Coller (2005: 120) verwys na Adorno, wat ook deur John aangehaal word, wat aanvanklik van mening was dat daar na Auschwitz nie meer poësie geskryf kan of moet word nie. Adorno moes later sy standpunt herverwoord “met die strekking dat hy dit gehad het oor estetiserende kuns van 'n ou orde” (2005: 120). Dit blyk dat sommige kritici van mening is dat indien traumatiese gebeure verwoord word in literêre vorme die erns van die gebeure geringgeskat of geëstetiseer kan word. In dié opsig haal Van Coller (2005: 120) Wyschogrod aan wat geargumenteer het: “Art takes the sting out of suffering (...) it is therefore forbidden to make fiction of the Holocaust (...) Any attempt to transform the Holocaust into art demeans the Holocaust.”

In die narratiewe terapie is dit egter van belang om trauma te verwerk deur dit juis narratologies te integreer en te verwoord om die houvas daarvan op die individu te verbreek. Weereens moet daar genoem word dat daar in die narratiewe terapie nie weggeskram word van die konfrontasie met traumatiese ervarings nie. Daar word ook nie probeer om hierdie ervarings van hul omvangrykheid of erns te ontnem deur dit mooier of minder ontstellend uit te beeld nie. Brink (in Van Coller, 2005: 126) beweer dat dit 'n belediging aan die mensheid sou wees indien kunstenaars sou swyg. In

aansluiting hierby is Van Coller (2005: 126) ook van mening dat die stelling “art takes the sting out of suffering” nie waar is nie. Inteendeel verskerp kuns “die waarneming van die ervaring en intensiveer die tekstuur daarvan, of ten minste, is dit ’n transformasie van die ervaring” (2005: 126). Verwerking van trauma behels die verbreking van die stilte en om deur woorde tot verlossing te kom, of in Brink (2005: 127) se woorde: [O]ur only chance of redemption, lies in our indefatigable attempts to speak the unspeakable, to eat the forbidden fruit.”

Van Coller ondersoek die verbreking van die stilte oor traumatiese gebeure in die verlede, soos uitgebeeld in Brink se roman *Anderkant die stilte*. Die titel van Brink se artikel “Interrogating silence: new possibilities faced by South African literature” (in Van Coller, 2005: 127) suggereer reeds die bevraagtekening van stilte. Vir Brink vind die bevraagtekening van stilte deur die taal plaas. In *Anderkant die stilte* word die traumatiese geskiedenis van Hanna X, ’n gemarginaliseerde slagoffer van die koloniale bestel, vertel. Volgens Van Coller (2005: 130) word daar in hierdie roman “broksgewyse ’n persoonlike en traumatiese geskiedenis voltooi en in die proses word ook die self herbou en geheel; trauma word teengewerk deur dit narratologies ‘in te klee’.” Na aanleiding van die genoemde aanhaling is dit van belang om te let daarop dat trauma teengewerk kan word deur dit “narratologies in te klee”. Waar traumatiese ervarings disruptief is en struktuur vernietig, word daar in die narratiewe terapie gestreef na die terugvind van sin en struktuur deur ervarings in ’n verhaal met ’n basiese narratologiese struktuur te struktureer. Dit is dan ook wat die karakter Hanna X doen. Van Coller (2005: 130) noem

dat sy 'n basiese plotstruktuur onderskei, protagoniste en antagoniste identifiseer en na 'n denouement toe werk.

Met betrekking tot *Anderkant die stilte* kom Van Coller (2005: 130) tot die gevolgtrekking dat Brink as skrywer wil illustreer wat hy as teoretikus in sy artikel "Interrogating silence: new possibilities faced by South African literature" betoog het¹³. *Anderkant die stilte* is dan letterlik 'n illustrasie van die verbreking van die stilte oor wandade in die verlede, meer spesifiek die koloniale verlede, waaroor daar geswyg is. *Anderkant die stilte* gaan in wese oor die heelwordingsproses van Hanna X deur die vind van taal om trauma te verwoord en anderkant die stilte uit te kom. Van Coller (2005: 131) noem dat Brink in sy roman probeer toon dat trauma wel deur 'n narratief geheel kan word.

Na aanleiding van die bogenoemde stelling kan gevra word spesifiek wie se trauma word genees in *Anderkant die stilte*? In sy artikel verwys Van Coller na verskillende tipes trauma. Hy verwys telkens na die werklike en kollektiewe trauma van die slagoffers van die *Holocaust* (2005: 119, 120, 121, 123, 124) en dan na die persoonlike trauma van die fiktiewe karakter Hanna X in *Anderkant die stilte*. In sy latere artikel lewer John (2006: 166) veral kritiek op die feit dat Van Coller die verwerking van trauma in die werklikheid van toepassing maak op 'n fiktiewe karakter. John (2006: 166) sê dat Van Coller se analise van *Anderkant die stilte* "nog kompleks" gemaak word deurdat dit

¹³ In sy repliek aan Van Coller lewer John (2006: 166- 167) kritiek op die feit dat Van Coller suggereer dat Brink as skrywer illustreer wat hy as teoretikus betoog. Volgens John (2006: 167) sou dit impliseer dat Brink 'n "tweederangse kunstenaar" is, omdat hy sy roman sou benader met 'n voorafbeplande program en "vooropgestelde idee".

“lyk asof die eintlike trauma wat met die skepping van die verhaal geheel word, dié van die skrywer-karakter is, met in die agtergrond die konkrete skrywer André P. Brink (en sy (manlike?) lesers).”

John kan moontlik tot die laasgenoemde gevolgtrekking kom omdat Van Coller (2005: 125) noem dat: “Sy [Brink] romans word ook toenemend gekenmerk deur die *skryf/vertel* van dié geskiedenis [alternatiewe, “klein geskiedenis”] ook as ’n vorm van *objektiverende bekentenis* cum ‘boetedoening’ [...]” Verder sê Van Coller (2005: 131): “[A]gter die storie van Hanna X doem die figuur op van die ‘skrywer’, die optekenaar, van hierdie onwaarskynlike, bykans fantasmagoriese storie. Vir hom [...] is dit nie net ’n poging om te begryp nie; dit is soos reeds gesê teweens boetedoening.” Van Coller noem egter nie eksplisiet in sy artikel dat Brink hom direk gelykstel aan die fiktiewe skrywer wat Hanna X se geskiedenis opteken nie (alhoewel Brink dan tog deur die skryf van *Ander kant die stilte* Hanna se storie vertel). Of die skryf van dié roman vir Brink terapeuties of ’n vorm van “boetedoening” oor koloniale vergrype was of nie, bly ’n ope vraag en Van Coller haal Brink nie in hierdie opsig aan nie. Wat wél gebeur, is dat die duidelike grens tussen feit en fiksie geïnterproblematiseer word, of soos John (2006: 166) met betrekking tot Van Coller se interpretasie van *Anderkant die stilte* beweer: “Wat effektief gebeur, is dat die grens tussen lewe en storie (oftewel, fiksie) opgehef word.” Daar is reeds genoem dat John kritiek lewer op die oordrag van die terapeutiese waarde van literatuur in die werklike lewe op ’n fiktiewe karakter en dat die grens tussen feit en fiksie of die grens tussen die konkrete skrywer en sy geskryfdes, die karakters, vervaag. In die repliek aan John maak Van

Coller en Strauss (2006: 88) die volgende stelling: “John se bewering dat die terreine van die individu in ’n roman en een in die werklike lewe wedersyds uitsluitend is, is problematies.” In hierdie opsig verwys Van Coller en Strauss (2006: 88-89) na die Praagse strukturalis Jurij Lotman wat beweer dat literêre taal “gemodelleer” word op “natuurlike” taal en hulle noem dan dat karakters ook “gemodelleer” word op mense en karakters juis daarom herkenbaar is. John hou nie rekening met die postmoderne aard van ’n roman soos *Anderkant die stilte nie*. Die vervaging van die grens tussen feit en fiksie, asook selfrefleksiwiteit, is van die kenmerke van die postmoderne diskoers. Die postmoderne tendensies van die vervaging van die grens tussen feit en fiksie en selfrefleksiwiteit, soos dit ook in *Omdat ons alles is* na vore kom, word in hoofstuk twee van hierdie tesis bespreek.

Daar moet beklemtoon word dat dit vir Van Coller in sy interpretasie van Brink se roman nie net oor die verwerking van Hanna X se persoonlike trauma gaan nie. Van Coller (2005: 131) sê dat die skrywer ook deur die opteken van stories en die weergawe van die koloniale geskiedenis “die afwerping van die eie histories-bepaalde skuldvas [bewerkstellig].” Die skrywer, in sy rol as historikus, kan ook aan ’n hele gemeenskap bevryding van trauma bied deur die afwerping van ’n “eie histories-bepaalde skuldvas” én deur die geïkte geskiedenis te herskryf sodoende erkenning aan die verskillende getraumatiseerde partye se stories te gee. Van Coller (2005: 132) meen dat Brink in sy roman inderdaad “trag om die geïkte geskiedenis anders weer te gee, te dekonstrueer, te ondergrawe en ’n ander geskiedskrywing daar te stel.” In *Anderkant die stilte* is dit ’n aangepaste weergawe van die

geskiedenis vanuit 'n alternatiewe perspektief, dié van 'n getraumatiseerde en gemarginaliseerde vrou aan wie 'n stem gegee word. Hanna X se tong is letterlik uitgesny, tog het sy 'n stem wat duidelik opklink in dié roman. Ten slotte kom Van Coller (2005: 132) tot die gevolgtrekking dat sy opnuut deur die vertelaksie 'n stem kry en dat daar op die wyse gesuggereer word dat “stories stemloses stemme gee, hul bemagtig én genees.” Met betrekking tot die studie van *Omdat ons alles is* sal daar ook gekyk word of die skryfhandeling 'n bemagtigende ervaring is in die verwerking van persoonlike trauma en of sodoende in die rigting van genesing beweeg word.

In die artikel van Van Coller wat in die bogenoemde gedeelte bespreek is, handhaaf hy die betoog dat traumas wél in narratiewe verwerk kan word. Hy gaan dan voort om te illustreer hoe André P. Brink se roman *Anderkant die stilte* vanuit 'n terapeutiese perspektief benader kan word. In sy repliek aan Van Coller blyk dit egter dat John (2006: 163) besonder skepties staan teenoor wat hy die “terapeutiese imperatief” noem.

1.3.4.4 John se kritiek die “terapeutiese imperatief”

In 2006 se eerste uitgawe van *Tydskrif vir Letterkunde* lewer John in sy artikel “Die terapeutiese imperatief, stories en letterkunde: 'n Repliek aan H.P. van Coller” kritiek teen 'n “terapeutiese imperatief” met betrekking tot die letterkunde, wat gevolglik kan lei tot die kolonisasie van die letterkunde deur die sielkunde.

John (2006: 156) begin sy repliek aan Van Coller deur te noem dat een van die doelwitte van dié repliek is om kwessies wat hy in sy artikel in *Stilet* “Versoening, *Aufarbeitung*, Renaissance, Verligting: Wat eis die Suid-Afrikaanse verlede van ons?” (2000) bespreek het en moontlik “onbeholpe uitgedruk” het “duideliker uit te spel en aan die orde te stel.”

Ten eerste noem John (2006: 156) dat betreffende die “misverstand” tussen hom en Van Coller dit nie gaan oor die vraag of narratiewe ’n terapeutiese funksie het of nie. Hy noem verder (2006: 156) dat dit duidelik blyk uit die vakliteratuur wat Van Coller in sy artikel aanhaal “dat narratiewe so ’n werking hét of kan hê, in samehang met bepaalde ander emosionele en psigiese gebeurtenisse” en dat dit nie oor hierdie punt is waarmee hy van Van Coller verskil nie¹⁴. In hierdie artikel wil John eerder met Van Coller in gesprek tree oor Afrikaanse letterkunde en literêre kritiek. Vir John gaan dit ook nie oor ’n alternatiewe beskrywing van die letterkunde nie (’n punt van kritiek wat reeds genoem is en met betrekking waartoe Van Coller meen John in gebreke bly), maar eerder ’n ander vraagstelling. Hierdie vraagstelling word as volg deur John (2006: 156) geformuleer: “Hoe sinvol is die verbandlegging tussen ‘stories’ en die verwerking van trauma, wanneer dit deur ’n literêre kritikus gedoen word?” Hierdie vraag gee ook oorsprong aan ander verbandhoudende vrae wat John in sy artikel vra. Na my mening is daar veral twee vrae wat John (2006: 157) stel waaruit sy hoofbeswaar teen die

¹⁴ Alhoewel John noem dat hy nie met Van Coller verskil oor die feit dat narratiewe ’n terapeutiese werking kan hê nie, wil dit tog voorkom of John wel skepties hieroor is, soos blyk uit die retoriese vraag in sy vorige artikel of die geloof in stories nie “uiters naïef en kortsigtig” is nie (2000: 58).

“terapeutiese imperatief”¹⁵ met betrekking tot die letterkunde blyk. Hy vra onder meer, a) “wat sou gebeur wanneer ’n literêre kritikus die belangrikste fokus van ’n letterkunde herlei tot die verwerking van die traumas van die verlede?”, en b) “wat gaan verlore of word gemaskeer wanneer ’n fokus op die verwerking van trauma in die sentrum van die bestudering van ’n letterkunde geplaas word?”

Uit hierdie vrae kan afgelei word dat John besorg is oor die stand van die letterkunde as “outonome” verskynsel en die invloed wat ander dissiplines, veral die sielkunde met betrekking tot die terapeutiese werking van literatuur, daarop kan hê. Dit blyk ook uit die vrae dat John ’n aanhang van die terapeutiese benadering tot die letterkunde in ’n ekstreme vorm bevraagteken. Só ’n benadering sou behels dat “trauma in die *sentrum* van die bestudering van ’n letterkunde geplaas word” of dat “die *belangrikste fokus* van ’n letterkunde herlei [word] tot die verwerking van traumas” (My kursivering). Nóg Van Coller nóg ander literêre kritici propageer egter ’n benadering tot die letterkunde waar die belangrikste en enigste fokus die verwerking van trauma is. Indien hulle dit wél gedoen het, sou ek dit eens met John wees dat so ’n uitgangspunt die aard en beoefening van die letterkunde-studie negatief sou beïnvloed.

¹⁵ Die gebruik van die woord “imperatief” deur John vir die belangstelling in die terapeutiese waarde van literatuur en die studie daarvan kan misleidend wees. Van Coller en ander literêre kritici waarna verwys is (onder andere Van der Merwe, Burger en Van Heerden) wys daarop dat narratiewe terapieë kan werk, maar maak nêrens die stelling dat dit ’n noodsaaklikheid is in literatuur en die bestudering daarvan nie. Van der Merwe (2007: 103) is ook van mening dat “imperatief” ’n “ongelukkige benaming” is en noem dat hy nie weet van enige literêre kritikus wat “’n terapeutiese benadering tot die literatuur as alleen-saligmakende benadering gepropageer [het] nie.” Soos voorheen genoem, is ’n terapeutiese benadering tot literatuur maar *’n* benadering en nie *dié* benadering nie. Om voor te stel dat dit die *enigste* of *beste* benadering sou wees, gaan ook teen die grein van die narratiewe terapie in, omdat dit as postmoderne terapie nie die geloof in essensiële waarhede en teorieë of alleen-saligmakende benaderings aanhang nie.

In sy artikel bevraagteken John veral die invloed van die sielkunde op die geesteswetenskappe, meer spesifiek die letterkunde. John (2006: 158) verwys in hierdie opsig veral na die “ego-sielkunde” (dit blyk uit John se artikel dat hy ’n terapeutiese proses waarin daar na heling gestreef word as deel van die sogenaamde ego-sielkunde beskou) wat “self-verwerkliking” as doelwit het¹⁶. Volgens John (2006: 158) verskil die individu in die ego-sielkunde “hemelsbreed” van die individu in die Freudiaanse en Lacaniaanse psigoanalise, in dié opsig dat die individu altyd reeds “ondermyn en gerelativeer [is] deur ‘ander’ psigiese faktore en prosesse sodat enige sweem van ‘heelheid’ beskou word as ’n illusie.” Tog moet daar genoem word dat volgens die Jungiaanse psigoanalise die individu wél kan streef na psigiese heelwording deur die individuasieproses, soos Van der Merwe en Gobodo-Madikizela (2007: 4) verduidelik: “Ideally, everyone should go through a process that Jung called ‘individuation’, that is, becoming ‘a separate, indivisible unity or whole’; a process in which consciousness and unconsciousness become integrated.” Voorts moet daar gewys word op die verskil tussen heling en heelwording. Heling impliseer nie noodwendig heelheid nie, maar is eerder die proses (meermale moeisaam) waarin daar gestreef word na die verwerking van trauma. Heelheid impliseer ’n toestand waar hierdie proses reeds voltooi is. Van Coller (2006: 86) noem dat heling en

¹⁶Myns insiens kon John sy siening van die konsep “ego-sielkunde” meer breedvoerig verduidelik het en noem in watter ander opsigte dit van die psigoanalise verskil en daarmee ooreenstem. In *The Penguin Dictionary of Psychology* (2001: 231- 232) word “ego-sielkunde” gedefinieer as: “A label for those variations of psychoanalytic theory that focus on the ego and its role in personality development.” Van Coller en Strauss (2006: 86) noem in hulle artikel dat dit nie nodig is vir John om “die sogenaamde ‘ego-sielkunde’ verdag te maak en as pseudo-wetenskaplik te beskrywe nie.” Voorts noem hulle (2006: 86): “Dit sou goed wees om ’n beoordeling van ’n sielkundige te kry oor die verband en verskille tussen ‘ego-sielkunde’ en ‘psigoanalise’.”

heelheid nie as sinonieme gesien moet word nie, maar dat “[d]ie een ’n halfwegstasie na die ander [is].”

Naas John se bevraagtekening van die begrip van heelheid in die ego-sielkunde, bevraagteken hy ook die geslaagdheid van die psigiese heling wat narratiewe kan bewerkstellig in die verwerking van trauma. John (2006: 159) stel gevolglik dié vraag: “Watter plek is daar in sy [Van Coller se] benadering vir die feit dat soveel skrywers wat probeer het om hul traumatiese ervarings te verwerk deur middel van stories, selfmoord gepleeg het?” Van Coller het egter geensins die stelling gemaak dat alle stories vir alle mense heling kan bewerkstellig nie. ’n Simplistiese en naïewe siening van die terapeutiese werking van literatuur sou die verwagting skep dat heling ’n gewaarborgde resultaat is. Van der Merwe (2007: 104) noem juis dat die terapeutiese werking van narratiewe nie “’n naïewe geloof in ’n kitsgenesing deur alle literêre narratiewe vir alle lesers [impliseer] nie, maar eerder dat ’n bepaalde boek vir ’n bepaalde leser op ’n bepaalde tyd ’n terapeutiese werking kan hê.” In hierdie tesis word die argument gevoer dat die skryf van ’n bepaalde boek op ’n bepaalde tyd ook vir die skrywer terapeuties kan wees. Daar word ondersoek ingestel na die terapeutiese waarde van die skryfhandeling soos dit in *Omdat ons alles is* na vore kom. Alle medikasie kan egter nie alle kwale genees of vir almal ewe effektief werk nie. Net so werk alle narratiewe nie vir almal altyd terapeuties nie. Indien dit die geval was, sou “die wonderwerking van ‘stories’” (John, 2006: 159) inderdaad gepropageer kon word.

In sy artikel noem John (2006: 160) dat die “terapeutiese draai” kan lei tot die “kolonisasie van die letterkundestudie”¹⁷ deur die sielkunde. Hy argumenteer dat ’n soortgelyke poging tot die kolonisasie van die letterkunde ook deur die geskiedenis aangewend word. Ter motivering vir dié stelling verwys hy na J.M. Coetzee (in John, 2006: 160) wat in 1987 in ’n praatjie “The novel today” die mening gelug het dat die roman deur die historiese diskoers gekoloniseer word en dat hierdie kolonisasie van die letterkunde “die outonomie en koherensie” van die letterkunde nadelig beïnvloed. John (2006: 161) is ook van mening dat dit nie net geskiedenis in die tradisionele sin van die woord is wat “’n skadelike invloed” op die Suid-Afrikaanse letterkunde begin uitoefen het nie, “maar ’n hele reeks ‘geskiedenis’, waarna nou gebruiklik verwys word met die term, die ‘identiteitspolitiek’.” Volgens John (2006: 161) is die gevolg hiervan dat die estetiese status van die literatuur aangetas is, omdat “[d]ie segspersone van die ‘voorheen gemarginaliseerde subjektiwiteite’ [...] toenemend geëis [het] dat ‘lewe’ (hul spesifieke lewensvorme) bevoorreg moet word bo ‘vorm’, dit wil sê bo die idee dat letterkunde ’n vorm van kuns of estetiese uitdrukking is.” Literêre kritici wat só ’n benadering tot die letterkunde

¹⁷ Van Coller en Strauss (2006: 81) noem dat die grense tussen literatuur en kunde oor literatuur vervaag in John se bespreking en dat daar ’n dubbelsinnigheid is in John se gebruik van “letterkunde” en “letterkundige” wat dan lei tot die tautologiese aanduiding “letterkundestudie”, soos hulle verduidelik: “As ‘letterkunde’ reeds die bestudering van literatuur is, dan is ‘letterkundestudie’ die bestudering van die bestudering van literatuur.” In die vyfde uitgawe van die *Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal* (HAT) (2005: 663) word daar twee omskrywings van die woord “letterkunde” gegee: “**1** Geskrewe werke, veral die waarvan die waarde lê in die skoonheid van taalgebruik en / of in die gevoel wat dit opwek by die leser; literatuur; (skone) lettere. **2** Studie van die letterkunde: *Sy verdiep haar in die letterkunde.*” In die HAT (2005: 672) word “literatuur” as volg omskryf: “**1** Letterkunde: *Goeie literatuur vir jou kinders soek. 2* Wat oor ’n bepaalde onderwerp geskryf is: *Daar is heelwat literatuur oor ons plant- en dierelewe.*” Volgens die HAT blyk dit egter dat “letterkunde” en “literatuur” as sinonieme gebruik kan word, maar dat “letterkunde” ook ’n studie-komponent kan behels. Die konteks waarin dit gebruik word, is bepalend van die betekenis en “letterkundestudie” is dus nie noodwendig, na aanleiding van die HAT-omskrywing van “letterkunde” wat ook verwys na “geskrewe werke” en “literatuur”, ’n tautologiese aanduiding nie.

volg, is dan volgens John (2006: 161) “literatuur-onvriendelik” omdat die estetiese sekondêr tot die utilitêre staan.

John se argument roer weer die debat oor die kwessie van “betrokke kuns” aan. Aan die een kant is daar die eis van *l’art pour l’art* of die kuns ter wille van die kuns en aan die ander kant word daar van kuns verwag om betrokke te wees by die stembeweging aan en die verwoording van kwessies waarmee daar in die samelewing geworstel word. Hoe wenslik dit ook sou wees om die ideaal van *l’art pour l’art* te handhaaf, word die handhawing van ’n ideaal wat uitsluitlik op die estetiese fokus, geproblematiseer binne die Suid-Afrikaanse konteks. Die eis vir die vooropstelling van die estetiese kan elitisties voorkom en daartoe lei dat sekere groepe in die samelewing vervreem word deur die kuns in plaas daarvan dat kuns ’n bydrae lewer tot die kulturele diskoers. In teenstelling met die hoofokus op die estetiese waarde van kuns en spesifiek die literatuur, beklemtoon Eduan Swanepoel (1996: 24) die funksionele waarde daarvan in die samelewing:

Vir die leser wat tog daarop aandring dat die estetiese norme sentraal in enige literatuurbeskouing moet staan, sou ’n mens kon wys op die feit dat ’n ondersoek ten opsigte van die *funksie van literatuurproduksie* binne ’n bepaalde konteks die literêre werk uit die kader van konserwatiewe leessterilitet haal en dit plaas in die groter raamwerk van kulturele diskoers.

John se siening van die literatuur as outonome, estetiese verskynsel sluit onder meer aan by die New Criticism van die vyftiger- en sestigerjare. Volgens Du Plooy (1986: 35) het die New Critics daarna gestreef om literêre van nie-literêre uitsprake te skei en “die kunswerk as outonome op sigself staande entiteit” beskou. Du Plooy (1986: 35) noem dat die New Critics die

literatuur wou “bevry” van interpretasies wat gebaseer is op die biografiese inligting van die skrywer én van “die literêr-historiese, sosiale, psigologiese, moralistiese of kulturele vorme van literêre kritiek.” Uit John se betoog kan afgelei word dat sy ideaal vir die letterkunde en literêre kritiek ook die bogenoemde bevryding van interpretasies wat as “nie-literêr” beskou word, behels.

John beskou die estetiese egter nie net as “skoonheid” nie en hy gee te kenne dat “[s]koonheid [...] slegs een faset van estetiese uitdrukking [is]” (2006: 161). In die verduideliking van sy siening oor die estetiese verwys John na die modernistiese sienings van die filosowe Kant en Schiller oor die estetiese. Volgens John (2006: 162) behels die estetiese vir Kant “n spesiale soort kennis” en Schiller beskryf die aard van hierdie “kennis” as die “samevoeging van gevoel en redelikheid”. John is ietwat vaag in sy verduideliking van hierdie “kennis” van die estetiese en brei nie verder daarop uit nie, maar noem dat die “samevoeging van gevoel en redelikheid” verband hou met onderskeidings soos dié tussen “lewe” en “vorm” (2006: 162). In die artikel noem John (2006: 162) wel dat “[d]ie ondergeskikstelling van letterkunde aan utilitêre belange en ’n instrumentele soort redelikheid beteken dat hierdie unieke soort kennis verlore gaan.”

Vrae wat ’n mens aan John sou kon stel, is: Hoe verkry ’n mens toegang tot hierdie “unieke soort kennis” en is dit vir almal toeganklik? Kan hierdie kennis vergelyk word met ’n inherente estetiese aanvoeling? Sou hierdie kennis nie juis aangevul en verryk word deur dit te kombineer met kennis van ander

fasette wat deel van die ervaring van die kunswerk of teks vorm nie, onder andere die terapeutiese waarde wat dit mag hê? Indien daar uitsluitlik op die estetiese gefokus word, kan die geleentheid verbeur word om deur interdisiplinêre samewerking verdere kennis op te doen wat aan die veelkantigheid van die kunswerk erkenning gee. Soos reeds genoem (vergelyk voetnoot 11), beweer John dat daar op sigself nie iets verkeerd is met die interdisiplinêre leen van idees en terme nie, mits dit op 'n verantwoordelike en gemotiveerde wyse gedoen word. In die daaropvolgende gedeelte van sy artikel maak John (2006: 163) egter die volgende stelling: “Die manier waarop Van Coller letterkunde probeer inskakel by (nog) 'n utilitêre projek, is maar net nog 'n voorbeeld van hierdie neiging om kuns te probeer ontstig.” Aan die een kant vind John nie fout met die interdisiplinêre leen van idees en terme nie, maar tegelyk sien hy Van Coller se terapeutiese benadering tot literatuur en letterkunde in die verwerking van trauma as 'n “ontstigting” van kuns.

Voorts is John van mening dat Van Coller se benadering drastiese gevolge vir die letterkunde het. Omdat Van Coller se uitsprake volgens John (2006: 163) “primêr binne die kader van die sielkunde” ressorteer, is “[d]ie belangrikste implikasie van sy benadering [...] dat die letterkundestudie verdwyn as dissipline.” John (2006: 163) vra of dit nie “die logiese afleiding” sou wees dat letterkundedepartemente opgeneem word in sielkundedepartemente nie, want die letterkunde is dan skynbaar nie meer 'n “unieke ondersoekobjek” nie? Of dit noodwendig 'n “logiese afleiding” sou wees, bly oop vir diskussie. Wat blyk uit John se artikel is dat hy sy eie afleiding maak dat Van Coller die

letterkunde ondergeskik stel aan die sielkunde. In sy artikels (1997, 2005 en in Van Coller en Strauss, 2006) fokus Van Coller wél op die letterkunde. Vir Van Coller bly die terapeutiese benadering tot narratiewe juis dít, 'n *benadering* of perspektief. In 'n latere repliek op John se artikel sê Van Coller en Strauss (2006: 89) tereg:

Geen sogenaamde 'studie-objek' behoort eksklusief tot 'n enkele vakwetenskap nie, want die verskeidenheid van konkrete dinge, gebeurtenisse, artefakte en samelewingsverhoudinge ('objekte') funksioneer tegelyk in alle aspekte wat as onderskeidende gesigshoeke vakwetenskaplike studie (kan) begelei.

Naas die kritiek wat John lewer teen die sogenaamde "terapeutiese imperatief" en die kolonisasie van die letterkunde deur die sielkunde, lewer hy ook kritiek teen die "spronge" wat Van Coller in sy argument maak. Volgens John (2006: 165) word hierdie "spronge" gemaak deur Van Coller se "ossilering" tussen die teks (*Anderkant die stilte*) en die werklikheid in sy artikel "*Anderkant die stilte* (André P. Brink) en die verwerking van trauma deur stories". John (2006: 166) wys daarop dat Van Coller in sy analise van die roman kennis oor die verwerking van trauma in die werklike lewe van toepassing maak op 'n fiktiewe karakter, Hanna X, soos hy as volg verduidelik: "Waarop Van Coller se benadering neerkom, is dat gesprong of geossileer word tussen twee ontologiese domeine, naamlik aan die een kant dié van werklik bestaande individue en hul traumas, en aan die ander kant die fiksionele, verteenwoordig deur 'n *karakter* in 'n roman." Die grens tussen feit en fiksie vervaag dus. Die vervaging van grense is kenmerkend van die postmoderne diskoers. Uit sy artikel blyk dit dat John hom in die huidige postmodernistiese era by 'n meer modernistiese beskouing van die teks skaar,

onder andere deur die siening van die teks as outonome verskynsel, die klem op die estetiese aard daarvan en die handhawing van pertinente grense en onderskeidings soos dié tussen lewe en vorm, en feit en fiksie. In hul latere repliek op John sê Van Coller en Strauss (2006: 80) dat ons juis bedag moet wees op die “oorwaarding van universele kategorieë en onderskeidings, asof die menslike insig daarin ewe universeel en ewig-vas sou staan.”

Ten slotte lewer John (2006: 166) kritiek op Van Coller se stelling dat Brink in sy roman “illustreer” wat hy as teoretikus in sy artikel “Interrogating silence: new possibilities faced by South African literature” betoog het. John is besonder krities oor die moontlikheid dat Brink se roman wél beïnvloed kon word deur sy teoretiese uitgangspunt in die bogenoemde artikel: “Deur Brink se (vermeende) optrede op hierdie manier te beskryf, reduceer Van Coller letterkunde tot ’n tweederangse ‘illustrasie’ van ’n teorie. Sou Van Coller se beskrywing van Brink se optrede as skrywer in hierdie verband korrek wees, is dit verdoemend vir Brink se status as ernstige skrywer en kunstenaar” (2006: 166). Skynbaar sou dit “verdoemend” wees in die sin dat Brink die skryf van ’n roman dan met ’n “vooropgestelde idee of program” benader om sekere teoretiese - en nie noodwendig estetiese uitkomst nie - te bereik ter stawing van sy argument (2006: 167). In die kommunikasiesituasie wil die sender ’n boodskap aan die ontvanger oordra. Indien die sender, in dié geval Brink, ’n bepaalde boodskap wat getuig van ’n teoretiese uitgangspunt stuur, beteken dit hoegenaamd nie dat hy ’n soortgelyke interpretasie van die teks aan die leser probeer opdwing of verwag dat die leser sy interpretasie as die “korrekte” een beskou nie. In die postmoderne konteks staan dit die leser vry

om die teks op verskeie maniere te lees en te herlees. In hierdie opsig verwys Foster en Viljoen (1997: xxvi-xxvii) na “die afwys van ’n finale, afsluitende betekenis” wat ’n postmodernistiese lesing van die teks betref: “Daar word nie meer voorkeur gegee aan die idee van sluiting nie, naamlik dat ’n mens kan uitkom by ’n finale, afsluitende betekenis wat dan die ‘korrekte’ interpretasie van die teks sou wees.” Dit sou ook insiggewend wees om te sien wat John se definisie van ’n “ernstige skrywer” en “kunstenaar” is en aan watter vereistes hulle werk moet voldoen. Hy gee egter nie antwoorde op hierdie vrae nie, alhoewel die vermoede bestaan dat ’n estetiese eis prominent in sy antwoorde sal figureer.

1.3.4.5 Van Coller en Strauss oor “Die dissonansie van dissidente diskoers”

In die artikel “ ‘Die dissonansie van dissidente diskoers’: Oor metodologie en die vakbeoefening in die Geesteswetenskappe” in die *Tydskrif vir Letterkunde* se tweede uitgawe van 2006 lewer Van Coller en Strauss kommentaar op sekere aspekte wat spruit uit John (2006) se artikel wat hierbo bespreek is. Van Coller en Strauss brei in hul artikel uit oor die aard van wetenskapsbeoefening en polemiese akademiese diskoers. Ter inleiding noem hulle dat “[d]ie hart van wetenskapsbeoefening – ook in die geesteswetenskappe – onder meer geleë [is] in sinvolle akademiese gesprekvoering” en dat hulle artikel ’n bydrae hiertoe wil lewer (2006: 79). Hulle (2006: 79) verwys na twee maatstawwe vir akademiese gesprekvoering, naamlik om nie van negatiewe stellings en aantygings gebruik te maak sonder verwysings of voorbeelde ter motivering nie en ’n aanduiding van dit wat wél positief waardeer kan word van die gespreksgenoot se bydrae. Ten eerste

noem Van Coller en Strauss (2006: 80) dan ook dat John se besorgdheid oor “die aard en status van beide die letterkunde en die literatuurwetenskap” in ’n positiewe lig beskou kan word. Dit blyk egter dat Van Coller en Strauss (2006: 84) tegelykertyd van mening is dat John se betoog nie voldoen aan al die maatstawwe vir sinvolle akademiese gesprekvoering nie, onder andere in die opsig dat hy retoriese vrae stel, maar nie antwoorde daarop gee nie en gebruik maak van ’n “emotief-aanmatigende toon” in sy gesprekvoering.

In die volgende gedeelte van hul artikel probeer Van Coller en Strauss om antwoorde te gee op die vrae wat John in sy artikel stel. Die eerste van hierdie vrae gaan oor die “ware ondersoekobjek” waarmee Van Coller besig is. John (2006: 160) maak die volgende stelling oor die eintlike “ondersoekobjek” van Van Coller se betoog (dat stories ’n helende werking het): “Die implikasies van ’n betoog soos dié van Van Coller wat my interesseer, betref primêr wat ek meen die ware of eintlike ‘ondersoekobjek’ is, te wete letterkunde of letterkundige tekste en die verband waarbinne hierdie objek bestaan, naamlik letterkundige ondersoek.” Van Coller en Strauss (2006: 81) antwoord hierop deur te noem dat dit problematies is om van die “ondersoekobjek” van ’n vakwetenskaplike dissipline te praat, omdat elke “ondersoekobjek” ’n “veelsydigheid (veelkantigheid) [besit] wat gelyktydig toegang verleen aan ’n menigvuldigheid vakwetenskaplike dissiplines.” As voorbeeld verwys hulle na die bestudering van die boeke-mark wat literêre werke vanuit ’n ekonomiese invalshoek ondersoek en nie ’n literêre invalshoek nie (2006: 81). Myns insiens maak Van Coller en Strauss (2006: 81) dan ’n wesenlike opmerking wanneer hulle sê: “Die vraag is dus nooit: watter ‘objek’

bestudeer word nie, maar: vanuit watter aspek / gesigshoek word 'n bepaalde verskynsel ondersoek.” Betreffende John se vraag oor wat Van Coller se “ondersoekobjek” is, sou Van Coller antwoord dat dit nie n  letterkunde en letterkundige tekste is nie; as literatuurwetenskaplike bestudeer hy die “*literêre veld*” waarvan letterkundige tekste 'n onderdeel is (Van Coller en Strauss, 2006: 81).

In sy artikel het John (2006: 163) die kommer uitgespreek dat benaderings soos Van Coller s'n (’n benadering waarin die terapeutiese waarde van literatuur erken word) bydra tot die “kolonisasie” van die letterkundestudie deur die sielkunde, met die gevolg dat die letterkundestudie as dissipline kan verdwyn. Van Coller en Strauss (2006: 81-82) is egter van mening dat indien ’n letterkundige net op “elit re” literatuur en letterkunde sou fokus d  juis die letterkundestudie negatief kan beïnvloed, soos hulle verduidelik: “’n Letterkundige wat hom tans die luukse veroorloof om slegs op die elit re literatuur of letterkunde te fokus in sy of haar onderrig en navorsing, versaaak nie net sy of haar plig nie, maar bring die vakgebied in diskrediet en kan in John se woorde ‘letterkunde¹⁸ [laat] verdwyn as dissipline.’”

Dit is veral ten opsigte van John se siening van die kunswerk as outonome, estetiese verskynsel waarop Van Coller en Strauss kommentaar lewer. In sy artikel heg John (2006) groot waarde aan die estetiese aspek van die kunswerk. Hy is van mening dat die kuns “ontkrag” kan word deur dit in te

¹⁸ John (2006: 163) het genoem dat “letterkundestudie” as dissipline kan verdwyn terwyl Van Coller en Strauss (2006: 82) verwys na “letterkunde”. Daar word egter aangeneem dat Van Coller en Strauss verwys na die studie van die letterkunde, wat volgens John kan verdwyn indien dit “gekoloniseer” word deur die sielkunde, en nie na die letterkunde as literatuur of kreatiewe tekste wat geproduseer word nie.

skakel by “(nog) ’n utilitêre projek” (2006: 163), naamlik Van Coller se betoog dat stories ’n terapeutiese funksie kan hê. Van Coller en Strauss (2006: 83) verwys in hierdie opsig na die kunswilosophiese perspektief op die tweeledige aard van die kunswerk wat D.F. Malherbe in 1947 in ’n artikel beredeneer het. Volgens Van Coller en Strauss (2006: 83) benader Malherbe die kunswerk van twee kante – “in terme van die selfstandigheid daarvan (as esteties gestempelde kultuurobjek) en in die lig van die afhanklikheid daarvan (in verweefdheid met die nie-estetiese dimensies van die werklikheid).” Alhoewel die kunswerk of literêre teks esteties selfstandig is, bestaan dit in ’n “fasetryke veelsydigheid” en die selfstandigheid “vind sy keersy in die afhanklike verbondenheid van die kunswerk met alle ander fasette [ook die nie-estetiese fasette] van die werlikheid” (2006: 83). Daar is dus ’n interafhanklike verhouding tussen die estetiese en die ander fasette in die werklikheid wat bydra tot die bestaan daarvan. Na aanleiding van Malherbe se perspektief op die tweeledige aard van die kunswerk lê Van Coller en Strauss (2006: 89) klem op die feit dat niks in “afgeslote selfstandigheid” bestaan nie en dat die sin van alles, insluitende die estetiese, slegs tot uiting kom “in die samehang daarvan met alles anders in die werklikheid.”

Juis omdat die estetiese nie in “afgeslote selfstandigheid” bestaan nie, kan die kunswerk of literatuur naas die estetiese waarde ook van waarde en nut op ander vlakke wees, onder andere op ’n terapeutiese vlak, vergelyk Van der Merwe en Viljoen (1998:231):

By al die ondersoeke na die wese en waarde van die literatuur, moet die literatuurteoretikus nie die genesende waarde van literatuur vergeet nie. Hierdie genesende waarde hang saam met die ander waardes wat in die

literatuur beliggaam is en deur die literatuur in die samelewing lewend gehou word: die waardes van skoonheid, waarheid en goedheid, en van die liefde.

Ter inleiding van dié hoofstuk is daar verwys na die motivering vir 'n ondersoek na die terapeutiese waarde van die skryfhandeling in die verwerking van trauma. Daar is genoem dat die narratiewe terapie 'n interessante maar ook 'n relevante teoretiese oogpunt is om Henning J. Pieterse se kortverhaalbundel *Omdat ons alles is* vanuit te benader. 'n Terapeutiese benadering tot literatuur behels die siening dat verwondende ervarings verwerk kan word deur dit te verwoord. Die verwondende ervarings van verlies, hetsy as gevolg van die afgeloopte liefde of die dood, figureer prominent in Pieterse se oeuvre. Hierdie sombere tematiek word egter gekontrasteer met die kuns en kunstenaarskap, meer spesifiek die skryf van poësie en prosa, wat vertroosting kan bied. Pieterse se oeuvre word by uitstek gekenmerk deur die tekstuele verkenning en verwerking van verlies.

1.4 Bundeloorsig

Vervolgens word daar oorsigtelik gekyk na die tematiese prominensie van verlies, en die kuns en kunstenaarskap, in *Alruin*, *Omdat ons alles is* en *Die burg van hertog Bloubaard* om aan te dui dat hierdie temas nie net in *Omdat ons alles is* aan bod kom nie, maar in al drie bundels figureer. Alhoewel hierdie ondersoek fokus op die kortverhaalbundel *Omdat ons alles is* is dit myns insiens opvallend hoe Pieterse hierdie temas in elke bundel verder en op nuwe maniere uitbrei en ontwikkel. Dit is juis die herhaaldelike deurgronding van verlies en kunstenaarskap wat Henning Pieterse se oeuvre

tot hegte eenheid bind. Verdere navorsing in die toekoms oor 'n vergelyking tussen hierdie tekste met betrekking tot temas, beelde en inter- en intratekstuele verwysings behoort insiggewend te wees.

1.4.1 Alruin

In *Alruin* (1989) baan die titel van die bundel reeds die weg na temas wat in die daaropvolgende bundels aan beurt kom. Die woord *alruin* is 'n benaming vir die plant *Mandragora officinarum*, 'n sogenaamde towerkruid met verskeie magiese assosiasies en bygelowige gebruike. Volgens Cirlot (2005: 204) spruit hierdie magiese assosiasies en bygelowe oor die alruin uit die skynbare ooreenkoms wat die vorm van die wortels met die menslike vorm het. Beide De Lange (1990: 7) en Gouws (1989: 49) noem dat die plant lyk soos 'n aardgees of troll. Gouws (1990: 49) brei uit op hierdie beskrywing en verwys na die verband tussen mens en plant soos dit ook in *Alruin* voorkom: “[Alruin], wat slaan op 'n giftige, narkotiese plant met 'n gevurkte wortel wat na 'n klein mannetjie (aardgees of trol) lyk en volgens die volksmond toorkrag sou besit. 'n Plant dus in die gestalte van 'n mens, of 'n mens in sy verwording tot plant [...]” In groot hoeveelhede is die plant uiters giftig en kan dit tot die dood lei. Volgens Middeleeuse oorlewering het die plant gegroei onder die galg waar 'n gehangde man se saad gestort is. Indien dit dan uit die grond getrek word, sou die plant so hard skree dat diegene wat dit hoor kranksinnig word en selfs sterf (Teirlinck, 1926:79). Naas die gebruik van die plant in heksebrouesels word dit ook gebruik as 'n liefdesdrank vir die bevordering van vrugbaarheid, die voorkoming van steriliteit en as verdowingsmiddel (Teirlinck, 1926: 82).

Die idee van pynverdowing en ontvlugting deur die gebruik van dwelmmiddels by die konfrontasie met verlies is 'n motief wat Pieterse (1989: 10)¹⁹ reeds in *Alruin* aanspreek, soos die motto van die gelyknamige gedig lui: "I have ...drunke Lethe and Mandragora to forget thee". Hierdie aanhaling kom uit die tooneeslук *Eastward Hoe* (1605) wat deur George Chapman, Ben Jonson en John Marston (Simpson & Weiner, 1986: 303) geskryf is. Soos reeds genoem, verwys *Mandragora officinarum* na die narkotiese alruin-plant wat verwerk kan word tot 'n verdowingsmiddel en volgens die *Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal* (2005: 663) is Lethe in die Griekse mitologie 'n rivier in die onderwêreld waarvan die water vergetelheid kan bring. In *Omdat ons alles is* word dwelmmiddels en kortstondige seksuele verhoudings 'n manier om van die traumatiese werklikheid te ontsnap, te vergeet van die verlies of om "verlies [te] vervang" (Pieterse, 1998a: 129) maar telkens lei hierdie ervarings tot ontnugtering. In teenstelling met destruktiewe ontvlugtingsmetodes, bemagtig die skryfhandeling die getraumatiseerde spreker om op 'n skeppende wyse die trauma te konfronteer en dit te verwerk.

Die assosiatiewe waardes van die alruin, veral met betrekking tot die dood en erotiek, word in Pieterse se gelyknamige bundel beklemtoon. Du Plooy (2006: 411) som die temas in die bundel as volg op: "Oorsigtelik beskou, is die belangrikste temas in die bundel die natuur, die vrou, die dood en die kunstenaarskap."

¹⁹ Voortaan sal net die bladsynommer aangedui word wanneer daar na gedigte in *Alruin* verwys word.

Die organiese aard wat die titel impliseer, word ook verder ontwikkel. Op die buiteblad van *Alruin* is daar afbeeldings van vier skilderye deur die Renaissance-skilder Guiseppe Arcimboldo; elk van die skilderye beeld 'n seisoen uit deur plante en vrugte te rangskik om 'n menslike gesig te vorm. Die menslike bestaan word hier vergelyk met seisoenale veranderinge. Die lente of geboorte word noodwendig gevolg deur winter of die dood; die menslike bestaan is dus tydsgebonde net soos die seisoene. Beide plant en mens is organiese materie wat aan verval en vernietiging onderworpe is.

Alruin bevat verskeie gedigte oor kunstenaarskap en kunstenaars, byvoorbeeld die skilders Van Gogh (1, 2) en Mathis (41), musici soos Mozart (6) en Mahler (30), en digters soos Seamus Heaney (21, 48) en T.S. Eliot (15). Behalwe Seamus Heaney is al die kunstenaars waarna Pieterse in *Alruin* verwys reeds oorlede. Myns insiens word die onverganklikheid en blywende aard van die kuns teenoor die verganklikheid van die kunstenaar en mens ook hierdeur op die voorgrond geplaas. Die gestorwe kunstenaar kan dus steeds in en deur sy *werk* voortbestaan. Du Plooy (2006: 412) verwys ook na dié aspek in *Alruin*: “Daar is dus 'n duidelike suggestie dat die kunstenaarsaktiwiteit 'n lewegewende aspek inhou; meer nog dat die kunstenaar as 't ware in sy werksaamheid en die produk daarvan opgaan en dáárin én dáárdeur leef.”

Twee gedigte wat van belang is in die konteks van die skryfhandeling as manier om verlies te verwerk, is “Elke gedig” (29) en “Ek maak nog deure oop” (32). In albei gedigte openbaar die ek-spreker 'n intense verlange na die

afwesige geliefde. In “Ek maak nog deure oop” (32) word die skryfhandeling ’n manier waarop die spreker sy emosionele wroeging kan verwoord: “Nou kan ek die laaste reëls / met en oor jou skryf / en met ’n ander sê: Vannag / kan ek die treurigste verse skryf.” Die “treurigste verse” dui daarop dat die verwoording van traumatiese gebeure en verliese inderdaad nie ’n maklike proses is nie. In “Elke gedig” (29) word die droom en die gedig ’n ruimte van ontmoeting met die geliefde. Alhoewel die spreker probeer om die geliefde as ’t ware “af te skryf”, betree sy telkens sy gedigte en sy drome: “Elke gedig / wat ek skryf / is jou laaste / is jou dood. / Dan sluip jy snags / onnatuurlik groot / deur die vestings in / van die slaap.” Uiteindelik kom die spreker tot die besef dat hy die geliefde nie uit sy drome of uit sy verse kan hou nie: “As ek jou buite / my mure kan hou / sal ek heers in my vers, / sal ek heers in my vers.”

Uit die bogenoemde oorsig van *Alruin* is dit duidelik dat kuns en verlies kerntemas in die bundel is. Die verganklikheid van die mens kom direk te staan teenoor die onverganklike aard van die kuns, so ook die tydelikheid van die liefdesverhouding teenoor die gedigte daaroor wat oorbly as “relike / van ’n liefdestyd.” (“Ou parfuim wat swaar”, 11). Vervolgens word gekyk hoe hierdie temas in *Omdat ons alles is* uitgebou word, veral met verwysing na die verwerking van trauma deur die skryfhandeling.

1.4.2 Omdat ons alles is

In Pieterse se kortverhaalbundel word die oorkoepelende temas van kuns en verlies op die spits gedryf. *Omdat ons alles is* (1998) is by uitstek ’n teks wat die moontlikheid tot die verwerking van traumatiese gebeure deur die

skryfhandeling illustreer. Herman Wasserman (1998: 5) som die kern van die bundel as volg op: “Die sentrale tema in dié debuutprosabundel van Pieterse [...] is die selfmoord van die huweliksmat en die manier waarop daar van dié tragiese gebeurtenis herstel word, die soeke na genesing en heling.”

Die titel van die bundel verwys na die volgende reël uit die kortverhaal “Omdat ons alles is”: “Omdat ons alles is, is ons alleen” (Pieterse, 1998a: 82)²⁰. In die gedig “Vir Zach” in *Die burg van hertog Bloubaard* (2000: 57) gebruik Pieterse weer die bogenoemde aanhaling (“Omdat ons alles is, is ons alleen”) om die besef waartoe die spreker na aanleiding van ’n sterwende vriend kom, te beskryf. Wanneer die titel semanties voltooi word in die kortverhaal “Omdat ons alles is”, blyk dit ’n paradoks te wees. Weideman (1998: 19) noem ook dat die titel op die “paradoksale aard van menswees” dui. Die menslike bestaan word gekenmerk deur veelvuldige ervarings; ook ervarings van verganklikheid en verlies. Die gevolg hiervan is dat die agtergelate persoon in eensaamheid gedompel word. Eensaamheid is egter nie net die gevolg van die letterlike verlies van ’n geliefde deur die dood of die beëindiging van die liefdesverhouding nie. Eensaamheid kan ook ervaar word as ’n inherente toestand van onvervuldheid ten spyte daarvan dat “ons alles is” of oor alles beskik wat veronderstel is om geluk en tevredenheid te bring. Op ’n ironiese wyse dui die titel van dié bundel daarop dat ons in die veelheid en omvangrykheid van ons bestaan en ervarings eensaam is. “Omdat ons alles is” en skynbaar volkome in onself is, is ons eensaam, want in ons aangewesenheid op onself is ons steeds alleen. Indien daar probeer word

²⁰ Voortaan sal net die bladsynommer aangedui word as daar na ’n kortverhaal in *Omdat ons alles is* verwys word.

om die eensaamheid te vervang of te temper deur 'n liefdesverhouding word daar in gedagte gehou dat dit net tydelike verligting van die eensaamheid bied, aangesien verlies 'n deurlopende lewenstema is en die individu in die aangesig van onvermydelike verlies altyd eensaam sal wees.

Dit blyk wel dat daar 'n ander strategie is om verlies en verganklikheid te hanteer. Betreffende die individu se voortdurende konfrontasie met verlies en verganklikheid, verwys Pieterse (2007: 15) in die inleidende aantekeninge van sy vertaling van Rainer Maria Rilke se *Duineser Elegien* (*Duino-elegieë*: 2007) na die konsep van “verinnerliking” in hierdie poësie van Rilke:

Die kernkonsep in die *Elegieë* is die siening van “verinnerliking” (*Verwandlung*, letterlik: “verandering”, 'n veranderingsproses wat by Rilke duidelik neerkom op 'n verinnerliking en transformasie, selfs 'n vergeesteliking) wat in die sewende [elegie] uiteengesit word. Kortliks gaan dit hierom: om die “objekte” (dinge) en “ervarings” van ons bestaan na ons innerlike lewe oor te plaas deur “verinnerliking”, 'n nuwe bestaan in ons beleving kry, binne ons “herskep” en aan die verganklikheid ontruk word.”

Al is die mens onderworpe aan verganklikheid en verlies wat lei tot eensaamheid, kan daar deur die proses van “verinnerliking” 'n transformasie of herskepping van die tydelike na die ewige plaasvind. Pieterse (2007: 15) noem dat die poësie vir Rilke die “instrument” was waarmee hierdie “verinnerliking” tot stand gebring kon word²¹. Deur die kuns, onder andere die

²¹ Poësie was ook vir Rilke meer as net 'n instrument om “verinnerliking” te weeg te bring. Die *Duineser Elegien* is geskryf gedurende 'n moeilike tydperk in Rilke se lewe. In 'n 2008 LitNet-onderhoud met Joan Hambidge verduidelik Pieterse as volg: “Hierdie gedigte het ontstaan ná 'n redelik lang skrywersdroogte en in 'n tyd waarin Rilke geteister is deur depressie en selfvertwyfelings.” In dié onderhoud en in sy aantekeninge by die vertaling noem Pieterse (2007: 102) dat Rilke die skryfproses as terapeuties ervaar het. Pieterse verduidelik verder aan Hambidge (2008) hoe Rilke die “sleutel tot ‘genesing’ binne hom” gehad het: “Sy vrou, Clara, het psigoanalise voorgestel, maar die skryf van poësie, as selfterapie, was die pad wat Rilke uiteindelik gevolg het – die pad wat Lou Andreas-Salomé vir hom voorgestel het. Lou

poësie, kan ons die aardse tydelikheid van die bestaan van objekte, ervarings en ook geliefdes verewig in ons “innerlike lewe” en “aan die verganklikheid ontruk”. (My kursivering.) In ’n brief aan Witold Hilewicz skryf Rilke (in Pieterse, 2007: 95) dat deur die “verinnerliking” die sigbare onsigbaar word binne ons: “[I]n ons alleen kan hierdie intieme en voortdurende omvorming van die sigbare in die onsigbare, wat nie meer afhanklik is van sigbaarheid en tasbaarheid nie, hom voltrek [...]” In aansluiting hierby sê die verteller in die kortverhaal “Die gedig” (129): “Hy is alleen en hy is vol; hy is alles. Hy ry uiteindelik ontspanne deur die vers; die eerste sterre, die landskap, soos sy vrou, soos die gedig, ’n oomblik voltooi binne hom.” In hierdie reëls word die paradoks van die bundeltitle verduidelik. Die digter in dié kortverhaal se geliefde vrou het selfmoord gepleeg en hy is alleen, maar tegelykertyd is hy “vol” en “alles”, omdat daar deur die poësie ’n proses van “verinnerliking” plaasgevind het. Soos sy ervarings van die sterre en die landskap is sy vrou nou onsigbaar deel van hom en verewig binne hom.

Volgens Venter (1998: 6) verswyg die titel *Omdat ons alles is* eintlik meer as wat dit sê. Dit is ’n onvoltooide redegewende sinsdeel wat, soos reeds genoem is, eers in die titelverhaal voltooi word. Venter (1998: 6) sê verder: “Die titelverhaal vul die ontbrekende aan, maar dit los nie die betekenisvraag op nie.” In dié spesifieke verhaal keer oom Loek na ’n kluisenaarsbestaan terug na sy familie en is skynbaar gelukkig, maar pleeg dan selfmoord deur homself op te hang. In sy selfmoordbrief noem hy dat “Omdat ons alles is, is

was heel waarskynlik die vrou wat Rilke die beste geken het en sy het besef dat hy die sleutel tot ‘genesing’ binne hom dra en homself via poësie sal kan genees, in plaas daarvan om jare op die terapie-sofa deur te bring.” Die uiteindelijke produk van hierdie terapeutiese skryfproses was die *Duineser Elegien*.

ons alleen” (82). Dit is ironies dat oom Loek ná die eensaamheid van ’n kluisenaarsbestaan terugkeer na sy gesin, maar steeds selfmoord pleeg. Venter (1998: 6) stel dié vraag: “Waarom sou iemand wat ná sy afsondering terugkeer na mense, op sy manier gelukkig is, selfmoord pleeg en vir sy daad aanvoer dat hy alles en dus alleen is?” Oom Loek se optrede dui moontlik op ’n inherente toestand van eensaamheid en onvervuldheid ten spyte van die feit dat hy nie fisies alleen is nie, maar deur sy gesin omring word. Oom Loek se onbegryplike en onlogiese optrede word ook deur die bundelitel, soos dit in oom Loek se selfmoordbrief sematies voltooi word, geëggo. “Omdat ons alles is, is ons alleen” dui volgens Venter (1998: 6) daarop dat taal en daad onlogies is: “Taal en daad is onlogies: in weerwil van die aangevoerde rede tog maar nog onbegryplik en bevreemdend.”

In *Omdat ons alles is* word die onbegryplikheid en bevreemdende aard van menslike ervarings, veral van verlies, ondersoek. Om traumatiese ervarings, soos byvoorbeeld die onbegryplike selfmoord van ’n geliefde, te verwoord, is kompleks. Traumatiese ervarings laat die individu dikwels sonder die woorde en die taal om dit te verwoord. Van der Merwe en Gobodo-Madikizela (2007: vii) noem dat trauma ten nouste geassosieer word met verlies: “Trauma has been described as the ‘undoing of the self’, and as loss: loss of control, loss of one’s identity, loss of the ability to remember, and *loss of language to describe the horrific events.*” (My kursivering). Die vind van taal om trauma te verwoord, is die begin van die terapeutiese proses in die deurwerking en strewe na die verwerking daarvan. In sy artikel “Loss and Mourning: Writings on Death and its Appeal to the Reader” maak Eben Venter (2006: 181) ’n

interessante stelling oor 'n skrywer se uitbeelding van verlies. Alhoewel dit moeilik is om die woorde te vind om oor trauma te skryf, het die skrywer slegs woorde tot sy beskikking om daarvoor skryf: "The writer, whether religious or otherwise, has only words available to express loss and mourning, only words to take the reader along with him in the outpouring of grief." (Venter, 2006: 181). Al is taal (net soos traumatiese ervarings) dikwels onbegryplik en bevreemdend en al is dit 'n komplekse taak om die taal te vind om trauma mee te verwoord, is taal steeds een van die primêrste bronne van kommunikasie in die verwoording van pyn en verlies.

Omdat ons alles is is opgedra aan Pieterse se vrou Marlene wat in 1993 selfmoord gepleeg het (Nieuwoudt 1998; Wasserman 1998; Smuts 1999; Crous 2000; Scholtz 2000; Viljoen 2000 en Nel 2002). Onder die adressaat ("Vir Marlene") word ook haar geboortejaar, 1959, en die jaar waarin sy gesterf het, 1993, vermeld. Die outobiografiese gegewe word 'n draad wat deur die hele bundel geweef word; naas die verwysing na die selfmoord is daar ook verwysings na die konkrete outeur (Pieterse). Hy gebruik sy naam Henning Jonathan Pieterse (26) en die naam Jon (29), 'n afkorting van sy tweede naam in die bundel. In die kortverhale is daar ook verwysings na sy werksaamheid as skrywer, akademikus, sy belangstelling in klassieke musiek en die musiekinstrumente wat hy bespeel. Op die flapteks word *Omdat ons alles is* beskryf as 'n "ontstellend[e] en bevrydend eerlike bundel". (My kursivering.) In 'n onderhoud met Stephanie Nieuwoudt (1998:17) bevestig Pieterse sêlf die persoonlike aard van dié bundel: "In *Omdat ons alles is* is die verhale closer to the bone. Ek gee noodwendig meer van myself weg." In

verskeie resensies van dié bundel en in onderhoude met Pieterse word daar ook gewys op die persoonlike en outobiografiese aspekte wat in die kortverhale na vore kom (Gouws, 1998; Nieuwoudt, 1998; Wasserman, 1998; Weideman, 1998; Smuts, 1999; Viljoen, 2000 en Nel, 2002).

Die grens tussen feit en fiksie vervaag in *Omdat ons alles is* as gevolg van Pieterse se betrokkenheid beide as skrywer en karakter. In sommige verhale tree Pieterse as eerstepersoonsverteller op en in ander is daar 'n derdepersoonsverteller aan die woord. Du Plooy (2006:417) verwys ook na hierdie aspek: “Die verhale word dus gelees met die vermoede dat dit gaan om objektivering en fiksionalisering van outobiografiese gegewens.” In haar onderhoud met Pieterse maak Nieuwoudt (1998: 17) die volgende stelling: “Dis aanloklik om ooreenkomste te soek tussen die skrywer en die karakters wat dwelms gebruik, vrylik seks beoefen en wie se lewe nie in 'n stereotiepe van voorstedelikheid pas nie.” Pieterse beklemtoon egter dat *Omdat ons alles is* nie nét outobiografies is nie en sê gevolglik aan Nieuwoudt (1998: 17): “Ek weet daar gaan talle mense wees wat 'n een-tot-een-korrelasie gaan soek. Maar dis nie so eenvoudig nie. Ek fiksionaliseer ook myself.” Nie al die verhale is gebaseer op outobiografiese gegewens nie, alhoewel al die verhale wél saamgesnoer word deur die terugkerende temas van emosionele verwonding en verlies. In sy latere digbundel *Die burg van hertog Bloubaard* kom daar weereens 'n vermenging van feit en fiksie voor, maar die opvallende outobiografiese gegewe, soos dit in *Omdat ons alles is* verweef is, is minder prominent. In *Die burg van hertog Bloubaard* is daar 'n spel tussen persoonlike onthulling en verhulling. Nel (2002: 75) beweer: “In sy digbundels

skuil Henning in die vorme van dit wat hy beskryf, praat hy homself tot lewe deur skilderye, musiekstukke, hertoë, padborde, engele ... Hy dig om skanse te skep en daarbinne *ontbloot* te word.” (My kursivering.)

In die loop van die kortverhale probeer Pieterse, die skrywer-verteller en ander karakters om op verskillende maniere verlies te hanteer en te verwerk. In die hantering van verlies is daar ook die strewe na ontvlugting of ontsnapping van die ontnugterende werklikheid wat die skrywer-verteller en die ander karakters in die gesig staar. Seks, drank en dwelms word gebruik om die pyn te verdoof. Tom Gouws (1998: 6) verwys in 'n resensie as volg na die “hoofbestanddele” van die bundel: “Sex, dope, booze and ... classical music. Oppervlakkig gesien, is dit die hoofbestanddele van die eerstelinggerf kortverhale van Hennie [sic] Pieterse. Hierdie is 'n bundel van gedetailleerde kruheid wat 'n nuwe betekenis aan die begrip dekadensie gee.” Soos progressie in die bundel plaasvind, kom die skrywende verteller tot die besef dat dié tipe verdowing uiteindelik destruktief en die verligting slegs tydelik is. Die hantering en verwerking van verlies deur die skryfproses en kunsskepping word uiteindelik gepropageer as alternatief vir die dekadente en destruktiewe metodes van ontvlugting. Dit gaan egter hier om veel meer as die blote beskrywing van seks- en dwelm-eskapades; dit gaan oor die worsteling om metodes te vind om sin te maak van 'n sinnelose gebeurtenis.

'n Verdere ooreenkoms tussen *Alruin* en *Omdat ons alles is*, naas die gebruik van dwelmmiddels as manier van pynverdowing en ontvlugting, is die terugkerende beeld van die gehangde man. Soos reeds genoem, is daar

geglo dat die alruinplant onder die galg van 'n gehangde man opkom (Teirlinck, 1926: 79). In die titelgedig uit *Alruin* (Pieterse, 1989: 10) is daar ook 'n verwysing na “die gehangde man / se laaste beur.” Op die buiteblad van *Omdat ons alles is*, is daar 'n afbeelding van die twaalfde Tarotkaart van die Major Arcana, dié van die gehangde man. Tom Gouws (1998: 6) interpreteer hierdie beeld verkeerdelik as 'n uitbeelding van die Sebastiaan-figuur. Voorts beweer hy dat die leser hier met die bose gekonfronteer word as gevolg van die omgekeerde of heksekruis. Beide Hambidge (1998: 14) en Pieterse (1998b: 14) skryf briewe aan *Beeld* om op Gouws se foutiewe interpretasie te wys. Hambidge (1998: 14) beweer dit is 'n geval waar Gouws eerder sy eie religieuse sieninge op die teks projekteer het, dat hy “eintlik homself en nie die verhale [lees] nie” en gevolglik nie die spirituele onderstroom in die bundel sien nie.

Die algemene siening is dat dié spesifieke Tarotkaart dui op 'n tussenstaat, want die figuur is tussen twee ruimtes gesuspendeer, naamlik die hemel en die aarde (Butler, 1975: 157-8). Die individu is vasgevang tussen hierdie twee uiterstes; hy of sy het gestagneer en vind dit moeilik om aan te beweeg en los te kom uit 'n beperkende situasie. Alhoewel Christian, Crowley en Papus (in Butler, 1975: 155-157) noem dat hierdie kaart op die dood dui, verskil Butler, Kaplan en Waite (in Butler, 1975: 158-159). Hulle is van mening dat dié kaart nie op die dood dui nie, maar eerder gaan oor opoffering en die lewe wat tydelik onderbroke is, soos Waite (in Butler, 1975: 159) beweer: “It should be noted that [...] the figure as a whole suggests life in suspension, but life not death.” Verdere begrippe wat met die Tarotkaart van die gehangde man

geasosieer word, is: selfopoffering²² ter wille van spirituele groei en groei as kunstenaar, wysheid, transformasie en verlossing (Butler, 1975: 157-8). Indien die kaart omgekeer word, dui dit op die verlossing uit die beperkende situasie.

Verskeie van die bogenoemde betekenis waarmee hierdie Tarotkaart geasosieer word, het ook betrekking op Pieterse se worsteling in *Omdat ons alles is*. As gevolg van die verlies van die geliefde beland hy in 'n groef van depressie en eensaamheid; hy word vasgevang in 'n beklemmende situasie wat sy lewe onderbreek – vandaar ook die ooreenkoms met die gehangde man. Gevolglik word hy gedwing om die dood van die geliefde te aanvaar en te verwerk vóór hy met sy lewe kan voortgaan. Die verwoording van sy emosies en pyn gedurende die skryfproses is 'n tree in die rigting van bevryding en behels die moontlikheid van psigiese transformasie om spiritueel, maar ook as kunstenaar, te groei en te ontwikkel.

Die uitbeelding van die Tarotkaart van die gehangde man op die buiteblad van *Omdat ons alles is* is 'n belangrike sleutel in die ontsluiting van die bundel se betekenis. Voor in die bundel is daar ook 'n betekenisryke aanhaling uit *Havamal* wat ten nouste aansluit by die Tarotkaart van die gehangde man: “Ek weet dat ek reeds vir nege opeenvolgende nagte aan die stormagtige boom hang, gewond deur die spies, as 'n offer vir Odin: myself geoffer aan

²² In die Christelike godsdiens word Jesus Christus se kruisiging as toonbeeld van selfopoffering beskou. Uiteindelik sou dit ook sý selfopoffering wees wat sou lei tot die verlossing van alle Christene. Ussher (in Butler, 1975: 159) verwys onder andere na die Tarotkaart van die gehangde man as “[t]he crucified God”. Christus se selfopoffering was egter nie ter wille van persoonlike spirituele groei nie, maar die spirituele groei van die mensdom om deur Hom tot verlossing te kom.

myself.” *Havamal* is een van ’n reeks tekste uit die poëtiese *Edda*. Die *Edda* is ’n benaming vir twee versamelwerke (’n prosa-*Edda* en ’n poësie-*Edda*) uit die Oud-Skandinawiese literatuur. Die oudste gedigte in die poëtiese *Edda* dateer uit die negende eeu (Caenegem *et al*, 1966-1975: 70). *Havamal* gaan oor die wedervaringe en wysheide van Odin, ’n god in die Noorse mitologie.

Volgens *Brewer’s Dictionary of Phrase and Fable* (Evans, 1981: 802) was Odin (ook bekend as Woden en Wotan) die god van wysheid, poësie, oorlog en die dood. Carlyon (1981: 237) verwys na Odin as “god of hanged men” en noem dat Odin dikwels die slagveld en plekke waar mense gehang is, sou besoek. Volgens Carlyon (1981: 238) is diegene wat aan Odin geoffer is dikwels aan ’n boom opgehang. Cotterell (1980: 151) en Butler (1975: 153-154) wys ook op die belang van die Yggdrasil²³ of kosmiese “wêreldboom” met betrekking tot Odin. Die Yggdrasil se wortels is geanker in die doderyk (Butler, 1975: 153). Hier is dus sprake van die wedersydse verhouding tussen die lewe en die dood; dat iets kan groei en ontwikkel uit dit wat reeds gesterf het. Verder kan dit verbind word met Odin wat beide die god van die dood en die poësie is, met ander woorde die verganklikheid van die mens in kontras met die skeppende en blywende aard van die kuns.

Hierdie idee word ook in *Omdat ons alles is* teruggevind as die verteller in die kortverhaal “Die gedig” (127) opmerk: “Mense sterf, gedigte en verhale oor hulle gaan soms voort.” Die selfmoord van die vrou in hierdie bundel is as ’t ware die stimulus vir die kunsskepping. Teenoor die tydelikheid van haar

²³ Volgens Butler (1975: 153) beteken die woord *Yggdrasil* letterlik Yggr se boom en Yggr is ’n ander naam vir Odin; dus Odin se boom.

bestaan “leef” die gedigte en verhale oor haar voort. Soos reeds genoem, is Odin die god van die dood en poësie, maar ook die god van inspirasie (Cotterell, 1980: 150). In *Omdat ons alles is* dien die dood van die geliefde en die worsteling eweneens as stimulus en inspirasie vir die skep van kuns. Die skrywende verteller in die bundel kan uiteindelik sy verlies hanteer deur die skryf van poësie en die konkrete outeur, Pieterse, deur die skryf van hierdie kortverhale.

Self(op)offering word nie net met die Tarotkaart van die gehangde man geassosieer nie, maar ook met die god Odin. Cotterell (1980: 151) verwys na twee geleenthede van selfopoffering met betrekking tot Odin. In beide gevalle wou Odin wysheid bekom. Die eerste daad van selfopoffering is waar Odin sy een oog prysgee om wysheid te bekom, soos Cotterell (1980: 151) verduidelik: “To obtain the gift of wisdom Odin had thrown one of his eyes into the well of Mimir, a renowned sage. Connected with the underworld, this mysterious well was located under one of the roots of the Yggdrasil.” Odin moes iets van homself prysgee of verloor om groter insig te bekom. Die Yggdrasil is ook verbind met die doderyk en daar kan geargumenteer word dat Odin dus iets aan die doderyk afgestaan het en gevolglik insig en wysheid bekom het. In *Omdat ons alles is* staan die skrywer-verteller die geliefde vrou aan die dood af, maar kry hy in die verloop van die bundel en deur die skryfproses, waardeur hy probeer om tot ’n vergelyk met die verlies te kom, groter selfinsig.

Die tweede daad van selfopoffering het te make met Odin wat homself as ’t ware aan homself offer. Voor in die kortverhaalbundel word word daar

spesifiek na hierdie daad van selfopoffering verwys. Cottrell (1980: 151) en Butler (1975: 154) maak melding daarvan dat Odin homself vir nege nagte aan die Yggdrasil gehang het om wysheid te bekom. Soos reeds genoem, is diegene wat aan Odin geoffer is aan 'n boom opgehang, maar Odin offer homself aan homself; hier is dus sprake van letterlike selfopoffering. Odin pleeg egter nie selfmoord nie, maar maak hom los van die boom: "At the end of the nine nights he descends, having taken up runes, or, in other words, having *learned* runes, words of power" (Butler, 1975: 154).

Deur sy selfopoffering doen Odin wysheid op en leer hy woorde van mag. In die tweetalige *Pharos Groot Woordeboek* (Eksteen, 1997: 1276) word "runes" vertaal as: "rune(skrif)" en "geheimsinnigheid". Daar is wel iets geheimsinnigs omtrent hierdie kennis en magiese woorde wat Odin verkry. Butler (1975: 154) haal 'n verdere gedeelte van *Havamal* aan waarin Odin verwys na hierdie "runes": "I know a twelfth: if a tree bear / A man hanged in halter, / I can carve and stain strong runes / That will cause the corpse to speak / Reply to whatever I ask." Hierdie magiese woorde kan 'n lyk dus laat praat en antwoorde verskaf op Odin se vrae. Op dié wyse doen hy geheimsinninge en verborge kennis op. Dit is ook opvallend dat Odin praat van "a twelfth", aangesien die twaalfde Tarotkaart van die Major Arcana die gehangde man is. Dit wil voorkom of Pieterse die beeld van die Tarotkaart van die gehangde man en die aanhaling van die gedeelte uit *Havamal* op 'n besondere wyse in die teks geïntegreer het om by te dra tot die betekenisrykheid van die kortverhale in *Omdat ons alles is* en om as interpretatiewe sleutels te dien.

In die voorlopige opsomming van *Omdat ons alles is* blyk dit weereens dat verlies, meer spesifiek die dood en selfmoord, die opvallendste tema in dié kortverhaalbundel is. In *Omdat ons alles is* word die skryfhandeling ook ten nouste geasosieer met die verwerking van trauma. Die verkenning van hierdie temas word verder voortgesit in *Die burg van hertog Bloubaard*.

1.4.3 Die burg van hertog Bloubaard

In 2000 ontvang Henning Pieterse die Hertzogprys vir sy tweede digbundel *Die burg van hertog Bloubaard*. T.T. Cloete (2000: 13) verwys onder andere na dié gedigte as “van die heel beste poësie in die huidige Afrikaanse digkuns” en Lucas Malan (2000: 18) beskryf die bundel as “n uitsonderlike leeservaring.” In *Die burg van hertog Bloubaard* is daar ’n voortsetting van die temas in *Alruin* en *Omdat ons alles is*. Die sentrale temas sentreer weereens rondom die dood en die kuns, hetsy musiek of poësie, soos Crous (2000) in sy resensie van die bundel op LitNet bevestig: “Die poësie word sodoende ’n ontvlugtingsoord waar die dood van die geliefde verwerk moet word, maar dit word ook ’n tipe Bloubaardkasteel, ’n plek waar die geliefde besing word en terselfdertyd ook sterf.”

Die dood as tema verkry nog verdere prominensie deur die gebruik van die Bloubaardlegende. In *Die burg van hertog Bloubaard* wyk Pieterse egter af van die tradisionele verloop van die sprokie wat Charles Perrault in 1697 opgeteken het. In Perrault se gewelddadige sprokie draai die gegewe rondom ’n jong vrou wat verlief raak op ’n ryk edelman wie se baard blou vertoon. Hy gee aan haar ’n sleutel om al die kamers van sy kasteel oop te sluit, behalwe

een (dié een waar al sy vermoorde vroue is). Haar nuuskierigheid oorweldig haar uiteindelik en sy sluit die verbode deur oop om met die gruwelike toneel gekonfronteer te word. Met Bloubaard se terugkeer is die sleutel met bloed beplek en hy vermoed dat sy wel die kamer betree het. Gevolglik wil hy haar ook vermoor, maar haar broers red haar net betyds en vermoor Bloubaard (Brereton, 1957: 27).

Pieterse se bundel is (soos wat die titel impliseer) gebaseer op die opera *Hertzog Blaubarts Burg* (1911) van Béla Bartók, met die libretto deur Béla Balázs (Leafstedt, 1995: 120). In Bartók se opera word die Bloubaard-legende in 'n gewysigde vorm aangebied. In dié weergawe smee Judith (Bloubaard se vrou) om te weet wat agter elk van die sewe deure in sy kasteel is. Toe sy aan die eerste deur klop, hoor sy 'n sug en die deur gaan oop. Agter hierdie deur is Bloubaard se martelkamer. Judith is nou agterdogtig en wil die ander deure se sleutels hê. Ten spyte van sy waarskuwing en dat hy haar smee om nie die deure oop te maak nie, dring sy daarop aan (Du Plooy, 2006: 420). Hy gee dan die oorblywende sleutels aan haar om die deure oop te sluit. Bartók se Bloubaard vermoor egter nie sy vroue nie. Sy drie vorige vroue kom uit die sewende deur te voorskyn. Steyn (in Van Coller en Odendaal, 2003: 53) verduidelik as volg wat gebeur: “Bloubaard kniel voor hulle en verseker hulle dat hulle nie vergete is nie. Sy eerste vrou simboliseer die oggend, die tweede die middag en die derde die aand van sy lewe. Bloubaard spreek Judith toe en vertel haar dat sy die skoonste van almal is – sy is die nag, en ná haar sal daar slegs ewigdurende donkerte wees.” Dit impliseer dat Judith sy laaste vrou sal wees. Uiteindelik verdwyn sy met die res van die vroue

agter die sewende deur. In die gedig “Rei van my vrouens” (Pieterse, 2000: 89-90)²⁴ betrek Pieterse ook die intertekstuele gegewe en die spreker verwys na die vier vroue as verteenwoordigend van die oggend, middag, aand en nag.

In die gedig “Droom van bloubaard se vrou” (15) word ’n uiteensetting van al die kamers in die burg gegee: “*Die eerste kamer is een van pyn. / In die tweede sal sy wapens wees. / Die derde is ’n grot van bloedrobyn. / In die vierde rank ’n kruietuin*” (reëls 6-9), “*ek droom wat agter die vyfde skuil*” (reël 11) en “*In die sesde saal wieg ’n meer sonder bron. / Die sewende is agter sy oë*” (reël 17-18).

Bartók se Bloubaard word uitgebeeld as ’n verstote, eensame figuur, soos Du Plooy (2006: 421) aanvoer: “Hierdie Bloubaard maak nie sy vrouens dood nie, hy bly telkens as eensame figuur agter. Al bewonder hy die vroue en eer hy hulle, begryp hulle hom nie en laat hom in die steek [...]” Leafstedt (1995: 122) beskryf Bloubaard ook as eensame enkeling: “Bluebeard [...] is ultimately resigned to the loneliness that is his fate.” Dieselfde gevoel van eensaamheid wat in *Omdat ons alles is* aan bod kom, word dus ook in dié bundel verwoord. Bloubaard en die digter-spreker is beide soos Pieterse eensame figure wat deur hul vroue verlaat word, alhoewel op verskillende wyses. Verder is Perrault se Bloubaard ’n moordenaar en soos reeds genoem, openbaar Pieterse ’n intense gevoel van skuld en verantwoordelikheid vir sy vrou se selfmoord. Odendaal (2001: 6) verwys na dié gevoel van skuld in sy

²⁴ Voortaan sal net die bladsynommer aangedui word as daar na ’n gedig in *Die burg van hertog Bloubaard* verwys word.

verklaring van Pieterse se identifikasie met die Bloubaard-figuur en Du Plooy (2006: 421) verwys ook daarna met betrekking tot die gedig “Rei van my vrouens” (89): “In bundelverband gelees, is daar, onderliggend aan die smart oor die vroue wat weggegaan het, ’n duidelike suggestie van skuld, wat ook by die Bloubaardmotief aansluit.”

Die meerderheid gedigte in hierdie bundel het ’n elegiese toon. ’n Treurtoon kom veral na vore in gedigte soos “Die ring” (30), “Sonder wortels” (34), “Voorlaaste dag” (88) “Rei van my vrouens” (89-90), “Séance” (91), “Wat van ons oorbly” (96) en “Reisgenoot” (98). Die geliefde word steeds in haar afwesigheid besing, maar daar word ook oor haar getreur. Die afwesigheid van die geliefde en die verlange na haar laat die spreker in hierdie gedigte met gevoelens van intense eensaamheid. Weereens is daar sprake van ’n identifikasie met die Bloubaardfiguur wat ook alleen agtergelaat word en sy lot betreur.

Met die lees van die bundel blyk dit dat die enigste veilige vesting vir die digter-spreker sy “burg van papier” (“Ek het deur talle nagte”, 18) is. Die digter-spreker voel homself veilig in sy verse; tog nooi hy die leser binne, soos Du Plooy (2006: 422) opmerk: “Die digter ontvlug in sy wêreld van verse, maar nooi die leser saam, want in die verse word herinneringe besweer.” Die genoemde stelling van Du Plooy is ironies, aangesien die digter sy herinneringe van die geliefde in die verse besweer, maar tog word sy juis weer in die vers opgeroep en aangespreek.

Kannemeyer (2005: 706) en Viljoen (2000: 10) merk beide die invloed van die Nederlandse digter Gerrit Achterberg²⁵ in die gedigte in *Die burg van hertog Bloubaard* in die pogings om die gestorwe vrou deur die poësie op te roep en tot lewe te wek. Kannemeyer (2005: 706) verduidelik die ooreenkomste as volg: “[D]ie oeuvre van Achterberg met die irrasionele poging om die vrou deur woord en klank terug te bring, [is] ’n belangrike matrys vir hierdie Bloubaard wat hom in sy ‘burg van papier’ terugtrek om die vrou op sy ‘gespinde woordtapyt’ na die werklikheid te laat teruggly (“Rāga”).” Viljoen (2000: 10) verwys ook na Achterberg se invloed soos dit uit die gedig “Rāga” (2000: 32) blyk: “Die gedig ‘Rāga’ waarin die omtrek van ’n afwesige vrou se liggaam getrek word deur ’n gedig en die klank van fluitmusiek, is byvoorbeeld die ene Achterberg in die skreiende verlanse om die vrou se teenwoordigheid deur middel van hierdie kunsvorme op te wek.” Al is die pogings om die gestorwe vrou deur die poësie weer tot lewe te wek futiel, word die herinnering aan haar in en deur die poësie lewendig gehou. Deur die poëtiese “verinnerliking”²⁶ (om Rilke se term te gebruik) word die geliefde, ten spyte van die feit dat sy gesterf het, aan die verganklikheid en die vergetelheid ontruk.

Die vierde gedig in “Kwartet vir die einde van tyd” (16-20), “Liturgie van kristal” (19-20), word as ’n elegie aan Marlene, Pieterse se oorlede vrou, opgedra. Die temas van kuns en verlies word in “Liturgie van Kristal” tot ’n hegte eenheid gebind. Die gedig is opgedra aan die geliefde en handel oor die dood van die geliefde, maar terselfdertyd stel die gedig die digter in staat om sy

²⁵ In ’n onderhoud met Paul Boekkooi (1990: 4) sê Pieterse onder meer dat hy ’n groot bewondering vir Gerrit Achterberg het.

²⁶ Vergelyk pp. 68 tot 70 van hierdie hoofstuk.

emosies te verwoord. Die verlies van die geliefde word as 't ware die katalisator vir Pieterse se kunsskepping.

Die terapeutiese waarde van die skryfhandeling kom ook in *Die burg van hertog Bloubaard* na vore. In "Padlangs" (99) is daar sprake van uiteindelijke berusting en aanvaarding wat in reël 16 beklemtoon word: "ek skryf jou af." Na my mening behels dié reël nie die verwerping van die geliefde nie, maar eerder die uitskryf of verwoording van die pynlike herinneringe verbonde aan haar traumatiese dood. Die pynlike herinneringe en ervarings wat met haar dood verband hou, word afgeskryf, maar nie sý nie. Die geliefde kan inderwaarheid nie afgeskryf word nie, omdat sy voortdurend as onderwerp terugkeer in die gedigte. Die narratiewe terapie (in sy postmoderne vorm) stel nie sluiting as vereiste vir die verwerking van trauma nie. Die verwerking van trauma is 'n moeisame en aanhoudende proses waarin sluiting dikwels bemoeilik of uitgestel word. Van der Merwe en Gobodo-Madikizela (2007: 22) noem dat sommige leemtes in ons lewenstories nooit gevul kan word nie en dat algehele sluiting en samehang onbereikbaar is.

In hierdie hoofstuk is daar aangedui dat die narratiewe terapie 'n relevante teoretiese perspektief is om Henning Pieterse se kortverhaalbundel *Omdat ons alles is* vanuit te benader. Verlies en kunstenaarskap, met spesifieke verwysing na die skrywersaktiwiteit, is twee sentrale temas in *Omdat ons alles is*, maar figureer ook prominent in *Alruin* en *Die burg van hertog Bloubaard*. Die emosionele verwonding wat met trauma en verlies gepaard gaan, kan egter meer hanteerbaar gemaak en verwerk word deur die verwoording

daarvan. Hierdie verwoording geskied deur middel van die skryfhandeling in *Omdat ons alles is* en in die digbundels. Tegelyktydig is daar genoem dat die verwoording van trauma 'n moeisame en komplekse proses is wat geensins kitsgenesing veronderstel of waarborg nie.

In die verloop van hierdie hoofstuk het dit ook duidelik geword dat die grens tussen feit en fiksie geïmplementeër word in die Pieterse se kortverhaalbundel, omdat die konkrete outeur ook nou as vertellende karakter die wêreld van die teks betree. Die skrywer of “die mens agter die boek” betree nou ook die boek. “Die ‘Mens’ Agter die Boek” is die titel van 'n artikel uit N.P. Van Wyk Louw se *Swaarte- en ligpunte* (1958) waarin hy kritiek lewer teen die psigologisme in die letterkunde, veral met betrekking tot die begeerte om die mens of die skrywer agter die boek by 'n interpretasie daarvan te betrek en verbande tussen die skrywer en die boek te soek. Teenoor die benadering van die New Critics, waarvan die invloed ook uit Van Wyk Louw se oortuiging blyk, word die postmodernistiese diskoers gekenmerk deur die vervaging van die pertinente grens tussen feit (waarheid) en fiksie (verdigsels) en selfrefleksie. In hoofstuk twee word hierdie tendensies binne die postmodernistiese diskoers van nader beskou.

Hoofstuk 2: Selfrefleksie, feit en fiksie, en outobiografie

2.1 Selfrefleksie en die vervaging van die grens tussen feit en fiksie

Dit was winter en ek wou laat een aand van 'n vriend hoor hoe 'n mens iemand uit jou sisteem kan uitskryf.

“Praat jy nou van 'n werklike figuur of iemand in 'n verhaal?” wou hy weet.

“Jy behoort van beter te weet as om sulke grense te wil trek,” het ek gesê.

(Pieterse, 1998: 78)

Die postmodernisme kan breedweg gedefinieer word as 'n kunsbeweging wat die grense van die kunsmedium ondersoek, (her)definieer en verironiseer.

(Hambidge, 1995: 9)

Hierdie aanhalings raak in wese twee kernaspekte aan wat in Pieterse se kortverhaalbundel *Omdat ons alles is* na vore kom. Die eerste aspek gaan oor die postmodernistiese problematisering van die sekerheid waarmee die skeidslyn tussen feit en fiksie getrek kan word. Die onsekerheid oor waar hierdie grens lê, kom duidelik na vore as die skrywer in die verhaal “Omdat ons alles is” (1998: 78) op sy vriend se vraag of dit oor die “uitskryf” van 'n werklike persoon of 'n fiktiewe karakter gaan, antwoord: “ ‘Jy behoort van beter te weet as om sulke grense te wil trek’.” In Hambidge (1995: 9) se definisie van die postmodernisme vestig sy ook die aandag op die postmodernisme as “kunsbeweging wat die *grense van die kunsmedium* ondersoek, (her)definieer en verironiseer.” (My kursivering.)

Die tweede aspek het te make met die metafiksionele karakter van hierdie bundel. In die bogenoemde aanhaling uit die kortverhaal word daar verwys na die skryfhandeling of die kunsskepping. *Omdat ons alles is* gaan oor die

verwoording van traumatiese gebeure om met behulp van die skryfhandeling deur dié gebeure te werk en dit moontlik te verwerk. In Hambidge (1995: 9) se definisie van die postmodernisme gebruik sy die terme “kunsbeweging” en “kunsmedium”. Die fokus op die kunsmedium (hetsy prosa, poësie of ander vorme van kunsskepping) en die kunstenaarsaktiwiteit is kenmerkend van die selfbewuste, selfrefleksiewe en metafiksionele aard van die postmodernisme. In Patricia Waugh (in Van Heerden, 1997: 171) se omskrywing van metafiksie dui sy die selfbewuste aard van die postmodernistiese literêre teks aan as ’n manier om vrae oor die verhouding tussen werklikheid en fiksie te stel: “*Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality.” Daar kan dus gesê word dat daar ’n nou verband tussen metafiksie en die verhouding tussen feit in fiksie in die postmodernistiese teks is.

In die inleiding van *Poskaarte: Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960* (1997) identifiseer Foster en Viljoen (1997: xxvii, xxix en xxx) “selfrefleksiwiteit” en “[d]ie verhouding tussen werklikheid en fiksie [wat] tot probleem gestel [word]” as tendensies in die Afrikaanse poësie sedert 1960. Die verskynsel van hierdie tendensies word egter nie beperk tot die poësie nie, maar word ook in resente Afrikaanse prosa aangetref. Trouens, Foster (2000: 22) beweer in haar insiggewende doktorsale proefskrif oor die postmodernisme en poësie dat die prosa voorrang geniet in die postmodernistiese diskoers, terwyl die poësie ’n “periferale genre” in die postmodernistiese diskoers is. Linda Hutcheon (in Foster, 2000: 22) verklaar

onder andere haar fokus op die postmodernistiese prosa, meer spesifiek die roman, in die volgende stelling: “If my main emphasis is on the postmodernist novel, it is because it seems to be a preferential forum for *discussion* of the postmodern.” In die kortverhale in *Omdat ons alles is* is metafiksionaliteit²⁷ en die vervaging van die grens tussen feit en fiksie van die opvallendste postmodernistiese tendensies.

In hierdie bundel word die rol wat die skryfhandeling speel in die verwerking van verlies op die voorgrond geplaas. Dit gaan as t’ ware in hierdie bundel oor die skryf van verhale óór die skryf van verhale (en ook die skryf van ’n gedig om die verlies van die geliefde te verwerk, soos die skrywende karakter in die kortverhaal “Die gedig” (Pieters, 1998a: 125)²⁸ doen) om trauma te verwerk. Wat egter problematies is, is dat die grens tussen feit en fiksie in van die kortverhale vervaag en selfs verdwyn.

Die vervaging van die grens tussen feit en fiksie in *Omdat ons alles is* vind plaas as gevolg van die outobiografiese aspekte waarna daar in die bundel verwys word en wat veroorsaak dat die *persona practica* en die *persona poetica*²⁹ aan mekaar gelykgestel kan word. Die konkrete outeur, Pieterse,

²⁷ Foster en Viljoen (1997: xxvii) gebruik ook die begrip “selfrefleksiwiteit” om te verwys na die metapoëtiese aspekte in die poësie sedert 1960 en hulle verduidelik die begrip as volg: “Waarskynlik die mees opvallende tendensie van die poësie sedert sestig is die neiging tot selfrefleksie, heel dikwels ’n skynbaar obsessionele gemoedheid met die self. Die woord ‘self-refleksie’ sinspeel hier op die neiging van gedigte om te besin oor hulle eie aard sowel as om hulself te reflekteer soos in ’n spieël.” Hierdie tendensie is ook merkbaar in die prosa sedert 1960. Die aandag word gevestig op die skrywer, die skryfhandeling en die teks as doelbewuste konstruksie. *Omdat ons alles is* is ’n teks waarin hierdie selfrefleksiewe en metafiksionele aspekte duidelik aanwesig is.

²⁸ Voortaan sal net die bladsynommers aangedui word as daar na die kortverhale in *Omdat ons alles is* verwys word.

²⁹ Van Coller en Van Jaarsveld (2005: 214) gebruik die terme *persona practica* en *persona poetica* in hulle outobiografiese lesing van Deon Opperman se drama *Boesman my seun*

“betree” sekere verhale as verteller en karakter. Die hele bundel word ook binne die raamwerk van Pieterse se persoonlike ervaring van verlies, die selfmoord van sy vrou Marlene, en die hantering van dié verlies geplaas. Alhoewel daar nie ’n een-tot-een-korrelasie tussen Pieterse en al die manlike karakters in die verhale is nie, word aspekte van trauma, verlies en die hantering van verlies, hetsy op produktiewe of destruktiewe wyses, in die verhale heen en weer gekaats en uiteindelik weer na die verteller (Pieterse) en sy worsteling in die verwerking van die persoonlike problematiek teruggekaats. Wasserman (1998: 6) maak die volgende stelling oor die verskillende stemme wat uiteindelik weer herlei kan word na die verteller en sy worstelstryd:

Die sensitiewe leser sal as voyeur die weerloosheid van die verteller in die detail en outentiekheid van die vertelling ervaar. Hoewel die verteller verskillende stemme het, het hy net een gesig: daar is byvoorbeeld die ek-verteller, maar daar is ook derdepersoonsvertellers wat dieselfde profiel kaats.

Hierdie verskillende stemme is, myns insiens, ook tekenend van die versplintering van die postmoderne subjek én outeur se identiteit in wat Brian McHale (1987: 201) beskryf as ’n “plurality of selves”. Betreffende die veelheid van selwe en stemme wat die skrywer reeds in *Omdat ons alles is* openbaar, erken Pieterse (Smith, 2001: 7) dan ook in ’n latere onderhoud: “Ek hou daarvan om by monde van figure te [...] ‘praat’.”

(2004). Van Coller en Van Jaarsveld (2005: 214) verduidelik dat wanneer die *persona practica* en *persona poetica* aan mekaar gelykgestel word (hulle verwys byvoorbeeld na Opperman as *persona practica* en *persona poetica* wat een word in die voorstelling van die Boesman-figuur) begin die proses van outobiografiese herkenning momentum opbou en kan die karakter in ’n bepaalde teks as “verlengstuk” van die werklike persoon geïnterpreteer word.

Soos reeds genoem, is Pieterse (as konkrete outeur) nie in al die verhale as karakter en ek-verteller aanwesig nie. McHale (1987: 202) noem dat die afwisseling tussen die skrywer se teenwoordigheid en afwesigheid in die teks kmerkend van die postmodernistiese fiksie is. McHale (1987: 202) verduidelik as volg: “Fully aware that the author has been declared dead, the postmodernist text nevertheless insists on authorial presence, although *not consistently*.” (My kursivering.) Volgens McHale (1987: 202) is die skrywer van die postmodernistiese teks eerder besig om gedurig wegkruipertjie te speel deur die afwisseling tussen sy of haar aanwesigheid en afwesigheid.

McHale (1987: 199) noem dat Joseph Warren Beach se uitspraak in 1932 “Exit Author” as motto vir die modernistiese skrywing kon dien. Die moderniste wou die skrywer ten alle koste onsigbaar maak en uit die teks hou. Beide McHale (1987: 199) en Van Heerden (1997: 215) merk op dat die paradoksale gevolg was dat die skrywer in sy of haar pogings om alle tekens van hulle teenwoordigheid uit die teks te verwyder en uit te vee, juis die aandag op hul doelbewuste strategie gevestig het: “Strategies of self-effacement, while ostensibly obliterating surface traces of the author, in fact call attention to the author as *strategist*” (McHale, 1987: 199). Op ’n ironiese wyse het hierdie “self-effacement” tot “self-advertisement” gelei (McHale, 1987: 199) en was die modernistiese skrywers in hulle afwesigheid juis aanwesig.

Die New Criticism van die vyftiger- en sestigerjare het dieselfde modernistiese strewe gehandhaaf en het die teks as ’n selfstandige maaksel beskou.

Volgens Scheepers (1991: 27) het die aksent in die outonomistiese literatuurbeskouings (soos die New Criticism) op die literêre teks as “selfstandige en selfgenoegsame entiteit” geval. Die outeur en sy of haar biografiese inligting is so ver as moontlik buite rekening gelaat in die interpretasie van die teks. N.P. van Wyk Louw (1958: 90) stel die volgende vrae in sy artikel “Die ‘Mens’ Agter die Boek” wat by uitstek die modernistiese skeptisisme oor die gebruik van biografiese inligting by die interpretasie van ’n letterkundige werk weerspieël: “Het ons moderne mense (as lesers) nie skoon verward geraak nie met ons gesoek na die ‘persoonlikheid’ van die skrywer ‘agter’ die boek? Is die eerste (of enigste) saak waarna ons moet kyk, nie die werk self nie?” Louw (1958: 109) verwoord verder hierdie skeptisisme in die volgende stelling: “Die biografie en die biografiese feit, hoe interessant ook al, staan *naas* die letterkundige werk.” Die kunswerk is binne die modernistiese literatuurbeskouing primêr as estetiese skepping en estetiese geheel gesien, soos Louw (1958: 109) beklemtoon: “Die biografiese feit kan nooit ’n rol speel by die eerste groot taak van die literatuurbeskouing nie: die begryp van die werk as estetiese geheel.” Volgens die New Critics sou die beskouing van die teks vanuit ’n biografiese dimensie lei tot ’n “biographical fallacy” of valse en onlogiese redenering op die grond van irrelevante biografiese inligting (Meijer, 2005: 185).

Waar die negentiende eeuse literatuurstudie gefokus het op die uitbeelding van die biografiese werklikheid in die teks en die teks as projeksie van die skrywer se psige beskou het, was die New Criticism ’n reaksie op hierdie oordrewe fokus op die biografiese aspekte wat van belang was in literêre strominge soos die biografisme en die positivisme. Volgens Van Gorp *et al*

(1989: 52) vorm die implisiete oortuiging dat die literêre kunswerk die subjektiewe uitdrukking is van die kreatiewe persoonlikheid van die outeur die basis van die biografisme. Die positivisme sluit by die biografisme aan deurdat die biografiese aspekte 'n wesenlike rol speel in die interpretasie van die werk. In die positivistiese literatuurstudie word daar onder andere na kousale verbande tussen die lewe van die outeur en die literêre kunswerk gesoek. Van Gorp *et al* (1989: 321) verduidelik as volg:

Deze benadering impliceert een reductie van literatuur tot een overzienbaar en manipuleerbaar aantal empirische eigenschappen [...] waartussen men een causale samenhang tracht te ontdekken [...]: causale relaties tussen het leven en het werk van een auteur, tussen vroegere werken en het te 'verklaren' werk, tussen de sociale werkelijkheid en het oeuvre van een schrijver, enz.

Die New Criticism het die biografiese aspekte egter geheel en al buite rekening gelaat en die Nuwe Paradigma was weer 'n reaksie op die New Criticism. Volgens Scheepers (1991: 27) word die literatuurondersoek sedert die sewentigerjare gekenmerk deur die teoretiese uitgangspunte van die Nuwe Paradigma. Die Nuwe Paradigma herbeskou die sogenaamde objek van die literatuurwetenskap. Scheepers (1991: 27) verduidelik dié beskouing van die objek van die literatuurwetenskap as volg: "Die objek is nie meer teks óf teks óf skrywer óf leser in afsondering nie, maar betrek die totale literêre kommunikasiesituasie met outeur, teks, leser en die hele korpus kodes wat daarmee gepaard gaan."³⁰ 'n Benadering tot die teks waarin die verskillende komponente van die kommunikasiesituasie se bydrae tot die interpretasie van

³⁰ 'n Literêre ondersoek wat die "totale kommunikasiesituasie" betrek, sou 'n sisteem-teoretiese ondersoek behels. Scheepers fokus egter in haar artikel hoofsaaklik op die biografiese aspekte en die outobiografiese aanwysers in tekste wat dui op 'n outeur se outobiografiese intensie of bedoeling met die teks.

die teks in ag geneem word, lei tot 'n meer genuanseerde en gebalanseerde literatuurondersoek. Verder impliseer só 'n benadering ook “dat die ondersoek na die biografiese besonderhede van die skrywer hierbinne geakkommodeer, maar nie geëksplisiteer word ten koste van die ander komponente nie” (Scheepers, 1991: 27).

Waar die moderniste gestreef het na die verwydering van alle tekens van die skrywer uit die letterkundige werk, word die postmodernistiese teks gekenmerk deur “flickers” of flikkerings van die skrywer se aanwesigheid in die teks (McHale, 1987: 202). Alhoewel die postmodernistiese fiksie die skrywer as 't ware laat terugkeer na die teks en die leser telkens bewus raak van die skrywer se teenwoordigheid, maak Mchale (1987: 199) die stelling dat as die modernistiese “self-effacement” 'n vorm van “self-advertisement” is, die teenoorgestelde ook waar kan wees. Gevolglik is hy (1987: 199) van mening dat die titel van Roland Barthes se 1968 essay “The Death of the Author” as motto vir postmodernistiese skrywing kan dien. Die skrywer is nie meer die maghebbende figuur wat die spesifieke betekenis van die teks aan die leser uitwys nie - taal is nou die enigste bron van betekenis. Die leser is ook nie meer nét die verbruiker van die teks nie. Volgens Van Heerden (1997: 217) word daar van die leser verwag om 'n aktiewe rol te speel in die produksie van betekenis: “Daar rus 'n verpligting op hom en daar word van hom verwag om aktief aan die teks mee te werk – Barthes merk immers op: ‘the birth of the reader must be at the cost of the Author.’ Die implisiete lesersrol behels dus nie 'n passiewe rol nie, maar aktiewe deelname aan

betekenisskepping.” Die leser word nou ’n *medeskrywer* deur hierdie betekenisskepping.

Al is die postmodernistiese skrywer daarvan bewus dat hy of sy “dood” is en dat hulle net ’n funksie verrig deur die letterlike produksie van die teks, betree hy en sy soms steeds die teks, soos McHale (1987: 201) beweer: “What is strange and disorientating about the postmodernist author is that even when s/he appears to know that s/he is only a function, s/he chooses to behave, if only sporadically, like a subject, a presence.” Die konkrete outeur, Pieterse, kondig ook sý teenwoordigheid as karakter en verteller in bepaalde verhale in *Omdat ons alles is* aan deur die eksplisiete verwysings na sy naam, Henning Jonathan Pieterse en die verkorte vorm Jon. Hy verwys ook na sy persoonlike ervaring van verlies deur die verwysing na die selfmoord van sy vrou, Marlene, en sy pogings om deur die skryfproses tot ’n vergelyk met dié verlies te kom. McHale (1987: 206) beweer dat werklike name in ’n fiktiewe teks die leser se aandag vestig op die grens tussen feit en fiksie: “Transworld identity between real-world persons and fictional characters depends upon identity of proper names; this is part of its definition. What fixes our attention on the ontological boundary is the appearance of a real-world proper name in a fictional text.”

Die sekerheid waarmee die eens duidelike grens tussen feit en fiksie getrek is, word nou deur die leser bevraagteken. Hoe meer feit en fiksie oorvleuel, hoe meer onseker word die leser oor waar om die skeidslyn te trek. Indien hierdie oorvleueling tussen feit en fiksie op die spits gedryf word, kan dit selfs

lei tot die bevraagtekening van die leser se persepsie van sy eie werklikheid. Foster en Viljoen (1997: xxx) is van mening dat die mees radikale wyse waarop postmodernistiese poësie (myns insiens geld dieselfde vir die postmodernistiese prosa) die grense tussen werklikheid en fiksie kan bevraagteken, “is deur te suggereer dat dit nie net die literêre teks is wat fiksie is nie, maar dat die werklikheid self slegs fiksie of droom is. Die skeidslyn tussen enersyds werklikheid en andersyds illusie, droom en fantasie vervaag dus.”

Die outobiografiese verwysings in *Omdat ons alles is* word verweef met fiktiewe gebeure. Die begrippe fiksionalisering en defiksionalisering kan in dié verband betrek word. In die *Lexicon van literaire termen* omskryf Van Gorp *et al* (1989: 147) fiksionalisering en defiksionalisering as volg: “Met fictionalisering bedoelt men dan een proces dat de buitentekstuele werkelijkheid verandert in een tekstuele (verg. ‘het is fictie’). Defictionalisering is anderzijds een poging om de tekstuele werkelijkheid (de werelden in een gedicht, verhaal ...) zoveel mogelijk met de werkelijkheid te laten overeenstemmen.” Soos reeds vermeld (vergelyk hoofstuk 1, bladsy 73), noem Pieterse in ’n onderhoud met Stephanie Nieuwoudt (1998: 17) dat *nie* al die verhale in *Omdat ons alles is* outobiografies is nie en dat hy homself ook fiksionaliseer. Met defiksionalisering word daar verwys na die elemente in die teks wat na die konkrete werklikheid herlei kan word en dus nie gefiksionaliseer is nie, onder andere die outeur se naam en die selfmoord van sy vrou in 1993. As Pieterse sê dat hy homself ook fiksionaliseer, verwys hy na gebeure en ervarings in die teks wat nie noodwendig waar is nie en nie

direk aan hom as konkrete outeur gekoppel kan word nie³¹. Die feit dat Pieterse melding maak van die outobiografiese aspekte (beide in die kortverhale en in onderhoude), maar tegelyk noem dat hy homself ook fiksionaliseer, lei nie net tot die vervaging van die skeidslyn tussen feit en fiksie nie, maar lê klem op die skrywer se doelbewuste ondermyning van hierdie grense in 'n bedrewe spel met die leser oor wat waarheid en wat verdigsel is.

McHale (1987: 215) maak egter die stelling dat alhoewel die “inscribed author” sy teenwoordigheid in die teks aankondig (soos Pieterse ook doen), hy altyd fiktief bly en bloot 'n “paper-author” is; in Barthes (in Mchale, 1987: 205) se woorde: “[T]he / which writes the text, it too, is never more than a paper-/.” Die “ek” op papier, kan nooit die werklike “ek” wees nie. Dit is bloot 'n weergawe, bygesê een van vele, van die werklike “ek” op papier. Voorts skryf Mchale (1987: 215): “As soon as the author writes himself into the text, he fictionalizes himself, creating a fictional character [...]” Deur hierdie fiksionalisering skep die skrywer 'n afstand tussen homself en die karakter, al het die karakter dieselfde naam as die skrywer. Dit blyk dat Henning Pieterse bewus is van hierdie afstand wat deur die teks geskep word tussen die skrywer en sy gefiksionaliseerde self. Op 'n vraag aan Pieterse (in Nieuwoudt,

³¹ Van die opvallendste ervarings in *Omdat ons alles is* wat gefiksionaliseer word, het te make met die gebruik van dwelms as ontvlugtingsmeganisme. Pieterse beklemtoon egter in sy onderhoud met Nieuwoudt (1998: 17) dat hy nie 'n “junkie” is nie en dat *Omdat ons alles is* bloot geskryf is in die styl van “dirty realism”. Pieterse noem verder aan Nieuwoudt (1998: 17) dat die skrywers Raymond Carver en Irvine Welsh hom op die spoor van hierdie styl geplaas het. Welsh skryf onder andere die boeke *Trainspotting* (1993), *Ecstasy: Three tales of Chemical Romance* (1996) en *Glue* (2001) waarin van die sentrale temas dwelmverslawing en dwelmmisbruik is. Dwelmmisbruik is dikwels vir Welsh se karakters 'n manier om eksistensiële angs en die morbiede werklikheid van hul bestaan te hanteer. In *Omdat ons alles is* verwys die karakter, A, in die kortverhaal “Twee plus een” (53) ook na die film *Trainspotting* en skryf in haar brief dat die film die vermoë het om haar “adolessente eksistensiële krisis saam met Sartre uit die graf te laat rys” (58).

1998: 17) oor die outobiografiese aard van *Omdat ons alles is* antwoord hy as volg: “Dis nie net outobiografies nie, [...]. Selfs al gebruik ek my volle name in die teks, kan die teks nie gelykgestel word aan die werklike gegewe nie. Wanneer gedagtes in teksvorm verskyn, skeep dit dadelik afstand.”

Indien die skrywer in die postmoderne konteks altyd ’n “paper-author” en deel van die fiksie is, watter pogings kan hy of sy aanwend om meer stabiliteit aan die “dizziying upward spiral of fictions, metafiction and meta-metafiction” (McHale, 1987: 198) te gee? Volgens McHale (1987: 198) probeer verskeie postmodernistiese skrywers om deur die verwysing na die skryfhandeling ’n werklikheidselement aan hulle werk te gee: “[V]arious postmodernist writers have tried introducing into their texts what appears to be the one irreducibly real reality in their performance as writers – namely, the act of writing itself.” McHale (1987: 198) stel egter die volgende vraag: “Does not the mere introduction of the scene of writing into a text involve a degree, perhaps a very large degree of fictionalisation?” Wat McHale dus hier vra, is of die skryfhandeling nie ook gefiksionaliseer word deur daaroor te skryf en dit te betrek in die teks nie? Aan die hand van die voorafgaande argument van McHale oor die skrywer wat die teks betree, op dié wyse homself fiksionaliseer en só ’n karakter word, sou die antwoord ja wees. McHale (1987: 198) kom tot die gevolgtrekking dat om oor die skryfhandeling te skryf niks meer as ’n rekonstruksie van die oorspronklike handeling is nie: “Someone sitting there writing a page’ is always [...] only a fictional reconstruction after all.” Van Heerden (1997: 221) sluit aan by McHale deur te sê dat selfs ’n skrywende verteller in ’n teks “tog ook maar ’n karakter op

storievlak [is]”, dat hy slegs in taal bestaan en ’n wêreld van taal bewoon. Die skrywende karakter in verhale soos “Die kelder” (27), “Omdat ons alles is” (78) en “Die gedig” (125) kan verbind word met die konkrete outeur, Pieterse, maar ten spyte hiervan sou die skrywer en die genoemde skryfhandeling (aldus McHale) nou deel van die fiktiewe teks en nie die werklikheid wees nie.

Al wil dit voorkom dat die skrywer wat sy eie teks betree, deel van die fiksie word, noop ’n teks soos *Omdat ons alles is* die leser om weereens vrae oor die grens tussen feit en fiksie te stel as gevolg van die opvallende outobiografiese aard van hierdie teks. Vervolgens sal die outobiografiese aanwysers in *Omdat ons alles is* bespreek word. Scheepers (1991: 28) noem dat ’n outeur sêlf “sekere tekens” in sy teks gee wat ’n outobiografiese lesing daarvan moontlik maak en dat sy outobiografiese intensie hierdeur reconstrueerbaar is³².

2.2 Outobiografiese aanwysers

Verskillende ooreenkomste tussen die karakters in *Omdat ons alles is* en Pieterse sêlf kan as prikkel dien om die fiktiewe karakters, as gevolg van die ooreenkomste met Pieterse en sy persoonlike ervarings, deur ’n proses van

³² In haar artikel verwys Scheepers (1991: 28-30) onder andere na André Letoit se romans *Somer 11* (1985) en *Suidpunt Jazz* (1989), Koos Prinsloo se korverhaalbundels *Jonkmanskans* (1982) en *Die hemel help ons* (1987) en na J.M. Gilfillan se kortverhaalbundel *Van stiltes en stemme* (1989) as tekste waarin daar tekens of aanwysers is wat ’n outobiografiese lesing moontlik maak en waaruit hierdie skrywers se outobiografiese intensie blyk.

defiksionalisering te herlei na hom as konkrete outeur. Die teks word dus as 't ware aan die hand van die skrywer se biografiese inligting geïnterpreteer; 'n letterkundige benadering waarteen die New Critics ten sterkste beswaar sou maak. In die postmodernistiese beskouing van die letterkunde is daar egter meer vryheid vir dié voorgestelde benadering. Die problematisering van die skeidslyn tussen feit en fiksie en die postmodernistiese skrywer wat nie meer die onsigbare maker van die teks wil wees nie skep die geleentheid om die skrywer se biografiese inligting by die teksinterpretasie te betrek. Die postmodernistiese skrywers het die vryheid en vrymoedigheid om hul op die voorgrond van sy of haar werk te plaas; in McHale (1987: 30) se woorde: "No longer content with invisibly exercising his freedom to create worlds, the artist now makes his freedom visible by thrusting himself into the foreground of his work."

Indien die leser én navorser deur die tipe defiksionalisering die gebeure en sekere karakters wil verbind met die konkrete outeur, moet dit oordeelkundig, gemotiveerd en met genoegsame bewysvoering geskied. Volgens Scheepers (1991: 28) sal die skrywer sy outobiografiese intensie laat blyk uit sekere outobiografiese tekens of aanwysers in die teks. Myns insiens is dit van kardinale belang dat die skrywer sy outobiografiese intensie moet laat blyk, hetsy deur teksinterne gegewens (outobiografiese inligting in die teks) of buitetekstuele outobiografiese inligting wat byvoorbeeld in onderhoude met die outeur na vore kom, voordat daar enige uitsprake oor die outobiografiese aard van die teks gemaak word. In hierdie tesis word daar hoegenaamd nie van die standpunt uitgegaan dat daar in al die verhale in Pieterse se

kortverhaalbundel altyd 'n een-tot-een-korrelasie tussen die konkrete outeur en sy karakters is of dat gebeure in die teks direk na die persoonlike ervarings van die outeur herlei kan word nie. Só 'n uitgangspunt sou uiters beperk wees en in die rigting van ongemotiveerde veralgemening stuur.

Op 'n paradoksale wyse is sekere kritici egter van mening dat *alle* fiksie 'n outobiografiese element behels. Om hierdie siening te verduidelik, moet daar kortliks na die outobiografie as genre verwys word.

2.2.1 Outobiografie en die outobiografiese kontrak

Om die outobiografie (Grieks – *autos*: self; *bios*: lewe; *graphein*: skryf)³³ as genre te definieer, blyk 'n moeilike taak te wees. Fowlie (1988: 168) noem dat daar talle pogings is om die outobiografie te definieer, maar dat nie een heeltemal korrek of bevredigend is nie. Om die outobiografie te definieer is vir Olney (in Anderson, 2002: 5) nie net 'n moeilike taak nie, hy beskou dit bykans onmoontlik om die outobiografie as literêre genre te omskryf. Viljoen (2004: 110) is van mening dat wat die outobiografie so moeilik maak om te definieer, die feit is dat dit 'n tekssoort is wat “op die kruispunt van verskillende genres” gekonstrueer word. Sy (2004: 109) verwys onder andere na die outobiografie as 'n “hibridiese genre”, omdat dit in 'n groot mate op ander genres “teer”. Indien daar wel probeer word om die outobiografie te omskryf, verwys kritici (Anderson 2001, Musarra-Schroeder 1989, Smith en Watson 2001, Van Coller en Van Jaarsveld 2005 en Viljoen 2004) dikwels na Philippe Lejeune se klassieke definisie daarvan. Lejeune (in Anderson, 2001: 2) definieer die

³³ Van Gorp *et al*, 1986: 53.

outobiografie as volg: "A retrospective prose narrative produced by a real person concerning his own existence, focussing on his individual life, in particular on the development of his personality." Anderson (2001: 2) noem egter dat Lejeune nie tevrede was met hierdie definisie nie, omdat dit nie die grens tussen outobiografie en die aangrensende genres van die biografie en fiksie duidelik genoeg afgebaken het nie. Alhoewel Lejeune nie geheel en al tevrede met sy definisie was nie, was daar vir hom 'n belangrike voorwaarde vir 'n teks om as 'n outobiografie geklassifiseer te word; die outeur, die verteller en die karakter moes identiek wees (Viljoen, 2004: 112). Anderson (2001: 2) verwys ook na hierdie voorwaarde: "[B]ut one condition for autobiography was absolute: there must be 'identity' between the *author*, the *narrator*, and the *protagonist*."

Weens die kompleksiteit verbonde aan die definiëring van die outobiografie wend Lejeune hom tot die gebruik van die konsep van die outobiografiese kontrak of "autobiographical pact" (vergelyk Anderson, 2001: 3, Musarra-Schroeder, 1989: 42 en Smith en Watson, 2001: 8). Die outobiografiese kontrak behels 'n ooreenkoms tussen die outeur en die leser met dien verstande dat die outeur, die verteller en die karakter dieselfde persoon is. Dié kontrak is gebaseer op die outobiografiese intensie van die outeur en "an intention to honour the signature" (Anderson, 2001: 3). Volgens Musarra-Schroeder (1989: 43) is die mees primêre aanduiding van die outobiografiese kontrak tussen die leser en die outeur die ooreenkoms tussen die outeur se naam op die voorblad en dié van die verteller en die karakter in die teks: "De illusie van een dergelijke relatie kan in het ik-verhaal wel door voor- en

nawoorden gecreëerd word, maar de primaire en meest fundamentele aanduiding van het pact [is] de ooreenkomst tussen de auteursnaam op die voorpagina en die naam van die ik-verteller en die ik-figuur.” Met betrekking tot *Omdat ons alles is* is daar nie net verwysings na die biografiese inligting van Pieterse nie, soos sy werksaamheid as dosent, sy belangstelling in klassieke musiek, die selfmoord van sy vrou en dat hy in Pretoria woon nie, maar sy naam (Henning Jonathan Pieterse) word eksplisiet in die kortverhaal “Variasies” (22) vermeld. Die verkorte vorm van sy tweede naam (Jon) word ook in die kortverhale “Die kelder” (27) en “Swanesang” (107) gebruik.

In hulle resensies van *Omdat ons alles is* maak J.P. Smuts (1999: 2) en Tom Gouws (1998: 19) ’n interessante waarneming oor die outeur se handtekening wat op die voorblad verskyn. Smuts (1999: 2) noem dat Pieterse se naam op die voorblad nie in die gebruiklike drukletters verskyn nie, maar in die vorm van ’n handtekening. Die outobiografiese kontrak word dus as’ t ware reeds op die voorblad onderteken. Wat egter genoem moet word, is dat Pieterse se naam op *Alruin* en *Die burg van hertog Bloubaard* ook in die vorm van ’n handtekening verskyn. Sy naam verskyn wel in drukletters op die vertaling van Rilke se *Duineser Elegien*. Alhoewel daar outobiografiese elemente in *Omdat ons alles is* en in *Die burg van hertog Bloubaard* is, ontbreek hierdie opvallende outobiografiese gegewe in *Alruin*. Na aanleiding van Smuts se opmerking, kan die leser wonder of al Pieterse se tekste nie outobiografiese elemente (hetsy eksplisiet of implisiet) behels nie. Die leser kan moontlik ’n verdere afleiding maak, naamlik dat Pieterse se naam in drukletters op die voorblad van die Rilke-vertaling verskyn, omdat dié poësie nie deur Pieterse

sélf na gelang van sý ervarings geskryf is nie, maar vertaal is. Hy kan dus nie die outobiografiese kontrak “onderteken” nie, omdat hy nie die digter sélf of die digter-spreker in die elegieë is nie.

Die postmodernistiese perspektief op die vervaging van die grens tussen feit en fiksie het ook ’n invloed op die outobiografie. Dit word al kompleks om hierdie reeds komplekse tekssoort te omskryf, omdat fiksie ook nou die domein van feit betree. Die vermenging van feit en fiksie word byvoorbeeld geïllustreer deur die ontstaan van ontwikkelings binne die outobiografie soos die outobiografiese roman wat fiksionele elemente bevat en die ontstaan van “autofiction”. Volgens Van Gorp *et al* (1986: 45) is outofiksie ’n rigting binne die outobiografie waarin ’n outobiografiese verteller bewustelik streef na die opheffing van die skeidslyn tussen feit en fiksie deur feite te verdraai of te vermeng met fiksie. In verband met outofiksie verwys Smith en Watson (2001: 186) na Paul Jay wat argumenteer dat dit sinneloos is om outobiografie van outobiografiese fiksie te skei. Jay verduidelik sy siening as volg: “[F]or if by ‘fictional’ we mean ‘made up’, ‘created’, or ‘imagined’ – something, that is, which is literary and not ‘real’ – then we have merely defined the ontological status of any text, autobiographical or not.” Geen teks is die “ware werklikheid” nie, hoogstens kan die outeur probeer om die werklikheid in die teks te representeer en boonop word dit dan deel van die tekstuele werklikheid, dus fiksie.

Die vervaging van die skeidslyn tussen feit (waarheid) en fiksie (verdigsel) het nie net ’n invloed op die outobiografie nie; fiksie word ook hierdeur beïnvloed.

Die fiktiewe tekstuele wêreld word as 't ware geïnfiltreer deur outobiografiese elemente. Soos reeds genoem, is sommige kritici van mening dat alle skrywing, insluitend fiksie, op een of ander manier outobiografiese elemente bevat, vergelyk Lang (in Anderson, 2001: 1): “[I]f the writer is always, in the broadest sense, implicated in the work, any writing may be judged to be autobiographical, depending on how one reads it.” In 'n onlangse onderhoud op LitNet sê die skrywer Willem Anker aan Marius Crous (2008) dat alle skrywing tóg selfskrywing is. In *Selves in Question: Interviews on Southern African Auto/biography* (2006) maak Coullie, Meyer, Ngewenya en Olver (2006: 52-53) ook melding van die standpunt dat alle skrywing as selfskrywing beskou kan word as gevolg van die “personal investment” van die outeur; dit wat hy of sy persoonlik as skepper van die teks daarin belê. Coullie *et al* (2006: 53) verwys voorts na Zander wat beweer dat een van die kenmerke van die “verbale kunste” in Suidelike Afrika die vervaging van die grens tussen feit en fiksie is. Die vervaging van die skeidslyn tussen feit en fiksie beklemtoon hierdie “personal investment” verder: “It has even been suggested that a distinctive feature of the verbal arts in Southern Africa is that fiction and nonfiction blur in ways which the personal investment of the producer shines through even more strongly than elsewhere” (Coullie *et al*, 2006: 53).

In verskeie resensies en onderhoude word verwys na die outobiografiese aspekte in *Omdat ons alles is*. Dit kan beskou word as aanduidings van Pieterse se “personal investment” in die teks. Wat dit egter in Pieterse geval besonder kompleks maak, is dat hy die outobiografiese aard van die kortverhale erken, maar tegelyk aan Stephanie Nieuwoudt (1998: 17) noem

dat nie alle gegewens in hierdie bundel outobiografies is nie en dat hy homself ook fiksionaliseer. Die vraag wat beantwoord moet word, is of Pieterse wel 'n doelbewuste outobiografiese *intensie* gehad het met die skryf van *Omdat ons alles is*. Om hierdie vraag te beantwoord, sal daar gekyk word na wat Riana Scheepers as outobiografiese aanwysers beskou en of / hoe dit van toepassing is op Pieterse se kortverhaalbundel.

2.2.2. Scheepers oor outobiografiese aanwysers

In Scheepers (1991: 25) se inleiding tot haar artikel "Outobiografie of nie: aantekeninge oor outobiografiese aanwysers in enkele Afrikaanse tekste" sê sy dat die skakeling van die outeur met die karakter/s nooit eenvoudig is nie, maar dat die verwantskap veral ingewikkeld raak "as dit duidelik is dat daar méér as net die formele verhouding van outeur tot sy karakter-van-papier by die situasie betrokke is." Volgens Scheepers (1991: 25) ontstaan só 'n situasie wanneer die karakter in die teks dieselfde naam as die outeur het, as daar opvallende outobiografiese verbande tussen die outeur en die karakter is en as dié verbande eksplisiet of implisiet deur die leser gerekonstrueer kan word.

Scheepers beklemtoon deurgaans dat die outobiografiese aanwysers in die teks teenwoordig moet wees en dus tekstueel bevestig word. In hierdie tesis word daar egter gebruik gemaak van outobiografiese aanwysers in die teks, *Omdat ons alles is*, én toepaslike buitetekstuele inligting wat beskikbaar is in die publieke domein en verkry kan word in resensies, artikels en onderhoude. Alhoewel Scheepers (1991: 35) haar by J.C. Kannemeyer skaar in die oortuiging dat 'n outobiografiese lesing tekstueel begrond moet word en dat

“die teks self die sleutel tot ’n outobiografiese lesing moet gee”, maak sy (1991: 30) die volgende stelling in verband met J.M. (Rita) Gilfillan se kortverhaalbundel *Van stiltes en stemme* (1989): “Die leser wat bekend is met die historiese persoon Rita Gilfillan [...] kan maklik die indirekte verwantskap tussen die konkrete outeur en die sentrale karakter rekonstrueer.” (My kursivering.)

Die vraag wat nou gestel kan word is: Hoe raak die leser bekend met die historiese persoon? Die leser moet immers oor inligting van die skrywer beskik voordat daar in die teks gesoek kan word vir raakpunte tussen die outeur en die verteller of karakter. Scheepers (1991: 30) noem dat daar ’n verwantskap tussen Gilfillan en die sentrale karakter is op grond van die karakter Margaritha se naam wat ’n verwante vorm van die outeursnaam is en binne die “konteks van die omstandigheidsgetuienis” naamlik, die ruimte (Durban) en die beroep van die karakter (’n dosent) wat herlei kan word na die konkrete outeur en haar biografiese inligting³⁴. Al word hierdie inligting in die teks verskaf, sal die leser wat nie vertrou met Gilfillan is nie, nie die teks sodanig as outobiografies interpreteer nie. Dié tipe biografiese inligting kom wel in resensies en besprekings van ’n teks asook in onderhoude met die outeur voor. Myns insiens speel buitetekstuele biografiese inligting ’n

³⁴ Soos reeds genoem (vergelyk bladsy 103 van hierdie hoofstuk), kom Pieterse se regte naam en verkorte weergawe van sy tweede naam in *Omdat ons alles is* voor. Verder is daar ook, om Scheepers (1991: 30) se term te gebruik, “omstandigheidsgetuienis” wat op die verband tussen outeur en karakter kan dui. In die konteks van “omstandigheidsgetuienis” kan daar verwys word na Pieterse se beroep as dosent en sy verblyf in Pretoria. In die kortverhaal “Die kelder” vlieg Jon Kaap toe om “lesings” (29) te gee, maar met sy terugkeer vind hy uit sy vrou het selfmoord gepleeg. In die kortverhaal “Twee plus een” word daar verwys die karakter B wat ’n skrywer is (57), in Pretoria woon (57) en wie se vrou M selfmoord gepleeg het (53, 58 en 60). Dié bundel word aan Pieterse se oorlede vrou Marlene (wat selfmoord gepleeg het) opgedra. Op die flapteks van die bundel word ook genoem dat Pieterse Afrikaans doseer aan Unisa (Pretoria). Volgens sy skrywersprofiel op LitNet woon Pieterse steeds in Pretoria, maar hy doseer nou Kreatiewe Skryfkuns aan die Universiteit van Pretoria (Terblanche, 2008).

wesentliche rol om die outeur se outobiografiese intensie in 'n spesifieke teks te bepaal.

Scheepers (1991: 28-34) onderskei vier aspekte wat as outobiografiese aanwysers in die teks kan dien:

- Die outeursnaam. In hierdie opsig onderskei sy ook tussen 'n direkte en 'n indirekte ooreenkoms tussen die outeurs- en karakternaam.
- Die neweteks.
- Outobiografiese inhoud.
- Die intertekstuele konteks.

Die opvallendste outobiografiese aanwyser is waarskynlik die ooreenkoms tussen die naam van die outeur en die naam van 'n karakter in die teks. In hierdie verband sê Scheepers (1991: 28): “Met die gebruik van 'n ek-verteller in 'n outobiografiese gedaante, 'n verteller wat gestalte vind in 'n verskeidenheid identiteite en stemme, word die ervaringswêreld van die skrywende persona / karakter ontgin.” In die vierde verhaal in *Omdat ons alles is*, “Variasies”³⁵ (22) kom daar 'n ek-verteller voor wat sy naam by 'n betaalpunt moet teken. Die naam wat die ek-verteller teken, is Henning Jonathan Pieterse. Op dié oomblik besef die leser dat die karakter in die verhaal dieselfde naam as die konkrete outeur het. Die outeur kondig nou sy teenwoordigheid in die teks aan en onmiddellik word daar vrae oor die

³⁵ In hierdie gedeelte word daar oorsigtelik na enkele verhale verwys ter verduideliking van die outobiografiese aanwysers. In hoofstuk drie volg 'n breedvoerige bespreking van spesifieke kortverhale.

fiktiewe aard van die teks gestel, omdat die werklike outeur die fiksionele ruimte betree. Tegelyktydig ontstaan daar ook vrae oor die drie voorafgaande verhale en die leser wonder of die gebeure in hierdie verhale bloot fiksie is. Indien die leser vertrouwd is met Pieterse se biografiese gegewens en resensies oor sy werk en onderhoude met hom gelees het, sal die speurtog na tekens van sy outobiografiese teenwoordigheid begin. Die feit dat die konkrete outeur die verhaal betree, het ook implikasies vir die verhale wat hierop volg, aangesien die leser moontlik met ander oë na die verhale sal kyk en na verdere tekens van die outeur se teenwoordigheid in die verhale sal soek. “Die kelder” volg op “Variasies” en in hierdie verhaal word twee verskillende verhale vertel, naamlik dié van Braam (27) en dié van Jon (29). Beide hierdie karakters se vroue het selfmoord gepleeg. Dit is juis hierdie gegewe wat die leser vrae oor die identiteit van die skynbaar fiktiewe karakter, Jon, laat stel. Jon is ’n verkorte vorm van Pieterse se tweede naam, Jonathan. Dié naam Jon kan aanvanklik onbeduidend voorkom, maar wanneer die gegewe oor die vrou se selfmoord in die teks genoem word, kom dit duidelik na vore dat daar ’n verband tussen die konkrete outeur en die karakter kan bestaan op grond van die ooreenkoms in naam en ervaring (die traumatiese verlies van die geliefde as gevolg van selfmoord).

Alhoewel daar nie ’n direkte verband tussen die naam van die konkrete outeur en die karakter van Jon bestaan nie, noem Scheepers (1991: 29) dat naas ’n direkte verband tussen die outeurs- en karakternaam, daar ook ’n indirekte verband kan wees: “Die biografiese ooreenkoms tussen die outeur en ’n karakter in sy teks is nie altyd in ’n een tot een-verhouding nie. In sommige tekste is daar nie direkte getuienis van die konkrete outeur se persona nie,

maar wel, volgens Van Gorp se eis, openlike getuienis.” In Van Gorp *et al* (1986: 53-54) word bekentenisliteratuur (waarvan outobiografiese skrywing as onderdeel beskou word) omskryf as: “Iedere vorm van literatuur waarin een auteur voor een publiek van lezers openlijk getuigenis aflegt van zichzelf.” Volgens Scheepers (1991: 30) kan die outeur steeds openlike getuienis van sy outobiografiese teenwoordigheid en ervarings gee, al verskyn sy naam nie in die teks nie. Pieterse kon maklik die naam (Jon), die gegewe oor die selfmoord en die feit dat Braam probeer om sy vrou se dood te verwerk en ’n verhaal te skryf, verander om enige outobiografiese verband te ontken. Pieterse doen dit egter nie. Na aanleiding van Scheepers se argument kan dus beweer word dat hier wél sprake van ’n outobiografiese intensie is.

Tweedens noem Scheepers (1991: 31) dat die neweteks ’n biografiese verband tussen die outeur en ’n karakter kan bevestig: “Omdat ’n *funksionele* neweteks ’n betekenisdraende funksie in die teks het, en dikwels ’n belangrike interpretasiesleutel is, moet die leser hierdie aanwysing as betekenisdraende teken hanteer.” Op die agterblad van *Omdat ons alles is* word daar verwys na die selfmoord van ’n geliefde: “In die hart van hierdie bundel lê die trauma van ’n geliefde wat haar lewe beëindig het.” Verder word daar ook gepraat van ’n “bevrydend *eerlike* bundel.” (My kursivering.) Hierdie eerlikheid kan met die skrywer se openlike getuienis en sy outobiografiese intensie verbind word. As die leser na die adressaat van die bundel kyk, sal hy of sy sien dat die bundel aan Marlene (Pieterse se vrou) opgedra is. Onder die adressaat verskyn haar geboortedatum en datum van sterfte (1959 – 1993). Die leser kan dus aflei dat Marlene die geliefde is wat haar lewe beëindig het.

Op die flapteks van die bundel word daar ook verwys na Pieterse se liefde vir musiek: “Musiek is een van sy groot liefdes: hy speel klavier en klarinet, en eksperimenteer deesdae met improvisasies op tablas en die didjeridoo.” In ’n onderhoud met Marida Fitzpatrick (2007: 13) word genoem dat klasgee Pieterse se werk is en dat skryf sy kunsvorm is, maar dat musiek sy groot liefde was en is: “Op skool het ek jare lank lesse in klarinet en klavier geneem en op varsity in ’n paar kamergroepe en orkeste gespeel. Maar deesdae speel ek die didjeridoo.” Pieterse noem ook aan Fitzpatrick (2007: 13) dat hy dikwels voor hy skryf op die didjeridoo speel, omdat dit “’n mens skoon [maak].” Daar is verskeie verwysings na musiek in die kortverhale (vergelyk “Variasies”, “Die kelder”, “Die bulklip”, “Omdat ons alles is”, “Swanesang”, “Droomvanger” en “Die gedig”) en van die karakters bespeel ook dieselfde musiekinstrumente as Pieterse. Die ek-verteller in “Laaste taptoe” speel die klarinet (16) en die karakter in “Droomvanger” speel die didjeridoo (118). Die biografiese inligting op die neweteks vind dus neerslag in hierdie verhale.

Derdens verwys Scheepers (1991: 32) na outobiografiese inhoud of inligting *in* die teks. In *Omdat ons alles is* kom die biografiese gegewe waarna daar in die neweteks verwys word ook in die verhale voor. Die beskrywing van die bundel op die agterblad lees as volg:

In die hart van hierdie bundel lê die trauma van ’n geliefde wat haar lewe beëindig het. Hierdie stuk donkerte word van verhaal tot verhaal gekeer en verdiep – ’n spel van speëls waarin eggo’s van die hooffigure meespeel. Die byna ondraaglike verwonding vind uiting in makabere doodserotiek; lei tot ’n roekelose blootstelling aan selfvernietigende ervarings, in ’n desperate poging om die verlies te vervang. Uiteindelik loop die reis deur die donker

uit op 'n herbevestiging van die lewe en op skeppende hergeboorte.

In hierdie beskrywing word die belangrikste aspekte en temas in die teks opgesom. Dié bundel gaan oor die pynlike verwonding wat veroorsaak word deur die selfmoord van die geliefde en die gepaardgaande ervarings van pyn en verlies. Tegelyk word daar ook na maniere gesoek om die verlies te verwerk. Uiteindelik is dit die skryfhandeling en die “skeppende hergeboorte” wat die verlore sin en betekenis aan die skrywer terugbesorg. Soos reeds genoem, is daar in hierdie teks en in buitetekstuele bronne, resensies, artikels en besprekings, genoeg bewyse om die uitgangspunt te staaf dat die twee hoofaspekte in hierdie bundel, naamlik die selfmoord van die vrou en die skryfhandeling as 'n manier om hierdie verlies te verwerk, op Pieterse sêlf van toepassing gemaak kan word. *Omdat ons alles is* is as 't ware die produk van die “skeppende hergeboorte”.

Laastens verwys Scheepers (1991: 33) na die intertekstuele konteks. Volgens haar (1991: 33) kan 'n “intertekstuele relasie” die leser bewus maak van die skrywer se “biografiese werkswyse”. Ter verduideliking verwys sy (1991: 33) na J.C. Kannemeyer wat van mening is dat die outobiografiese gegewens wat in D.J. Opperman se *Komas uit 'n bamboesstok* aanwesig is deur die intertekstuele verband tussen die gedig “Kaapse skeepswerf” en die ander gedigte in hierdie bundel ontsluit word. Dit gaan dus hier oor 'n teks wat as sleutel dien vir die ontsluiting van die res van die outobiografiese gegewens in 'n bundel. Myns insiens is daar nie een sleutelverhaal in *Omdat ons alles is* waarin al die biografiese gegewe opgesom word nie. Wat wêl gebeur, is dat

spesifieke temas op verskillende wyses in die verhale herhaal word. Die trauma van verlies en hoe hierdie verlies hanteer word, is 'n leitmotief in *Omdat ons alles is*. Die verskillende karakters en hul ervarings van verlies word binne die groter raamwerk van die mees traumatiese verlies in die bundel geplaas, naamlik die selfmoord van die geliefde vrou.

Na aanleiding van die bogenoemde bespreking van die outobiografiese aanwysers is dit duidelik dat Pieterse tekens van 'n outobiografiese intensie in sy kortverhaalbundel gee én dat hierdie intensie deur die leser gerekonstrueer kan word. Alhoewel Pieterse tekens van sy outobiografiese intensie in die teks gee, fiksionaliseer hy homself terselfdertyd in dié teks. 'n Skrywer se outobiografiese intensie impliseer nie noodwendig dat die teks as 'n outobiografie geklassifiseer kan word nie. Die vermenging van feit en fiksie in *Omdat ons alles is* verhoed dat hierdie teks as suiwer outobiografies beskou kan word. Myns insiens is dit meer geskik om van Pieterse se teks as 'n vorm van "life writing" of lewenskrywing te praat, veral binne die postmoderne konteks waar die handhawing van pertinente grense tussen feit en fiksie asook genres geproblematiseer word. Christel Verduyn (in Kadar, 1992: 29) omskryf lewenskrywing as volg:

Life writing comprises many kinds of texts, both fictional and non-fictional. All are linked by a common thematic concern with life, or the self. While life writing may include some of the elements of the more familiar genre of autobiography, it steps beyond genre boundaries and disciplines, particularly with regard to narrative unity, 'objective' thinking, and author/ity.

Smith en Watson (2001: 3) verwys ook in hulle definisie van lewenskrywing na die diverse aard van hierdie konsep en die verskillende genres wat deel daarvan kan uitmaak: “We understand *life writing* as a general term for writing of diverse kinds that takes a life as its subject. Such writing can be biographical, novelistic, historical or an explicit self-reference to the writer.” *Lewenskrywing* is dus ’n konsep wat genoeg ruimte laat vir die wisselwerking tussen feit en fiksie in die beskrywing van ’n teks soos *Omdat ons alles is*. Lewenskrywing (indien die term vrylik geïnterpreteer word) kan ook dien as ’n tematiese opsomming van *Omdat ons alles is*, omdat dié bundel in wese handel oor ’n universele aspek van die menslike lewe, naamlik verlies. Verder word die skryfhandeling en die skrywing oor verlies ’n poging om daar deur te werk en dit moontlik te verwerk. In hoofstuk drie word spesifieke verhale in *Omdat ons alles is* bespreek met hierdie temas in gedagte.

Hoofstuk 3: Die bespreking van spesifieke kortverhale in *Omdat ons alles is*

3.1 Algemene inleiding

Writers are often obliged to write on this subject, as death and suicide and subsequent loss and mourning are woven into the tapestry of our at times dark and ominous everyday existence.

(Venter, 2006: 181-182)

In die bogenoemde aanhaling verwys Eben Venter na die dood, selfmoord en die gevolglike ervarings van verlies en smart wat verweef is in die tapisserie van ons daaglikse bestaan. Venter noem in die aanhaling dat skrywers dikwels verplig is om oor hierdie sombere temas te skryf omdat dit 'n pynlike, dog integrale deel van menslike ervaring is. In *Omdat ons alles is* word die dood, selfmoord en die gepaardgaande ervarings van verlies en smart ook deur Pieterse verweef in die kortverhale. Die verskillende kortverhale waarin verlies ondersoek word, vorm afsonderlike gedeeltes van die groter tapisserie, naamlik *Omdat ons alles is*. Venter se vergelyking van die menslike bestaan met 'n tapisserie waarin verskillende ervarings verweef word, kan ook verbind word met die siening van die menslike bestaan as 'n storie met verskillende dele wat elk bydra tot die groter geheel. In *Omdat ons alles is* is Pieterse as 't ware ook die wewer wat deur die skryfhandeling bepaalde ervarings in die kortverhale verweef. As die vergelyking tussen die skryfhandeling en die weefproses verder geneem word, kan daar gesê word dat die goue draad wat deur al die verhale geweef word uiteindelik met verlies en die verwerking

daarvan verband hou. In die narratiewe terapie is dit van belang om alle ervarings, veral onderdrukte traumatiese ervarings, in die groter lewensverhaal te intergreer en te verweef. Indien traumatiese ervarings onderdruk word, kan dit daartoe lei dat die leemtes wat ontstaan die draad of die sin van die lewenstorie laat verlore gaan.

Die kortverhale wat in hierdie hoofstuk bespreek word, sluit elk op die een of ander wyse aan by die sentrale draad wat deur *Omdat ons alles is* geweef word, naamlik verlies en die verwerking daarvan. Die selfmoord van die geliefde vrou en die gepaardgaande ervarings van smart en verlies kom op verskillende wyses in die verhale aan bod. Maniere om verlies te *vervang* en te *vergeet* word ook in hierdie verhale uitgebeeld. Dit wissel van die vergryp aan verdowingsmiddels soos alkohol en dwelms tot seks. Die gebruik van die woorde “vervang” in “Homunculus” (62) en “Die gedig” (129) asook “vergeet” in “Treinrit” (1998: 87) en “Die gedig” (129) staan in kontras met die uiteindelijke besef dat verlies op verskeie maniere vervang en vergeet kan word, maar dat deur die daadwerklike konfrontasie daarmee en die uiting daarvan verwerking bewerkstellig kan word. In *Omdat ons alles is* geskied hierdie uiting in die verhale en deur die skryfhandeling om aanvaarding te bereik en vrede te maak met die verlies.

3.2 Interpretatiewe sleutels by die lees van die kortverhale

Dit is van belang om na die drie aanhalings voor in die bundel te verwys, omdat dit as sleutels by die interpretasie van die kortverhale dien en ook die opvallendste temas in *Omdat ons alles is* aandui.

3.2.1 Pyn in genot en genot in pyn

“*Quaedam dolendi voluptas*” (Petrarca in Pieterse, 1998a).

Die bundel begin met ’n Latynse aanhaling van die Renaissance-digter Francesco Petrarca: “*Quaedam dolendi voluptas*”. Hierdie aanhaling kan as volg vertaal word: (Daar is) ’n sekere genot in pyn.³⁶ In Petrarca se poësie word pyn en genot vervleg: hy hunker na die afwesige beminde, Laura³⁷, maar besef ook dat hierdie hunkering lei tot pyn, soos Leonard Forster (1969: 3) verduidelik:

He longs to be free of this hopeless devotion and knows that he cannot escape. The fundamental note of his poetry is therefore melancholy and resignation, in which for more than thirty years he may fairly be said to wallow. He designates this state of affairs by a characteristic antithetical paradox: he speaks of ‘dolendi voluptas’.

Forster (1969: 13) noem verder dat die “interpenetration” of deureenweef van genot en pyn die basis van Petrarca se poësie is: “The interpenetration of pleasure and pain, and the satisfaction which could be derived from holding these two opposites in an uneasy balance, is basic in Petrarch’s work and becomes the fundamental theme of the petrarchistic convention.”

³⁶ Hierdie aanhaling uit Latyn is vertaal deur Annemarie de Villiers van die Departement Antieke Studie van die Universiteit Stellenbosch.

³⁷ Laura was die liefde van Petrarca se lewe. Hulle liefde was egter gedoem, aangesien Laura reeds getroud was en Petrarca haar net van ’n afstand kon bewonder. Petrarca skryf talle sonnette waarin hy sy liefde vir en hunkering na sy onbereikbare beminde verwoord. Laura se dood het ook ’n groot invloed op Petrarca gehad en sy verlange na die obereikbare en afwesige geliefde is ’n terugkerende tema in sy poësie (www.petrarch.petersadlon.com). Net soos Petrarca sy verlange na die afwesige Laura in sy poësie uitspreek, verwoord Pieterse ook sy verlange en eensaamheid as gevolg van die geliefde se selfmoord in *Omdat ons alles is*. In *Die burg van hertog Bloubaard* skryf Pieterse twee gedigte waarin daar verwysings na Petrarca is. In “Die ring” (Pieterse, 2000: 30) is daar ’n verwysing na Petrarca wat skryf oor Karel die Grote se liefde vir ’n gestorwe vrou, terwyl “Die bye en die hart” (Pieterse, 2000: 31) handel oor Petrarca sélf en sy liefde vir Laura.

3.2.2.1 Masochisme

Die woord “satisfaction” in die bogenoemde aanhaling suggereer reeds iets van die masochistiese aard van die genot wat verkry word deur die herhaalde herinnering aan die onbereikbare en gestorwe geliefde. In die verhale in *Omdat ons alles is* word daar gereeld terugverwys na die selfmoord van die geliefde en die pynlike gevolge van hierdie daad op die man wat alleen agterbly. Die masochistiese vervlegting van pyn en plesier is ’n fenomeen waaraan die psigoanalisis Sigmund Freud ook aandag skenk. Volgens Boothby (in Stander, 2008) stel Freud die vraag dat “as plesier die einddoel van die psige is, waarom word spesifieke, pynlike, traumatiese gebeurtenisse doelbewus herleef en herskep deur die individu?” Hy verklaar die fenomeen van die kompulsiewe herhaling van pyn of die *Wiederholungszwang* as ’n misterieuse en masochistiese neiging van die ego. Boothby (in Stander, 2008) noem dat Freud benadruk dat daar met die kompulsiewe herhaling van pyn onderdrukte herinnerings teenwoordig is én ’n onbewuste drang “to restore an earlier state of things”. Pieterse (as konkrete outeur en in die gefiksionaliseerde vorm van byvoorbeeld die karakters Braam en Jon in “Die kelder” (27, 29)) martel homself dus as ‘t ware in ’n poging om ’n vroeëre en gelukkiger stand van sake te herstel, ’n stand van sake soos voor die geliefde se selfmoord. Dit is ook belangrik om daarop te let dat die masochistiese herhaling van pyn, herinnerings wat in die psige onderdruk word, behels. In die narratiewe terapie is dit van belang dat dié pynlike herinnerings na die oppervlak gebring word deur die skryfhandeling in ’n poging om dit te verwerk. Hier is dus sprake van ’n selfopgelegde en psigiese louteringsproses wat met die kreatiewe skepping gepaard gaan om heling te bewerkstellig.

Volgens Stander (2008) beaam Freudiaanse teorie dat “alle destruktiewiteit van die menslike psige ’n oorsprong vind in die begeerte na selfvernietiging.” Stander (2008) verwys in haar internetartikel na Boothby wat gevolglik van mening is dat die Freudiaanse *Todestrieb* of doodsdrijf nie primêr na buite gerig is nie, maar eerder ’n interne konflik van die individu teen die Self is. Jean Laplanche (in Stander, 2008) onderskryf Boothby se mening en sê as volg: “The death drive is, radically not a drive to murder, but a drive to suicide or to kill oneself.”

Met betrekking to *Omdat ons alles is* kulmineer hierdie doodsdrijf of drang tot selfvernietiging letterlik in die selfmoord van die geliefde vrou. In die kortverhaal “Die kelder” oorweeg die karakter Braam dit ook om selfmoord te pleeg (35) as gevolg van sy vrou se selfmoord. Hy besluit uiteindelik daarteen, sluit die pistool weg en plaas sy tikmasjien op sy lessenaar om “verder te skryf oor [sy] vrou” (35). Die karakter se besluit om eerder oor sy vrou te skryf as om selfmoord te pleeg, kontrasteer die selfvernietigingsdrang met die skeppende proses en kunstenaarsaktiwiteit. In die beskrywing van die bundel op die agterblad is daar ook sprake van “selfvernietigende ervarings” (die gebruik van alkohol, dwelms en seks as maniere om die verlies te vergeet en te vervang) wat gekontrasteer word met ’n “skeppende hergeboorte”:

Die byna ondraaglike verwonding vind uiting in makabere doodserotiek; lei tot ’n roekelose blootstelling aan *selfvernietigende ervarings*, in ’n desperate poging om om die verlies te vervang. Uiteindelik loop die reis deur die

donker uit op 'n herbevestiging van die lewe en op skeppende hergeboorte. (My kursivering.)

In 'n onderhoud met Pieterse merk Francois Smith (2001: 7) teenoor hom op: “Jou werk getuig dikwels daarvan dat kreatiwiteit (alle nuwe lewe) intiem afhanklik is van die dood.” In *Omdat ons alles is* gaan dit juis oor die dood (die selfmoord van die geliefde) wat lei tot die “skeppende hergeboorte” en “n herbevestiging van die lewe”. Die idee dat kreatiwiteit en nuwe lewe afhanklik is van die dood word dus ook in *Omdat ons alles is* gesuggereer. Die uitbeelding van die Tarotkaart van die gehangde man kan ter verduideliking van die bogenoemde idee dien. Die ou self moet opgeoffer word of “sterf” voordat die nuwe self gebore kan word.

3.2.1.2 Doodserotiek

“Quaedam dolendi voluptas” kan onder meer verbind word met een van die omstrede aspekte in *Omdat ons alles is*, naamlik die sogenaamde doodserotiek. Beide Smith (2001: 7) en Stander (2008) wys op die voorkoms van die doodserotiek in hierdie bundel. Stander (2008) noem onder andere dat *Omdat ons alles is* 'n bundel is wat “die erosinstink in sy mees blatante vorm sublimaal vervleg met der Todestrieb.” Die spanning tussen die Freudiaanse konsepte *Eros* (lewensdrif) en *Thanatos* (doodsdrif) is opvallend in hierdie bundel. In *Erotism. Death & Sensuality* beskou George Bataille (1986: 11) erotiek as intiem vervleg met die lewe en die dood: “Eroticism, it may be said, is assenting to life up to the point of death”, en verder: “eroticism is assenting to life even in death.” Bataille (1986: 24) is van mening dat erotiek as ‘t ware die weg vir die dood baan en as voorbereiding daarop dien,

omdat erotiek en die seksdaad die tydelikheid of diskontinuiteit van die menslike bestaan opskort, soos Gere (2004: 257-258) verder verduidelik:

Not only does eroticism mimic death in creating continuity between one being and another, but it foreshadows death in its inherent tremulousness. Eroticism is thus a primary means by which to metaphorize continuity, as an echo of dematerialization and subsequent continuity only imagined in death.

Bataille (1986:170) gebruik ook die beskrywing van die klimaks gedurende die seksdaad as *le petit mort* of die klein dood en verbind só weereens *Eros* (as lewensinstink) met *Thanatos* (as doodsdrif). In *Omdat ons alles is* is daar verskeie voorbeelde waar die erotiek ten nouste gekoppel word met die dood. In “Die kelder” probeer Jon (onsuksesvol) met die lyk van die geliefde wat selfmoord gepleeg het orale seks te hê (34). In “Die bulklip” probeer die ek-verteller homself “aftrek” of masturbeer as hy kyk na ou foto’s van die vrou wat selfmoord gepleeg het (47). Die ek-verteller in “Homunculus” sê dat dit maklik is om sy minnares se gesig te “vervorm” tot dié van sy gestorwe vrou en dat sy in haar afwesigheid juis aanwesig is as hy met die minnares liefde maak: “Dit is maklik om jou gesig te laat vervorm tot dié van my vrou. Ek maak liefde met my dooie vrou en ek moet myself telkens keer om nie haar naam te noem nie. Soms word dit so duidelik; dit voel asof ’n derde persoon saam met ons seks het” (63).

Myns insiens is een van die treffendste verhale in *Omdat ons alles is* “I cold” (75) waarin die doodserotiek op ’n subtile, dog ontstellend-eerlike wyse aangespreek word. In hierdie verhaal probeer die ek-verteller sy verlies verwerk en sy eensaamheid verdryf deur seks met die “koue” Thaise

prostituut, Samantha, te hê. In dié kortverhaal sê Samantha ses keer “I cold” (75, 76, 77) en hierdie stelling neem in intensiteit toe as sy op bladsy 77 sê “I so cold” en ten slotte “I so very cold”. (My kursivering.) Die koue liggaam van die prostituut kan in hierdie verhaal verwys na die koue liggaam van die gestorwe vrou; deur met die prostituut seks te hê, is daar die suggestie dat dit grens aan seks met die oorlede vrou. Weideman (1998: 6) het ’n soortgelyke interpretasie van hierdie verhaal: “Ontstellend en daarom dalk skitterender is die subtiele oorgang vanuit die buitensporige³⁸ na die deernis wat deurskemer in “I Cold”, waarin die ‘koue’ Thai-prostituut die koue liggaam van die geliefde in herinnering roep.”

Alhoewel die doodserotiek prominent figureer in *Omdat ons alles is*, vind Pieterse dit nou “bloot makaber” (Smith, 2001: 7). Hy antwoord as volg op ’n vraag van Smith (2001: 7): “As jy in siklusse glo, moet jy aanvaar dat alle lewe afhanklik is van die dood en andersom, van die heel kleinste tot die grootste. In *Alruin* het ek probeer werk met hierdie sikliese beginsel, in ’n mate ook in *Omdat ons alles is*. Die ‘doodserotiek’ in laasgenoemde was ’n tema wat my kortstondig geïnteresseer het. Nou is dit vir my bloot makaber, end of story.”

Dit blyk egter dat die doodserotiek tog ook na vore kom in van die gedigte in *Die burg van hertog Bloubaard*. In die gedig “Vampier” (Pieterse, 2000: 22) lui strofe twee as volg: “In ons bloed se paring word jy / soos ek, ’n donkerbloei,

³⁸Vergelyk ’n makabere verhaal soos “Homunculus” (62) waarin die erotiese en magiese gekombineer word in die “kweek” van ’n *homunculus* of klein mensie in ’n fles deur bloed, sperm, urine en alruinsap te vermeng. Albertyn *et al* (1973: 102) definieer ’n *homunculus* as: “[n] Denkbeldige miniatuurmens, wat sogenaamd met chemiese middele gemaak moes word vir die gebruik by magiese handeling. Van verskillende alchemiste word vertel dat hulle getrag het om ’n *homunculus* tot stand te bring [...]”

on- /dood. Jou mat tande sny die bloedopkoms in elke son.” Die erotiek en die dood word ook in “Die ring” (30) naas mekaar gestel: “Soms proe ek sagte goud deur my lyf / en herinnerings aan jou papierdun vel, / terwyl ons koningsbed stadig wegsink / in ’n moeras van reeu wat snags opwel” (reëls 17-20). Die “koningsbed” as ruimte waar die erotiese liefde bedryf word, sink weg “in ’n moeras van reeu” of doodsweet. Bataille se beskrywing van die seksuele klimaks as *le petit mort* of klein dood, kan hier ook met die doodsweet verbind word.

In “Die rog” (23) word ’n besonder kru voorstelling van die erotiek en die dood gegee in die beskrywing van die “half- geslag- / te” (reël 2-3) visse. In hierdie gedig, na aanleiding van die skildery *La Raie* (1892) van die Belgiese skilder James Ensor, word die volgende beskrywing van die dooie rog gegee: “Geen masker / vir seks, geen geheim / om sagtheid te kan onthou. / Oop, rooi oester, mandjie vis / tussen strooi en klip. / Langsaan lê die rog skewelip / met vinne wat uittartend klou, / triomfantlik boos in haar dood” (reëls 3-10). Sweet (1999) beweer dat daar volgens oorlewering ook ’n seksuele konnotasie aan die rog-vis (in Engels bekend as *skate*) verbonde is: “The skate has a sexual significance. When the fisherman of Ostend were away at sea for long periods, they used them for sexual relief.” Die vervlegting van erotiek en die dood, in die beskrywing van die dooie rog in seksuele terme en met inagnome van die bogenoemde seksuele konnotasie, kom by uitstek in die gedig die “Die rog” na vore.

3.2.1.3 Versmelting van grense

Soos reeds genoem, is die eerste interpretatiewe sleutel in *Omdat ons alles is* die Latynse aanhaling van Petrarca: “Quaedam dolendi voluptas”. Die idee dat daar genot in pyn is, is verbind met aspekte van masochisme, selfopoffering en die doodserotiek in hierdie bundel. Die bogenoemde aanhaling van Petrarca gaan in wese oor die versmelting van grense en dui daarop dat daar ’n besonder vae skeidslyn tussen genot en pyn is. Grense tussen die werklikheid en die droom word ook in *Omdat ons alles is* onder die soeklig geplaas. Naas die dikwels pynlike hunkering na die afwesige geliefde (in Petrarca se geval Laura en in Pieterse se geval die geliefde vrou wat selfmoord gepleeg het) in beide skrywers se werk, is daar ook ’n verdere ooreenkoms. In beide se werk word die droom ’n ruimte waar die geliefde in herinnering geroep word en waar daar dikwels ’n herontmoeting met die geliefde plaasvind. Die droom is ’n sentrale tema in Petrarca se werk. Forster (1969: 12) skryf as volg oor die belang van die droom-temas in Petrarca se werk:

In Petrarch dream-themes are of central importance. Whereas the troubadours created a genre in which the physical union of the lovers was deemed to have taken place, the Petrarchan convention could envisage it only in dreams. The initial form it takes is the reunion with the dead beloved: all of Petrarch’s dream poems are on Laura dead.

Drome figureer ook prominent in Pieterse se kortverhaalbundel. Van die kortverhale waarin drome oor die gestorwe geliefde sentraal staan, is byvoorbeeld “Die kelder”, “Die bulklip” en “Droomvanger”. In “Die kelder” probeer die karakter Braam (wie se vrou, Marian, selfmoord gepleeg het) ’n verhaal skryf (27). Die kelder is gevul met herinnerings aan die vrou en teen

die agste dag van “ploeter deur vragte klere en foto’s” (29) in die kelder waar haar besittings gestoor word, gaan lê hy op ’n stapel van haar rokke en begin te droom: “Hy het aan ’n grofgeweefde serp van Marian geraak, dit om sy nek gewoel en gevoel of hy jare lank al slaap, gekokon binne die kroonblare van ’n lotus wat soos ’n sagte dop om hom vou” (29). Wanneer Braam begin droom, droom hy as’ t ware die verhaal van Jon en Sita wat op bladsy 29 begin en op bladsy 34 eindig as Braam wakker word en begin skryf.

Die bogenoemde aanhaling op bladsy 29 hou verband met die Hindoeïsmekosmologie. In die Hindoeïsme is daar ’n heilige drie-eenheid of *Trimūrti*: Brahma die skepper, Vishnu die bewaarder en Shiva die vernietiger (Zaehner, 1966: 86). Volgens die Hindoeïsme skep Brahma die heelal in ’n droom (Flood, 1996: 115 en Nieuwoudt, 1998: 17). Nieuwoudt (1998: 17) verduidelik dat die naam van die karakter, Braam, verwys na die Hindoeïsmekosmologie waarvolgens Brahma vir ’n honderd Brahma-jare slaap: “Terwyl hy slaap, droom hy van die ontstaan van die heelal en die mensdom. Wanneer hy wakker word, is alles weg. Dan raak hy weer aan die slaap en droom weer van die skepping.” Die kokon van lotusblare (29) verwys na die ontstaan van Brahma sêlf en sy skepping van die heelal. Flood (1996: 115) verduidelik dat wanneer Vishnu (wat ook slaap) wakker word, word die heelal geskep, deurdat Brahma in ’n lotus wat uit sy naeltjie groei, verskyn: “A lotus emerges from his [Vishnu] navel, out of the lotus appears the creator god Brahma, who then manifests the universe [...]” In “Die kelder” is daar ook ’n direkte verwysing na die Hindoeïsmekosmologie. As Braam wakker word, sien hy sy horlosie het gaan staan (34). Terwyl hy geslaap het, het die tyd as ’t ware

gaan stilstaan: “Ek voel in die donkerte rond en onthou dan ’n fragment van ’n halfdroom, ’n droom waarin alles ontstaan en vernietig word tydens die slaap van ’n god” (34).

Die naam van Jon se vrou in “Die kelder” is Sita (29). Volgens die Hindoeïsme was Sita getroud met Rama, ’n inkarnasie van Vishnu (Ions, 1967: 54-55). Beide Sita en Rama pleeg selfmoord. Sita vra aan moederaarde om haar in te sluk, omdat sy onregverdiglik van owerspel verdink word (Ions, 1967: 60)³⁹. Rama se hart is gebroke en hy wil weer met sy vrou verenig word. Hy pleeg selfmoord deur in die Sarayu-rivier in te stap: “Rama’s end was more deliberate; with great dignity and ceremony he walked into the River Sarayu, where Brahma’s voice welcomed him from heaven [...]” (Ions, 1967: 60). In “Die kelder” pleeg Sita ook selfmoord en net soos Rama bly Jon alleen agter om te treur oor sy verlies. Jon pleeg egter nie selfmoord nie. Wanneer Braam wakker word, oorweeg hý dit wel om selfmoord te pleeg, maar besluit daarteen en begin eerder “verder” skryf oor sy oorlede vrou (35).

Die woord “verder” impliseer reeds dat die verhale wat volg oor die persoonlike traumatiese geskiedenis en die selfmoord van die vrou gaan handel. Tegelyk impliseer die woord “verder” dat hy alreeds in dié verhaal oor die vrou geskryf het (wat hy wel doen), maar moontlik ook in die verhaal wat dit voorafgaan.

³⁹ “Die kelder” begin met ’n aanhaling uit Cees Nooteboom se *Rituelen* (1980). In hierdie roman word die karakter, Inni, deur sy vrou, Zita, verlaat vir ’n ander man en hy besluit om selfmoord te pleeg deur homself in sy badkamer op te hang (Nooteboom, 1980: 11). Hy word die volgende oggend wakker en besef sy selfmoord het misluk (Nooteboom, 1980: 29). Alhoewel daar ’n ooreenkoms tussen die naam Sita en Zita is, is Sita letterlik tot die dood toe getrou aan Rama, terwyl Zita Inni verlaat vir ’n ander man.

In voorafgaande verhaal “Variasies” (22) is ’n ek-verteller aan die woord en vind die leser op bladsy 26 uit dat dié verteller se naam Henning Jonathan Pieterse is (26). In hierdie verhaal het die vrou nog nie selfmoord gepleeg nie, maar daar is wel suggesties dat sy nie gelukkig is nie en dat die ek-verteller moontlik bewus is van haar selfmoordgedagtes: “Ek ken jou vrese en onsekerheid, *ek weet wat jy wil doen*, maar ek wil nie skerp genoeg na jou kyk nie” (23), “Dit voel ef ek nooit by jou gaan uitkom nie; my treë word langer en langer en *jy lyk desperaat*” (24) en “Ek het reguit in jou groen oë gekyk. *En geweet*” (26). (My kursivering.)

In hierdie verhaal is daar ook ’n sombere voorspelling van die vrou se dood, met dié verskil dat die vrou nie selfmoord pleeg nie, maar dat die verteller in sy newelagtige bedwelming hom verbeel dat hy sy vrou sêlf vermoor (25). Hierdie moord word gepleeg om sy vrou te help ontsnap of te verlos van haar “vrese en onsekerheid” (23): “Wanneer die skoot afgaan, laat ek jou stadig op die mat neersak. Jy het my al soveel keer gevra om jou te help. Hierdie keer kon ek dit nie langer uitstel nie” (25). In sy bedwelming verbeel die ek-verteller hom dat hy dan na die skavot gestuur word om gehang te word vir die moord op sy vrou (25). Die voorblad van die bundel met die Tarotkaart van die gehangde man word ook hier betrek. Die ek-verteller sterf egter nie, maar “hang rustig en hoor hoe jy [die vrou] die laksman omkoop dat jy my ’n laaste keer kan afsuig, hier waar ek heen en weer swaai. Jou mond is om my” (25). In hierdie gedeelte word die doodserotiek weereens betrek.

Jung (in Cirlot, 1971: 138) skryf as volg oor die simboliese betekenis daarvan om te hang: “[H]anging ... has an unmistakable symbolic value, since swinging (hanging and suffering as one swings) is the symbol of unfulfilled longing or tense expectation.” Die vraag kan nou gestel word oor waarom die ek-verteller “rustig” hang, aangesien Jung dit met lyding verbind? Eerstens kan daar beweer word dat die ek-verteller “rustig” hang, omdat hy nie meer aanspreeklik vir die vrou se dood hoef te voel nie, omdat sy nie werklik dood is nie (dit is sý wat met die laksman onderhandel en orale seks op haar man uitvoer, wat impliseer dat sy nie dood is nie, maar nog lewend). Tweedens kan die “unfulfilled longing” moontlik met die seksuele begeerte van die man verbind word. Sy begeerte word egter vervul en hy hang dus rustig of tevrede: “Jou mond is om my. Dankie, my vrou, sê ek. Dankie” (25). Dit is egter die aspek van “tense expectation” wat nog onverantwoord bly. Hierdie spannende verwagting verwys, myns insiens, na die suggesties van die vrou se latere selfmoord asook die verteller se onheilspellende vermoede hieroor wat stellings soos “Ek ken jou vrese en onsekerheid, ek weet wat jy wil doen, maar ek wil nie skerp genoeg in jou oë kyk nie” (23) en “Ek het reguit in jou groen oë gekyk. En geweet” (26) te kenne gee. Waar die verteller in die verhaal eers huiwerig was om in die vrou se oë te kyk, kyk hy haar nou reguit in die oë en “weet” hy. In die verhaal wat op “Varieties volg, “Die kelder” word die onheilspellende vermoede en spannende verwagting bevestig as daar gelees word dat Jon en Braam se vrouens selfmoord gepleeg het.

Wanneer Braam in die kelder uit sy droom ontwaak, begin hy skryf: “Ek maak ’n nuwe bottel rum oop, skuif ’n vel papier in die tikmasjien in en begin verder

skryf oor my vrou” (35). In Brahma se droom skep hy die heelal en in Braam se droom skep of droom hy as ‘t ware die verhaal van Jon en Sita. Die droom is dus ‘n ruimte waar skepping plaasvind, maar ook kan aanleiding gee tot kreatiewe skepping. In ‘n onlangse onderhoud verwys Pieterse (in Fitzpatrick, 2007: 13) sêlf na die verband tussen die droomwêreld en kreatiewe skepping: “Kreatiewe skryfkuns het nie te make met logika of rasonale denke nie. Dit is juis die irrasionele of die droomwêreld.”

Wat opval in “Die kelder” is dat die onderskeid tussen die droom en die werklikheid vervaag. Braam sê onder andere: “Van êrens af onthou ek: as jy droom dat jy droom, is jy baie naby aan die werklikheid” (35) en dat hy die “fragment van ‘n halfdroom” onthou (34). Die woord “halfdroom” dui daarop dat dit moeilik is om te bepaal waar die droom eindig, waar die werklikheid begin en of die droom nie eintlik deel is van die werklikheid of die hede nie.

In die verhaal “Droomvanger” (117) word hierdie grens tussen droom (verlede) en werklikheid (hede) ook geïmplementeër. In hierdie verhaal is daar sprake van die Australiese inboorlinge se konsep van droomtyd of *Jukurrpa*. Wat *Jukurrpa* ‘n moeilike konsep maak om te verstaan, is dat die skeiding tussen die hede en die verlede vervaag in hierdie droomtyd of droomtoestand, soos Carrick (in Van Bosch, 1999: 4) verduidelik: “Die heilige verlede, die droomtyd, is vir Australiese inboorlinge ook die heilige huidige.” Tyd word in die *Jukurrpa* opgeskort, soos blyk uit die vroue-karakter se verduideliking daarvan in “Droomvanger”: “Daar is genoeg tyd. Die einde van ‘n begrafnis is die einde van droomtyd. En ons hou nooit begrafnis nie” (118).

Gevolglik kan daar geredeneer word dat indien die einde van 'n begrafnis die einde van droomtyd is en as daar nooit begrafnis gehou word nie, die droomtyd nooit eindig nie. Die idee dat tyd opgeskort word in *Jukurrpa* of die droomtyd word ook beklemtoon as Braam in die kelder wakker word, geen benul het van hoe lank hy geslaap het nie en sien dat sy horlosie gaan staan het: “Ek word moeilik wakker, sonder die vaagste benul hoe lank ek geslaap het. My horlosie het gaan staan en die liggie van die wyserplaat wil nie aangaan nie” (34).

Dit is nie net die grens tussen die droom en die werklikheid wat in “Die kelder” vervaag nie. Die grens tussen die karakters Braam en Jon en Pieterse, as konkrete outeur, vervaag ook. Braam verwys byvoorbeeld na die “acid-trip weke vantevore” (28) wat sy vrou geblameer het vir haar emosionele insinkings. In die voorafgaande verhaal “Varieties” word daar ook verwys na die dwelmreis of “trip” (22). Die verskil is egter dat die karakter in “Varieties” se naam nie Braam is nie, maar Henning Jonathan Pieterse (26). Myns insiens is hier sprake van die versplintering van die postmodernistiese subjek én outeur in 'n “plurality of selves” (McHale, 1987: 201) met verwysing na die verskillende stemme in die bundel wat heen en weer gekeer word om uiteindelik na Pieterse en sy persoonlike trauma herlei te word. Die konkrete outeur se ervaring van verlies word deur Braam en Jon se ervarings geëggo. In “Die kelder” is daar ook verskeie aanwysers wat op Pieterse se outobiografiese intensie kan dui. Die selfmoordgegewe - beide Braam en Jon se vrouens pleeg selfmoord (27, 30) - word betrek. Braam se vrou, Marian, was 34 jaar oud toe sy selfmoord gepleeg het (27), soos Pieterse se vrou

Marlene (vergelyk datum van geboorte en sterfte onder adressaat). Beide karakters besit 'n rekenaar en tikmasjien (28, 29, 30, 34, 35) wat dui op die skrywersaktiwiteit. Braam skryf ook 'n gedig (27) en hy probeer om 'n kortverhaal te skryf (27, 28). Aan die einde van die verhaal skuif hy dan 'n vel papier in sy tikmasjien (35). Verder is daar ook die naams- en beroepsooreenkoms met die karakter van Jon wat "lesings" gee (29) en kan dui op Pieterse se werksaamheid as dosent.

Die grens tussen die karakters en die konkrete outeur Pieterse vervaag ook verder in *Omdat ons alles is*. In die verhaal "Twee plus een" (53) word daar gelees dat die karakter B, wie se vrou M selfmoord gepleeg het, 'n verhaal geskryf het en dat hierdie verhaal kan verwys na die verhaal "Die kelder" wat die konkrete outeur Pieterse skryf oor die karakter Braam wie se vrou Marian selfmoord pleeg: *"gaan dit goed met jou? ja, ek weet dat jy waarskynlik altyd sal cope. ek het ook nou die dag jou een verhaal gelees. so het ons seker almal ons kelders. verskil is dat ons nog weet waar die sleutel is"* (60).

Die metafiksionele aspek word ook vroeër in die verhaal "Twee plus een" aangeraak as die karakter A in 'n brief aan B skryf: *"dus, ek dink aan jou, maar nee, ek skryf nie vir jou nie. dalk skryf ek wel VAN jou, wie weet, as ek hoegenaamd in pas wil bly met skrywers wat oor ander skrywers skryf wat besig is om ander skrywers te skryf"* (57). Ter verduideliking van hierdie nimmereindigende metafiksionele sfeer, of in McHale (1987: 198) se woorde die "dizzying upward spiral of fictions, metafiction and meta-metafiction", kan dit as volg uiteengesit word: Henning Pieterse skryf die verhaal "Die

kelder”, wat gaan oor ’n karakter, Braam, wat sélf ’n skrywer is en ook skryf oor ’n karakter Jon wat ’n skrywer is. Die karakter B in “Twee plus een” is ook ’n skrywer en verwys terug na die skrywende karakter Braam wat uiteindelik ook herlei kan word na die konkrete outeur Pieterse of gesien kan word as Pieterse in ’n gefiksionaliseerde vorm.

’n Ander baie duidelike samebindende faktor tussen Braam, Jon en die konkrete outeur Pieterse is die gedeelde ervaring van verlies, naamlik die selfmoord van die geliefde. Selfmoord is ’n deurlopende tema in “Die kelder”. Die verhaal begin (soos genoem) met ’n aanhaling uit Cees Nootboom se *Rituelen* (1980). Die volgende gedeelte uit hierdie aanhaling is besonder relevant met betrekking tot ’n interpretasie van “Die kelder”: “In deze wereld van ons hier is mijn individu zo belangrijk dat het jarenlang met behulp van een psychiater in zichzelf en zijn onbenullige geschiedenis mag afdalen om weer mee te kunnen doen. Ik vind dat niet belangrijk genoeg. En dan is zelfmoord geen schande meer” (Nootboom, 1980: 168). In die bogenoemde aanhaling spreek die karakter, Philip Taads, sy skeptisisme uit oor om met behulp van ’n psigiater in homself en sy “onbenullige geschiedenis” af te daal. In dieselfde asem noem hy ook dat selfmoord nie meer ’n skande is nie. Later in die roman pleeg hy dan ook vermoedelik selfmoord deur homself te verdrink (Nootboom, 1980: 184, 186). Hier word as ’t ware twee opsies gegee: Om “af te daal” in die psige en onbewuste om probleme na die oppervlak te bring en te probeer verwerk óf om selfmoord te pleeg.

Die titel van die kortverhaal “Die kelder” kan ook as metafoor vir die onbewuste gesien word. In dié verhaal is die kelder die plek onder die huis waarin letterlik afgedaal word en waar Braam begin droom. Op ’n simboliese vlak is die kelder verteenwoordigend van die on(der)bewuste. Pieterse (in Fitzpatrick, 2007: 13) assosieer die onderbewuste met kreatiewe oorsprong, soos hy in ’n onderhoud verduidelik: “Die kreatiewe gekoppel met die onderbewuste bring jou by ’n chaos – iets wat jy nog nie in jouself ken nie. Dít is waarvandaan jy skryf. Sou jy net vanuit die logiese skryf, is dit soos painting by numbers.” Met betrekking tot die skryf van die verhale in *Omdat ons alles is* verwys Pieterse (in Nieuwoudt, 1998: 17) ook na sy “onderbewussyn” wat die fragmente van sy persoonlike trauma in verhale “uitgespoeg” het: “Vier jaar ná haar [sy vrou se] dood was my onderbewussyn gevoer met fragmente en my onderbewussyn het dit uiteindelik in die vorm van stories uitgespoeg.”

Die Jungiaanse siening van die onbewuste is ook die plek waar drome ontstaan (in Cirlot, 1970: xxiv). Volgens Cirlot (1970: xxvi) is Jung van mening dat drome dít bevat wat op ’n spesifieke oomblik die pynlikste vir die persoon is: “[A]ccounts of fantasy or of dreams always contain not only what is most peremptory for the narrator but also what for the moment is most painful (i.e. important) for him.” In “Die kelder” gaan Braam se droom oor Jon, en sy vrou Sita se selfmoord. Braam se eie pynlike verlies kom dus ook in die hierdie droom tot uiting. Braam se verlies kan weer herlei word na Pieterse wat in *Omdat ons alles is* persoonlike, traumatiese ervarings vanuit die onbewuste deur die skryfhandeling na die oppervlak bring. Wanneer Braam (wat as ’n gefiksionaliseerde beeld van Pieterse beskou kan word) besluit om nie

selfmoord te pleeg nie, staan hy op, “skakel al die ligte aan en maak die kelderdeur wyd oop” (35). Hierna sluit hy die pistool weg en tel sy tikmasjien op sy lessenaar om te begin skryf (35). Die verwysing na die ligte wat aangeskakel word en die deur na die kelder wat *wyd* oopgemaak word, is ’n aanduiding dat die pynlike ervarings nie in die donker kelder van die onbewuste verberg gaan word nie, maar tot ’n uiting gaan kom. Die tikmasjien wat onmiddellik hierna op die lessenaar geplaas word, is simbolies daarvan dat die uitskryf-proses gaan plaasvind. Die terapeutiese proses wat met die skryfproses gepaard gaan, word dus deur hierdie handeling geaktiveer.

3.2.2 Verwondende begeertes: Om te verdoof óf te verwoord?

“...for we always wish to return to the place of our old wounds and tear open the gift wrappings in which we have disguised the old as the new, to conceal it. And our declining star teaches us nothing at all” (Jelinek in Pieterse, 1998a).

Die aanhaling wat op die van Petrarca in *Omdat ons alles is* volg, kom uit Elfriede Jelinek se roman *Lust* (1989) en lees as volg: “...for we always wish to return to the place of our old wounds and tear open the gift wrappings in which we have disguised the old as the new, to conceal it. And our declining star teaches us nothing at all” (in Pieterse: 1998a) In hierdie roman beeld Jelenik brutale seksualiteit uit soos dit na vore kom in die masochistiese verhouding tussen Gerti en haar man Hermann. Om van Hermann se seksuele brutaliteit te ontsnap, knoop sy ’n verhouding met ’n jong student, Michael, aan. Die masochistiese aard van Gerti se verhouding word geïllustreer as sy ten spyte van Hermann se hardhandige seksuele optrede steeds na hom terugkeer. Die volgende reëls gee iets van sy mag oor haar te kenne: “Gerti covers Michael with soft downy kisses. Soon she will return to

her house and her lord and her master, who has qualities of his own” (Jelinek, in Jakubowski 2006: 77). Direk na hierdie gedeelte volg die bogenoemde gedeelte wat aangehaal word in Pieterse se bundel.

Gerti keer dus as ‘t ware terug na haar ou wonde deur terug te keer na Hermann wat in die eerste plek hierdie wonde veroorsaak. Sy doen dit egter vrywillig en hierin lê die masochistiese aspek van haar verhouding met hom. Dit is verder opvallend om te sien dat Gerti hierdie wonde as geskenke beskou: “tear open the gift-wrappings in which we disguised the old as the new.” Hier tref die leser dus ‘n herhaling van die Petrarcaanse idee aan van ‘n sekere genot wat daar in pyn opgesluit is. Die feit dat Gerti noem dat die ou wonde of pynlike ervarings versteek of vermom word in ‘n poging om dit anders of nuut te laat voorkom, dui ook op ‘n konstante herhaling van pynlike, verwondende ervarings. In *Lust* verskil die verhouding tussen Michael en Gerti uiteindelik ook nie veel van haar verhouding met Hermann nie; intendeel, dit lyk op ‘n herhaling van die verwondende ervaring. Gerti sê dan verder: “And our declining star teaches us nothing at all” (Jelinek, in Jakubowski, 2006: 77). Hierdie stelling kan geïnterpreteer word dat ten spyte van die verwondende ervarings wat die helderheid (positiewe energie) in ons laat verdof, ons nie hieruit leer nie, maar die pynlike verwonding herhaal deur altyd terug te keer na die ou pyn en weer daardeur verwond te word. In hierdie konteks kan geargumenteer word dat die pyn selfopgelegd en masochisties van aard is.

Daar moet egter genoem word dat die konfrontasie met pynlike herinnerings wel kan lei tot groter insig in die deurwerking daarvan. Soos reeds genoem, is die daadwerklike konfrontasie en nie die onderdrukking of vermyding van traumatiese ervarings nie, van wesenlike belang in die narratiewe terapie. In *Omdat ons alles is* word daar gepoog om met behulp van die skryfhandeling hierdie ervarings na die oppervlak te bring om daar deur te werk en moontlik te verwerk. Soos die verhale in Pieterse se bundel getuig, is dit nie 'n simplistiese of maklike proses nie. Die verhale waarin die selfmoord van die geliefde verwerk word, is nie geromantiseerde of getemperde weergawes van pogings om sin van hierdie verlies te maak nie, maar dikwels ontstellend en pynlik. Weideman (1998: 19) verwys onder andere na die skrywer se pogings om die geliefde se selfmoord “uit te woed” as “dapper, eerlik en skokkend”, terwyl Gouws (1998: 6) sy eie leeservaring van hierdie bundel as volg beskryf: “Pieterse kán skryf en hierdie is in baie opsigte 'n briljante debuut. Maar dit was vir my verskriklik moeilik om deur die woordwonde te blaai.”

3.2.2.1 Die verdowing van pyn in *Omdat ons alles is*

In die konteks van *Lust* speel begeerte, veral seksuele begeerte, 'n prominente rol. In *Omdat ons alles is* word daar probeer om die geliefde se selfmoord op verskillende wyses, wat wissel van drank en dwelms tot seks, te verwerk. Die bogenoemde maniere bring slegs tydelike ontvlugting en verdowing van die pyn. Daar word veral probeer om verlies op 'n seksuele wyse te verwerk om sodoende vanuit die realiteit van eensaamheid te ontsnap. Hierdie seksuele ontvlugting is telkens onbevredigend en maak die karakters méér bewus van hul eensaamheid, eerder as om te troos. In “Twee

plus een”, “Homunculus” en “I cold” word kortstondige ontvlugting van die realiteit gebied deur seksuele ervarings. In hierdie verhale is die seks bloot ’n fisiese handeling, gestroop van ’n meer diepgaande en meer permanente emosionele verbintenis. Die begeerte in *Omdat ons alles is* is nie noodwendig ’n begeerte na seks as sodanig nie, maar ’n poging om deur die seks die eintlike begeerte en die verlange na die afwesige geliefde te stil.

Die verhaal “Twee plus een” (53) begin met ’n aanhaling uit die erotiese kortverhaal van Brian Fawcett, “Cuckoo” (1994). Die aanhaling (Fawcett in Pieterse, 1998: 53) lui as volg:

What if our erotic lives are not written on water; but are a kind of graffiti scribbled on the planetary and cosmic slate, an inscription of meaningless insights and temporary states of emotions and prejudice by which we are nonetheless going to be mercilessly judged, not by a divine being but by the volume of darkness and misery we generate with them.

Die karakter Ferris in “Cuckoo” skryf hierdie woorde in sy notaboekie na die afloop van ’n ontnugterende herontmoeting met die egpaar met wie hy vir lank ’n *ménage à trois*-verhouding gehad het (Fawcett in Jakubowski, 2006: 157). Die verhouding loop uiteindelik dood, Ferris besef dat daar nie meer plek vir hom in hierdie verhouding is nie en hy keer alleen terug. In die bogenoemde aanhaling word Ferris se besef duidelik as hy wys op die betekenisloosheid en emosionele tydelikheid van hierdie erotiese verhouding (en “erotic lives” as sodanig) as: “[G]raffiti scribbled on the planetary and cosmic slate, an inscription of meaningless insights and temporary states of emotions [...]” (Fawcett in Jakubowski, 2006: 157). Verder noem hy dat die mens op grond van die donkerte en pyn wat hy of sy binne hierdie verhoudings veroorsaak,

beoordeel sal word (Fawcett in Jakubowski, 2006: 157). Die seksuele, dit wat skynbaar genot moet bring, word in hierdie aanhaling met pyn geassosieer; die konsep van genot in pyn en pyn in genot word dus weer hier herhaal.

Die karakter in “Homunculus” bevestig ook wat Fawcett se karakter in die aanhaling suggereer, naamlik dat ons erotiese verhoudings gevul is met donkerte en pyn wat ons dikwels self genereer: “Jy is regtig besig om my seer te maak. Ek hoor haar skaars. Jy sal my ook nie sien huil nie. Ek vervang en vergeet deur pyn aan te doen” (62). Die karakter wat hier met die vrou seks het, tree hardhandig op en “klim” op haar “soos wat ’n mens op ’n hoer klim” (62). Daar is geen teerheid of liefde in die seksdaad nie, maar dit word ’n manier om die vrou te pynig, omdat hy self met pyn gevul is. Teenoor ’n man wat huil en sy emosionele pyn hierdeur ontbloot, verplaas dié karakter eerder sy eie pyn op ’n bykans brutale manier tydens seks met die vrou. Die ironie is dat alhoewel dit blyk dat daar geen emosie betrokke is tydens seks met die vrou nie, daar juis intense gevoelens van pyn en woede teenwoordig is.

In die aanhaling uit “Cuckoo” word die erotiese liefde gebanaliseer deur dit te vergelyk met graffiti, ’n gekrabbel wat ’n provokerende of seksuele boodskap dra en dikwels in publieke badkamers en toilette aangebring word. Daar is ook ’n tydelikheid aan graffiti verbonde, omdat dit gewoonlik van mure verwyder word deur daaroor te verf of dit af te was. In die aanhaling uit Fawcett se kortverhaal word die erotiese liefde as iets tydeliks, pynliks en selfs banaals voorgedra, maar hoegenaamd nie as vertroostend nie.

In die verhaal “Twee plus een” (53) gebruik die karakter B seks as manier om sy vrou se selfmoord te verwerk, maar uiteindelik bied dit net tydelike ontvlugting en geen permanente troos nie. B se vriend se “advies” aan hom is om drank en seks te gebruik om “dinge” uit te dryf en op dié wyse die vrou se selfmoord te verwerk: “Maande ná sy vrou se selfmoord begin B eers mooi luister na sy vriend se advies: Fok die pille. Kry vir jou ’n shrink en soveel drank en poes as moontlik. Onthou: *vreemde* poes is koning en drank vat so aan sy gat. Die volgorde is jou keuse. Jy sal verbaas wees hoeveel dinge uitgedryf word” (53). In die teks word die woord “vreemde” beklemtoon. As die vriend se raad aan B (op ’n subtieler wyse) gestel word, sou dit impliseer dat hy moet vergeet van sy vrou deur seks met ’n ander of “vreemde” vrou. B vind dit egter uiters kompleks om met ander vroue seks te hê (soos geïllustreer sal word met verwysing na die verhale “Twee plus een” en “Homuncules”), omdat hy nie van sy eie vrou kan vergeet nie en elke vrou met wie hy seks het hom aan haar herinner. Die pogings om die leemte wat deur verlies gelaat word met seks te probeer vul, is dus futiel.

B besluit wél om ’n sielkundige te gaan spreek, maar na vier sessies “vererg” hy hom vir haar, “vertel haar wat hy alles met haar sal en kan doen op haar lessenaar, rusbank of bed” (53) en besluit dat dit nie die moeite werd is om haar verder vir hulp te besoek nie. Ironies is dat hulle na hierdie episode ’n kortstondige seksuele verhouding het. B besluit verder “dat dit nie die moeite werd is om die storie verder te voer nie” (54). Hierdie sin kan geïnterpreteer word dat B nie die verhouding (storie) verder wil neem nie, maar ook dat hy letterlik nie verder oor hierdie verhouding in die verhaal gaan skryf nie. Daar

word inderdaad nie weer in “Twee plus een” van hierdie sielkundige of hulle verhouding melding gemaak nie.

Die gedeelte wat hierop volg, begin met die sin: “Die jagseisoen is weer oop, en B gaan op die lys in sy adresboekie af” (54). Die gebruik van die woord “jagseisoen” impliseer dat B die jagter is wat opsoek is na sy volgende “prooi”, oftewel vrou om mee seks te hê. B buit ook sy verlies uit om vroue simpatiek te stem en hom seksueel te vertrou, soos blyk uit die volgende aanhaling: “Die meeste vroue is simpatiek en dit kos hom nie veel om pare bene van mekaar af te kry nie” (54). Dit blyk dat die vrou se selfmoord ook B se manlikheid aangetas het en die die “jagseisoen” ’n manier is om sy manlikheid te herbevestig: “Vir die eerste keer in ’n lang tyd voel hy weer pure man” (54). Waar die vrou se selfmoord B se gevoel van manlikheid aangetas het en hom magteloos gelaat het, is daar in “Variasies” (26) ’n letterlike vrees vir kastrasie deur die vrou waar die karakter in sy bedwelmingsomstandighede verbeel sy vrou wil hom offer tydens ’n heksesabbat: “Nee, my vrou, nee wil ek pleit. [...]. Ek keer jou nie terwyl jy my broek aftrek en die lem nader bring nie.” Die selfmoord van die vrou kan geïnterpreteer as ’n simboliese ontmaning, aangesien B nie meer sy manlike identiteit in die seksdaad met die vrou kan bevestig nie, omdat sy dood is. Seks met vreemde vroue word gevolglik vir B ’n manier om sy manlike identiteit te herbevestig, asook ’n ontvlugtingsmetode om van die vrou se selfmoord te vergeet.

Die ironie is dat hierdie vroue plaasvervangers vir die geliefde is en nooit die geliefde sêlf nie. Elke poging om die persoonlike trauma deur seks met ander

vroue te verwerk, word 'n herbewusmaking van die geliefde vrou se afwesigheid en sy eensaamheid. Die titel "Twee plus een" verwys letterlik na die liefdesdriespel in hierdie verhaal, die *ménage à trois*, maar beklemtoon myns insiens ook B se eensaamheid; hy is die oorbodige "plus een" in die eintlike erotiese spel tussen die twee vroue, A en C. Die woord "een" dui in hierdie verhaal op B se eensaamheid; hy is die een wat alleen agterbly na die vrou se selfmoord en hy is die een wat, nadat die liefdesdriespel eindig, steeds alleen is en sien "hoe die laaste sterre hulle dof uitbrand in die verte" (61). Hierdie sin op bladsy 61 kan verbind word met die laaste sin van die Jelinek-aanhaling uit *Lust* voor in Pieterse se bundel: "And our declining star teaches us nothing at all." Soos reeds genoem (vergelyk bladsy 133), verwys hierdie aanhaling uit *Lust* na die masochistiese begeerte om altyd na ou wonde toe terug te keer en dat ons niks leer uit herhaaldelike selfpyniging nie. Hierdie selfpyniging laat die positiewe, innerlike lig verdof en vervang dit met somberheid en ellendigheid, soortgelyk aan die "darkness en misery" waarvan Fawcett (in Pieterse, 1998: 53) skryf in die aanhaling uit "Cuckoo". Die karakter B kry tog insig uit hierdie seksuele ervaring. Hy besef dat die leemte wat verlies laat nie deur seks gevul kan word nie en dat eensaamheid net tydelik daardeur verdryf kan word.

In "Die bulklip" kom die ek-verteller tot dieselfde besef as hy sê: "Daarna [na die vrou se dood] het ek 'n paar vroue in ons bed gehad. [...]. Die eerste paar het *tydelik* gehelp, maar ek was te sag" (47). (My kursivering.) Die woord "sag" kan op twee maniere geïnterpreteer word. Dit kan daarna verwys dat die ek-verteller nie in staat was om seks te hê nie, omdat hy nie 'n ereksie kon kry

nie, maar ook dat hy nog te emosioneel-weerloos was na die vrou se dood. Dit lyk of die laasgenoemde interpretasie van die woord “sag” ook in die verhaal geïllustreer word wanneer die ek-verteller nie langer met ’n ander vrou kan seks hê nie, omdat hy aan die geliefde en haar selfmoord herinner word: “Ek het gestop, na die stoep gekyk en die matras en deklaken gesien waarop jy jousef leeggebloe het, drie maande gelede” (47). Hy besluit dan om eerder die ander vrou huis toe te stuur en nie voort te gaan nie: “Ek kon nie verder gaan nie en het, sonder om eers te verduidelik, die vrou huis toe gestuur” (47). Sy onvermoë om aan die ander vrou te verduidelik waarom hy nie voort kan gaan met die seksdaad nie, dui moontlik ook daarop dat hy nog nie sy pyn kan verwoord nie en dat hy eerder daarvoor swyg. Deur te swyg oor die traumatiese verlies onderdruk hy dit verder in die psige in plaas daarvan om dit deur verwoording na die oppervlak te bring en daar deur te werk.

In B se *ménage à trois* met A en C (53, 61) vind hy dit moeilik om behoorlik seksueel gestimuleer te word en laat die ervaring hom fisies en psigies onbevredig (soos ook in die bogenoemde gedeelte uit “Die bulklip” blyk). Op bladsy 53 van “Twee plus een” is daar ’n verwysing na sy “slap penis”, op bladsy 59 staan dat sy ereksie besig is “om te val” en op bladsy 61 kom die seksuele klimaks geforseerd voor: “Hy voel klein, kromgetrek en forseer ’n paar druppels saad uit sy half slap penis uit.” Ten spyte van die feit dat hy op ’n halfhartige wyse meedoen aan die liefdesdriespel, tree B meer as ’n voyeur op en daar word beskryf hoe hy na A en C kyk terwyl hy ’n sigaret rook (53, 61). Hy vind dit moontlik moeilik om met “oorgawe” seksueel deel te neem aan die liefdesdriespel, omdat A hom te veel herinner aan sy eie vrou en sy

verlies. Uit A se briewe blyk dat sy ook aan depressie ly vergelyk “*my psigotiese toestand*” (56), “*’n depressie wat iewers karring*” (56), “*het sopas ’n kort saga van depressie voltooi*” (58) en “*ek dink dikwels aan jou, aan M. sy het ook haar werk bedank soos ek nou het, behalwe dat sy haarself ’n paar maande later geskiet het. is dit een van die voorbereidende stappe?*” (60). In die slot van die verhaal is daar ’n verdere verwysing om die ooreenkoms tussen A en M (B se vrou wat selfmoord gepleeg het) te versterk: “B maak sy sigaret dood en kyk weer hoe A haar dun arms met die snymerke op die polse en voorarms teen die muur stut” (61). Dié beskrywing van A se polse met die snymerke daarop suggereer dat sy selfmoord probeer pleeg het.

Wanneer B wel met A seks het tydens die *ménage à trios* is dit anale seks (57). In “Die bulklip” sê die ek-verteller dat hy een oggend drie maande na die vrou se dood ’n ouer vrou “van agter af geneem [het]” (47) en in “Homunculus” het die karakter ook nie met die vrou van aangesig tot aangesig seks nie: “Die vrou probeer omkyk na my toe. Ek druk haar kop vorentoe en af in die kussing in en gaan aan” (62). Deur die vermyding van die vrou se gesigte kan die karakter B en die ek-vertellers in “Die bulklip” en “Homunculus” hulle verbeel dat dit seks met hulle eie vroue is en dat die vroue nog leef. Daar is ook ’n suggestie dat A bewus is daarvan dat B seks met vreemde vroue as ’n manier beskou om sy verlies te vervang. Tydens ’n partytjie het A met B seks gehad om hom te probeer troos: “Ná ’n bottel rum kry B dronkverdriet en gaan sit op die grasperk en huil oor sy vrou. A kom sit by hom en paai hom. [...] Ons kan enigiets doen; *net nie anaal nie* [...]” (57). (My kursivering.) A se weiering om anale seks te hê, kan myns insiens geïnterpreteer word as ’n

poging om B te laat beseef en as 't ware te laat "sien" dat sy vrou oorlede is en dat seks, nog minder anale seks met "gesiglose" vroue, sy verlies kan vervang.

In "Homunculus" verbreek die verhouding tussen die ek-verteller en die vrou juis omrede hy nie van sy eie vrou kan vergeet nie en die vroue-karakter se gesig "vervorm" tot dié van sy vrou (63). Die ek-verteller dink twee keer in die verhaal "Ek maak liefde met my dooie vrou" (63, 64) as hy seks het met die vroue-karakter. Die ek-verteller dink ook dat sy huidige minnares dalk bewus is dat hy nie eintlik met haar liefde maak nie, maar met sy oorlede vrou: "Jy moet dit vermoed het; jy het dit nie laat blyk nie" (63). Uiteindelik verlaat die vrou hom vir 'n ander man (65, 66).

In hierdie verhaal is daar verskeie verwysings na alkohol en dwelms (62, 63, 64, 65) as manier om die pyn van verlies te verdoof. Die verhaal begin byvoorbeeld met die volgende stelling: "Wanneer ek dronk of gerook genoeg is, raak dinge makliker" (62). Alkohol en dwelms laat die man tydelik van sy verlies vergeet en stel hom in staat om seks met die ander vrou te hê en hom in sy bedwelmdede toestand te verbeel dat dit sy oorlede vrou is. Wanneer hy byvoorbeeld met die vroue-karakter in hierdie verhaal seks het, het hy 'n halwe bottel rum in (62) en sê hy later: "Die hasjies maak my sterk, my ereksie boog voor my uit. My vrou, my vrou, huil ek trots terwyl ek in jou ingly. Jy hoor my nie. Eers wanneer jy skree, weet ek met wie ek saam is" (64). Dit is nie net die man in hierdie verhouding wat hom aan alkohol en dwelms oorgee nie, die vrou drink en gebruik dwelms saam met hom en dán het hulle seks: "Ons

het al hoe meer gedrink en gerook. Dit het 'n ritueel geraak. Saterdag en Sondag rol ek vir ons 'n paar joints en dan volg dieselfde patroon: ek voel vrolik en ons lag soos ons nog nie vantevore gelag het nie. Ek vertel jou hoe lief ek vir jou is, hoe gelukkig jy my maak. Ek moet jou dadelik hê en ons gryp mekaar [...]” (63). (My kursivering.) Die vrou doen met die man mee, omdat sy moontlik ook ongelukkig in hierdie verhouding is (vergelyk haar “vermoede” waarvan die karakter op bladsy 63 praat) en weet dat slegs wanneer hy drink of rook hy kan sê dat hy haar lief het. Die beskrywing van die drank en dwelms wat aanleiding tot seks gee as 'n “ritueel”, ontnem die erotiese handeling van enige spontaneïteit en dit word eerder 'n selfvernietigende “patroon”.

Wanneer die karakter beseft dat die verhouding op die rotse is, wil hy die vrou probeer swanger maak, omdat hy weet sy wil graag 'n baba hê (63): “Jy moet swanger raak. Dit sal vir beide ons 'n nuwe begin wees” (64). Die verteller hoop dus om die verhouding daardeur te probeer red. Die geboorte van 'n kind ('n nuwe lewe) sou dan (volgens die karakter se redenasie) 'n nuwe begin vir die dooie verhouding beteken. Op hierdie stadium is hy reeds bewus van “die ander man” (65), maar hoop dat as hy die vrou swanger maak sy hom nie sal verlaat nie. Alhoewel hy ongelukkig in die verhouding is, wil hy steeds nie hê die vrou moet hom verlaat nie, want dit sou impliseer dat nóg 'n vrou hom verlaat (die keer nie deur selfmoord nie) en dat hy weereens alleen agtergelaat word. Die vrou gebruik egter getrou haar “pil” en wil nie 'n baba in die verhouding inbring nie (64). Uit desperaatheid besluit die man om hom tot alchemie en toorkuns te wend en 'n *homunculus* (vergelyk voetnoot 38 op

bladsy 123) of klein mensie in 'n fles te kweek (65). Die *homunculus* word gekweek in 'n fles deur die vermenging van bloed, sperm, urine en alruinsap (65). Soos voorheen genoem (vergelyk hoofstuk een, bladsy 64), groei die alruin volgens oorlewering onder die galg waar 'n gehangde man se saad gestort is en word dit in heksebrouesels gebruik.

In "Homunculus" is daar intertekstuele verwysings na die gruwelroman *Alraune* (1911) deur die Duitse skrywer Hanns Heinz Ewers. In hierdie gruwelroman insemineer 'n wetenskaplike professor 'n prostituut kunsmatig met die saad van 'n gehangde moordenaar en 'n gewetenlose dogter, Alraune, word gebore (Dodds: 2006). In Pieterse se kortverhaal maak die naamlose ek-verteller die volgende stelling oor die seks met die vrou: "Ek het vroeër die nag op haar geklim soos wat 'n mens op 'n *hoer* klim [...]" (62). (My kursivering.) Hy vergelyk haar dus met 'n prostituut. Die karakter in hierdie verhaal is nie 'n moordenaar of letterlik 'n gehangde (dooie) man nie, maar hy is emosioneel "dood" en afgestomp as gevolg van die pyn wat deur die verlies van die vrou veroorsaak is.

Die betekenis van die Tarotkaart met die gehangde man word ook in "Homunculus" betrek. Volgens Butler (1975: 157-8) dui dié kaart op 'n tussenstaat, want die figuur is vasgevang tussen twee ruimtes, naamlik die hemel en die aarde. Die individu is vasgevang tussen hierdie twee uiterstes; hy of sy het gestagneer en vind dit baie moeilik om los te kom of te ontsnap vanuit die beperkende situasie om aan te beweeg. Die karakter in hierdie verhaal is tóg verteenwoordigend van die gehangde man op 'n simboliese

vlak, omdat hy vasgevang is in 'n beperkende en beklemmende psigiese situasie: hy worstel met die verwerking van die vrou se dood. Hy kan ook nie uit hierdie situasie ontsnap nie, want die metodes wat hy gebruik (drank, dwelms en seks) lei nie tot die verwerking van die geliefde se dood nie, maar is eerder maniere om die verlies tydelik te vervang en te vergeet. In hierdie tesis word daar geargumenteer dat die konstruktiewe skryfhandeling of verwoording van trauma 'n sleutel tot psigiese bevryding bied, in teenstelling met die bogenoemde destruktiewe metodes.

Die *homunculus* wat in Pieterse se verhaal "gebore" word, is nie 'n dogter soos in *Alraune* nie, maar 'n "gillende mannetjie" (67). Dié *homunculus* oorleef ook nie, maar word deur die wyfiekat opgevreet: "Sy dra die spartelende, gillende mannetjie uit gang toe en ek hoor beentjies kraak" (67). Dan sê die karakter: "Al die krag tussen my bene is weg" (67). Die dood van die *homunculus* het 'n verdere negatiewe gevolg op die karakter se persepsie van sy manlikheid. Ten eerste verkul die vroue-karakter hom met 'n ander man en wil sy nie 'n kind by hom hê nie, al het hy telkens probeer om haar swanger te maak (64, 65, 66), en nou sterf selfs die "gekweekte kind". Hy was in beide gevalle onsuksesvol om nuwe lewe te skep wat sou lei tot die "nuwe begin" waarvan hy op bladsy 64 praat. Die verhouding het doodgeloop en nou is sy enigste hoop om die verhouding lewend te hou, dood. 'n Gevoel van algehele hopeloosheid word in die slotreëls van die verhaal geëggo: "Jy word half wakker en vra wat in die kamer is. [...]. Niks, sê ek. Daar is absoluut, absoluut niks nie" (67).

Laasgenoemde woorde kan beteken dat die verwydering tussen hom en die vroue-karakter 'n klimaks bereik het en dat daar niks meer tussen hulle is nie, veral in die konteks van sy vroeëre opmerking: “Ek probeer met jou praat, maar jy dink oor ander dinge. Jy sê jy is lief vir my; jou oë sê anders” (65). Verder kan dit beteken dat daar niks in die kamer is nie, omdat die wyfiekat die *homunculus* opgevreet het. Tegelyk kan dit ook beteken dat daar in die eerste plek nooit 'n *homunculus* was nie, maar dat dit deel van die karakter se verbeelding was.

3.2.2.2 Taal as towery: Verwoording van die onverwoordbare

“Homunculus” begin met 'n aanhaling van Francisco Rico (in Pieterse, 1998: 62) wat vertaal word as: “*Heksery en letterkunde is een en dieselfde, hulle reageer op 'n enkele formule: die verhaal self is, letterlik, die towerspreuk.*” In Rico se aanhaling word daar gewys op die ooreenkoms tussen die letterkunde en towery. Ek sal letterkunde hier ook aan die kreatiewe gebruik van *taal* gelyk wil stel, omdat dit dieselfde magiese en toweragtige kwaliteit beskik; *taal* kan die werklikheid verander en dit wat skynbaar onmoontlik is, moontlik maak. Die skrywer is die towenaar wat deur die gebruik van taal 'n haas uit 'n hoed pluk of in Pieterse se verhaal, 'n *homunculus* kweek. In *Postmodernisme en prosa. Verhaalstrategieë in vyf verhale van Abraham de Vries* wys Etienne van Heerden (1997: 245-246) ook op die magiese aspek van taal as hy sê: “[T]aal – skep dus sy eie werklikheid net soos die towery van die towenaars hul eie bonatuurlike werklikheid skep [...]. Dít is die toweragtige vermoë van taal: om 'n eie werklikheid te skep.”

Die feit dat die karakter sê dat daar “absoluut, absoluut niks” in die kamer is nie en dat die vrouekarakter “nie die bloedstrepe op die vloer [sal] opmerk nie” (67) suggereer dat die *homunculus* nooit werklik bestaan het nie, maar deel van die karakter se verbeelding was. Veral omdat hy toenemend minder slaap en meer drink, word dit moeilik om te bepaal wat werklik is en wat deel van sy verbeelding is. Hy sê byvoorbeeld: “Ek kan glad nie meer slaap nie. Pille of drank hou my al hoe meer wakker” (65) en “Ek drink my weer in ’n stupor in en bekyk die vorms in die fles” (65). Daar kan geredeneer word dat “die vorms in die fles” net sigbaar is omdat hy hom in “n stupor” gedrink het. Met inagnome van die toweragtige kwaliteit van taal, kan geargumenteer word dat die *homunculus* wél bestaan het. Hierin lê ook die paradoks; die *homunculus* kan nie werklik of in die konkrete werklikheid geskep word nie, maar wel deur taal en in taal. Verder kan gesê word dat ten spyte van die feit dat die kat die klein mensie opvreet en daar skynbaar niks van hom oorbly nie, sy geraamte as ‘t ware dié verhaal is. Daar bly inderdaad iets van hom oor, maar in taal.

Van Heerden (1997: 261) verbind die toweragtige kwaliteit van taal (met betrekking tot sekere verhale van Abraham te Vries wat hy teen die agtergrond van die postmodernisme bespreek) ook met een van die sentrale teoretiese uitgangspunte in hierdie tesis naamlik, “die terapeutiese waarde van taal en storievertel” of anders gestel, die narratiewe terapie:

Die toweragtige vermoë van taal om ’n eie werklikheid te skep, word beklemtoon. Dié magiese vermoë van taal voeg ’n meer positiewe dimensie toe aan die skrikwekkende siening van taal as sinkgat, as afwesigheid sonder patroon, as verraad tot enige poging van singewing. Dié bevestiging van die towerkrag van taal sluit aan by die terapeutiese waarde van taal en storievertel [...].

Van Heerden (1997: 261) kom tot die gevolgtrekking dat ons tegelyk “verlore in én aangewese op taal” is. Sy gevolgtrekking sluit aan by die aspek waaraan daar in hoofstuk 1 (vergelyk bladsy 71-72) van hierdie tesis aandag geskenk is, naamlik die kompleksiteit verbonde aan die vind van woorde of taal om trauma te verwoord. Eben Venter (2006: 181) noem dat die skrywer n et woorde tot sy beskikking het: “The writer, whether religious or otherwise, has only words available to express loss and mourning, only words to take the reader along with him in the outpouring of grief.” Die skrywer as towenaar kan aan die skynbaar onverwoordbare woorde gee en deur taal “n eie werklikheid” (Van Heerden, 1997: 261) en meer sinvolle werklikheid skep as teenpool vir ’n sin(ne)lose werklikheid.

Verder skryf Van Heerden (1997: 261) “In taal se magie skuil moontlikhede van verlossing. Hiermee word ’n nuwe hoopvolle dimensie toegevoeg tot die postmodernistiese klimaat van skeptisisme en twyfel.” Hierdie “hoopvolle dimensie” staan in skrilte kontras met Riana Scheepers (1998: 33) se siening van die postmodernistiese teks: “Anders as die modernistiese teks, kan die postmodernistiese teks nie ’n terapeutiese instrument wees nie. Dit is nie ’n beswering teen die onrus van die mens in sy onsamehangende wêreld nie. Op sy beste kan dit slegs die simptome beskryf van die postmoderne mens deur in sy ontologiese onsekerhede te deel.”

Scheepers se stelling is myns insiens aanvegbaar. In die bogenoemde aanhaling plaas sy die modernistiese teks teenoor die postmodernistiese teks, soos afgelei kan word uit haar gebruik van die woord “anders” (Scheepers,

1998: 33). Scheepers suggereer dat die modernistiese teks grootliks van die postmodernistiese teks verskil op grond van die feit dat die modernistiese teks “’n beswering teen die onrus van die mens in sy onsamehangende wêreld” is (Scheepers, 1998: 33). Hierteenoor verwys Foster (2000: 46) onder andere na McCafferey vir wie daar “groot ooreenkomste tussen die modernistiese kunsvernuwing van die twintigerjare en die postmodernistiese ontwikkelinge van die sestigerjare” is. Foster (2000: 46) verwys voorts na drie tendensies wat beide die modernisme en die postmodernisme gemeen het. In die modernisme is kuns beskou as ’n “laaste toevlug” in die chaotiese en gefragmenteerde werklikheid (Foster, 2000: 46). In die modernisme was daar ook ’n strategie “om kunsvorme te ontwikkel wat die rug draai op die barbarisme en entropie van die werklikheid en in plaas daarvan die meer abstrakte, meer veredelde sfeer van die kuns self te verken” (Foster, 2000: 46).

Dit is veral ’n derde tendensie wat beide in die modernisme en postmodernisme voorkom wat lei tot my bevraagtekening van Scheepers se stelling: “[D]ie ontwikkeling van artistieke strategieë wat die wanorde en irrasionaliteit bevestig het, eerder as om dit te ontken [...]” (Foster, 2000: 46). Alhoewel sommige modernistiese skrywers as gevolg van van die chaotiese werklikheid en synsproblematiek die kuns of die estetiese as toevlug beskou het, het ander hierdie gefragmenteerdheid en wanorde ook in hul tekste uitgebeeld. Foster (2000: 43) skryf as volg: “Naas metafiksie is ’n bemoeienis met onsekerheid en relatiwiteit sterk aanwesig in die modernistiese literatuur. Relativering van die werklikheid vind plaas deur fragmentering, deur die

bewussynstroomtegniek, deur die voorlopige en hipotetiese aard van voorstellings en deur die ironisering van alles wat betekenis en sekerheid verskaf.” Dit blyk dus dat die modernistiese teks nie so “anders” as die postmodernistiese teks is in die uitbeelding van die dikwels chaotiese werklikheidservaring as wat Scheepers (1998: 33) wil suggereer nie.

Tweedens kan die vraag aan Scheepers gestel word waarom 'n teks nie terapeutiese waarde kan hê as dit juis in die oortuigende uibeelding van verwondende ervarings die disruptiewe en chaotiese effek daarvan op die pisle ook weerspieël nie? *Omdat ons alles is* is 'n teks wat die chaotiese effek van 'n traumatiese ervaring in al sy kompleksiteit uitbeeld. Die verhale, onder andere dié wat reeds bespreek is, neem die leser op 'n dikwels skokkende en ontstellende reis in die deurwerk en verwerking van trauma. Die verhale in hierdie bundel gee nie eenvoudige oplossings en simplistiese vertroosting in die moeisame proses van die verwerking van trauma, spesifiek die selfmoord van die geliefde, nie. Soos reeds genoem (vergelyk hoofstuk 1, bladsye 19 tot 20), gaan dit in die narratiewe terapie nie oor die verbloeming van pyn in mooi, kompakte verhaaltjies nie, maar oor die uiting van verwondende ervarings en herinnerings wat in die psige onderdruk word. Volgens Van der Merwe (2007: 104) sal getraumatiseerde lesers verhale “wat mooi sluit en minder ontstellend is” as vals kan ervaar, terwyl tekste met “verontrustende temas en onbeantwoorde vrae” as meer outentiek gelees word en getraumatiseerde lesers daarmee kan identifiseer.

In “Homunculus” word geïllustreer dat taal ’n magiese eienskap bevat. Die skrywer word die towenaar wat deur taal die mag het om dit wat onmoontlik lyk te laat gebeur. Die mag wat taal aan ’n skrywer gee, word ook in die kortverhaal “Omdat ons alles is” beklemtoon as die skrywer aan sy vriend sê dat hy met ’n paar figure sit en nie weet hoe om hulle verhaal te laat eindig nie (78). Die vriend antwoord hom deur te sê: “Jy kan ’n figuur maak en breek soos jy wil, man. Jy kan hom of haar soos ’n boom plant en laat groei of uitkap, selfs ’n grafsteen vir hulle oprig, soos die swart magiër gedoen het” (78). Taal gee dus aan die skrywer die mag om iemand lewend te maak of dood te skryf. Die skrywer kan iemand in die verhaal “doodskryf” deur die karakter te laat sterf of deur glad nie oor die karakter te skryf nie. Indien die skrywer dan wel oor ’n karakter skryf, word daardie figuur tot lewe gewek. Hierin lê ook die paradoks in *Omdat ons alles is*: In die verhale word daar telkens verwys na die selfmoord van die geliefde, maar deur daaroor te skryf word sy as ’t ware tot lewe gewek in en deur die verhale. Die toweragtige eienskap van taal word ook hierdeur gesuggereer.

Teenoor trauma, wat lei tot ’n gevoel van magteloosheid, word die individu bemagtig deur die taal te vind om traumatiese ervarings te verwoord. In *Omdat ons alles is* word die onverwoordbare pyn van Pieterse se persoonlike verlies letterlik deur hom, asook deur die verskillende stemme in die bundel wat na hom herlei kan word, verwoord; die skynbaar onmoontlike word moontlik. In dié proses word die onsigbare (die pynlike herinnerings en ervarings wat in “Die kelder” van die onbewuste onderdruk en versteek word) inderwaarheid sigbaar (deur die verwoording en uiting daarvan in die verhale)

op papier en die toweragtige eienskap van taal só verder beklemtoon. Deur die skryfhandeling word die pynlike herinnerings wat in die psige onderdruk word na die oppervlak gebring om daar deur te werk en kan die proses van terapeutiese verwerking begin.

3.2.3 Kreatiewe selfopoffering

*“Ek weet dat ek reeds vir nege opeenvolgende nagte aan die stormagtige boom hang, gewond deur die spies, as ’n offer vir Odin: myself geoffer aan myself.” (Uit *Havamal* in Pieterse, 1998a).*

Dié aanhaling uit *Havamal* voor in *Omdat ons alles is* gaan in wese oor selfopoffering. Odin, die Noorse god van wysheid, poësie, oorlog en die dood, offer homself aan homself om wysheid te bekom (vergelyk hoofstuk 1, bladsye 76-79). Odin is tegelyk die god van poësie (skepping) en die dood (vernietiging en verganklikheid). In *Omdat ons alles is* word die lewe en die dood intiem vervleg. In hierdie bundel lei die selfmoord van die vrou tot die skep van verhale waarin die verlies verwoord word. Sy offer letterlik haar lewe deur selfmoord te pleeg en op ’n ironiese wyse is hierdie sombere gegewe die stimulus vir die kunsskepping. In Pieterse se kortverhaalbundel gaan dit nie net oor letterlike selfopoffering nie, maar ook om simboliese selfoffering: ’n opoffering én offering van die persoonlike traumatiese geskiedenis in die verhale aan die leser. In *Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal* (Odendal et al, 2005: 986) word selfopoffering as volg omskryf: “*Die bring van ’n offer*, bv. jou eie belange ter syde stel, ens. ter wille van ’n ander persoon of saak [...]” (My kursivering.)

Selfopoffering impliseer ook dat hierdie opoffering selfopgeleg en vrywillig is. Odin hang homself vrywillig vir nege dae aan die Yggdrasil om wysheid te bekom (Butler, 1975: 154). Die Tarotkaart van die gehangde man kan in hierdie opsig verhelderend gebruik word. Dié kaart word geassosieer met selfopoffering ter wille van spirituele groei en groei as kunstenaar, wysheid, transformasie en verlossing (Butler, 1975: 157-8). Deur die skryf van hierdie kortverhale word daar op 'n spirituele reis gegaan en deur homself *deur* en *in* sy verhale aan die leser en homself te offer, groei Pieterse as kunstenaar en vind daar deur verwoording verlossing vanuit 'n beklemmende toestand van psigiese verwonding plaas.

Op die Tarotkaart van die gehangde man word hy uitgebeeld waar hy onderstebo tussen die hemel en die aarde hang. In die openingsverhaal in *Omdat ons alles is* "Eerste vlug" (1) word hierdie beeld betrek in die verhaal oor 'n man, Louis, wat die ekstreme sport hangswaef³⁹ beoefen en letterlik tussen hemel en aarde aan 'n vlieër hang. Die verhaal begin waar Louis hom gereed maak om vir die eerste keer te hangswaef (1). In die openingsgedeelte word daar ook na 'n ander karakter verwys, naamlik Sandy (1). Later in die verhaal blyk dat Sandy en Louis in die verlede 'n verhouding gehad het en dat sy hom vir die vorige vlieginstrukteur, Luke, verlaat het (2, 3, 4). Daar is 'n suggestie van jaloesie as Louis sê dat Luke "alles het wat 'n man

³⁹ Pieterse sê in 'n onderhoud met Fitzpatrick (2007: 13) dat hy self hangswaef beoefen het: "Ek was woes in my jeug; ekstreem. Ek het gehangswaef en ge-bungee-jump. Take your pick I did it." Scholtz (2000b: 65) verwys ook na Pieterse wat hangswaef beoefen het, maar beklemtoon dat dit in die verlede was: "Hy [...] hou sy lyf in stand met sport en ekstreme sports, toets sy limiete op bykans elke gebied: provinsiale tennis, hangswaef (verlede tyd – *hy het te na aan die son gevlieg*), Kilimandjaro, talle kneusende Bekgevegte." (My kursivering). Die gekursiveerde gedeelte verwys na die mite van Icarus in die Griekse mitologie waarin Icarus na sy dood val, omdat hy te na aan die son gevlieg het en sy wasvlerke gesmelt het (Davidson, 2008). Die Icarus-mite word ook in "Eerste Vlugs" betrek.

kan begeer” (4), veral omdat Luke met Sandy, die vrou wat Louis begeer, ’n verhouding het.

Terwyl Louis gereed maak om te vlieg, voel hy dat Sandy sê oë op sy rug brand en hy dink: “Ek mag nie terugkyk nie, nie nou nie” (1). Hierdie woorde kan op drie maniere geïnterpreteer word. Eerstens kan Louis voel hy moenie terugkyk nie, omdat hy Sandy se oë wil vermy. Dit kan die leser reeds laat vermoed dat alles nie pluis is tussen hierdie twee karakters nie. Tweedens kan dit geïnterpreteer word dat Louis nie op hierdie stadium kan terugdraai en besluit hy wil nie meer vlieg nie. Derdens kan dit geïnterpreteer word dat hy nie op hierdie kritieke stadium voordat hy moet vlieg terugdink aan gebeure in die verlede nie. Die gedeelte in die verhaal wat hierop volg, verwys dan terug na die gebeure in die verlede, meer spesifiek Luke se vliegongeluk (4), Louis se skuldgevoel oor hierdie ongeluk (5), Sandy se broer wat ook teen ’n krans vasgevlieg het (2) en Sandy wat Louis “sonder waarskuwing gelos het” (2).

Op die dag waarop die leerlinggroep vir die eerste keer kon gaan vlieg, het die wind verkeerd gewaai en Luke het gesê dat dit té moeilik en gevaarlik sou wees vir die ander om te vlieg: “Elevator lift, het Luke gesê. Heeltemal te moeilik vir julle ouens. Julle sal moet wag vir ’n ander dag. Dit is nie speletjies hierdie nie” (3). Alhoewel Luke die gevaar besef, besluit hy om wel te gaan hangsweef. Deurdadig Luke as ‘t ware die noodlot tart en gaan vlieg ten spyte van die feit dat dit gevaarlik is, kan hierdie handeling ook beskou word as ’n tipe selfmoord. Luke se besluit lei in die verhaal inderdaad tot sy dood as sy vlieër inmekaar vou en hy na sy dood val (4). Op die dag van sy dood help

Louis om Luke se vlieër vir die vlug gereed te maak en op bladsy 5 wonder hy of hy nie miskien Luke se beheerstaaf of “Jesus bar” stywer moes vasdraai nie: “Miskien moes ek Luke se Jesus bar stywer vasgedraai het daardie dag. Miskien” (5). Uit die bogenoemde aanhaling blyk dat Louis skuldig voel oor die dood van Luke en is daar vertwyfeling oor of hy nie meer kon doen om te verseker dat Luke se vlieër veilig is nie. Tegelyk dui die gebruik van die woord “miskien” daarop dat hy onseker is of hy Louis se beheerstaaf wél stywer moes vasgedraai het. Hier is dus die suggestie dat hy doelbewus nie Luke se beheerstaaf styf genoeg vasgedraai het nie, moontlik uit wraak omdat Sandy hom vir Luke verlaat het.

Sandy verloor dus beide haar broer en haar geliefde in hangswefongelukke. Vir troos keer sy na Louis: “n Laaste keer draai ek my kop skuins agtertoe en kyk na Sandy. Ek onthou laas nag. Sy het baie gehuil, meer as op die begrafnis” (5). Die feit dat Sandy huil, dui daarop dat sy nie troos by Louis kan vind nie, maar ook dat sy bewus is dat Louis moontlik verantwoordelik is vir Luke se dood, maar steeds na hom gaan uit desperate eensaamheid. Die aanhaling uit *Lust* (Jelinek in Pieterse, 1998a) kan ook hier betrek word; Sandy martel haarself deur terug te keer na haar ou wonde. Ten eerste omdat sy terugkeer na Louis wat sý verlaat het en tweedens omdat sy ’n verhouding met Luke, ’n hangswefinstrukteur, begin nadat haar broer in ’n hangswefongeluk gesterf het. Sy is ook by wanneer Louis gaan hangswef ten spyte van die feit dat haar broer en geliefde op dié wyse gesterf het. In Sandy se geval is daar dus letterlik ’n “wish to return to the places of our old wounds” (vergelyk die motto van Jelinek voor in *Omdat ons alles is*).

In die laaste gedeelte van die verhaal keer die vertelling terug na die hede. Die gedeelte aan die begin van die verhaal word in 'n gewysigde vorm herhaal: “Ek kyk nie terug nie. Nie nou nie” (5) in plaas van “Ek mag nie terugkyk nie, nie nou nie” (1). Waar hy in die eerste gedeelte van die verhaal nie “mag” terugkyk nie om Sandy se oë te vermy om nie herinner te word aan die gebeure in die verlede nie, weet die leser nou dat hy as 't ware teruggekyk het. Die uitspraak “Ek kyk nie terug nie” (5) dui op 'n afrekening met die verlede en dat hy nou vorentoe kyk. Louis kyk vorentoe as hy met die vlieër oor die afgrond hardloop en vlieg: “Ek trap op lug, ek hardloop alleen op asem, teen die geel horison in” (5). Hy vlieg / vlug letterlik weg van die verlede.

Die Griekse mite van Icarus kan ook by die interpretasie van hierdie verhaal betrek word. Icarus en sy vader Daedalus is gevange gehou deur koning Minos in sy labirint en om te ontsnap, het hulle vlerke van was en vere gemaak (Davidson, 2008). Daedalus het sy seun gewaarsku om nie te na aan die son te vlieg nie anders sou sy vlerke smelt, maar Icarus het nie hierna geluister nie. Gevolglik het die son sy wasvlerke gesmelt en het hy in die see geval en verdrink (Davidson, 2008). Icarus en sy vader wil uit die letterlike labirint ontsnap, terwyl Louis in “Eerste vlug” wil ontsnap of ontvlug uit die labirint van die verlede wat hom gevange hou. Tydens Icarus se eerste vlug sterf hy en in “Eerste vlug” sterf beide Luke én Sandy se broer in hangswefongelukke. Spanning word in “Eerste vlug” geskep deurdat die leser wonder of dieselfde lot Louis gaan tref. Waar Luke en Sandy se broer se dood vermoedelik ongelukke was, is daar die suggestie dat Louis doelbewus

hoër én “teen die geel horison in” (5) vlieg. In hierdie doelbewuste en gevaarlike optrede, luister Louis as ‘t ware nie na die waarskuwings wat deur die dood van Luke en Sandy se broer gesinjaleer word nie. Icarus luister ook nie na sy vader se waarskuwing nie en hy sterf. Deur Louis se doelbewuste en gevaarlike optrede kan hierdie ontvlugting op meer as net ‘n hangsweevflug dui en kan dit beskou word as ‘n tipe selfmoord om van die probleme van die verlede te ontvlug. Die verhaal het egter ‘n oop einde en die leser bly wonder oor die uiteinde van Louis se vlug.

Teenoor die letterlike selfopoffering van selfmoord pleeg, staan kreatiewe selfopoffering. “Eerste vlug” kan gelees word as die eerste verhaal van selfopoffering in *Omdat ons alles is*, ‘n bundel waarin kreatiewe selfopoffering ‘n sentrale tema is. Hierdie verhaal kan as die eerste vlug van die skrywer se verbeelding beskou word. Volgens Cirlot (1971: 109, 374) is vlug simbolies van die denke en verbeelding. In *Omdat ons alles is* offer Pieterse homself en sy persoonlike problematiek in en deur die verhale aan die leser. Die opoffering van die self word letterlik geïllustreer in die kortverhaal “Varieties” waar Pieterse sy volle naam in die teks verstrek: Henning Jonathan Pieterse (26). Daar is reeds gewys op die fisiese ooreenkoms tussen die Tarotkaart met die uitbeelding van die gehangde man en die karakter wat hangsweev (vergelyk bladsy 155). Hierdie Tarotkaart word onder andere met selfopoffering ter wille van spirituele groei en groei as kunstenaar geassosieer (Butler, 1975: 157-8). Hangsweev kan dus as metafoor vir kreatiewe selfopoffering in “Eerste vlug” beskou word. Deur die kreatiewe selfopoffering kan daar ontsnap word van die aardse problematiek en uitgestyg word na die

verhewe ruimte van die spirituele en kreatiewe. Om hierdie ruimte te bereik, moet daar egter selfopoffering plaasvind. Odin hang homself vir nege dae aan 'n boom en offer een van sy oë op om wysheid en insig te bekom (Cotterell, 1980: 151). Selfopoffering, insluitende kreatiewe selfopoffering, om insig en spirituele groei te bekom, is dus dikwels veeleisend en pynlik, soos die verhale in *Omdat ons alles is* ook illustreer.

Die karakter Louis hardloop aan die einde van die verhaal “teen die geel horison in” (5). Hierdie handeling hoef nie in 'n negatiewe lig geïnterpreteer te word aan die hand van Icarus se fatale fout nie. Dit kan, myns insiens, eerder geïnterpreteer word as 'n simboliese offering van die self en die sterfte van die ou self voordat die nuwe self gebore kan word. Die simboliek van die mitiese voël, die feniks, kan in hierdie verband verhelderend gebruik word in die konteks van “Eerste vlug”. Cirlot (1971: 253) verduidelik dat die feniks in die aanskouing van die naderende dood 'n nes sou bou en dit dan aan die son se strale sou blootstel om daarbinne verbrand te word. Die nuwe feniks sou groei uit die verbrande murg en bene van die ou feniks (Cirlot, 1971: 253). Die ou lewe moet dus vernietig word voordat nuwe lewe herskep kan word en tegelyk simboliseer dit die interafhanklikheid van die lewe (skepping en herskepping) en die dood (vernietiging). Gevolglik meen Cirlot (1971: 253): “In every respect it symbolizes periodic destruction and re-creation.” Hierdie simboliese herskepping kan ook op 'n metafiksionele vlak met betrekking tot *Omdat ons alles is* geïnterpreteer word. Uit die ou pyn en puin word nuwe verhale geskep. Die dood van die geliefde is die stimulus vir die kreatiewe hergeboorte en herskepping.

In *Omdat ons alles is* word selfvernietiging deur destruktiewe ervarings gekontrasteer met die skeppende en kreatiewe hergeboorte. Waar die ou self hom sou oorgee aan drank, dwelms en betekenislose seksuele ervarings om pyn te verdoof of te vergeet, gaan die nuwe self konstruktief met die pynlike ervarings om deur dit te verwoord in verhale wat lei tot die “skeppende hergeboorte” waarna daar op die agterblad van hierdie teks verwys word. Dit is egter nie ’n pynlose proses nie, maar ’n reis van psigiese loutering. Die verwerking van trauma in en deur literêre narratiewe impliseer, soos Van der Merwe (2007: 104) dit stel, nie “kitsgenesing” nie. Soos reeds genoem (vergelyk hoofstuk 1, bladsy 2), beteken die verwerking van trauma en die strewe na heling nie pynloosheid nie: “Dit moet ook beklemtoon word dat ‘heling’ nie met pynverdwining gelykgestel moet word nie. Ek sou die konsep wil verbind met die Jungiaanse begrip van individuasie, van heelwording – wat nie pynloosheid beteken nie” (Van der Merwe, 2007: 104).

Dat die verwerking van trauma deur die skryfhandeling nie ’n maklike of pynlose proses is nie, word ook in die titelverhaal in Pieterse se bundel geïllustreer. In “Omdat ons alles is” wil die skrywende karakter juis “laat een aand van ’n vriend hoor hoe ’n mens iemand uit jou sisteem kan skryf” (78). In ’n poging om duidelikheid hieroor te kry en as ‘t ware sy eie vraag te beantwoord, vertel die skrywende karakter dan aan sy vriend die verhaal van ’n mislukte verhouding tussen ’n ouer vrou en ’n jonger man. Die ouer vrou verlaat die jonger man (wat blyk ’n digter te wees, vergelyk bladsy 80) vir ’n ouer man (79). In hierdie verband moet beklemtoon word dat in *Omdat ons alles is* dit altyd die manlike karakters is wat in hulle liefde verlaat word deur

die vroulike karakters, wat óf selfmoord pleeg óf 'n verhouding met 'n ander persoon begin. Dié verskynsel vind onder andere plaas in “Eerste vlug” waar Sandy Louis vir Luke verlaat (2), “Die kelder” waar Braam en Jon se vrouens selfmoord pleeg (27, 30), “Twee plus een” waar B se vrou selfmoord pleeg (53), “Homunculus” waar die karakter se minnares hom verkul met 'n ander man (63), “Die sterrekyker” waar Martin se vrou hom met 'n ander vrou verkul (74) en “Die storie van my neef “ waar Kleinjan se liefde vir sy niggie onbeantwoord bly en hy uiteindelik selfmoord pleeg (103). Die manlike karakters is die figure wat alleen agterbly om die verlies te verwerk, of soos in die geval van “Omdat ons alles is”, die karakter wat moet worstel om die vrou uit sy sisteem te skryf.

In “Omdat ons alles is” vertel die skrywende karakter aan sy vriend die verhaal van die mislukte verhouding met die ouer vrou. Dit wil voorkom of die ouer vrou die persoon is wat hy uit sy sisteem wil skryf. Deur hierdie vertelhandeling beantwoord die skrywende karakter as 't ware sy eie vraag, naamlik hoe om iemand uit jou sisteem te skryf. Die antwoord lê reeds in die vraag opgesluit. Deur die vertelhandeling “skryf” die karakter die vrou uit sy sisteem uit. Die vertelhandeling stel hom in staat om aan dit wat in die psige en innerlike sisteem onderdruk word, pynlike ervarings en herinnerings wat nog nie verwerk is nie, uiting te gee. Alhoewel dit die karakter is wat die storie in “Omdat ons alles is” vertel, is dit Pieterse wat die verhaal skryf en op dié wyse ook uiting gee aan sý persoonlike ervaring van trauma en verlies in gefiksionaliseerde vorm.

In “Omdat ons alles is” word die ontworsteling uit die greep wat herinneringe uit die verlede op die karakter het, aangedui waar hy aan die einde van die verhaal die foto’s van die vrou van die spieël verwyder (86). Die verhaal wat die skrywende karakter aan sy vriend vertel, begin met die volgende woorde: “Hy trek sy klere stadig uit voor sy spieël met foto’s” (78). Die leser kom agter dat dit foto’s van die ouer vrou is en dat sy hom op hierdie stadium reeds verlaat het: “Hy kyk na die foto’s. Sy staan langs ’n avokadoboom, lig haar bloes speels vir die kamera op en lag deur ’n donker bril vir na hom.” Wanneer hy dink aan wat sy en die ander man doen, raak sy mond droog; dit trek hom ook aan” (78). Dit is vir hom tegelyk pynlik en eroties om te dink wat die ander man en vrou saam doen en op dié wyse word pyn en genot ook in die verhaal vervleg.

Dit word verder geïllustreer waar hy masturbeer terwyl hy na die foto’s van die vrou kyk. Die foto’s maak hom juis bewus van haar pynlike afwesigheid en die masturbasie word eerder ’n selfpynigende handeling in die poging om die erotiese samesyn wat hulle in die verlede gedeel het, te herskep: “Hy *dwing* homself om hom weer af te trek, om te konsentreer op die foto’s. Hy ruk vooroor en voel hoe sy keel dik word, steun met sy hande teen die muur. Dan staan hy terug en vermy die spieël” (79). (My kursivering.) Hy vermy dit ook om in die spieël te kyk, want dan sou hy sien dat hy alleen is en dat die vrou nie gedeel het in hierdie erotiese ervaring nie, maar afwesig is. Aan die einde van die verhaal (die gedeelte wat hy nie aan sy vriend vertel nie) keer hy met sy vertelling terug na die finale besoek aan die vrou en skeur die foto’s die spieël af: “In sy kamer skeur hy die foto’s van die spieël af. Met ’n hand vol

foto's kyk hy na homself in die donker spieël, tree terug en sien hoe die figuur in die glas verdwyn" (86).

Hy skeur die foto's van die vrou van die spieël af, omdat hy weet die verhouding is finaal verby en dat hy van haar moet vergeet. Hy besef die verhouding is verby, omdat die vrou hom een middag in sy woonstel kom besoek en hy uitvind dat sy swanger was en 'n aborsie gehad het (85-86). As hy nog aan haar wil vra of hy of die ander man die vader was, antwoord sy reeds: "Dit maak nie saak nie; dit was nie reg vir my nie. Ek is jammer" (86). Die leser asook die karakter het egter 'n vermoede dat hy die vader van die ongebore kind was. Op bladsy 83 sê die vrou dat sy nie met hom kan seks hê nie, omdat sy nie "veilig" is nie, maar op bladsy 84 het hy wel met haar seks. Die feit dat die vrou die karakter vir 'n ander man verlaat én dan sy kind aborteer, beklemtoon dat sy afstand doen van hom en die verhouding. In hierdie opsig kan 'n vergelyking met die verhaal "Homunculus" getref word. In "Homunculus" wil die vrou ook nie 'n baba by die man hê nie (64) en gevolglik besluit hy om self 'n "baba" te "vervaardig" deur die kweek van 'n *homunculus*. Net soos die baba wat in "Omdat ons alles is" geaborteer word, sterf hierdie "baba" as die kat hom opvreet (66-67). In beide verhale kan daar ook van "abortiewe" liefde gepraat word, want die verhoudings loop dood en die vroue verlaat die manlike karakters vir ander mans.

Nadat die ouer vrou in "Omdat ons alles is" sê sy is "jammer", verlaat sy die woonstel (86). Die karakter dink dan by homself: "Miskien moet ek iets oor jou skryf [...]" (86). Hy doen dit inderdaad en dít is die storie wat hy aan sy vriend

vertel. Dit is hier waar die storie eindig wat hy aan sy vriend vertel. Die vriend reageer op die verhaal deur te sê hy “weet nie so mooi of dit gaan werk nie” (86). “Dit” kan verwys na die verhaal as sodanig, maar ook na die oorspronklike vraag wat die karakter gestel het oor hoe om iemand uit jou sisteem te skryf. In hierdie geval sou “dit” daarop dui dat die vriend na aanleiding van die verhaal nie so seker is dat die karakter die vrou uit sy sisteem geskryf het of kan skryf nie.

“Omdat ons alles is” eindig egter nie op hierdie stadium in die verhaal nie en die karakter sê: “Die ander deel van die storie het ek vir myself gehou” (86). Die skrywende karakter hou inderwaarheid nie die ander deel van die verhaal net vir homself nie, omdat dit ook aan die leser vertel word. In dié gedeelte van die verhaal gaan neem die jonger man vir oulaas afskeid van die vrou: “Hy buig af en soen haar skouer. Sy sug in haar slaap en kreun. Haar mond gaan effens oop en sy haal weer dieper asem. Dan stap hy terug deur toe” (86). Hierna gaan hy terug na sy woonstel en skeur die foto’s van die spieël af (86). Daar kan geargumenteer word dat die karakter wel met die herinneringe van die verlede afreken deur die foto’s van die vrou te verwyder van sy spieël. Waar hy aan die begin eerder na die foto’s op die spieël kyk (79), kyk hy nou direk *in* die “donker spieël” wat hom met die somberheid van sy eie eensaamheid en verlies konfronteer. Deur in die spieël te kyk, konfronteer die karakter homself doelbewus met hierdie besef sonder om sy verlies te probeer verbloem of weg te steek deur aan ou herinneringe (die foto’s wat op die spieël geplak was) vas te klou.

Soos reeds genoem, beantwoord die skrywende karakter sy eie vraag in en deur die verhaal oor hoe om iemand uit sy sisteem te skryf. Alhoewel sy vriend nie oortuig is van die moontlikheid of die geslaagdheid hiervan na afloop van die verhaal wat hy hom vertel nie, wil dit voorkom (in die gedeelte van die verhaal wat die skrywende karakter vir homself hou (86)) dat die skrywende karakter tog die vrou uit sy sisteem skryf; al behels dit dat hy pynlik bewus word van sy eensaamheid. In die narratiewe terapie word daar gestreef na die verwerking van traumatiese herinneringe en ervarings wat in die psige onderdruk word. Hierdie ervarings en herinnering kan deur die skryfhandeling na die oppervlak gebring word om daar deur te werk. Dit is egter 'n moeisame proses, omdat hierdie herinneringe uiters pynlik is en daarom juis onderdruk word. Die karakter van die jonger man in "Omdat ons alles is" kan die trauma van die vrou wat hom verlaat het en sy kind geaborteer het, begin verwerk as hy die pyn (en homself as draer van hierdie pyn) letterlik in die gesig staar.

Die verhaal eindig met die woorde: "Met 'n hand vol foto's kyk hy na homself in die donker spieël, tree terug en sien hoe die figuur in die glas verdwyn" (86). Hierdie beskrywing kan geïnterpreteer word dat die karakter nie net van die ou herinneringe en die vrou afskeid neem nie, maar ook van die ou self wie se lewe gesentreer het rondom hierdie vrou. Let veral op die gebruik van "die figuur" in plaas van "hy" en dat hy (die karakter) *terug tree*, maar dat "die figuur in die glas verdwyn" (86). (My kursivering.) Dit kan ook met selfopoffering verbind word. Om spiritueel te groei en insig te bekom, moet daar van die ou self afstand gedoen word. Die ou self moet verdwyn voordat

die nuwe self kan verskyn. In teenstelling met die karakter oom Loek wat homself al meer isoleer (81), in homself keer en uiteindelik selfmoord pleeg deur hom aan 'n boom op te hang (82), doen die karakter in die verhaal, die “hy” (86), afstand van die ou self sonder om letterlik selfmoord te pleeg. In “Omdat ons alles is” word daar deurgaans na die skryfproses verwys. Hierdie verhaal kan weereens gelees word as 'n verhaal wat oor sy eie aard en die skeppingsproses as kreatiewe selfopoffering (van die verwondende ervarings van die jong karakter én die skrywende ek wat hom genoop voel om iemand uit sy sisteem te skryf) besin.

Die slotverhaal in *Omdat ons alles is*, “Die gedig”, illustreer die groei en insig wat deur die proses van kreatiewe selfopoffering (in die verhale en deur die skryfhandeling waarin die persoonlike problematiek verwoord word) opgedoen is. Daar is deurgaans in hierdie tesis beklemtoon dat die verwerking en deurwerking van trauma 'n moeisame proses is. Hierdie proses kan ook met 'n reis vergelyk word. In die verhale “Treinrit” (100) en “Droomvanger” (123) word die pad na psigiese heelwording met 'n reis verbind. In “Die gedig” begin die verhaal ook met 'n digter wat besluit “dat dit die moeite werd kan wees om meer as 'n duisend kilometer agter 'n paar versreëls aan te ry” (125). Op hierdie reis om inspirasie te vind om 'n gedig te skryf, herbesoek hy die ruimte waar hy na die dood van sy vrou “die eerste strofe vir 'n gedig gevind het” (125). Hy onderneem hierdie kreatiewe reis om verder aan dié gedig te skryf. Die digter noem ook dat hy “in daardie tyd” (na die dood van sy vrou) verskeie gedigte oor haar geskryf en “die landskapvers vir eers laat staan het” (125). In hierdie tyd het hy dus hoofsaaklik oor die persoonlike pyn en die verlies van

die vrou geskryf. Hy sê egter dat sy herinneringe nou “draagliker” is (125). Dit impliseer dat die skryf oor die vrou en sy verlies ook daartoe kon bydra dat die herinneringe nou draagliker is.

Tydens die reis luister hy na Strauss se *Vier letzte Lieder* en haal vier reëls uit die vierde lied se laaste strofe aan (125):

Ons het deur nood en vreugde
geloop, hand aan hand;
moeg van swerf rus ons
nou oor die stil land.

Hierdie reëls kan van toepassing gemaak word op die ervaring van die digter in hierdie verhaal (wat ook na Pieterse herlei kan word wat sêlf ’n digter is wat sy vrou aan die dood afgestaan het), veral omdat daar na rus gesmag word ná die moeisame psigiese reis. Hierdie reëls roep weer die vrou in herinnering: “Moenie nou weer aan jou vrou begin dink nie, waarsku hy homself. Ook nie aan die ander vroue van die laaste ruk nie. Die rus kom dalk eers later” (125). As die digter homself waarsku om nie nou weer aan sy vrou te begin dink nie, herinner hy homself ironies genoeg tog aan haar en begin hy weer aan haar dink, maar ook die ander vroue met wie hy moontlik die verlies probeer vervang het. Die feit dat hy sê dat die rus eers later kom, kan daarop dui dat hy nog nie berusting in haar dood gevind het nie. Gevolglik skakel hy ook die kassetspeler af (125), omdat hy nog nie die rus en /-berusting gevind waarna daar in die liedstrofe verwys word nie.

Op die reis is hy deurgaans bewus van sy eensaamheid; hy neurie byvoorbeeld in die motor: “Alleen op die pad, alleen op die pad, die pad is alleen, die pad is ’n lewe” (126). Hy is alleen op hierdie reis, maar hy word ook in eensaamheid gedompel as gevolg van die vrou se dood. Wanneer hy die aand kampeer, besef hy dat hy nie op hierdie reis van sy eensaamheid of van die herinneringe aan haar kan ontvlug nie: “Met moegheid, koue en drank kom die herinneringe aan sy vrou weer op” (127). Al is die vrou oorlede, volg die herinneringe aan haar hom steeds waar hy ook al gaan.

In die gedeelte wat hierop volg, verwys hy na ’n reis wat die vrou en hy na Italië onderneem het (127). Tydens hierdie reis het hulle een middag in ’n veld gestop om padkos te eet. Hy noem dat hy reeds daar bewus was van die vrou se “vrese en planne” (127). Hierdie “vrese en planne” verwys ook terug na die verhaal “Variasies” waar die karakter bewus is van die vrou se vrese en selfmoordplanne: “Ek ken jou vrese en onsekerheid, ek weet wat jy wil doen, maar ek wil nie skerp genoeg na jou kyk nie” (23). Hy het ook tydens hierdie beskoek aan Italië vir die eerste keer gedink aan “’n gedig oor die landskap en sy vrou” (127). In aansluiting by sy bewuswees van die vrou se “planne” word hy daardie nag op hulle reis deur Italië wakker van iemand wat in die straat sing, maar dit klink vir hom soos “’n onbekende voëlroep in die donkerte” (127). Hierdie onheilspellende voëlroep kan terugverwys na bladsy 122 van “Droomvanger” waar die vrou ’n sjamanistiese verduideliking gee van sy vrou se dodereis: “Jou vrou sterf. Na drie dae styg haar siel uit haar neus uit en bly drie dae lank rondom die graf om te rou oor haar familie. Daarna gaan sy na haar geboorteplek. Terwyl sy reis vlieg swart voëls vooruit om die geeste by

die geboorteplek te vertel dat sy op pad is.” Die voëlroep wat hy hoor, kan in die konteks van die bogenoemde aanhaling as voorbode van die vrou se dood beskou word.

Volgens Cirlot (1971: 28) word voëls gereeld gebruik om menslike siele te simboliseer. As voorbeeld verwys Cirlot (1971: 28) na die volgende gedeelte uit die *Mirach*: “[W]hen Mohammed went to heaven, he found, standing in the middle of a great square, The Tree of Life [...]. This Tree of Life is surrounded by groves and avenues of leafy trees on whose boughs perch many birds [...]: these are the souls of the faithful.” In “Omdat ons alles is” word bome as die finale rusplek van siele beskryf as die jong man die ouer vrou vertel dat Aborigines hul dooies in hol boomstamme begrawe het en dat sjamane “tydens seremonies in so boom [klim] om die lugwêreld te betree, en siele klim die boom om by hul finale rusplek te kom” (83). Pratt (2007: xi-xii) verwys eweneens na die “Tree of Life” in haar beskrywing van sjamanistiese transe en noem dat sjamane die geesteswêreld betree het saam met of in die vorm van ’n voël: “Shamans’ altered or trance states enable them to travel into the Upperworld of the spirit realm to work with the spirits in the Sky, the Celestial realm, and the Supreme Being. The metaphors used to describe these journeys in oral traditions are flying with (or as) a bird [...] and climbing to the upperworld on the branches of the Tree of Life [...].” Dit is opvallend dat die karakter in “Die gedig” in sy proses van die aanvaarding van die vrou se dood sê: “Daar is geen voëls te sien of te hoor nie” (128), in teenstelling met die “onbekende voëlroep in die donkerte” (127), waarna hy vroëer in die verhaal verwys, as onheilspellende voorbode van die geliefde se dood. Die feit dat hy

noem dat daar nie voëls te hoor of te sien is nie, kan daarop dui dat die geliefde se selfmoord nie meer die totaliteit van sy bestaan oorheers nie.

Dit is belangrik om daarop te let dat die digter in “Die gedig” nie die vrou probeer “afskryf” nie, maar dat hy juis in die verhaal *oor* haar skryf. Hy besef sy sal altyd, ten spyte van die feit dat sy dood is, deel van hom en dit wat hy skryf wees: “Die paar reëls het bloot saamgegly na hierdie deel van die land wat hy nog sal deurkruis, op soek na verdere reëls, oor die land en oor sy vrou, sy vrou wat deur elke gedig beweeg” (127). Hy wil as ‘t ware verder oor die vrou skryf en is bewus daarvan dat sy deel van elke gedig is, omdat sy ook deel van hom is.

In hierdie opsig kan daar na Rilke se konsep van “verinnerliking” as ‘n transformasie- op veranderingsproses verwys word (vergelyk hoofstuk 1, bladsy 69). Pieterse (2007: 14) verduidelik “verinnerliking” as volg: “Kortliks gaan dit hierom: om ‘objekte’ (dinge) en ‘ervarings’ van ons bestaan na ons innerlike lewe oor te plaas deur ‘verinnerliking’, ‘n nuwe bestaan in ons belewing kry, binne ons ‘herskep’ en aan die verganklikheid ontruk word.” Pieterse (2007: 15) noem dat Rilke poësie as “instrument” van “verinnerliking” beskou het. Deur poësie en ander vorme van kreatiewe transformasie kan “verinnerliking” plaasvind om die sigbare (dit wat aan aardse tydelikheid gebonde is) onsigbaar binne ons te maak. Rilke (in Pieterse, 2007: 95) verduidelik as volg: “[I]n *ons* alleen kan hierdie intieme en voortdurende omvorming van die sigbare in die onsigbare, wat nie meer afhanklik is van sigbaarheid en tasbaarheid nie, hom voltrek [...]” In “Die gedig” sê die digter

dat mense sterf, maar “gedigte en verhale oor hulle gaan soms voort” (127). Die tydelikheid van die menslike bestaan word dus gekontrasteer met die blywende aard van kuns wat ook die proses van “verinnerliking” help bewerkstellig. Die digter se hele reis word in hierdie kortverhaal ’n proses van verinnerliking van die landskap, ervarings en sy vrou. Gevolglik kan die karakter sê: “Hy is alleen en hy is vol; hy is alles” (129). In en deur die verhaal maak hy die sigbare onsigbaar binne hom om dit te verewig en al is hy alleen, is hy “vol” én vervuld.

Teenoor die frenetiese pas en die morbiede toon van die vorige verhale, is daar in “Die gedig” ’n kalm, “ontspanne” atmosfeer. Die karakter sê dat hy “rustig” ry en ten spyte van die feit dat hy weet “hy kan altyd verlies vervang as hy vinnig genoeg beweeg, ry hy stadig en versigtig” (129). Waar hy in die loop van hierdie bundel pyn en verlies deur drank, dwelms en seks probeer vervang en vergeet word, is daar in “Die gedig” nie pogings om van die verlies te ontvlug of te vergeet nie, maar tekens van aanvaarding en verwerking. Teenoor die roekelose en selfvernietigende optrede in die vorige verhale, ry die digter in hierdie verhaal “stadig en versigtig” (129). In die slot van die verhaal blyk hierdie nuwe ingesteldheid ook: “Hy ry eindelijk *ontspanne* deur die vers; die eerste sterre, die landskap, soos sy vrou, soos die gedig, ’n oomblik voltooi binne hom” (129). (My kursivering.)

Dit is opvallend dat die karakter noem dat die landskap, vrou en gedig net “’n oomblik” binne hom voltooi is. Die woord “oomblik” suggereer dat dit net tydelik voltooi is en dat hy steeds reis “op soek na verdere reëls, oor die land

en sy vrou” (127). Die skryfproses is ’n reis wat nog nie finaal afgehandel is nie. Finaliteit en sluiting word dus uitgestel, soos hy in die volgende gedeelte te kenne gee: “Die heuwels en berge; ’n slapende vrou, beeld vir beeld, reël vir reël, strofe vir strofe, tot by ’n moontlike slot teen die see, honderde kilometers verder” (128). In hierdie kreatiewe reis wat met die verwerking van die geliefde se dood gepaard gaan, is hy op reis na “’n moontlike slot” (128) wat daarop dui dat die afsluiting van hierdie hoofstuk in sy lewe ’n moontlikheid is, maar nie gewaarborg is nie en indien afsluiting moontlik is, is dit nog “honderde kilometers verder” (128).

Die reismotief (met verwysing na die reis deur die landskap, die kreatiewe reis en die reis na verwerking van die traumatiese verlies) illustreer ook dat die karakter in beweging is en nie meer vasgevang is in ’n beperkende situasie nie. Die Tarotkaart van die gehangde man dui op die individu wat vasgevang is in ’n beperkende situasie; hy of sy het gestagneer en vind dit moeilik om aan te beweeg en los te kom uit dié situasie. Waite (in Butler, 1975: 159) sê as volg: “It should be noted that [...] the figure as a whole suggests life in suspension, but life not death.” Dié kaart dui dus op die lewe wat tydelik onderbroke en opgeskort is. Indien die kaart omgekeer word dui dit op verlossing uit die situasie (Hambidge, 1998: 14). Aan die einde van “Die gedig” blyk dit dat hierdie kaart tog omgekeer word en dat die “gehangde man” kan aanbeweeg om deur die skryfhandeling die lang reis na heelwording en verwerking voort te sit.

Uit die bespreking van die verhale in hierdie hoofstuk blyk duidelik dat progressie in die bundel plaasgevind het. Waar die karakters aan die begin van die verhale woude wat deur verlies veroorsaak is, probeer genees deur “die roekelose blootstelling aan selfvernietgende ervarings” (flapteksbeskrywing) wat pyn net tydelik verdoof én op die ou end lei tot verdere pyn, is daar in die latere verhale “Omdat ons alles is”, “Treinrit”, “Droomvanger” en veral “Die gedig” suggesties van die aanvaarding van die geliefde se dood. In *Omdat ons alles is* word daar deur die verwoording van die persoonlike problematiek (ook in gefiksionaliseerde vorm) deur die skryfhandeling in die rigting van verwerking beweeg. Tegelyk moet daar weereens beklemtoon word dat verwerking van trauma deur die verwoording daarvan nie maklik is nie en dit blyk ook duidelik uit dié kortverhale. Dit is ’n moeisame en tydsame *proses* soos die karakter in “Treinrit” te kenne gee: “Daar lê nog ’n lang reis voor, dink hy, asof in ’n stadige en moeisame droom” (100).

Hoofstuk 4: Slot

maar nou, hier waar ek skryf, verwag ek tog nie meegevoel
van lesers met myself of al die ekke wat hier praat,
ek's nie meer daar nie, dis als verby, slegs woorde op papier
uit 'n verlede tyd, slegs residu van pyn en dus antiek

(Johl, 1994: 113)

Die bogenoemde aanhaling uit Johan Johl se gedig "Paramnese" in die bundel *Roulet* (1994) is ook van toepassing op Pieterse se kortverhaalbundel *Omdat ons alles is* en die moeisame proses van die deurwerking van trauma waardeur die "ekke" (wat soos in dié tesis aangedui word, herleibaar is na die konkrete outeur en ook as gefiksionaliseerde weergawes van homself beskou kan word) in die verhale gaan. Die digter in die kortverhaal "Die gedig" kan uiteindelik sê hý is "nie meer daar nie" (Johl, 1994: 113); "daar" as 'n toestand van pynlike, psigiese verwonding in die verlede teenoor die hier en die nou. In die hede reis hy "rustig" (Pieterse, 1998a: 129) op soek is na kreatiewe inspirasie en na "verdere reëls oor die land en sy vrou, sy vrou wat deur elke gedig beweeg" (127). In *Omdat ons alles is* is "die woorde op papier" (Johl, 1994: 113) ook die antieke of ou "residu van pyn" (Johl, 1994: 113), omdat die skrywende ek dit reeds deur die skryfhandeling verwoord het en in staat is om voort te gaan met die reis op soek na verdere én nuwe reëls.

In *Omdat ons alles is* "beweeg" (129) die vrou ook deur bykans elke kortverhaal⁴⁰. In die kortverhale word die vrou se selfmoord en die

⁴⁰ In die kortverhale "Luitenant Vos se teregstelling", "Laaste taptoe", "Treinrit" en "Swanesang" is daar geen direkte verwysings na die verlies van 'n geliefde vrou nie. Die eersgenoemde twee verhale verwoord wel 'n ander tipe trauma, naamlik die sinnelose geweld

gepaardgaande gevoelens van verlies en eensaamheid terugkerende temas. Die karakters in hierdie verhale worstel met die aanvaarding van verlies (hoofsaaklik as gevolg van die vroue wat hulle verlaat, hetsy deur selfmoord te pleeg of deur 'n verhouding te beëindig) en in die proses word daar na verskillende metodes gesoek om verlies en pyn te “vervang” (62, 129) en te “vergeet” (62). Die verdoving van pyn deur die roekelose vergrype aan dwelms, drank en seks om pyn te verdoof, word in Pieterse se bundel gekontrasteer met die skryfhandeling as 'n meer konstruktiewe manier om die trauma van verlies te verwerk.

Ter motivering vir die bogenoemde stelling kan die verhale “Twee plus een” en “Die gedig” byvoorbeeld naas mekaar geplaas word. In “Twee plus een” probeer B die pyn van verlies en die gevolglike eensaamheid vergeet en vervang deur seks met verskillende vroue te hê (54), maar hierdie seksuele ervarings laat hom fisies en psigies onbevredig. B voel steeds alleen tydens en nadat die liefdesdriespel in hierdie verhaal eindig. In “Die gedig” word die duidelike emosionele progressie in *Omdat ons alles is* geïllustreer. Die digter probeer nie van die geliefde of sy pyn vergeet nie, maar verwoord dit deur die skryfhandeling. Dié verwoording geskied op twee vlakke; die digter in die verhaal is besig om aan 'n gedig oor die vrou te skryf en die konkrete outeur verwoord as 't ware ook sy persoonlike ervaring deur die skryf van hierdie

van oorlog en die uitwerking daarvan op die soldate. Die twee verhale gaan oor soldate se dienspligervarings in die Suid-Afrikaanse Weermag tydens apartheid, onderskeidelik die destydse noodtoestand wat in “Luitenant Vos se teregstelling” aan bod kom (6, 7 en 17) en die grensoorlog in “Laaste taptoe” (16). In “Treinrit” word die destruktiewe gevolge van oorlog in terme van die verlies van lewens, maar ook die impak wat dit op die mens se psige het, geïllustreer met verwysing na die Tweede Wêreldoorlog en die *Holocaust* (88, 89, 90, 98 en 99). In “Swanesang” is daar nie 'n direkte verwysing na die selfmoord van die geliefde vrou nie, maar hierdie gegewe word indirek betrek, want die verteller se naam is Jon (108 en 115) en die leser het reeds in die verhaal “Die kelder” van die karakter Jon en sy vrou se selfmoord gelees (29, en 30).

kortverhaal. In “Die gedig” sê die karakter op sy reis dat “hy weet hy altyd verlies kan vervang as hy vinnig genoeg beweeg” (129), maar hy probeer nie meer van die verlies ontvlug of vergeet nie; hy ry “stadig en versigtig” (129). Teenoor die sombere toon en selfvernietigende ingesteldheid aan die begin van die bundel is daar in hierdie kortverhaal ’n positiewer ingesteldheid en rustigheid wat dui op die *geleidelike* aanvaarding van die verlies. Dit moet beklemtoon word dat die verwoording van trauma nie onmiddellike verwerking of heling waarborg nie. Die verwerking van trauma deur middel van literêre narratiewe behels nie “kitsgenesing” nie (Van der Merwe, 2007: 104); die proses van verwerking is dikwels ’n moeisame én tydsame reis. In hierdie tesis word geargumenteer dat die vind van woorde om oor trauma te skryf die begin van die reis na die verwerking daarvan sinjaleer. Dít is, myns insiens, in wese waaroor die narratiewe terapie gaan, naamlik om die taal of woorde te vind om trauma te kommunikeer (in hierdie tesis val die klem op die *skryfhandeling* as ’n manier om trauma te kommunikeer) en ’n verhaal of verhale te skep waarin die sin en samehang wat deur trauma vernietig is, teruggevind kan word.

’n Wesenlike aspek waarin daar in hoofstuk twee van hierdie tesis aandag geskenk word, is die postmodernistiese tendensie van die vervaging van die grens tussen feit en fiksie in *Omdat ons alles is*. In die kortverhale word dit vir die leser toenemend moeilik om met sekerheid te sê waar die grens tussen feit (wat in hierdie konteks betrekking het op die konkrete outeur, Pieterse, sy persoonlike ervaring van verlies, die selfmoord van sy vrou Marlene en die werklike skryf van hierdie verhale) en fiksie (die karakters in die verhale as

gefiksionaliseerde weergawes van die konkrete outeur wat aspekte en ervarings met mekaar deel, maar ook van mekaar verskil) lê. Pieterse (in Nieuwoudt, 1998: 17) beklemtoon dat hierdie bundel nie net outobiografies gelees moet word nie en dat daar nie 'n "een-tot-een-korrelasie" tussen hom en al die karakters is nie, omdat dat hy homself ook in die verhale fiksionaliseer.

Die betrek van die konkrete outeur en die skryfhandeling *in* hierdie verhale fokus die aandag op die metafiksionele aard van *Omdat ons alles is*. Dit is immers 'n bundel wat gaan oor die kreatiewe skeppingsproses en die verwerking van trauma deur die verwoording daarvan. In hoofstuk drie is Pieterse se verwoording van trauma verbind met kreatiewe selfopoffering. Die betekenis van die Tarotkaart van die gehangde man word ten nouste geassosieer met selfopoffering om insig, spirituele groei en groei as kunstenaar te bereik (vergelyk hoofstuk 1, bladsye 75-76). In dié bundel offer Pieterse sy pynlike, persoonlike geskiedenis in en deur die verhale aan die leser op. Die woord *selfopoffering* impliseer op sigself dat dit nie noodwendig 'n aangename of maklike proses is nie en die verhale in *Omdat ons alles is* getuig ook van hierdie louterende pyn.

Die titel van hierdie tesis, naamlik *Verwonding, verwoording en verwerking* dui drie fases aan wat as opsomming van die kortverhaalbundel *Omdat ons alles is* kan dien. Ten eerste gaan dit oor die psigiese verwonding wat die selfmoord van die geliefde veroorsaak. Die kortverhale word verbind met die verwoording van dié problematiek en deur verwoording word daar gestreef na

die verwerking van die trauma. Die spesifieke vraagstelling van hierdie tesis is as volg geformuleer: Speel die skryfhandeling 'n rol in die verwerking van traumatiese gebeure in Henning J. Pieterse se kortverhaalbundel *Omdat ons alles is?* (vergelyk hoofstuk 1, bladsye 3-4). Dit blyk dat die skryfhandeling wél 'n rol kan speel in die verwerking van trauma, ook met verwysing na *Omdat ons alles is*. Twee verdere vrae het hieruit gespruit: Hoe en tot watter mate speel die skryfhandeling 'n rol in die verwerking van trauma in Pieterse se bundel?

Eerstens speel die skryfhandeling 'n rol in die verwerking van die verwondende ervarings, meer spesifiek die selfmoord van die geliefde vrou en die gepaardgaande gevoelens van verlies en eensaamheid, deur pynlike ervarings wat in die psige of “die kelder” (vergelyk die kortverhaal “Die kelder”, 27) van die onbewuste onderdruk word na die oppervlak te bring om daar deur te werk. Dit behels die doelbewuste konfrontasie met pynlike herinneringe en ervarings en nie die onderdrukking, ontkenning of ontvlugting daarvan nie. 'n Narratiewe benadering tot terapie behels die uiting of onthulling van onderdrukte trauma. Hierdie uiting en onthulling geskied dan deur middel van taal in die vorm van 'n narratief waarin die traumatiese gebeurtenisse geïntegreer word in 'n poging om daarvan sin te maak. In *Omdat ons alles is* word die onderdrukte trauma (die selfmoord van die vrou) onthul en kom dit talig tot uiting in die verhale waarin daar deur hierdie trauma gewerk en geworstel word in 'n poging om dit te verwerk.

Daar is reeds genoem dat die skryfhandeling 'n rol speel in die verwerking van trauma en hoe dit in Pieterse se bundel geskied, maar tot watter mate verwerking in *Omdat ons alles is* plaasvind, is 'n moeiliker vraag om te beantwoord. Pieterse (in Nieuwoudt, 1998: 17) sê self bevestig dat die skryf van hierdie bundel terapeuties was, in die sin dat hy sy "duiwels" kon uitskryf, maar hy sê ook: "Dit het vyf jaar geneem om haar [Marlene] dood te aanvaar. Maar dis iets wat ek nooit heeltemal sal kan verwerk nie." Daardeur word 'n wesentlike punt benadruk waarna daar ook in hierdie tesis verwys is. Die verwoording van trauma is 'n moeisame proses waarin daar gestreef word na die *moontlike* verwerking daarvan. Die proses of reis waarin daar gestreef word na verwerking van trauma is myns insiens deel van die verwerking self. Die slotverhaal in *Omdat ons alles is* ook gepas in die konteks van hierdie stelling; die digter gaan op 'n reis in sy soeke na reëls om die gedig te voltooi wat hy na die dood van die vrou begin skryf het (125), maar hy besef ook dat die reis (as proses van verwerking) nie voltooi is met die skryf van die gedig nie: "Die paar reëls het bloot saamgegly na hierdie deel van die land *wat hy nog sal deurkruis, op soek na verdere reëls*, oor die land en sy vrou, sy vrou wat deur elke gedig beweeg" (125). (My kursivering).

Trauma, net soos die verhale waarin dit verwoord word, word nooit heeltemal afgeskryf of agtergelaat nie, soos Van der Merwe en Gobodo-Madikizela (2007: 66) skryf: "The aim of traumatised people should not so much be to have finally grasped the trauma, but rather to make the continued grappling with it as rich in meaning as possible. For traumas, like traumatic stories, are never completely left behind; they too are never-ending". Daar moet dus

volgens Van der Merwe en Gobodo-Madikizela daarna gestreef word om die worsteling met trauma so betekenisryk as moontlik te maak. Henning Pieterse doen dít deur die skryfhandeling en in die kortverhale in *Omdat ons alles is*. Finale afsluiting in die verwerking van trauma word uitgestel. In “Die gedig” is die digter al skrywende op reis na die aanvaarding en verwerking van die vrou se dood, maar hy sê ook dat dit “reël vir reël, strofe vir strofe” (128) ’n reis is na “’n moontlike slot teen die see, honderde kilometers verder” (128). Juis omdat hierdie verhaal ’n oop einde het en die leser nie weet of die digter (wat ook na Pieterse herlei kan word, omdat beide digters is en beide die dood van ’n geliefde vrou probeer aanvaar en verwerk met behulp van die skryfhandeling) uiteindelik sy bestemming bereik nie, is dit moeilik om met sekerheid te bepaal presies tot watter mate die skryfhandeling in *Omdat ons alles is* verwerking bring. Tereg sê Van der Merwe en Gobodo-Madikizela (2007: 22):

[O]pen ends’ [are] suggestions that various future possibilities exist , and that readers may never attach one final meaning to a story; similarly, it is impossible to interpret a human life finally when it has come to an end. Final closure evades us in the ‘reading’ of human lives as well as in literary narratives.

Volgens Van der Merwe en Gobodo-Madikizela suggereer oop eindes toekomstige moontlikhede, myns insiens ook die moontlikhede van verdere verwerking van verlies en die moontlikheid dat Pieterse in sy kreatiewe reis al nader aan “’n moontlike slot, teen die see, honderde kilometers verder” (128) beweeg.

Bronnelys

- Albertyn, C.F & Van Rooyen, J.J. 1975. *Ensiklopedie van die wêreld*. (Deel 5 Herd - Keto). Stellenbosch: C.F. Albertyn.
- Anderson, L. 2001. *Autobiography*. London: Routledge.
- Appelt, I. 2006. *Narratives of Hope: Trauma and resilience in a low-income South African community*. Ongepubliseerde doktorsproefskrif. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Bataille, G. 1986. (1957). *Erotism: Death and Sensuality*. (Vertaal deur Mary Dalwood). San Francisco: City Lights Books.
- Boekkooi, P. 1990. Om die wêreld in 'n sandkorrel te sien. *Beeld*, 26 April: 4.
- Botman, H.R. 1996. Narrative Challenges in a Situation of Transition. In: Botman en Petersen (reds.). *To Remember and to Heal: Theological and Psychological Reflections on Truth and Reconciliation*. Kaapstad: Human & Rousseau: 37-44.
- Burger, W. 2002. Eendag was daar... (Of was daar nie?) Stories: Onthulling, verdoeseling of moontlikheid? *Stilet* 14(1): 100-117.
- Burger, W. 2007. Romans lei nie maklik tot terapie. *Die Burger By*, 29 Desember: 12.
- Butler, B. 1975. *The Definitive Tarot*. London: Rider and Company.
- Caenegem, R.C., Groenman S., Lauwerier, H.A., Lissens, R.F. & Mengelberg, M.M.C. 1966-1975. *Grote Winkler Prins* (Deel 8). Amsterdam: Elsevier.
- Carlyon, R. 1981. *A Guide to the Gods*. London: Heinemann.
- Cirlot, J.E. 1971. *A Dictionary of Symbols*. London: Routledge.
- Cloete, T.T. 2000. Dié gedigte ryk in alle opsigte. *Beeld*, 23 Oktober: 13.
- Cornett, C.E. & Cornett, C.F. 1980. *Bibliotherapy: The Right Book at the Right Time*. Bloomington: Phi Delta Kappa Educational Foundation.
- Corsini, R. 2002. *The Dictionary of Psychology*. New York: Brunner-Routledge.
- Cotterell, A. 1980. *A Dictionary of World Mythology*. New York: Putnam.
- Coullie, L.J., Meyer, S., Ngewenya, T.H. & Olver, T. (reds.). 2006. *Selves in Question: Interviews on Southern African Auto/Biography*. Honolulu: University of Hawaii Press.

- Crossley, M.L. 2000. *Introducing Narrative Psychology. Self, Trauma and the Construction of Meaning*. Buckingham: Open University Press.
- Crous, M. 2000. *Sy laaste vrou, sy boeke en musiek, / Slapende prinsesse, opgesluit in mure*. www.oulitnet.co.za/seminaar/pietersebloubaard.asp. (datum afgelaai: 7 Februarie 2006).
- Crous, M. 2008. *Prosa is sielkunde; drama is skisofrenie*. www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=51138 (datum afgelaai: 3 Oktober 2008).
- Davidson, J. 2008. *Daedalus and Icarus*. www.guardianbooks.co.uk/books/2008/jan/14/greekmyths/greekmyths/greekmythsfeatures 4. (datum afgelaai: 20 Oktober 2008).
- De Lange, J. 1990. Terug na menswees. *Die Transvaler*, 22 Januarie: 7.
- De Vries, A. 2007. Ma, ek wil 'n skrywer word. *Rapport Perspektief*, 29 April:7.
- Dodds, G. 2006. *Hanns Heinz Ewers, Bad Boy of German Horror Literature*. www.132.206.25.15/agreng/dodds/ewers01.htm. (datum afgelaai: 3 Oktober 2008).
- Dreyer, L. 2006. *Narratiewe groepterapie met adolessente: Die ontwikkeling van 'n alternatiewe voorkomingsintervensie*. Ongepubliseerde doktorsale proefskrif. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Du Plooy, H. 1986. *Verhaalteorie in die twintigste eeu*. Durban: Butterworth.
- Du Plooy, H. 2006. Profiel van H.J. Pieterse. In: Van Coller (red.). *Perspektief en Profiel 3. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Pretoria: Van Schaik: 409-427.
- Eksteen, L.C. 1997. (1926). *Pharos Groot Woordeboek*. Kaapstad: Pharos Woardeboeke.
- Evans, I.H. 1981. *Brewer's Dictionary of Phrase and Fable*. London: Cassell.
- Fawcett, B. 2006 (1994). Cuckoo. In: Jakubowski (red.). *The Mammoth Book of International Erotica*. London: Robinson.
- Fitzpatrick, M. 2007. In die kop & in die hart. *Beeld*, 6 Januarie: 13.
- Flood, G. 1996. *An Introduction to Hinduism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Forster, L. 1969. *The Icy Fire. Five Studies in European Petrarchism*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Foster, R. & Viljoen, L. 1997. *Poskaarte. Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960*. Kaapstad: Tafelberg en Human & Rousseau.
- Foster, P.H. 2000. *Postmodernisme en poësie, met spesifieke verwysing na die historiografiese metagedig "Die heengaanrefrein" van Wilma Stockenström*. Ongepubliseerde doktorsale proefskrif. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Fowlie, W. 1988. On Writing Autobiography. In: Olney (red.). *Studies in Autobiography*. Oxford: Oxford University Press: 163-170.
- Gere, D. 2004. *How to Make Dances in an Epidemic: Tracking Choreography in an Age of Aids*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Gerkin, C.V. 1986. *Widening the Horizon: Pastoral Responses to a Fragmented Society*. Philadelphia: Westminster.
- Gouws, T. 1989. *Alruin*: Poësie wat voed en verweer. *Insig*, 31 Desember: 49.
- Gouws, T. 1998. Brilljante debuut met pynlike woordwonde. *Beeld*, 19 Oktober: 6.
- Hambidge, J. 1990. Pieterse se debuut belowend. *Boeke-Beeld*, 5 Maart: 8.
- Hambidge, J. 1995. *Postmodernisme*. Pretoria: Van der Walt.
- Hambidge, J. 1998. Gouws lees homself, nie verhale. *Beeld* (briewe), 21 Oktober: 14.
- Hambidge, J. 2008. *Joan Hambidge gesels met Henning Pieterse oor die bekroonde Duino-elegieë*. www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&news_id=36132&cause_id=1270. (datum afgelaai: 26 September 2008).
- Harvey, J.H. 1996. *Embracing their Memory. Loss and the Social Psychology of Storytelling*. Needham Heights: Allyn & Bacon.
- Harvey, J.H. 2002. *Perspectives on Loss and Trauma. Assaults on the Self*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Heyns, M. 2000. The whole country's truth: confession and narrative in recent white South African writing. *Modern Fiction Studies* 46(1): 42-66.
- Ions, V. 1967. *Indian Mythology*. London: Paul Hamlyn.
- Janoff-Bulman, R. & Berger, A. 2000. The Other Side of Trauma: Towards a Psychology of Appreciation. In: Harvey & Miller (reds.). *Loss and Trauma. General and Close Relationship Perspectives*. Philadelphia: Brunner-Routledge: 29-41.

- Jelenik, E. 2006 (1989). Lust. In: Jakubowski (red.). *The Mammoth Book of International Erotica*. London: Robinson.
- Johl, J. 1994. *Roulet*. Kaapstad: Tafelberg.
- John, P. 2000. Versoening, Aufarbeitung, Renaissance, verligting: wat eis die Suid-Afrikaanse verlede van ons? *Stilet* 12(1): 43-61.
- John, P. 2006. Die terapeutiese imperatief, stories en letterkunde: 'n Repliek aan H.P. van Coller. *Tydskrif vir Letterkunde* 43(1): 155-168.
- Kannemeyer, J.C. 2005. *Die Afrikaanse Literatuur 1652-2004*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Leafsteadt, C. 1995. *Bluebeard as Theatre: The Influence of Maeterlinck and Hebbel on Balázs's Bluebeard Drama*. In: Laki (red.). *Bartók and his World*. Princeton: Princeton University Press.
- Louw, Van Wyk. N.P. 1958. (1956) *Swaarte- en ligpunte*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Malan, L. 2000. Pieterse imponeer met tweede bundel. *Rapport*, 10 Desember: 18.
- Mauer, N. E. 1998. *The Pursuit of Spiritual Wisdom: The Thought and Art of Vincent van Gogh and Paul Gauguin*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
- McHale, B. 1987. *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen.
- Meijer, M. 2005. Achterbergs autobiografie. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*. 12(2): 184-205.
- Musarra-Schroeder, U. 1989. Vormen van "autobiografisch schrijven". In: Jongeneel, E. (red.). *Over de autobiografie*. Utrecht: Hes Uitgevers: 41-56.
- Nel, R. 2002. Om skanse te skep. *Insig*, Junie: 75.
- Nieuwoudt, S. 1998. Skryfwerk veel meer as 'n pynstiller, sê Pieterse. *Beeld Kalender*, 11 Desember: 17.
- Nieuwoudt, S. 2001. Bekgeveg met Dr. Death. *Beeld Plus*, 14 Julie: 4.
- Nooteboom, Cees. 1980. *Rituelen*. Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers.
- Odendaal, B. 2001. Baie skatte in Pieterse se (poësie)burg. Hanteer patosryke tematiek met 'n knap hand. *Volksblad*, 22 Januarie: 6.

- Odendal, F.F. & Gouws, R.H. 2005 (1965). *Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal*. Kaapstad: Pearson Education South Africa.
- Perrault, C. 1957. *The Fairy Tales of Charles Perrault*. (Vertaal deur Geoffrey Brereton). Middlesex: Penguin Books.
- Pieterse, H.J. 1989. *Alruin*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Pieterse, H.J. 1998a. *Omdat ons alles is*. Kaapstad: Tafelberg.
- Pieterse, H.J. 1998b. Skrywer "werp" hom in swembad oor resensie. *Beeld* (briewe), 21 Oktober: 14.
- Pieterse, H.J. 2000. *Die burg van hertog Bloubaard*. Kaapstad: Tafelberg.
- Pratt, C. 2007. *An Encyclopedia of Shamanism*. New York: Rosen.
- Reber, A.S. & Reber, E.S. 2001. (1985). *The Penguin Dictionary of Psychology*. London: Penguin Books.
- Rilke, R.M. 2007. (1922). *Duino-elegieë*. (Vertaal deur Henning J. Pieterse). Pretoria: Protea Boekhuis.
- Roos, H. 2006. Die Afrikaanse prosa 1997 tot 2002. In: Van Coller (red.). *Perspektief en Profiel 3. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Pretoria: Van Schaik: 43-104.
- Sadlon, P. 2007. *Francesco Petrarch & Laura de Noves*. www.petrarch.petersadlon.com. (datum afgelaai: 22 Oktober 2008).
- Scheepers, R. 1991. Outobiografie of nie: Aantekeninge oor die outobiografiese aanwysers in enkele Afrikaanse tekste. *Literator* 12(3): 25-39.
- Scheepers, R. 1998. *Koos Prinsloo: Die skrywer en sy geskryfdes*. Kaapstad: Tafelberg.
- Schoeman, R. 2001. *Skryf as terapie by twee vertellers uit 'n postkoloniale bestel: 'n Vergelykende studie van Een vlek op de rug deur J. Van de Walle en Eben Venter se Foxtrot van die vleisetters*. Ongepubliseerde magistertesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Scholtz, H. 2000. Moer hom in metafoor. *Insig*, Februarie: 47.
- Scholtz, H. 2000. Henning Pieterse - Rustelose Bloubaard. *Insig*, Desember: 65.
- Simpson, J.A. & Weiner, E.S.C. 1989(2). *The Oxford English Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.

- Sinclair, J. 1987. *Collins Cobuild English Language Dictionary*. London: HarperCollins.
- Smith, F. 2001. Poësie kan vertroos. *Die Burger*, 26 Maart: 7.
- Smith, M. 1998. Skrywer “skok en maak amok”. Bundel kortverhale het reeds warm debat uitgelok. *Volksblad*, 7 Desember: 6.
- Smith, S. & Watson, J. 2001. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minnesota:University of Minnesota Press.
- Smuts, J.P. 1999. Heling in vele dimensies. *Insig*, Februarie: 2.
- Snyman, J. 2007. Wat dan van die “onregverdige” trauma-slagoffers? *Die Burger*, 24 Desember: 9.
- Stander, C. 2008. *Die heelalburg van hertog Bloubaard*. www.inletterland.net/in_letterland/2008/01/die_heelalburg_.html. (datum afgelaai: 14 Julie 2008).
- Swanepoel, E. 1996. Ubuntu en individualisme: enkele opmerkings oor die Suid-Afrikaanse outobiografie. *Stilet* 8(1): 20-27.
- Sweet, M. 1999. Visual arts: So long, and thanks for all the fish. www.findarticles.com/p/articles/mi_qn4158/is_19991128/pg_4. (datum afgelaai: 20 Oktober 2008).
- Teirlinck, I. 1926. *Flora Magica. De plant in de tooverwereld*. Antwerpen: De Sikkel.
- Terblanche, E. 2008. *Sanlam/ATKV/LitNet Afrikaanse album: Henning Pieterse (1960 –)*. www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=51886. (datum afgelaai: 11 Oktober 2008).
- Thomas, D. 1934. *18 Poems*. London: Fortune Press.
- Truth and Reconciliation Commission of South Africa Report*. 1998. Volume 1. Kaapstad: Juta.
- Van Bosch, C. 1991. Kuns uit Australië verbreed perspektief. *Die Burger*, 1 Mei: 4.
- Van Coller, H.P. 1997. Die waarheidskommissie in Afrikaanse letterkunde: Die Afrikaanse prosa in die jare negentig. *Stilet* 9(2): 9-21.
- Van Coller, H.P. & Odendaal, B. 2003. *Kleur kom nooit alleen nie* (Antjie Krog) en *Die burg van hertog Bloubaard* (H.J. Pieterse): 'n poëtikale beskouing (Deel 2). *Stilet* 15(1): 36-64.

- Van Coller, H.P. 2005. *Anderkant die stilte* (A.P. Brink) en die verwerking van trauma. *Tydskrif vir Letterkunde* 42(1): 117-133.
- Van Coller, H.P. & Van Jaarsveld, A. 2005. Konfrontasie en vergifnis: 'n Outobiografiese lesing van *Boesman my seun* (2004) deur Deon Opperman. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* 12(2): 206-224.
- Van Coller, H.P. & Strauss, D.F.M. 2006. "Die dissonansie van dissidente diskoers": Oor metodologie en vakbeoefening in die Geesteswetenskappe. *Tydskrif vir letterkunde* 43(2): 79-90.
- VandenBos, G.R. 2007. *American Psychological Association Dictionary of Psychology*. Washington, DC: American Psychological Association.
- Van der Merwe, C. & Gobodo-Madikizela, P. 2007. *Narrating our Healing. Perspectives on Working through Trauma*. Newcastle: Cambridge Scholars.
- Van der Merwe, C. & Wolfswinkel, R. (reds.). 2002. *Telling Wounds: Narrative, Trauma & Memory - Working through the SA armed conflicts of the 20th century*. Stellenbosch: Van Schaik Content Solutions.
- Van der Merwe, C. & Viljoen, H. 1998. *Alkant Olifant*. Pretoria: J.L. Van Schaik.
- Van der Merwe, C. 2005. Die laaste woord oor 'n Afrikaanse boek of Die verhaal van die afgesnyde voete. *Stilet* 17(2): 26-49.
- Van der Merwe, C. 2007. 'n Terapeutiese perspektief op *In stede van die liefde* (2005). *Stilet* 19(1): 103-114.
- Van der Merwe, C. 2008. Herskepping van gebroke verhale. *Die Burger By*, 5 Januarie: 14.
- Van Gorp, H., Delabastita, D., Ghesquire, R. & Flamend, J. 1986. (1980). *Lexicon van literaire termen*. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Van Vuuren, H. 1990. Ontvlugting uit die Afrika-milieu. *Die Burger*, 15 Maart: 14.
- Van Heerden, E. 1995. "Nu tasten wij naar verf en woord": Die aangetekende verlede in Abraham de Vries se "Siënese dagboek" en Koos Prinsloo se "By die skryf van aantekeninge oor 'n reis". *Stilet* 7(2): 11-21.
- Van Heerden, E. 1996. *Kikoejoe*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Heerden, E. 1997. *Postmodernisme en prosa: Verhaalstrategieë in vyf verhale van Abraham de Vries*. Kaapstad: Human & Rousseau.

- Venter, E. 2006. Loss and Mourning: Writings on Death and its Appeal to the Reader. *Werkwinkel* 1(1): 181-187.
- Venter, L.S. 1998. Gedagteryke kortverhale waaroor leser lank bly tob. *Beeld*, 16 November: 8.
- Verduyn, C. 1992. Between the Lines: Marian Engel's *Cashiers* and Notebooks. In: Kadar, M. (red.). *Essays on Life Writing. From Genre to Critical Practice*. Toronto: University of Toronto Press: 28-41.
- Viljoen, L. 2000. Vers wek weer tot lewe. *Die Burger*, 12 Februarie: 10.
- Viljoen, L. 2004. "'n Brief in 'n bottel': 'n lesing van Karel Schoeman se *Die laaste Afrikaanse boek*. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap/Journal of Literary Studies* 20(1/2) 2004: 109-131.
- Visagie, A. 1997. Subjektiviteit en geskiedenis in Etienne van Heerden se *Casspirs en Campari's*. *Stilet* 9(1): 109-126.
- Wasserman, H. 1998. Verliteratring kenmerk digter se prosadebuut. *Die Burger*, 16 Desember: 5.
- Weideman, G. 1998. Pieterse se prosadebuut is onthutsend eerlik, dapper. *Rapport*, 6 Desember: 19.
- White, M. & Epston, D. 1990. *Narrative Means to Therapeutic Ends*. New York: W.W. Norton & Company.
- Zaehner, R.C. 1966. *Hinduism*. London: Oxford University Press.

