

# **EROTIEK, GEWELD EN DIE DOOD IN `N GELYKE KANS VAN JEANNE GOOSEN**

**Henriëtte Loubser**

Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die graad van

**Magister**  
in die  
**Lettere en Wysbegeerte**  
aan die  
**Universiteit van Stellenbosch**

The crest of the University of Stellenbosch is centered behind the text. It features a shield with a red and white design, topped with a crown and a banner. The Latin motto 'Pectora roburant cultus recti' is inscribed on a scroll at the bottom of the crest.

**Studieleier: Prof. M. van Niekerk**

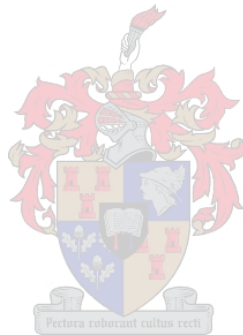
**April 2005**

*Verklaring*

Ek, die ondergetekende, verklaar hiermee dat die werk in hierdie tesis vervat, my eie oorspronklike werk is en dat ek dit nie vantevore in die geheel of gedeeltelik by enige universiteit ter verkryging van `n graad voorgelê het nie.

Handtekening: .....

Datum: .....



## BEDANKINGS

Ek wil graag my opregte dank uitspreek teenoor:

- Prof. Marlene van Niekerk vir haar geduldige leiding, ondersteuning en entoesiasme. Dit was `n inspirerende ervaring en 'n groot voorreg om onder haar leiding te kon werk.
- Elbie Adendorff en Alta Schoemann vir hulle waardevolle insette.
- My man en kinders vir hulle ondersteuning, motivering, geduld en liefde.
- Dr Margot Steyn en Marie-Louise Louw vir hulle ondersteuning.
- Die Universiteit van Stellenbosch vir finansiële steun.



## ABSTRACT

The aim of this study is to examine the relationship between eroticism, violence and death as it occurs in Jeanne Goosen's short story collection, *'n Gelyke kans*. The research is based upon the hypothesis that these stories express in a particular manner the transgressive role of eroticism in breaking through social conventions and barriers.

As a possible framework for discussion reference is made in the first place to George Bataille's theories on the subversive nature of eroticism, Julia Kristeva's semiotic and pre-Oedipal theories, and Mikhail Bakhtin's notion of the carnivalesque. Subsequently a reading strategy was designed by means of an in-depth analysis of ten stories from the collection in accordance with general formalistic principles.

The conclusion is reached that Goosen with non-judgmental sympathy exposes man's inborn, continuous search for the illusion of perfect happiness. This state of bliss is sometimes achieved by the violent "incorporation" of the beloved/desired "other", and the final outcome is a concomitant and inevitable decline into an unwholesome, destructive, and fatal erotic power play.

## OPSOMMING

Hierdie studie wil die verhouding tussen erotiek, geweld en die dood, soos dit voorkom in Jeanne Goosen se kortverhaalbundel, *'n Gelyke kans*, ondersoek. Die ondersoek berus op die hipotese dat hierdie verhale die transgressiewe rol van die erotiek in die deurbreking van sosiale konvensies en grense op 'n spesifieke wyse verwoord.

As moontlike raamwerk van ondervraging word daar verwys na, eerstens George Bataille se teorieë oor die subversiewe aard van erotiek, Julia Kristeva se teorie van die pre-Oedipale en die semiotiese, en die nosie van die karnavaleske by Mikhail Bakhtin. Voorts is 'n leesstrategie van 'n in-diepte-analise van tien verhale uit die bundel, ooreenkomstig algemene formalistiese beginsels gevolg.

Daar word tot die slotsom gekom dat Goosen met 'n nieveroordelende simpatie die mens se natuurlike, voortdurende soeke na die illusie van volledige geluk ontmasker. Hierdie toestand van geluksaligheid word soms verkry deur gewelddadige "inkorporasie" van "die geliefde/begeerde ander" en die uiteinde is 'n gepaardgaande, noodwendige verval in ongesonde, destruktiewe, dodelike, erotiese magsrelasies.

# INHOUDSOPGAW E

Bladsy

## HOOFSTUK 1

### ORIËNTERING

1.1	Inleiding.....	1
1.1.1	Die leesuitdaging van die tekste.....	2
1.1.2	Die probleemstelling.....	4
1.2	Teoretiese raamwerk.....	5
1.3	Leeshipotese.....	6
1.4	Metode en benadering.....	7

## HOOFSTUK 2

### 2.1 GEORGE BATAILLE – DIE OBSENE

2.1.1	Inleiding.....	9
2.1.2	Die storie van die oog.....	9
2.1.3	'n Feministiese blik op Bataille.....	16
2.1.4	Ooreenkomste.....	20

### 2.2 DIE STEM VAN DIE CHORA

2.2.1	Inleiding.....	20
2.2.1.1	Die pre-Oedipale.....	22
2.2.1.2	Die Semiotiek.....	22
2.2.2	Julia Kristeva : Die semiotiese.....	23
2.2.2.1	Die abjekte.....	28

### 2.3 DIE BEVRYDENDE LAG

2.3.1	Inleiding.....	31
2.3.2	Bakhtin se karnavaleske.....	31

2.4	OBJEKRELASIES.....	36
-----	--------------------	----

## HOOFSTUK 3

### ALGEMENE INLEIDING TOT ANALITIESE HOOFSTUKKE.. 46

3.1 Psigologies-teoretiese raamwerk..... 47

3.2 Temas en motiewe..... 49

## HOOFSTUK 4

### “DERRA SE KROONPRINSES”

4.1.1 Inleiding..... 53

4.1.2 Analise..... 54

4.1.3 Slotsom..... 69

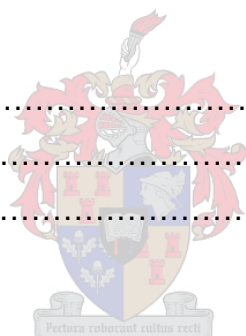
## HOOFSTUK 5

### “KRISTALDRUIWE”

5.1 Inleiding..... 71

5.2 Analise..... 72

5.3 Slotsom..... 81



## HOOFSTUK 6

### “SPRINKANE”

6.1 Inleiding.....82

6.2 Analise..... 83

6.3 Slotsom..... 102

## HOOFSTUK 7

### “AAN DIE EINDE VAN DIE REËNBOOG”

7.1 Inleiding..... 104

7.2 Analise..... 105

7.3 Slotsom..... 111

## HOOFSTUK 8

### “NADER MY GOD BY U”

8.1	Inleiding.....	113
8.2	Analise.....	114
8.3	Slotsom.....	122

## HOOFSTUK 9

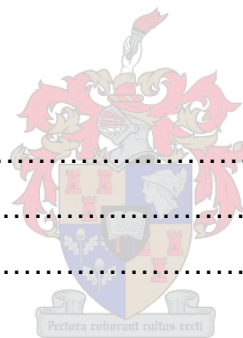
### “DIE HERTOGIN SE KAT”

9.1	Inleiding.....	123
9.2	Analise.....	124
9.3	Slotsom.....	132

## HOOFSTUK 10

### “VLIEG”

10.1	Inleiding.....	134
10.2	Analise.....	135
10.3	Slotsom.....	145



## HOOFSTUK 11

### “VRUG”

11.1	Inleiding.....	146
11.2	Analise.....	147
11.3	Slotsom.....	151

## HOOFSTUK 12

### DIE KABARETTEKSTE

12.1	Inleidend.....	152
12.2	“WRAAK”	
12.2.1	Inleiding.....	152
12.2.2	Analise.....	153
12.2.3	Slotsom.....	157



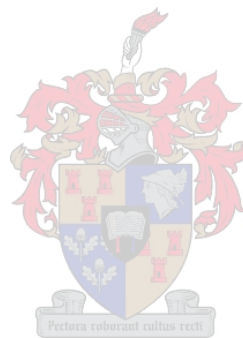
## **12.3 “SIRKUS”**

12.3.1 Inleiding.....	157
12.3.2 Analise.....	158
12.3.3 Slotsom.....	164

## **HOOFSTUK 13**

<b>SLOT</b> .....	165
-------------------	-----

<b>BRONNELYS</b> .....	169
------------------------	-----



# HOOFSTUK 1

## Oriëntering

*“As opposed to the official feast, one might say that carnival celebrates temporary liberation from the prevailing truth of the established order; it marks the suspension of all hierarchical rank, privileges, norms and prohibitions. Carnival was the true feast of time, the feast of becoming, change and renewal. It was hostile to all that was immortalized and complete.”*  
(Michail Bakhtin 1968:109)

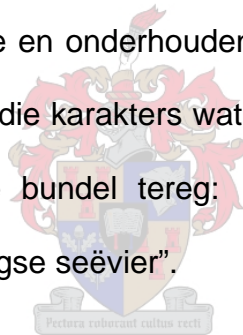
*“In eroticism, as in any transgressive experience, the limits of the self become unstable, ‘sliding’.”*  
(Susan Suleiman 1993:75)

### 1.1 Inleiding

In Jeanne Goosen se oeuvre kom die realistiese oopskrif van ‘n voorstedelike, mindergegoede werkersklasbestaan dikwels voor, terwyl erotiek, geweld en die dood, in verskillende modulاسies en aanbiedings, kenmerkend déél daarvan is. Goosen se debuutroman, *Ons is nie almal so nie* (1990) en ook die vervolroman, *Onder andere Daantjie Dromer* (1993) is ontstellend realisties in hulle eerlikheid. Veral met die publikasie van haar eerste “volksroman”, wyk Goosen af van die romantradisie in aanbieding en styl, en bied sy ‘n ontstellende ontmaskering van die realiteite rondom die laer middelklas. Brink (1990:113) wys daarop: “dit is ‘n verskriklike skoon kyk dwarsdeur al die tekens wat ‘n mens se alledaagse werklikheid konstitueer, tot in die hemel en hel daaragter; dwarsdeur die spieël tot binne-in die raaisel van efemere en weerlose menslikheid.”

Reeds in Goosen se prosadebuut vind ‘n mens ‘n sterk allegoriese inslag. In *Om ‘n mens na te boots* (1975), tref die leser ‘n spanning aan tussen die “alledaagse en die gedroomde, die konvensies van die burgerlike samelewing en die brose, intieme sfeer van die hoofkarakters van die novelle” (Olivier 1993:34). Hiérop volg die verhoogdrama, *Louoond* (1978) en ‘n kortverhaalbundel, *Kat in die sak* (1986). In hierdie twee werke is die realisme en die meer verwickelde allegoriese inslag van die novelle, *Om ‘n mens na*

te boots nagenoeg versmelt. Die verskyning van die versameling kortverhale en kabarett tekste in *'n Gelyke kans* (1995), is 'n voortsetting van Goosen se disrespekvolle ondermyning van sogenaamde "hoë" literatuur, deur die aanwending van oënskynlik oppervlakkige alledaagsheid, satire, kru humor en banale en groteske voorstellings. Met die bundel *'n Gelyke kans*, word die ontsnapping van individue aan die versmorende realiteit van hulle bestaan verder gevoer. Die leser herontdek die versmelting van realisme en fantasie, die vreesaanjaende, die groteske en makabere. Die leser ontdek ook 'n veelstemmigheid waarin "die stem van die prosaskrywer saam met dié van die digter en die teaterskrywer klink" (Viljoen 1995:35). Op 'n vindingryke manier skryf Goosen teen die konvensionele opvatting oor taboes, soos bloedskanie, in. Louise Viljoen (1995:35) sê: "Goosen se ondermyning van die Suid-Afrikaanse samelewing in hierdie bundel bly nietemin sinvolle en onderhoudende leesstof omdat veral die gewone mens deel is van die karnaval van die karakters wat hier ten tonele gevoer word." Johan de Lange (1995:34) benoem die bundel tereg: "verhale waarin die mag van die verbeelding telkens oor die alledaagse seëvier".



### 1.1.1 Die leesuitdaging van die tekste

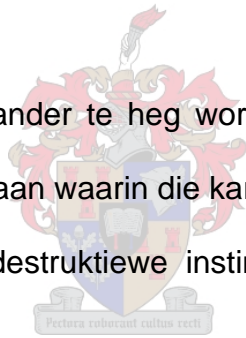
By 'n eerste lees van *'n Gelyke kans*, word die leser getref deur 'n besondere vormgewing en 'n plek-plek ontstellende inhoud. In die bundel val dit telkens op hoe fyn die modulaties van taal deur Goosen, in registers wat wissel van hiperboliese sosiale satire, deinende liriek en allegoriese of sprokiesagtige strakheid, hanteer word.

Die verhale se ontstellende inhoud bestryk temas, motiewe en polariteite waartussen daar 'n subtile verband bestaan. Die volgende temas kom herhaaldelik in die verhale voor, naamlik 'n illusie, 'n soeke by die karakters na 'n geluk wat alle dubbelsinnigheid sal ophef en 'n volledige uiteindelijke vrede sal bring. Hierdie soeke manifesteer steeds

binne destruktiewe, mags- en eenwoordverhoudings, byvoorbeeld bloedskandelike, simbiotiese en kannibalistiese verhoudings, waar daar voortdurend binne die ander se psigiese ruimtes oortree word. Daar is ook die uiteindelijke, gepaardgaande, onvermydelike skade waar hierdie magsverhoudings volgehou word.

Die soorte illusies of waanwêreld waarin die karakters in die bundel hulle bevind, word dikwels vergestalt in byvoorbeeld clichés, sprokies, die sirkus en toorkuns. Deur middel van hierdie soorte illusies, probeer die karakters in die verhale sin aan hulle bestaan gee. Voorts manifesteer in talle verhale 'n beheptheid by die karakters met die self en die verhouding tot andere. Die erotiese bied 'n uitsluitlike grondslag vir alle sosiale- en begeerteverhoudings.

Die begeerte om die self aan 'n ander te heg word telkens dwingend vergestalt. Die ambivalente uiteinde van hierdie waan waarin die karakters hulle bevind, is pyn, wanhoop en skuldgevoelens. Daar is 'n destruktiewe instink, 'n soort Freudiaanse doodsdrijf, aanwesig by baie van die karakters.



Die bundel toon sekere ingewikkelde polariteite: 'n Bloedskandelike verhouding tussen pa en dogter word byvoorbeeld met 'n verstommende dubbelsinnigheid aangebied. Aan die een kant is die dogter die "slagoffer" van die bloedskandelike verhouding, maar aan die ander kant merk die leser 'n soort aandadigheid, 'n medepligtigheid van die dogter aan haar posisie op.

Langsamerhand word die leser bewus van 'n koherente patroon van hierdie polariteite wat deur die bundel versprei is. Hierdie dubbelsinnighede sal, soos wat dit manifesteer, telkens geïdentifiseer word tydens die analise van die verhale.

In die bundel is daar ook verskeie verhale met herhalende verwysings na die skryfhandeling, opteken, formuleer, geskiedenis skryf, taal, lied en woorde, waardeur die polariteite uitgespeel word. Die skryfproses word selfrefleksief aangebied as ontmaskerend en blootleggend in die bundel, maar dien ook as nabootsing van die verleiding om wel tot die skryfaksie oor te gaan en as 'n dubbelspel van die magtige simboliese orde aan die een kant en die roep van die imaginêre orde aan die anderkant. Daar is ook die motief van die obsene liggaam met sy (soms verwarrende) openinge en geheimenisse wat blootgelê word. Voorts is daar die motief van die bevrydende lag wat verlossing vanuit benouende omstandighede bring. Dit is 'n lag wat gepaard gaan met die vryhede wat die ondermynende volkskarnaval bring.

## 1.2 Probleemstelling

Die vraag ontstaan nou hoe die temas, motiewe en polariteite soos hierbo genoem, saamgedink kan word om die intiem-vervlegte band tussen erotiek, geweld en dood in die verhale duidelik te maak. Met hierdie studie word dit gedoen aan die hand van in-diepte-analises van 'n tiental verhale volgens algemene formalistiese beginsels en met behulp van teoretiese invalshoeke van Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, George Bataille en W.R.D. Fairbairn. Die spesifieke seleksie van verhale is gedoen volgens die mate waartoe elkeen hom leen om binne hierdie teoretiese raamwerk ondersoek te word.

Goosen se teks is 'n subtiele verwerping van aanvaarde konvensies en strukture. Dit is naamlik 'n oortreding van die limiete wat opgelê word op verhoudings as die enigste "korrekte" en "aanvaarbare" optrede van die individu binne die Suid-Afrikaanse sosiale werklikheid. In resensies en artikels word die subversiewe aard van die bundel van meet af aan erken. Hierdie subversie word gekarakteriseer as die oorskryding van aanvaarde

denkbeelde oor seksualiteit, mag, erotiese intimiteit en geslagtelikheid. Volgens Stallybrass en White (1986:3-5) is hierdie oorskryding ambivalent, want binne die oorskryding van grense lê juis die bevestiging van limiete opgesluit: “transgressing the rules of hierarchy and order in any one of the domains may have major consequences in others.”

In haar artikel in *Die Suid-Afrikaan* sê Viljoen (1995:35) onder andere die volgende:

is die tekening van limiete in die verhale so belangrik: die limiete opgelê deur ge-automatiseerde konvensies moet uitgedaag en oorskry word om limiete daar te stel waarin die waarde van die individu (h)erken word.

Hierdie subversie van die bestaande Suid-Afrikaanse orde deur middel van uitdagende representasies van die erotiek, geskied deurgaans in die bundel. Ook dít word deur resensente soos Viljoen (1995:35) erken:

By geleentheid geskied die subversie van die bestaande maatskaplike orde deur middel van die erotiek soos in die verhaal “Nader my God by u.” Hier word die erotiese limiete opgelê deur die “Christelike liefde” en die heteroseksuele patriargie uitgedaag deur ‘n ongebreidelde viering van erotiese lus sonder dat die weemoed of doodsbeswustheid onderliggend daaraan ontken word.

By nadere analise het die raaiselagtige verknogtheid van erotiek, geweld en die dood algaande uitgekristalliseer tot ‘n patroon waarin Goosen se transgressie van konvensies duidelik geblyk het.

### 1.3 Teoretiese raamwerk

Eensyds word die voor-die-hand-liggende roete van ondersoek gekies, naamlik om die verwysings na filosowe en literatuurteoretici, wat die skrywer self noem, te volg:

“Our only real pleasure it to squander our resources to no purpose.”  
(soos aangehaal deur Goosen voor in `n *Gelyke kans*)

“The man who admits the value of other people necessarily imposes limits

upon himself.” - George Bataille  
(soos aangehaal deur Goosen 1995:103)

“Om by Michail Bakhtin se studie oor die karnavaleske aan te sluit: kabaret word hier ondermynende volkskarnaval.” (Goosen 1995:106)

My ondersoek steun op die werk van die volgende internasionale filosowe en literatuurteoretici:

As vertrekpunt word George Bataille se verhaal *Histoire de l'oeil* gebruik. Daar word spesifiek verwys na sy opvattinge oor seksualiteit en sy siening van erotiek, geweld, waansin en die dood. Die relevansie van die Russiese denker, Mikhail Bakhtin se dialogisme en die ondermynende kragte van die lag en die omkerings van tradisionele hiërargieë tydens die volkskarnaval word ondersoek. Hierby kom dan nog, om sommige kenmerke van die taalgebruik in *'n Gelyke kans* op te vang, 'n toepassing van die teorie van die semiotiek van Julia Kristeva.

Daar word ook 'n kort ondersoek gedoen na die teorie van W.R.D. Fairbairn met betrekking tot objek-relasies, 'n teorie wat 'n greep moet bied op die ontstellende vorms van verknogtheid tussen baie karakters in die verhale.

Die leesstrategie wat by hierdie analise gevolg word, is nie noodwendig die enigste ondersoekmetode nie. Dit is egter die doel van hierdie tesis om die gekose verhale te dekodeer en te analiseer, ten einde op die spoor te kom van die meganismes waarmee Goosen die modulاسies van die menslike erotiek binne die bestek van die verhale ontmasker.

#### **1.4 Leeshipotese**

Met hierdie tesis word 'n poging aangewend om te toon dat Goosen met die verhale 'n verrassende, dubbelsinnige, onderlinge medepligtigheid wil uitwys in die klaarblyklik

eenduidige verhouding tussen duidelike slagoffers en vanselfsprekende misbruikers in erotiese verhoudings. Uiteindelik wil sy met 'n weemoedige en soms satiriese meelewing, die wedersyds-destruktiwe transgressies van hierdie erotiese verhoudings ontmasker.

Hierdie ontmaskering is dikwels 'n melancholiese viering van die wanhopige maniere wat mense bedink om te ontsnap aan die eensame werklikheid van hulle afsonderlike bestaan. In hierdie uiteensettings word op verrassende wyses dikwels die manlike karakters en of die lesbiese vroue aangebied as die reddeloos-geobsedeerde slagoffers van 'n verleidelike vroulike figuur, wat dikwels die allure van 'n misterieuse en frustrerende natuurmag het.

### **1.5 Metode & Benadering**

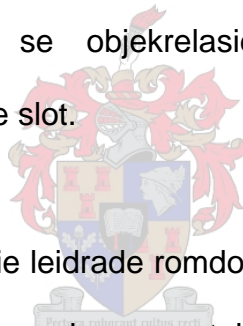
Die metode wat gevolg word, is stiplees volgens algemene formalistiese beginsels van die geselekteerde verhale. Dit word in hoofstukke 4 tot 12 van die tesis gedoen. Elkeen van die tien verhale is gekies op grond daarvan dat dit my leeshipotese die sterkste steun, omdat die verhale die genoemde temas, motiewe, polariteite en struktuur ten beste illustreer.

Hierdie tien verhale leen hulle voorts ten beste tot die ontginning van die verhaal as 'n vorm van kommunikasie. Volgens Robert Scholes in sy werk *Semiotics and interpretation* (1982:60) vervul die leser 'n bepaalde rol binne die narratiewe wêreld van elke verhaal: "I should like to employ the word 'narrativity' to refer to the process by which a perceiver actively constructs a story from the fictional data provided by any narrative medium." 'n Outonome verteltekst, as deel van 'n kommunikasiehandeling, word dus deur die leser gerealiseer, in eie interne verbande geïnterpreteer en gekonstrueer. Die leser moet



gesien word as funksioneel *deel* van die omvattende narratiewe wêreld, aangesien 'n "oop" teks (met ander woorde 'n teks waar die leser moet interpreteer en vertolk) jou as't ware dwing tot die konstruksie van 'n estetiese objek uit die verteltekste (*fabula*)<sup>1</sup>.

In hoofstuk 2 sal gekyk word na George Bataille as eroties-pornografiese skrywer na wie Goosen, soos reeds genoem, in hierdie bundel verwys. In dieselfde hoofstuk word ook 'n kort uiteensetting gegee van die teorie van die Franse semiotikus, Julia Kristeva, met betrekking tot die aard van die semiotiese, die pre-Oedipale, asook die nosie van Woman's Language/die vrouestem. Mikhail Bakhtin se ontwikkeling van die karnavaleske op 'n kritiese inversie van alle amptelike strukture en hiërargieë is ook, as instrumenteel tot die analise van die verhale in die bundel, ondersoek. 'n Kort ondersoek word ook gedoen van W.R.D. Fairbairn se objekrelasieteorie. Hoofstuk 13 vervat die gevolgtrekkings, samevatting en die slot.



Aan die hand van die skrywer se eie leidrade rondom Bataille, Bakhtin en Kristeva, word die genoemde raamwerk van ondervraging opgestel as die heuristiese<sup>2</sup> model wat vir dié leser die rykste interpretatiewe opbrengs uit hierdie raaiselagtige verhale kan lewer en die meeste van die vreemde polariteite in die verhale kan integreer in 'n samehangende interpretasie. Die lesing van die verhale is dus, in die lig van hierdie heuristiese model, 'n sekere realisering van 'n teks wat dubbelsinnig genoeg is om ook nog ander interpretasies te kan verdra.

<sup>1</sup> Die *fabula* is die gegewe waarmee die skrywer begin en die leser eindig, met ander woorde die estetiese objek. Dit is die storie soos wat dit uit die teks gekonstrueer word (Brink 1987:15).

<sup>2</sup> Wat betrekking het op, soos die heuristiek; volgens die heuristiek; wat 'n mens in staat stel om te ontdek; wat betrekking het op denkprouesse waardeur nuwe waarhede ontdek word. (WAT)

## HOOFSTUK 2

### 2.1 George Bataille – die obsene

#### 2.1.1 Inleiding

By die lees van ‘n *Gelyke kans*, ontdek die leser etlike verwysings na filosowe en denkers se opvattinge oor die erotiese en die konteks van geweld. Op bladsy 6, voor die inhoudsopgawe, asook op bladsy 103, met die aanvang van die kabarettetekste, is daar verwysings na George Bataille (Goosen 1995). Ek wil met die tesis dit graag duidelik maak dat hierdie verwysings van Goosen na Bataille, nie onskuldig is nie.

#### 2.1.2 Die storie van die oog

George Bataille is onder andere bekend vir sy werk *Histoire de l'oeil*, wat in 1928 verskyn het onder die skuilnaam Lord Auch<sup>1</sup>. Hierdie werk word allerweë beskou as skokkend in sy ekstreme en pornografiese aard en die belang daarvan is deur kritici soos Susan Sontag en Susan Suleiman ondersoek as verteenwoordigend van die transgressiewe literatuur van die avant-garde (Boldt-Irons 1995:31).

In sy werk *Visions of Excess*, skryf Bataille (1985) dat dit tyd geword het om die beskaafde wêreld “van sy lig te ontnem”. In *Histoire de l'oeil* is elke optrede van die karakters, elke gebeurte, ‘n poging tot die verwesenliking van hierdie uitsluitlike doel.

Vir die analise van *Histoire de l'oeil*, baseer ek hoofsaaklik my ondersoek op die vertaalde werk, *Het oog*, van Paul Claes (1994).

Wat waarskynlik in Bataille se werk aanstoot kan gee, is sy opvatting dat seksualiteit minder onskuldig en gesond is as wat propagandiste en aanhangers van die seksuele revolusie wou glo. Soos Freud, sien Bataille in Eros ‘n naywerige god, wat die

---

<sup>1</sup> *Histoire de l'oeil* het nooit onder Bataille, die “betaamlike” bibliotekaris, se eie naam verskyn nie.

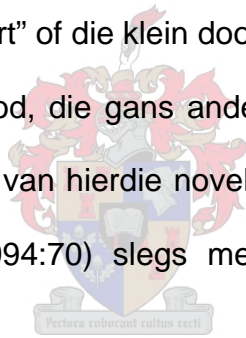
maatskaplike orde wil vernietig. Die ware dryfveer agter seksualiteit is wat Bataille die transgressie noem (Claes 1994:65). Wat getransgresseer word, is die “wet van die vader”. Hieronder sou ‘n mens kon verstaan die alledaagse taalgebruik, die orde van produktiwiteit en selfhandhawing, konvensionele/sosiale praktyke van gedrag en omgang, normale handelinge van selfbehoud. Die transgressie van hierdie grense is onherroeplik verbind aan buitenissige erotiek, geweld, waansin en die dood. Die erotiese in hierdie sin is volgens Claes (1994:65) vir Bataille onmenslik.

Volgens Richardson (1998:95) is die hoogste vorm van spel vir Bataille erotiese aktiwiteite, wat hy fundamenteel in opposisie tot reproduksie sien. Vir hom is erotiese aktiwiteit ‘n voorbeeld van suiwer verbruik, waar geen terugdraai verwag word nie en waarin die mens sigself oorgee aan die oomblik (Richardson 1998:95). Dit hou volgens Bataille verband daarmee dat die geseksualiseerde wese (syn) in die seksdaad geheel en al deur wellus en eindigheidsbesef omfloers word. Soos wat die mens bewus word van die feit dat hy sal sterf, is hy terselfdertyd bewus van sy onvolledigheid. Die mens erken die feit dat sy bestaan nie vir ewig gaan voortduur nie. Die seksdaad verteenwoordig egter ‘n worp na die ongebroke duur, die ewigheid wat die mens verloor het en bied die moontlikheid om dit in een swymelende oomblik terug te kry. Erotiek is per definisie, soos aangehaal deur Richardson (1994:103), ‘n kenmerk van die mens se verhouding met die dood “eroticism is the assenting to life up to the point of death; [...] eroticism is the assenting to life even in death.” Die erotiese liefde – in sy mees erotiese vorm – bied sowel ‘n nabootsing van die dood as ‘n blik op ‘n gesteldheid wat anderkant lewe en dood is. Dit is dus, volgens Bataille in Richardson (1994:103): “the promise of life implicit in erotism and the sensuous aspect of death”.

By nadere beskouing, is *Histoire de l'oeil* 'n transgressie van die sosiaal-aanvaarbare opvatting van reprodktiewe seks. Dit verteenwoordig in literêr-verhewigde, vertreurigde vorm, die waansin en erotiese gewelddadigheid eie aan die mens.

*Histoire de l'oeil* is geen "lekker" pornografiese leeservaring nie (Claes 1994:69), maar 'n doelbewus "gruwelike" boek wat die leser geen voyeuristiese rol gun nie, maar hom medepligting maak aan 'n reeks misdadige oortredinge van die wet. In hierdie teks word getoon hoe die verskuiwing van 'n grens byna outomaties 'n volgende grens oproep en hoe seksualiteit met 'n soort dringende noodsaaklikheid oorgaan in geweld en uiteindelik in die dood.

Bataille noem orgasme "la petit mort" of die klein dood (Claes 1994:70). In die klein dood verlang die mens na die groot dood, die gans andere, wat 'n ondraaglike bestaan sou kon ophef. Die sentrale paradoks van hierdie novelle en van alle werke van Bataille, is dat die mens volgens Claes (1994:70) slegs mens is in 'n verlange wat hom tot onmenslikheid voer.



In dertien episodes word 'n driehoeksverhouding voorgestel tussen 'n jong man, 'n jong meisie en 'n getuie (die verteller), wat as katalisator van die seksuele oortreding dien. Telkens in die boek word die erotiese eksperimente meer gewaagd en waansinniger, totdat dit uiteindelik uitloop in die klimaks van 'n moord. Die droomatmosfeer waarin die gebeure afspeel, asook die sinnebeeldige spel wat met die oog en ander objekte gespeel word, verhoed 'n probleemlose, realisties-pornografiese lees van die verhaal. In die opeenvolging van steeds gruweliker uitspattighede, word 'n allegorie sigbaar, naamlik dié van 'n soektog van die mens na die onmoontlike, soos die inkorporasie van die ander deur middel van gewelddadige, liggaamlike besitname.

Claes (1994:66) beweer dat daar twee leesmoontlikhede binne *Histoire de l'oeil* is: 'n eksterne en 'n interne, die een outobiografies en die ander tekstueel. Beide word deur Bataille in 'n aparte hoofstuk "Herinneringe" geïllustreer. Hy wys op outobiografiese elemente wat ingesluit het in 'n teks waarin hy die grootste moontlike obseniteit nagestreef het. Die obsessie van Bataille met die oog word waarskynlik gevoed vanuit sy ervaring van sy vader wat blind geword het as gevolg van sifilis. Bataille skryf self: "Omdat my vader my blind (stokblind) verwek het, kan ek nie soos Oedipus sy oë uitpluk nie" (Claes 1994:67).

In hierdie novelle val Bataille die oog op verskeie, eksplisiete wyses aan. Sy gedetailleerde beskrywing in die verhaal van die uitsteek van die matador se oog deur 'n stormende bul, is 'n gebeurtenis wat Bataille persoonlik beleef het (Claes 1994:68). Die uitsteek van die oog van die priester in die laaste hoofstuk, is 'n verdere bevestiging van sy afkeer van hierdie orgaan. Dit is egter veral die optrede van die karakter, Simone, wat die merkwaardigste anti-oog-effekte verskaf. Sy druk naamlik die uitgesteekte oog van die priester in haar vagina en urineer in die oë van haar minnaar.

Addisioneel tot die eksplisiete dade teen die oog, gebruik Bataille ook beelde van eiers, testikels en die son as verteenwoordigende simbole van die oog (Claes 1994:70). Eiers speel 'n belangrike rol as die heldin, Simone, se fetisj-objek. Sy verbind die eier direk met die oog as sy die verteller vra om eersgenoemde in die lug te gooi en dan daarna te skiet. Sy verwys dan na die gebroke eiers as "gebroke oë". "Het jy die oog gesien", vra sy by die liggaam van die dooie priester in die laaste hoofstuk, "Dit is 'n eier" (Bataille 1987:71).

By die bulgeveg, terwyl die bul Granero se oog uitsteek onder 'n "verblindende son", sit Simone die rou testikel van die bul in haar vagina, wat haar uitroep van verskrikking omkeer in 'n kort orgasme. Hierdie toneel word herkonstrueer in die kerk van Don Juan. In die skemerte van die kerk, haal Simone die oog van die priester uit en druk dit in haar vagina (Bataille 1987:71).

Hiermee vervul Simone die begeerte om terug te keer na daardie plekke van oorsprong van die mens, wat verwoes is deur die gelyktydige vernietiging van visie. Dit is ook die basiese ekstase om die donker, natuurlike wêreld terug te eis wat onttrokke is aan die funksie van visie. Hierdie sinnebeeldige aanwending van die oog, word in die hieropvolgende paragrawe verder bespreek.

In 'n streng tekstuele analise van *Histoire de l'oeil*, kan aangevoer word dat Bataille die woord "oeil"(oog) met die woord "oeuf"(eier) in verband bring. Daarby kan dit ook die ooreenstemmende begin oe-klank wees wat die verbintenis tot stand bring en daartoe aanleiding gee dat 'n vergelyking op die betekenisvlak gesoek kan word: die oog en die eier is rond en wit (Claes 1994:70). Dit is dan miskien ook geen toeval dat die woord *OE*dipe(*Oedipus*) met dieselfde letters begin nie!

'n Tweede assosiatiewe vergelyking verbind die oog met iets seksueels, naamlik die testikel. Bataille praat van "teelballe" en "oogbal". Die gemeenskaplike element "cul" in "testicules" en "oculaire" (oogbal), beteken in Frans sitvlak/agterent/boude of die geslagsorgaan. Hy gebruik ook, heel ongewoon, die woord "boud" as sinoniem vir "vagina", waarmee 'n verband gelê word tussen die anale en die genitale (Claes 1994:71). Andersyds is daar ook 'n voortdurende assosiasie van die oog of eier met urine, wat 'n verontrustende verwarring van alle liggaamsopeninge veroorsaak. Hierdie

reeks vergelykings word verder uitgebrei wanneer Bataille in die hoofstuk “Simone”, die vroulike bors met die oog vergelyk, waar daar aan die oog gesuig word soos aan ‘n bors.

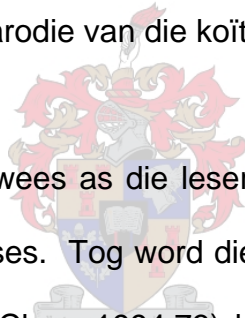
Rolande Barthes het in ‘n studie genaamd ‘La métaphore de l’oeil’, wat later in sy *Essais critiques* (1964) opgeneem is, dit duidelik gemaak hoe ‘n hele netwerk van sinnebeelde ontstaan na aanleiding van hierdie verbandlegging. *Histoire de l’oeil* bevat ‘n sinnebeeldige ketting van objekte, veral liggaamsdele: oog – eier – teelbal – bors – boud – geslagsdeel. Die objekte skei allerlei vog uit: trane – eierwit – sperma – melk – uitwerpsel – urine. Dit kan ook op allerhande maniere vernietig word: uitgesteek – gebreek – gekastreer – gedrink – deurgesny – ontmaagd. Deur hierdie drie reekse op ‘n onortodokse wyse met mekaar te verbind, ontstaan daar diverse metaforiese uitdrukkings in die teks, soos byvoorbeeld “n oog breek”, “gekastreerde oë”, “my oog drink” en “trane van urine” (Claes 1994:72).



Soortgelyke reekse van beelde en assosiasies kan geïdentifiseer word in die kortverhale van Goosen, byvoorbeeld oog – moederbors – geslagsdeel en die vog wat dit uitskei, naamlik trane – melk – menstruasiebloed.

In hoofstuk een van *Histoire de l’oeil*, “Die katoog”, is daar geen sprake van ‘n kat se oog nie, maar wel van ‘n bakkie met melk vir ‘n kat. Die titel van die hoofstuk het egter ontstaan deur ‘n sinnebeeldige vervanging van die bakkie vir ‘n oog (beide is rond en wit en bevat vloeistof). Dit is ‘n herhalende verskynsel dat die simbool so letterlik opgeneem word: Omdat die eier gelyk is aan die teelbal, kan Simone haar kastrasielus bevredig deur ‘n eier tussen haar bene te breek; omdat die teelbal gelyk is aan die eier, kan sy die eerste “eier” rou opeet in die plek van die tweede; omdat die oog gelyk is aan die testikel, kan sy dit (die oog) in haar vagina steek (Claes 1994:72).

Deur die voortdurende sinnebeeldigheid, ontstaan 'n wêreld waarin die skanse tussen diverse sfere opgehef word. Die transgressie wat volgens Claes (1994:72) deur Bataille op filosofiese gebied gepredik word, word aldus gerealiseer deur suiwer taalkundige middele. Indien die erotiek die uitgelese middel is om die skeiding tussen subjek (die "self") en objek (die "ander") op te los, dan is die metafoor by uitstek die stylfiguur om die vervloeiing mee uit te druk. Deur die metafoor word 'n objek vervorm, verteken, geparodieer as die ware, die juiste. Volgens Claes (1994:72) reken Bataille dat die wêreld suiwer parodies is, dit wil sê dat alles wat 'n mens sien 'n parodie van iets anders is. Bataille se voorbeeld is veelseggend: Die koïtus is 'n parodie van die misdaad en omdat daar in die metaforiese spel geen grondbetekenis is nie, sou 'n mens dit net so goed kon stel dat die misdaad 'n parodie van die koïtus is.



Vir eie gemoedsrus sou dit beter wees as die leser hierdie opvatting kan afmaak as 'n blote versinsel tydens die skryfproses. Tog word die menslike seksualiteit fundamenteel deur perversie<sup>2</sup> geteken. Freud (Claes 1994:73) beskou die mens as 'n meervoudig-perverse wese, wat uit al sy organe lus kan put. Die genitale heteroseksualiteit is hiervan 'n afgedwonge beperking. In die erotiese spel is 'n terugkeer na vroeëre, pre-Oedipale, perverse stadia 'n vanselfsprekende gegewe. Wanneer die hoofkarakter gewoon met Simone seks wil hê, roep sy uit: "Maar kleintjie, dit interesseer my nie – so in die bed, nes 'n huismoeder!" Die spanning van die erotiek lê in die afwyking, in die oortreding, in die perversie (Claes 1994:73).

Die beeld wat Bataille van die verlangende mens gee, is vreesaanjaend, omdat die perverse seksualiteit (Simone) blykbaar moeiteloos afgly na waansin (Marcelle) en

---

<sup>2</sup> Seksuele perversie word gestel teenoor "normale", reprodktiewe seksuele aktiwiteit. (Suleiman 1992:75)



geweld (Sir Edmond). Meer ontstellend nog, is dat die uiterste grens die dood of moord is. Bataille suggereer dat die dood die eintlike objek van die erotiek is, dat dit as oplossing van die ongeduld van die mens dien.

### 2.1.3 'n Feministiese blik op Bataille

In haar boek, *Subversive Intent* (1992), vra Susan Suleiman 'n hele paar ondersoekende vrae rondom die ambiguïteit wat inherent deel is van (manlike) avant-garde seksuele en kulturele politiek. Sonder om die belang van die avant-garde praktyke te misken, vra Suleiman (1992:83) die vraag wat nie geïgnoreer kan word binne die kulturele konteks van vandag nie: Tot watter mate is die hoogs-kulturele produksies van die avant-garde van ons eeu aandadig, eerder as subversief/ondermynend, tot die dominante kultuur:

From the Surrealists to the Tel Quel group and beyond (including some “wings” of postmodernism), twentieth-century avant-gardes have proclaimed their subversive relation of the dominant culture [...] But insofar as the dominant culture has been not only bourgeoisie but also patriarchal, the productions of most male avant-garde artists appear anything but subversive.

Hierdie kritiek artikuleer met my eie ondersoek van Goosen, deurdat 'n *Gelyke kans* by die eerste lees gesien kan word as 'n aggressie teen vroue. Tog wil ek met hierdie tesis uiteindelik daarop wys dat dit by Goosen juis *nie* gaan oor die posisie van die vrou as gemarginaliseerde nie, maar oor die posisie van die vrou as maghebber en magtige natuurensensie. Ek herken in Goosen se verhale 'n ondergrawing van die dominante kultuur, maar ook die aandadigheid van vroue aan hul eie gesteldheid deur 'n lydsame, allesgedogende houding as verdoeseling van 'n inherente mag oor die ontgogelde, geobsedeerde (dikwels manlike of lesbiese) geliefde. Haar verwysing in 'n *Gelyke kans* na Bataille is waarskynlik juis self-ontmaskerend (Goosen 1995:6 en 103). Moontlik herken Goosen hom as 'n sado-erotis en gebruik sy vergelykbare pornografiese insidente in haar eie teks juis as subversief tot en as parodie van die manlike fantasie.

Die aggressie jeens vroue, naamlik die idealisering van, aanval op of die uitmekaarskeur van die vroulike liggaam, kom volgens Suleiman (1992:65) in verskeie surrealistiese werke voor. Hierdie aggressie teen vroue is vir Suleiman dan ook tekenend van *Histoire de l'oeil* en van ander werke van Bataille. Sy voel dat kritici egter die sado-erotiese inhoud van hierdie werk óf ignoreer, óf dit wel raaksien, maar dit dan bloot stil-stil laat verbygaan. Suleiman (1992:65) beskryf hierdie narratief van Bataille as “a nonsubversive man’s book”. Volgens haar herhaal dit die “male fantasies of omnipotence and total control over passive female bodies”.

In die geval van Bataille sien Suleiman die bron van sy pornografiese verbeelding, as sy herkenning van die liggaam van sy moeder as vroulik en begeerlik. Dit noop haar om te waarsku (Suleiman 1992:87):

(T)here will be no genuine renewal, either in a theory of the avant-garde or in its practices, as long as every drama, whether textual or sexual, continues to be envisaged [...] in terms of a confrontation between an all-powerful father and a traumatized son, a confrontation staged across and over the body of the mother.

Suleiman (1992) bepleit voorts die parodie<sup>3</sup> as instrument waarmee postmoderne feministiese fiksie as die poëtiese en politieke mag in feministiese praktyk ingespan kan word. Sy sien die parodie as ‘n verfrissende vernuwing, wat deur feministiese skrywers aangewend behoort te word in hulle skryfwerk.

In ‘n politieke aanval op pornografie in haar werk *Pornography: Men possessing woman*, doen Andrea Dworkin (1981) ‘n radikaal-feministiese lees van Bataille, waarmee sy die onderliggende pornografiese instelling na vore bring en terselfdertyd die vorige positiewe tekstuele analyses kritiseer. Volgens haar word die leser verlei om die pornografie mis te kyk.

---

<sup>3</sup> Belaglikmakende nabootsing; grappige omwerking van ‘n ernstige stuk. (WAT)

Dworkin (1981) beskryf die seksuele gebeure in die novelle in geen verdoesende en versagtende terme nie. Sy ontmasker Bataille as 'n romantiese fascis<sup>4</sup> en vrouehater. Volgens haar is die mag van die pornograaf 'n ekwivalent van die mag van die man as verkragter en geweldenaar.

In 'n opsomming vervlak Dworkin (1981:22) die verhaal van Bataille bewustelik tot 'n stuk prul-pornografie:

The story is told by a narrator in the first person. He grew up alone and was frightened of the sexual. When he was sixteen, he met Simone, the wage age. Three days after they met they were alone at her villa. Simone was wearing a black pinafore. She wore black silk stockings. He wanted to pick up her pinafore from behind to see her cunt, the word he considers the most beautiful for vagina. There was a saucer of milk in a hallway for the cat. Simone put the saucer on a bench and sat down on it. He was transfixed. He was erect. He lay down at her feet. She stayed still. He saw her cunt in the milk. They were both overwhelmed.

Dworkin (1981:175) maak die metaforiese spel met die oog/bal/testikel/eier in die teks af as "high-class symbols [...] essential to highclass pornography: eggs, eyes, hard-boiled, soft-boiled." Vir haar is die poëtiese beskrywing van Simone se geslagsdele niks anders as 'n gewelddadige aantasting deur Bataille van die vroulike liggaam nie. Sy diagnoseer hierdie pornografiese skrywe as verteenwoordigend van die manlike begeerte of die manlike beskouing van seks in ons kultuur. Sy sien Bataille (1981:176) se narratief as 'n poging tot die verdoeseling van die werklikheid oor pornografie, naamlik dat dit uiteindelik nie oor seks gaan nie, maar oor die dood:

The intellectual claim made for the work is that Bataille has revealed a sexual secret: the authentic nexus between sex and death [...] But in fact, Bataille has obscured more than he has uncovered. He has obscured the meaning of force in sex. He has obscured the fact that there is no male conception of sex without force as the essential dynamic [...] The grand conceptions – death, angst – cover the grand truth: that force leading to death is what men most secretly, most deeply, and most truly value in sex.

<sup>4</sup> Dworkin (1989) identifiseer Bataille se teks as verteenwoordigend van die "manlike begeerte" of die "manlike opvatting" van seks. Hierdie tekstuele "vergryp" aan die vroulike liggaam word egter verdoesel deur poëtiese taalgebruik soos "sa chair reoset et noire" (haar pienk en swart vlees).

Alhoewel ek nie Dworkin se argument altyd steun nie, is haar opvatting myns insiens tog juis, naamlik dat daar in ons kultuur en samelewing 'n soort goedkeuring en ondersteuning van geweld teen vroue is. Dit is geweld wat voortspruit uit 'n baie ou, ingebedde, essensieel manlike houding jeens seks. Bataille se teks is myns insiens onteenseglik pornografies van aard, verdoesel deur lang, sensuele sinne en minder eksplisiete, meer poëtiese beskrywings van Simone se geslagsdele. Dworkin (1981) maak haarself skuldig aan 'n soortgelyke vorm van geweld teen die vroulike liggaam, juis deur haar banale aanwending van taal. In sy artikel "Pornologies:Sex/Violence/Power/Knowledge" bestempel Shawn P Wilbur (2003:4) Dworkin se narratief as een van die mees gewelddadige: "It is hard to imagine a more violent, unforgiving, phallic, masculinist form of writing."

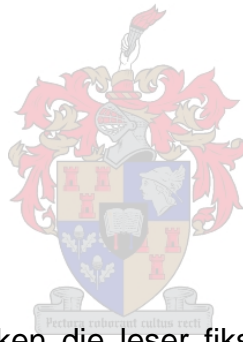
Dworkin se herskryf van die *Histoire de l'oeil* is myns insiens verdag, aangesien sy dit, soos reeds genoem, vervlak tot blote pornografie. Sy maak haarself daardeur medepligtig aan juis *dit* waarteen sy so te velde trek, naamlik die marginalisering van en geweld teen die vroulike liggaam.

Dit bly steeds egter nie moeilik om Dworkin se afkeer van Georges Bataille te verstaan nie. Sy gefassineerdheid met die transgressiewe en sy pornografiese tekste plaas hom deeglik binne die beskrywingsraamwerk van Dworkin se verkrachter-patriarg. Tog is daar 'n ooreenkoms tussen die werk van Dworkin en Bataille. Beide se wêreld het as basis die verhouding: seks-geweld-die dood (Wilbur 2003:4).

Vir my is dit egter asof die geweld by Bataille tekenend is van die optrede van die geobsedeerde<sup>5</sup> en waarskynlik is dit dan ook die rede waarom Goosen hom fassinerend vind en waarom sy so aangetrokke tot hom is. Sy sien waarskynlik in Bataille die lamenterende, die besetene, totaal obsessief met die misterie van die immer ontwykende natuurmag, naamlik die vrou. Die vrou word gestel teenoor kultuur, die man en die rede.

#### 2.1.4 Ooreenkomste

In *'n Gelyke kans* is daar myns insiens genoeg aanduidinge dat Goosen, soos Bataille, pervers geïnteresseerd is in die strik gestel deur die misterieuse, ontwykende vrou. Sy wend die obsene lament van hierdie gesofistikeerde, poëtiesbevlogte vrouehater en onthuller van die “natuuressensie” van vroue aan as ‘n opmerklike interteks en verwysingskode in haar bundel.



## 2.2 Die stem uit die *chora*

### 2.2.1 Inleiding

In die bundel *'n Gelyke kans* herken die leser fiksionele spore van die pre-Oedipale, sowel as van die semiotiese in Kristeva se omskrywing van hierdie begrippe. Goosen se karakters bly dikwels deel van die wêreld van die voor-verdeelde, die heterogene, die biseksuele, die pre-Oedipale kind. Binne haar verhale skep Goosen ‘n eie of dan ‘n alternatiewe wet, ‘n “nuwe” simboliese orde waarmee sy die dominante wette van die vader kan aanspreek. Sy vind dus ‘n manier waardeur die imaginêre in sigself tot stand gebring kan word in tekste. Dit is ‘n manier om die verlore “moederlike geskiedenis” terug te kry en om die onnoembare, wat volgens Kristeva net effens deurbreek en wys in die simboliese, behoorlik bloot te lê: “It is only the act of the imagination which can rip or

<sup>5</sup> Bataille kan “ontmasker” word as dié een, gek van begeerte na die vroulike liggaam. Obesessiewe gedrag is ‘n tipiese manifestasie binne die erotiek.

draw aside this historical veil” (Morrison 1987:113, soos aangehaal in Campbell 2000:223). Literêre tekste kan die terugkeer van die onderdrukte bewerkstellig, deurdat die onderdrukte herhaal word in vertelling. ‘n Strategie kan dus gevolg word, waarbinne die onnoembare verbeel en onthou kan word deur die vertel van stories.

Goosen (1995) kritiseer ook die verslindende mag van die moeder. Die leser is daarvan bewus dat die oukatoriële instansie<sup>6</sup> ‘n kritiese perspektief handhaaf ten opsigte van die stryd tussen die magte van die *chora*<sup>7</sup> en die magte van die simboliese orde. In baie verhale word die simpatie van die leser gemanipuleer om aan die kant van die slagoffers van die misterieuse vroue met hulle vreemde tale te staan. Hierdie “kantkies” binne ‘n binêre opposisie word egter dikwels gekompromitteer, deurdat die taal van Goosen self die vreemde, liriese polsing geassosieer met die taal van die *chora* aanneem. ‘n Mens sou kon sê dat die oukatoriële instansie op tematiese vlak déelneem aan die leed van die slagoffer-karakters (dit wil sê die karakters wat ly weens die talige mag van die vroue) en dat Goosen aan die ander kant talig saamsweer met die mag van die imaginêre. Sy beweer met ander woorde dat die sogenaamde simboliese orde wesentlik weerloos is teen die manipulasies van die verleidelik-vroulike en die serene taal van die pre-Oedipale. Ten einde dit te illustreer, moet Goosen soms die taal van die *chora* juis téén die *chora* gebruik in ‘n liriese lament, as ‘n soort kritiek teen die almag van die moederlike, ‘n talige swymeling wat self nie kan of wil ontkom aan die ritmes en polsing van die “eerste taal” nie.

Goosen kan deur lesers gesien word as ‘n skrywer wat altyd die onverwagse stap neem. Met hierdie bundel neem sy een wat die leser nog meer verbyster. In baie van die

---

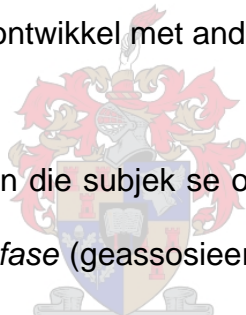
<sup>6</sup> Dit is volgens Brink (1987:151) waar ‘n vertelinstantie die vertelproses “van buite” beheer.

<sup>7</sup> Dit is volgens Toril Moi (1985:161) ‘n Griekse term vir die “geslote ruimte” van die baarmoeder.

verhale kom daar, naas groteske oordrywing en 'n surrealistiese vreemdheid, taal voor wat in patrone van klank, herhaling en liedagtige ritmes die taal van die *chora* benader.

### 2.2.1.1 Die pre-Oedipale

Alle menslike wesens word met sekere instinkte gebore. Hierdie instinkte sluit die natuurlike geneigdheid by die subjek in om bepaalde biologiese behoeftes te bevredig, byvoorbeeld die behoefte na kos, beskerming en warmte. Die bevrediging van hierdie behoeftes is prakties van aard, maar dit is ook 'n bron van plesier. Wanneer die baba die genot van soog aan die moederbors ontdek, is dit volgens Freud, die eerste seksuele ervaring (Greenberg en Mitchell 1983:162). Die kind ontdek 'n erotogeniese sone wat later in die lewe heraktiveer kan word in die duimsuigaksie of deur die soen. Deur hierdie intieme interaksie met die moeder ontwikkel met ander woorde 'n seksdrif.



Gedurende hierdie vroeë stadia van die subjek se ontwikkeling, kan ander erotogeniese sones manifesteer, soos die *orale fase* (geassosieer met die begeerte om objekte in die mond te druk), die *anale fase* (die stadium waartydens die anus en die anale prosesse vir die kind 'n bron van plesier word) en uiteindelik die *falliese fase*, wanneer die seksdrif gefokus word op die genitalieë. Freud (Greenberg en Mitchell 1983:162) beskryf die kind in hierdie fase, as 'n anargistiese, sadistiese, aggressiewe, selfgesentreerde en plesiersoekende wese, ten volle in die greep van die plesierfaktor. Volgens Freud (Quigley 1998:1) is die pre-Oedipale daardie stadium waar seksuele verskil nog nie bestaan nie. Dit is die stadium voor die toetrede tot die simboliese orde.

### 2.2.1.2 Die Semiotiek

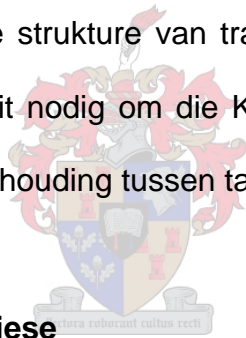
Die Semiotiek is, volgens Segers (1978:17), die studie van tekens (afgelei van die Griekse woord *semeîon* = teken). Dit is die wetenskap van die gebruik van tekens,

volgens spesifieke kodes, in alle vorme van kommunikasie. In terme van literêre semiotiek, word die literêre teks beskou as 'n boodskap, aangebied in 'n spesifieke kode (geënkodeer) deur 'n sender (die outeur) aan die ontvangers (die lesers), wat dan die boodskap ontsyfer of dekodeer. 'n Literêre kode kan aldus Segers (1978:17) gedefinieër word as enige tekensisteem wat gebruik word om literêre inligting oor te dra.

Roland Barthes (1967:9) verklaar:

Semiology aims to take in any system of signs, whatever their substance and limits; images, gestures, musical sounds, objects, and the complex associations of all of these, which form the content of ritual, convention or public entertainment: these constitute, if not *languages*, at least systems of signification.

Die Kristeviaanse semiotiek beklemtoon volgens Ruthven (1984) die marginale en die heterogene as dít wat die sentrale strukture van tradisionele linguistiek kan ondermyn. Vir die doel van hierdie tesis, is dit nodig om die Kristeviaanse teorie te ondersoek, 'n teorie wat die probleem van die verhouding tussen taal en liggaamlikheid aanspreek.



## 2.2.2 Julia Kristeva : Die semiotiese

In haar werk, *La Revolution du langage poetique*, herformuleer Julia Kristeva (1984) die psigoanalitiese teorieë insake taalverwerwing. Haar vertrekpunt is die Franse psigoanalisis, Jacques Lacan, se onderskeid tussen die imaginêre en die simboliese<sup>8</sup> stadia in die ontwikkeling van die subjek (Ruthven 1984). Die eenheid met die ma, wat die kind in die imaginêre stadium ervaar, word versteur in die simboliese fase van

---

<sup>8</sup> Die simboliese is die element van betekenis binne signifikasie, wat "beteken". Die simboliese word geassosieer met sintaksis of grammatika en met die vermoë om sintakties 'n standpunt in te neem of 'n oordeel te vel. Die semiotiek daag die simboliese uit. Kristeva beskryf die verhouding tussen die emiotiek en die simboliese as "dialect oscillation". Sonder die simboliese, sal die natuur of slegs waansin heers, terwyl sonder die semiotiek weer, sal taal totaal leeg wees. (Grodén en Kreiswirth 1997:2)



taalverwerwing, sodat 'n gepaardgaande gevoel van verlies ervaar word. Hierdie gevoel van verlies word linguisties uitgedruk in betekenaars wat ononderbroke verwys na ander betekenaars<sup>9</sup>. Dit beteken dat die verlies nooit “be-teken” kan word nie.

Kristeva (Ruthven 1984:98) beskou Lacan se onderskeid tussen die imaginêre en die simboliese as die verskil tussen die moederlike en die paternale. Dit stel haar volgens Ruthven (1984) in staat om die Lacaanse model van taalverwerwing as onderliggend manlik te beskou, “since it conceives of language as a unitary phenomenon confined to a Symbolic order whose characteristics are undeniably masculine”.

Kristeva (Moi 1985:161) leen 'n benaming by Plato, wanneer sy die pre-verbale, pre-Oedipale lokus, waarin die kind die wêreld diffuus as ritmies en melodieus ervaar, die *chora* of dan die baarmoeder noem. Die semiotiese is verwant aan die pre-Oedipale primêre prosesse, die basiese voortalige polsing, wat Kristeva sien as oorheersend anaal, oraal, as tegelykertyd verdelend (lewe vs dood, ekspulsie vs introjeksie) en heterogeen. Die eindelose gang van ritmes en polsing verval in die *chora* (afgelei van die Griekse woord vir “enclosed space” of die baarmoeder), wat Plato, aldus Moi (1985:161) in die *Timaeus* definieer as “an invisible and formless being which receives all things and in some mysterious way partakes of the intelligible, and is most incomprehensible”.

Hierdie Platoniese konsep word deur Kristeva geherdefinieer as synde nóg 'n teken, nóg 'n posisie, maar volgens Moi (1985:13) as: “An essentially mobile and extremely provisional articulation constituted by movements and their ephemeral states[...]Neither

---

<sup>9</sup> Een simbolies teken is een tweepaatsing teken dat bestaan een conventionele eenheid van betekenaar en betekenis (Koops. *Tegen deconstructie*. 1991).

model nor copy, the *chora* precedes and underlies figuration and thus specularization, and is analogous only to vocal and kinetic rhythm". Binne Kristeva se sisteem, tree die simboliese en *le semiotique* in interaksie (Moi 1985). Die onuitwisbare *chora* bly die bron van die irrasionele, maar ook van die tartende eienskappe van klank en ritme (stiltes en polsing), wat herinner aan 'n ouer en grootliks vergete orde van betekenisgewing.

Robin Lakoff noem in *Language and woman's place* (1973) die taal van vroue "woman's language". K. K. Ruthven (1984:95) verwys na hierdie term met die akroniem, "WL". Ek gebruik die terme "vrouestem" of "vrouetaal" om na literêre skryfwerk deur vroue te verwys.

Die vrouestem moet geteoretiseer word in die terme van die *chora*, as 'n medium waardeur die onderbewuste soms uiting vind. Kristeva sien, soos Moi (1985:152) beweer, die ideologiese en filosofiese basis van moderne linguistiek as fundamenteel outoritêr en onderdrukkend:

As wardens of repression and rationalizers of the social contract in its most solid substratum (discourse), linguists carry the Stoic tradition to its conclusion. The epistemology underlying linguistics and the ensuing cognitive processes (structuralism, for example), even though constituting a bulwark against irrational destruction and socializing dogmatism, seem helplessly anachronistic when faced with the contemporary mutations of subject and society.

In Kristeva se vry-essensialiserende opvatting is vrouetaal 'n onvermydelike "verval" in die pre-Oedipale histerie en waansin, aangesien dit die vaderlike wette van die simboliese orde weier. Sy beskou die semiotiese as opposisioneel en ontwrigtend ten opsigte van die simboliese. Alhoewel die semiotiese gekoppel is aan 'n moederlike imaginêre en die vroeë aanroep van die moeder of die *chora*, kan dit nie eenvoudig teruggelei word tot 'n pre-Oedipale, imaginêre orde nie. Die semiotiese verteenwoordig 'n milieu van pre-linguistieke ondervindings/ervaringe, wat uit die vroeë verhouding met

die moeder stem en wat liggaamlike drange, gevoelens en gevoelsinhoude vervat (Moi 1985:162). Die semiotiese is daardie aangename aanroep van en relasie tot die moeder se liggaam wat nie volledig onderdruk kan word deur die patriargale simboliese orde nie en wat subversief uitgedruk word in taal, deur stiltes en ritmiese polsing (Moi 1985:162).

Purvis-Smith (1994:48) beweer dat daar volgens Kristeva 'n moontlikheid bestaan vir vroue om met 'n redelike mate van bedrewenheid met taal te speel. Tog glo Kristeva dat die skryfproses van vroue in sy ontwikkelingsfase is en dat die vroulike skrywer steeds slegs een van twee uiterste opsies het: enersyds kies die vrou mag en falliese oorheersing (deur deelname aan die heersende skryfstyl) óf sy kies andersyds ontkenning oftewel stilte. Dit blyk dat die vrou nie volledig kan ontsnap van die bedreiging van geslagtelike verdeling, naamlik falliese oorheersing/vroulike stilte nie, beweer Purvis-Smith (1994 :48).



Die semiotiese is nie uitsluitlik beperk tot vroue, gewortel binne 'n pre-Oedipale vroulike imaginêre wat 'n voorverseiste is vir seksuele verskille en identiteit nie en is dus toeganklik vir beide geslagte. Ongelukkig, reken Campbell (2000:107), herhaal Kristeva se semiotiek die Oedipale verdeling tussen manlike taal en vroulike liggaamlike belewing: "In Kristeva's thinking the abject remains in an essential exclusion from culture, and as such reaffirms the privileged kingdom of the phallus".

Falliese taalgebruikers is volgens Kristeva (Campbell 2000) meesters van hulle taal, ongeag die geslag van die spreker of verteller. Avant-garde skrywers (alhoewel grotendeels mans) is byvoorbeeld subversief ten opsigte van en "oortreders" op hierdie gebied. Hulle werke ontken of weerspreek hierdie bevoorregte posisie van die falliese

taalgebruiker, wat dan aan die pratende subjek 'n soort biseksualiteit verleen (2000:107). Kristeva sien wel die vroulike skrywer ooreenstemmend met die avant-garde skrywer, as al hoe meer bedrewe in die kuns van 'n subversiewe spel met taal. Tog glo sy dat die skryfproses 'n seksuele differensiasie is en die uitdrukkingsmoontlikhede vir vroue is slegs óf vanuit 'n magsposisie, óf 'n ontkenning, naamlik stilte (2000:103).

Dit is een van die punte van Jan Campbell (2000) se kritiek teen Kristeva, naamlik dat sy die semiotiese bevoordeel as 'n disruptiewe moment in die simboliese slegs met betrekking tot manlike skrywers, soos avant-garde literêre skrywers. Campbell (2000:103) beweer: Women writers are not accorded the same revolutionary function; their access to the semiotic is such more dangerous and liable to collapse into a maternal and deathly refusal of the symbolic.



'n Verdere punt van kritiek van Campbell (2000:106) teen Kristeva, is dat die semiotiese vir vroue positief is, vir solank dit gekoppel is aan die liggaamlike ondervinding van bemoedering. Kristeva sien vroue se bevoorregte herbelewing van die plesiere van die moederlike liggaam, deur swangerskap en moederskap. Volgens haar (2000:106) kan swangerskap, wat die drumpel tussen natuur en kultuur is, hierdie weer-beleef van die semiotiese, die vrou voorberei op 'n potensieel etiese relasie tot ander. Die vrou word, as moeder, 'n opofferende en morele bewaker van die simboliese orde.

Dit blyk dus myns insiens, dat Kristeva die wêreld van taal en kultuur vir mans reserveer. Sy oorbeklemtoon die politieke subversiwiteit van manlike literêre praktyke (Campbell 2000). Aan vroue weer ken sy, in 'n soort essensialisering, tradisionele rolle as moeders toe.

Die vraag wat ondersoek moet word, is hoe hierdie teorie van die binding en essensialisering van 'n taal van vroue as 'n beperkte moederlike taal, deurspeel in sommige van die karakterbeeldinge by Goosen. Aan die een kant kom die moeder in haar vreemde selfbeslotenheid met die kind aan haar bors en gewikkel in 'n liedagtige of brabbelaagtige intieme taal, dikwels voor as 'n onbetreerbare omgewing vir die man of die minnaar. Tematies lyk dit asof Goosen hier spore van die Kristeviaanse binêre geïnternaliseer het. Aan die anderkant kom daar passasies voor in Goosen se skryfwerk wat die polsing en ritmes en die fantastiese vreemdheid van die taal van die *chora* sélf benader.

### 2.2.2.1 Die abjekte:

In haar werk *The Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1982) ontwikkel Kristeva haar teorie van die verwerplike (die abjekte) en die konsep van “die moeder” en die belang daarvan binne die vorming van die subjek. Hierdie proses begin vir die kind in die semiotiese, daardie reeds genoemde pre-Oedipale ruimte, wat ervaar word as 'n ongedifferensieerde kontinuum tussen die self, die omgewing en die moeder se liggaam (dus die *chora*)<sup>10</sup>. Dit verteenwoordig 'n pre-verbale dimensie, gestruktureer deur sensuele indrukke en die liggaamlike behoeftes van die kind en *nie* deur taal self nie. Die moederfiguur is volgens Kristeva (1982:72) van die uiterste belang in hierdie proses:

Maternal authority is the trustee of that mapping of the self's clean and proper body; it is distinguished from paternal laws within which, with the phallic phase and acquisition of language, the destiny of man will take shape.

Aangesien die kind die self ervaar as 'n eenheid met die moeder en met die natuur, word hierdie outoriteit nog nie geassosieer met skuldgevoelens en skaamte nie en verskil dit radikaal van die wet van die vader, wat die simboliese struktureer. Kristeva (1982)

---

<sup>10</sup> Skryfwerk deur vroue word hier geteoretiseer in terme van die geboorteproses as 'n metafoor vir daardie “ryke bron” van vroulike kreatiwiteit. Hierdie essensialisering manifesteer in metafore soos die moeder se stem, haar liggaam en haar melk. (Kristeva 1982)

konseptualiseer die semiotiese as kontrasterend met en 'n voorvereiste vir die simboliese, wat uiteindelik noodwendig "ontgroeï" sal word ten einde toetrede tot "kultuur", die gemeenskap en subjektiwiteit moontlik te maak. Die sogenaamde abjekte/verwerplike wys op die onmoontlikheid van 'n ideale agterlaat van die fisiese. Letterlik gestel verwys die uitdrukking na verwerplike uitskeidings, soos ontlasting, uriene en bloed; elemente wat die subjek se eie *corps propre* ("behoorlike" liggaam) bedreig en dus verwerplik is. Hierdie hertekening van grense verskaf 'n gevoel van sekuriteit, van wát hoort binne en wát hoort buite. Barbara Creed (1986:37) verduidelik dit as:

The abject [...] must be radically excluded (p.2 [in *Powers of Horror*]) from the place of the living subject, propelled away from the body and deposited on the other side of an imaginary border which separates the self from that which threatens the self."

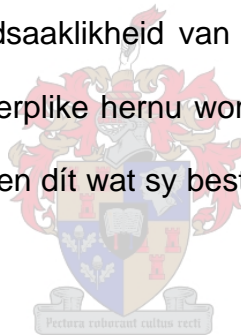
Volgens Kuhn (2000:2) is hierdie verwerplikhede (abjects) vir die kind baie nou verbonde aan die moeder en die semiotiese *chora*. Die moeder is die sleutelfiguur in enige bespreking van die idee van die abjekte, aangesien sý die een is wat uiteindelik verwerp moet word deur die kind, ten einde die oorgang na die vader moontlik te maak. Dít is immers die voorvereiste vir die kind se toetrede tot die simboliese. Gedurende hierdie proses word die moeder *self* verwerplik, vir ewig verban tot die wêreld van die semiotiese. Tog kan nie die moeder óf die semiotiek ooit, soos reeds genoem, onderdruk word nie; hulle manifesteer telkens opnuut in verwerplikhede wat op die onstabiliteit van die subjek en die kwesbaarheid van die sogenaamde "wet" dui. Dit hoef nie net liggaamlike uitskeidings te wees nie, maar kan ook verteenwoordigend wees van alles wat dreig om grensoorskrydend te wees en die veiligheid, die gemaksones van die simboliese orde te ontwig (soos byvoorbeeld geweld, misdaad en perversies)

Verwerplikhede dreig om gemaksones en daardie duidelik afgebakende grense tussen die self en die ander te versteur. Die verwerplike is dít wat nie grense, reëls en regulasie

respekteer nie. Dit is daardie dinge wat ontwrigting bring in identiteit, sisteem en orde. Dit is 'n plek waar betekenis verval, die plek waar die "ek" nie bestaan nie, 'n lewensbedreigende ignorering van wet en orde dus, wat radikaal uitgeroei moet word, beweer Kuhn (2000:2). Tog bly die verwerplike/abjekte dubbelsinnig. Dit fassineer net soveel as wat dit walg. Dit vervat die aspekte van 'n belofte van terugkeer na daardie oertoestand binne die semiotiese *chora*, die oorspronklike eenheid met die moeder, waarin die self kan oplos, meen Kristeva (1982:9).

[A]bjection is above all ambiguity. Because, while releasing a hold, it does not radically cut off the subject from what threatens it – on the contrary, abjection acknowledges it to be in perpetual danger. But also because abjection itself is a composite of judgement and affect, of condemnation and yearning, of signs and drives. Abjection preserves what existed in the archaism of pre-objectal relationship.

Dit verduidelik die dringende noodsaaklikheid van 'n soort suiweringsproses, waar die oorspronklike kontak met die verwerplike hernu word, sodat dit dan uitgewerp kan word en die skeidslyn tussen die subjek en dit wat sy bestaan bedreig, duideliker herteken kan word (Kristeva 1982).



By Goosen kry ons deurentyd 'n terugkeer van die abjekte. Die tematisering van hierdie verwerplikhede geskied in die herhaaldelike voorkoms van onder andere bloed, uitskeiding en verwerplike liggaam.

Somatiese (liggaamlike) teorieë beskou die vroulike liggaam as die outonome oorsprong van vrouetaal en somtyds ook as 'n medium waardeur die onbewuste uiting vind. Hierdie opvatting word egter deur Kristeva (1982) self bevraagteken, aangesien die estetiese ervaring (dus ook dié van skryf) beskou kan word as androgeen. Die werklike groot kunstenaar (skrywer) dus, is 'n gesplete subjek, met eweveel manlike as vroulike

karaktertrekke. Om 'n werklik “manlike” of “vroulike” skrywerstem te identifiseer, is dus feitlik onmoontlik.

Hierdie teorieë van Kristeva word vanaf hoofstuk 3 tydens die in-diepte-analise van die verhale, waar van toepassing, telkens argumentatief toegepas.

## **2.3 Die bevrydende lag**

### **2.3.1 Inleiding**

Telkemale in die bundel *'n Gelyke kans* vind die leser die terugkerende tema van die sirkus en die nar. Die wêreld van voorgee, van skynvreugde en vrolikheid word telkens die milieu waarbinne Goosen die betreurenswaardige gesteldheid van die karakters wil blootlê. 'n Bakhtiniaanse, karnavaleske atmosfeer heers in sommige van die verhale, waar die bevrydende lag getematiseerd voorkom. Hierdie lag dien as medium van ontsnapping uit 'n beklemmende omstandigheid.

In *'n Gelyke kans* kry 'n mens herhaaldelike voorbeelde van wat Bakhtin beskryf as “Rabelaisian images”. As alternatief tot die ordelikheid van die simboliese, is Goosen se werk aldus Bakhtin (1968:3): “opposed to all that is finished and polished, to all pomposity, to every ready-made solution in the sphere of thought and world outlook.” Met die skryf van hierdie tesis het ek dit nodig gevind om die teorie van Mikhail Bakhtin met betrekking tot die karnavaleske te ondersoek.

### **2.3.2 Bakhtin se karnavaleske:**

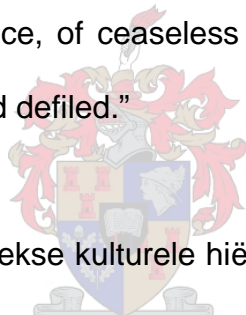
In sy werk, *Rabelais and his world*, ondersoek Mikhail Bakhtin die potensiaal van die karnaval as instrument vir die analise van literatuur en simboliese praktyke. Hy ontwikkel die karnavaleske in 'n kragtige, kritiese inversie van alle amptelike woorde en hiërargieë.



Karnaval is vir Bakhtin (Stallybrass & White 1986:109) beide 'n populisties-utopiese visie van die wêreld, van onder af beskou, en ook 'n feestelike kritiek deur middel van die ondermyning van die hiërargieë van die “hoë” kultuur:

As opposed to the official feast, one might say that carnival celebrates temporary liberation from the prevailing truth of the established order.

Die karnaval verteenwoordig 'n wêreld van feeste, komedie, dans, kostuums, maskers, reuse, dwerge, monsters en geleerde diere. Dit sluit komiese verbale komposisies (mondeling en skriftelik), soos parodieë en vulgêre klugte in. Hierby voeg Bakhtin (Stallybrass & White 1986:8) ook swets-/vloekwoorde, vervloekinge, humor, gewilde toertjies, grappies en al die “lae” en “vuil” vorme van volkshumor in. Bakhtin stel, aldus Stallybrass en White (1986:8) karnaval voor as 'n deurmekaarwêreld van oordaad en vergrype: “of heteroglot exuberance, of ceaseless overrunning and excell where all is mixed, hybrid, ritually degraded and defiled.”



Daar word onderskei tussen komplekse kulturele hiërargieë van “hoog”<sup>11</sup> en “laag” (waar laag vir hoog ontstig en verontrief) en wat ingedeel kan word volgens die psige, die liggaam, geografiese ruimte en sosiale orde. Volgens Stallybrass en White (1986:4) kan hierdie kategorieë nooit totaal geskei word nie. Transgressie van die reëls van die één area, het dikwels ernstige implikasies vir die ander. Die sogenaamde “hoë” diskoers sluit literatuur, filosofie, amptelike geskrifte, die taal van die kerk en akademiese taal in. Dít kontrasteer met die “lae” diskoerse van die werkersklas, die stedelike armes, sub-kulture, gemarginaliseerdes, die proletariaat en gekoloniseerdes (Stallybrass & White 1986). Die “lae” is verteenwoordigend van konflikterende begeertes en teenstrydige

---

<sup>11</sup> Stallybrass en White (1986:19) beskou karnaval as: “one instance of a generalised economy of transgression and of the recording of high/low relations across the whole social structure.” Die simboliese kategorieë van groteske realisme kan beskou word as 'n heersende dinamiek van 'n omvangryke reeks van interafhanklike areas.

representasie. Daar is voortdurend 'n ambivalensie in die voorstellings van die laer strata (van die liggaam, die literatuur, van die gemeenskap en van plek), waarbinne dit tegelykertyd afgekeur én begeer word. Afstootlikheid/walging en fassinatie is die twee teenpole in hierdie proses, waarbinne 'n politieke opdrag of reël bestaan om die "lae" af te keur en te elimineer. Dit is 'n ewig tweestryd met die begeerte, wat juis na hierdie ander bly hunker. 'n Vreemde toestand van mag en begeerte ontstaan dus, wat telkens weer opduik in die ideologiese konstruksie van die lae-ander (Stallybrass & White 1986:5). Hierdie fenomeen word ook aangetref in die ambivalensie van die agterbuurtes, die karnaval en rondom die "skeld-diere", soos die vark, die rot en die hond. Hiermee word die paradoksale en onstabiele voorstelling van die lae-ander ontgin. 'n Duidelike patroon word gevind: Ter wille van prestige en status, probeer die "boonstes" die "onderstes" afkeur en elimineer, om slegs maar 'n afhanklikheid van daardie lae-ander te ontdek. Daar word ook ontdek dat die "boonstes" daardie "lae" simboliese insluit as 'n primêre, geërotiseerde representasie van die eie fantasielewe (Stallybrass & White 1986:2-5). Volgens Stallybrass en White (1986) is die resultaat 'n konflikterende versmelting van mag, vrees en begeerte: 'n psigologiese afhanklikheid van presies daardie ander wat so genadeloos op sosiale vlak onderdruk en uitgesluit word.

In die wêreld van die karnaval word die bewuswees van die mens se sterflikheid gekombineer met die besef dat bestaande outoriteite en "waarhede" relatief is. Gevolglik duik die model van die karnaval, as 'n ideaal en 'n analitiese kategorie, oral in literêre werke op. Dit is 'n belangrike vertrekpunt dus vir die analise van literatuur en simboliese praktyke (Stallybrass & White 1986).

Die belang van die navorsing van Bakhtin, is sy breë ontwikkeling van die karnavaleske in 'n kragtige, kritiese omverwerping van alle amptelike woorde en hiërargieë, met verreikende gevolge.

Sentraal in hierdie deurmekaarwêreld van die karnaval, sien Bakhtin (1968:20) die karnavaleske lag. Hierdie lag is feestelik en bevrydend. Dit is nie 'n individuele reaksie op 'n geïsoleerde, komiese gebeure nie. Die lag van die karnaval is die lag van alle mense. Dit is universeel, gerig op almal, insluitend die deelnemers aan die karnaval. Die ganse wêreld word bekyk in sy vreemd-komiese toestand en in sy vrolike relativiteit. Hierdie lag is ook ambivalent. Dit is vrolik, triomfantlik en terselfdertyd koggelend en minagtend. Dit het 'n walglike, aardse kwaliteit. Met sy kragwoorde en lasterlikhede, sy skeltaal en koggelwoorde is dit uiters ambivalent, maar dit blaas terselfdertyd nuwe vuur en lewe in mense (Bakhtin 1968). Dit is 'n soort ambivalente mishandelingsdiskoers. Die kru en familiêre taal van die feestelikheid en die markplein verskaf 'n komplekse, vitale repertoire van taalpatrone buite die amptelike diskoers, wat gebruik kan word vir parodie, subversiewe humor en inversie: “Laughter degrades and materialises” (Bakhtin 1968:20).

Sekere soorte van groteske realisme gebruik, volgens Bakhtin (1968:20) die materiële liggaam om kosmiese, sosiale, tipografiese en linguistiese elemente aan die wêreld voor te stel. Groteske realisme beeld die menslike liggaam uit as meervoudig, bultend, oor- of ondermaat, uitpeulend en onvolledig. Vir Bakhtin stal die karnaval juis die liggaam, manlik of vroulik, ontmaskerend bloot: “it is the epitome of incompleteness. And such is precisely the grotesque concept of the body” (Gasbaronne 1994:12).

Die openinge, die toegang tot hierdie karnavaleske liggaam, word beklemtoon. Dit is 'n beeld van onsuiver liggaamlike oordaad, met sy gate (die mond, neusgate en anus) gapend oop oor sy laer dele (maag, bene, voete, boude en genitalieë), wat bevoordeel word bo die boonste dele (die kop, die siel en die rede).

Die oorheersende temas van die liggaamlike is vrugbaarheid, groei en oordaad. Manifestasies van hierdie lewe verwys nie na die enkeling, die individuele en egoïsties-ekonomiese man nie, maar na die kollektiewe, voorvaderlike liggaam van die volk. Die groep groei en vernuwe voortdurend. Dit is, volgens Gasbaronne (1994:12), hoekom alles wat liggaamlik is groots, oordrewe en onmeetbaar word.

In pre-kapitalistiese Europa het groteske realisme sekere funksies vervul: dit het naamlik 'n ideale beeld verskaf van en vir die populêre gemeenskap as 'n heterogene en grenslose totaliteit en dit het 'n verbeeldings-repertoire van feestelike en komiese elemente verskaf, wat staan teenoor die ernstige en bedrukkende taal van die amptelike kultuur. Selfs linguistieke reëls ontspring deur wat Bakhtin volgens Gilbert (1997:7) 'n grammatiese **jocosa**<sup>12</sup> (grappigheid) noem, waardeur grammatikale orde oortree word om 'n erotiese en obscene, of 'n blote bevredigende teenbetekenis te verskaf. **Punning** is byvoorbeeld een van die vorme wat spruit uit grammatikale "jocosa". Die pun verkrag en ontmasker die struktuur van konvensie, dit ontlok 'n gelag. Volgens Gilbert (1997:7) is karnaval in 'n "pun-verhouding" met amptelike kultuur en skep 'n meervoudige, ongefikseerde, komiese kyk op die wêreld. "Punning" is dan ook dikwels 'n fenomeen in kulture waar daar steeds heelwat karnavalagtige feeste plaasvind, soos in Latyns-

---

<sup>12</sup> Deur 'n proses van vrolike herhaling en herassosiasie, word die negatiewe en obscene konteks van woorde soos "kont" en "kak" omgekeer en word dit herintegreer met 'n liggaamlike semiotiek wat taal herstel tot die omgangstaal van die markplein wat Bakhtin as nie-amptelike, kulturele uitdrukking beskou. Die grammatika van die uitgeworpene is ewe heteroklities, 'n eienskap wat die dialoog verder verlewendig en uitbrei as teendiskursief ten opsigte van die strengheid van die amptelike taal. (Gilbert 1897:7)

Amerika, maar word ook aangetref in literatuur uit lande wat hulle in 'n koloniale of neo-koloniale konteks bevind/bevind het, waar politieke verskille tussen die dominante en die ondergeskikte kulture gespanne is. *Rabelais and his World* van Bakhtin, is byvoorbeeld 'n kriptiese, anti-Stalinistiese allegorie. Dit stel volgens Eagleton (1986:144) daardie “amptelike”, formalistiese en logiese outoriteite, die onuitgesproke Stalinisme, teenoor die plofbare politiek van die liggaam: die erotiek, die immorele en die semiotiese.

Die karnavaleske word geteken as 'n intens-magtige semiotiese gebied, juis omdat bourgeois-kultuur sy identiteit gekonstrueer het, deur die verwerping daarvan. “The ‘poetics’ of transgression reveals the disgust, fear and desire which inform the dramatic self-representation of that culture through the ‘scene of its low Other’”, beweer Stallybrass en White (1986:202).

Bakhtin (1968:23) bied dus 'n alternatief tot die vyandige en ernstige “aanval” op die simboliese en die patriargale, soos deur feministe soos Cixous en andere geloods: “Laughter demolishes fear and piety before an object.”

By die herkenning van hierdie bundel van Goosen as “alternatief tot die simboliese”, sal daar voortdurend in die analitiese hoofstukke op die Bakhtiniaanse momente gedui word.

## 2.4 Objekrelasies

Die verskynsel in die bundel van 'n hegting aan en inkorporasie van objekte het 'n ondersoek na objekrelasie-teorie gemotiveer. Daar word hoofsaaklik gebruik gemaak van die teorieë van W.R.D Fairbairn, soos verwerk in *Object Relations in Psychoanalytic Theory* deur J.R.Greenberg en Stephen A Mitchell (1983:151-174):

Fairbairn se relasie/struktuur-model het as vertrekpunt sy kritiek op en herformulering van die klassieke motivering- en drifte-teorie van Freud, waar die basiese motiveringseenheid die instinktiewe impuls is. Fairbairn se werk bestaan hoofsaaklik uit 'n herinterpretasie van Freud se beskouinge in hierdie verband.

Volgens Fairbairn (Greenberg en Mitchell 1983:156) stam menslike gedrag fundamenteel vanuit die soeke na en instandhouding van kontak met andere:

The clinical material on which this proposition is based may be summarized in the protesting cry of a patient to the effect 'You're always talking about my wanting this and that desire satisfied; but what I really want is a father'

Fairbairn (Greenberg en Mitchell 1983:156) sien plesier as 'n middel tot 'n doel, 'n "signpost to the object". Die liggaam verskaf die geleentheid vir verskeie vorme van sensuele plesier, hoofsaaklik via die erotogeniese sones. Dié sones word deur die ego gebruik in sy objeksoekende kontak en verwantskappe met andere. Dit moet dus gesien word as "toegangsones" tot die objek. Die eerste objek vir die baba is die moederbors, ten einde oorlewing en ontwikkeling (ook emosioneel) te verseker. Die baba assosieer met die bors en sy ingeboude orale refleksies stel hom in staat om die bors te gebruik. Die mond is dié deel van die baba se liggaam wat ten beste aangepas is om kontak met die bors te maak en ook om die plesier wat dit verskaf, te ervaar. Die genitalieë weer, is waarskynlik dié liggaamsdele waardeur 'n ryke en intieme *volwasse* verhouding met 'n ander aangegaan kan word. Verhoudings met betekenisvolle objekte is primêr, die sones is bloot instrumenteel tot hierdie verhoudings: "It is not the libidinal attitude which determines the object-relationship, but the object-relationship which determines the libidinal attitude" (Greenberg en Mitchell 1983:157).

Soms raak verhoudings met andere, veral die vroegste behoeftes van infantiele afhanklikheid van moederfigure, versteur en onbevredigend. Volgens Fairbairn

(Greenberg en Mitchell 1983) is die inmenging van beskawing/die gemeenskap met die moeder-baba-band, hier die grootste sondaar. As gevolg van verskeie huishoudelike, ekonomiese en sosiale eise op die moeder, word hierdie intense en ononderbroke kontak met die moeder feitlik altyd 'n onmoontlikheid. Die gevolg hiervan is 'n onnatuurlike verwydering in die vroeë verhouding met objekte soos die ma. Dit word te pynlik vir die subjek om voortdurend te bly hunker na 'n objek wat fisies en emosioneel afwesig is.

Die kind ontwikkel gevolglik interne objekte wat kan dien as plaasvervanger vir 'n onbevredigende verhouding met werklike, eksterne objekte. Hierdie plaasvervangende, interne objekte is kompenserend en onnatuurlik. Hoe groter die mate van inmenging in en die tekort aan verhoudings met sy "natuurlike" objekte, naamlik mense, hoe groter word die behoefte by die ego om 'n verhouding met innerlike objekte aan te gaan. Hierdie interne objekte word binne Fairbairn se teorie gedefinieer as psigopatologiese strukture.



Fairbairn (Greenberg en Mitchell 1983) beskou die vroegste maande van lewe as 'n voortsetting van die voorgeboortelike toestand, waartydens die kind in 'n totale eenheid met die moeder verkeer en wat stam vanuit die baba se totale en onvoorwaardelike hulpeloosheid en afhanklikheid. Vir oorlewing is hy afhanklik van die moeder se teenwoordigheid en ervaar hy homself óf as een met haar, óf as in 'n voortdurende strewe tot eenheid met haar, deur middel van die belangrikste verhoudingsmodaliteite aan hom beskikbaar, naamlik suig, neem en inkorporasie. Die vroegste maande van lewe, wat deur klassieke teoretici gekarakteriseer word as 'n primêre narcisme, word gekenmerk deur 'n totale eenheid met die moeder en 'n toestand van identifikasie met die objek. Kenmerkend van hierdie infantiele verhouding tot objekte, is die gebrek aan differensiasie. (Greenberg en Mitchell 1983)

“Volwasse afhanklikheid” word deur Fairbairn (1983) gesien as ‘n gesonde, volledig-ontwikkelde emosionele toestand. In teenstelling met die grootliks verwronge afhanklikheid van die infantiele stadium, is gesonde volwassenes emosioneel interafhanklik van mekaar. Vir die volwassene is afhanklikheid voorwaardelik (met ander objekte altyd potensieel beskikbaar) in teenstelling met die onvoorwaardelike afhanklikheid van die baba van sy alleen-objekte, die ouers. In meer volwasse afhanklikheid, is die klemverskuiwing volgens Fairbairn (Greenberg en Mitchell 1983:161) van neem na gee en ruil, “by a capacity on the part of a differentiated individual for co-operative relationships with differentiated objects”. Fairbairn sien genitaliteit as slegs één van die maniere waarop uitdrukking gegee kan word aan volwasse intimiteit. Die ideale, gesonde volwassene behoort geen nodigheid te hê vir kompenserende heging aan interne objekte nie. Hy beklemtoon egter dat só ‘n ideale, volledige gezondheidstoestand helaas slegs in die teorie bestaan (Greenberg en Mitchell 1983). Die oorgangsfase na ‘n gesonde, volwasse verhouding van gee én neem, is ‘n moeilike ontwikkelingstap en een wat nooit ten volle voltooid is nie. Die grootste vrees hier is dié van skeiding en die totale verlies van objekte. Die ego, met sy objeksoekende libidinale kwaliteite, benodig objekte om te kan oorleef. Om volwassenheid te bereik, moet die kind sy afhanklikheidsverhouding met sy ouers aflê en homself begin sien as ten volle apart van hulle. Hy moet ook sy intense afhanklikheid van sy kompenserende interne objekte aflê. Vir hierdie belangrike proses om plaas te vind, moet die kind geliefd voel as ‘n persoon in eie reg en hy moet glo dat sy liefde verwelkom en waardeer word.

Indien die kind voel dat die aflegging van sy infantiele afhanklikheid van sy ouers en sy interne objekte moontlik *nie* nuwer, ryker en voller verhoudings tot gevolg mag hê nie, maar wel ‘n isolasie en gebrek aan kontak, sal hierdie afhanklikheid bly voortbestaan en



die oorgangsfase sal nooit voltrek word nie. As gevolg van 'n vrees vir algehele verlies aan kontak, is die angstigheid oor die skeidingsproses te groot (Greenberg en Mitchell 1983).

Fairbairn (1983) reken dat anale en falliese fantasieë gepaste tegnieke verskaf waardeur die ego uitdrukking kan gee aan die konflikterende verhoudings met interne objekte. Uitwepel en die penis kry orale betekenis. Verlangens om vas te hou aan infantiele interne verbintenisse word vergestalt in anale retensie-fantasieë. Falliese fantasieë is ook in diens van die orale dinamika; seksuele gemeenskap word beleef as 'n essensieel orale transaksie. Die genitalieë van die objekte word geïdentifiseer met die bors en die genitalieë van die subjek met die mond.

Die verhouding met die moeder word deur Fairbairn (Greenberg en Mitchell 1983) gesien as bestaande uit twee fundamentele kenmerke: 'n bevredigende komponent en 'n onbevredigende komponent. Die kind het drie verskillende ervarings van die ma: *bevredigende moeder*, *moeder vol belofte*; en *onbevredigende moeder*. As hierdie oorspronklike verhouding met die werklike, eksterne moeder onbevredigend is, word dit geïnternaliseer. Fairbairn (Greenberg en Mitchell 1983) noem die drie interne objekte wat geskei word: die *ideale objek* (die bevredigende aspekte van die moeder); die *opwindende objek* (die aspekte van die moeder wat vol beloftes is) en die *verwerpende objek* (die ontnemende, terughoudende aspekte van die moeder). Indien elk van hierdie kenmerke van die moeder geïnternaliseer word as 'n interne objek, breek 'n gedeelte van die na-buite-gerigte, integrale ego af van sy oorspronklike eenheid en word dit deel van 'n interne objekrelasie. Die dele van die ego wat agterbly, vorm 'n verwantskap en identifiseer met die opwindende objek, wat gevolglik bly soek en verlang na die ontwykende belofte van verwantskappe, en word die *libidinale ego* genoem. Dié dele

van die ego wat geheg bly aan en identifiseer met die verwerpende objek en dus vyandig bly teenoor enige moontlike kontak of bevrediging, noem Fairbairn (1983) die *anti-libidinale-ego*. Die oorblywende deel van die oorspronklike ego, noem hy die *sentrale ego*. Die sentrale ego verbind aan en identifiseer met die ideale objek, daardie vertroostende en bevredigende aspekte van die verhouding met die moeder. Die sentrale ego is ook dié deel van die ego wat steeds beskikbaar bly vir verhoudings met ander mense.

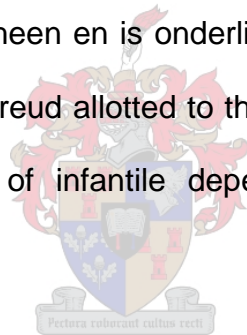
‘n Belangrike kenmerk van Fairbairn (Greenberg en Mitchell 1983) se strukturele sisteem is dat die ego en die objek onafskeidbaar is. Om van enige belang te wees, moet ‘n gedeelte van die ego aan die objek heg. ‘n Objek met geen korresponderende stukke van die ego aangeheg nie, is emosioneel irrelevant. Die ego is ondenkbaar sonder verhoudings tot objekte. Objekte is nodig vir die ego om te oorleef en te floreer. Soos wat aspekte van die oorspronklike, onbevredigende verhoudings met die moeder afsplyt en geïnternaliseer word, wyk dele van die integrale ego af van sy aanvanklike pad na werklike, eksterne mense en volg hulle na binne. Hierdie afgesplete dele van die ego (die libidinale ego en die anti-libidinale ego) is ontoeganklik vir werklike objekrelasies en bly verbonde aan die kompenserende interne objekte. Die opwindende objekte en die verwerpende objekte is “slegte” objekte volgens Fairbairn (Greenberg en Mitchell 1983), omdat hulle onbevredigend is. Die ego hou verhoudinge met hierdie slegte, interne objekte in stand in ‘n poging om beheer oor hulle te verkry en om die verhoudings met die werklike moeder onbesoedel deur frustrasie, woede en onbevredigende verlangens te hou.

Freud se tweeledige motiveringsbeginsels van die libido en aggressie word vervang deur ‘n enkele motiveringsbeginsel, die libido, en ‘n magtige reaksie op libidinale frustrasie - ‘n

anti-libidinale faktor. Die libidinale ego is daardie deel van die kind se oorspronklike ego wat nog nie die onbevredigende verlangens en eise van infantiele afhanklikheid prys gegee het nie. Dit is die oorblyfsel van hoop en in sy afhanklikheid van die opwindende objek, bly dit verbonde aan beelde van onvervulde beloftes, uitlokking en die hoop op kontak met die moeder, wat nooit bevredig word nie. Die libidinale ego bly steeds smag na 'n eenheid met die opwindende objek, as 'n interne objekrelasie, omdat die begeerte na werklike bevrediging van die werklike moeder te pynlik geword het. Die libidinale ego bly dus in 'n volgehoue, ontnemende verhouding met die opwindende objek. Die belofte word in stand gehou, maar bevrediging daarvan is onmoontlik (Greenberg en Mitchell 1983:172).

Die anti-libidinale ego is daardie deel van die ego wat die oorblyfsel word van al die haat en destruktiewiteit wat akkumuleer as 'n gevolg van die frustrasies van libidinale verlangens. Die anti-libidinale ego is gekoppel aan en word geïdentifiseer met die verwerplike objek, die aspek van die moeder wat ervaar word as terughoudend. Die meeste van die woede, vervat in die anti-libidinale ego, word gemik teen die opwindende ego – die beloftes en verleidings van die moeder. 'n Ander teken van hierdie woede is die libidinale ego, as gevolg van sy identifikasie met die opwindende ego. Die anti-libidinale ego haat die libidinale ego as gevolg van sy voortdurende hoop dat die beloftes van die moeder tog nog vervul sal word. Die anti-libidinale ego val voortdurend die opwindende objek aan (as gevolg van sy valse beloftes) en ook die libidinale ego, oor sy naïewe hoopvolheid. Hierdie interne aanvalle deur die anti-libidinale ego is verantwoordelik vir die selfdestruktiewe, selfkastydende aspekte van psigopatologie. Die anti-libidinale ego is die vyand van hoop, veral van hoop op enige betekenisvolle verhouding met ander mense (Greenberg en Mitchell 1983:173).

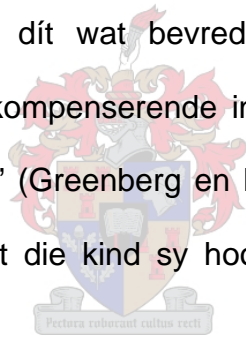
Die subjek benodig 'n vol-emosionele kontak met beide ouers om internalisering van die kenmerke van die ouers te voorkom. Dit word verhoed deur die relatiewe onbesikbaarheid van die ouers en die subjek se eie volgehoue vyandigheid ten opsigte van sy behoeftes. Fairbairn (Greenberg en Mitchell 1983) reken die emosionele begeertes van infantiele afhanklikheid word as seksueel van aard ervaar. Dit is essensieel 'n verdedigingsmeganisme, dikwels aangevuur deur 'n soort verleidelikheid in die ouer. Tog is dit wat begeer word nie seksuele bevrediging nie, maar kontak en koestering. Vir Fairbairn (Greenberg en Mitchell 1983) is die oedipale situasie 'n voortsetting van die vroegste soeke na basiese verhoudings/verwantskappe en kontak. Die strukturalisering van die ego in drie hoofkomponente, elkeen gekoppel aan 'n objek, word gevestig in die orale-afhanklikheidsverhouding met die moeder. Dit is 'n verhouding wat volgehou word deur die lewe heen en is onderliggend aan alle psigopatologie: "the role of the ultimate cause, which Freud allotted to the Oedipus situation, should properly be allotted to the phenomenon of infantile dependence" (Greenberg en Mitchell 1983:169).



Die selfkastydende kwaliteite, naamlik pyn, lyding en neerlaag/mislukking word voortdurend geherstruktureer deur pasiënte. Vanaf die neurotiese karakter wat onresponsiewe of sadistiese liefdesobjekte kies (of wat sorg dat hulle gedrag teenoor die objekte van so 'n aard is dat dit 'n gebrek aan reaksie of sadisme ontlok) tot die depressiewe subjek wat dit waarvan hy/sy ontnem is tydens vroeë bemoedering, oor en oor beleef, tot die skisofreen wie se primitiewe vrese uit die kinderdae hul hele volwasse lewe lank by hulle bly spook. Neurotiese mense, volgens Fairbairn "Cling to painful experiences (so) assiduously" (Greenberg en Mitchell 1983:173).

Freud het hierdie fenomeen die “herhalingsdrang” (repetition compulsion) binne die raamwerk van die plesierbeginsel genoem. Hy het uiteindelik tot die slotsom gekom dat die herhaling van pynlike vroeë belewenisse “beyond the pleasure principle” gebeur en dat dit ‘n instinktiewe eienskap van bewustelike funksionering is, voortspruitend uit die doodsinstink (Greenberg en Mitchell 1983:173).

Fairbairn beskou die essensiële strewe van die kind nie na plesier nie, maar na *kontak*. Indien die ander beskikbaar is vir bevredigende, aangename interaksie, sal die kind deelneem aan plesier-aktiwiteite. Indien die ouer slegs pynlike, onbevredigende kontak bied, verlaat die kind nie die ouer in ‘n soeke na aangener geleenthede nie. Die kind benodig *steeds* die ouer, dus integreer hy hierdie verhouding op ‘n basis van lyding en masochisme. Die kind probeer dít wat bevredigend is beskerm en dit wat nie bevredigend is nie beheer, deur kompenserende interne objekrelasies instand te hou. Dit is in die “obstinate attachment” (Greenberg en Mitchell 1983:173) van die libidinale ego aan die opwindende ego, dat die kind sy hoop op ‘n voller, meer bevredigende kontak met die ouer in stand hou.



Dit is die belewenis van hierdie interne objek-relasies en die projektering daarvan op die buitewêreld, wat patologiese lyding by mense veroorsaak. Liefdesobjekte word gekies volgens of vervorm tot weerhouers of ontnemers, sodat dit die opwindende objek kan verteenwoordig, naamlik vol belofte, maar nóóit bevredigend nie. Verydeling word oor en oor georkestreer om die verlange en die behoefte van die libidinale ego na die vervulling van die belofte van die opwindende objek te laat voortduur. Depressie, vrees en ‘n gevoel van nutteloosheid verteenwoordig die ego se identifikasie met “slegte” aspekte van die ouers. Psigopatologie word volgehou, ou pyn keer terug, destruktiewe patrone van integrasie-verhoudings met andere word in stand gehou. Onder die pyn en die

selfverwerplike verhoudings lê die ou interne verbondenheid aan betekenisvolle ander. Deur die herskepping van hierdie sorg en lyding word 'n nuwe vorm van toewyding aan die afhanklike verbondenheid bevestig. In die analises van die verhale sal daar, waar van toepassing, na hierdie teorieë van Fairbairn verwys word.



## HOOFSTUK 3

### Algemene Inleiding tot Hoofstukke 4 – 12

Elkeen van die tien verhale wat in hierdie hoofstukke geanaliseer word, is gekies op grond daarvan dat dit hierdie leser se leeshipotese die sterkste steun, omdat die verhale die genoemde temas, motiewe, polariteite en struktuur ten beste illustreer. Uit die vyftien kortverhale in die bundel, is agt gekies vir bespreking en uit die ses kabarettetekste, twee. Die analise van ongeveer die helfte van die tekste uit *'n Gelyke kans* kan lei tot 'n beter begrip van die hele bundel en 'n leesvoorstel inhou vir 'n nadere analise van al die verhale. Die volgende nege hoofstukke stel dit ten doel om dubbelsinnige, intiemenslike verhoudings in verhale uit die bundel na te gaan.

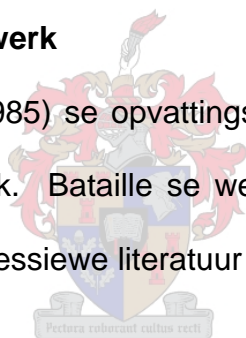
In hierdie hoofstukke word daar gekyk na die illusie van en die soeke by die mens na 'n soort geluk wat alle dubbelsinnigheid sal ophef en 'n volledige roes/veiligheid/vrede sal bring. Hierdie soeke manifesteer binne verskillende soorte "eenwordings"-verhoudings waarin ego-grense vervaag en waar daar oortree word binne die ander se psigiese ruimtes. As hierdie magsverhoudings, naamlik afhanklikheids-, simbiotiese, "kannibalistiese", bloedskandelike en sadomasochistiese verhoudings te lank volgehou word, is daar onvermydelike skade, wat Goosen melancholies besing eerder as dat sy dit veroordeel vanuit 'n polities-korrekte "regverdigheidstrewes".

Binne hierdie verhale van Goosen manifesteer eerstens die magsfigure. Hierdie karakters is byvoorbeeld die vader; onderwysers; geleerdes; die allesbarende, gedogende, sogende vroue en ook die dokter en verpleegsters. Sodanige magsfigure word gestel teenoor die ontmagtigdes. Laasgenoemdes sluit byvoorbeeld in: kinders; verliefdes; geobsedeerdes en diegene, gek van begeerte.

Eerder as om moralistiese kritiek te lewer, lê die sjarme van hierdie verhale in die ondersoekende simpatie, wat ook onthullend is van die soorte illusies, soos clichés en sprokies, waardeur mense hulle bestaan probeer leef. Daar is 'n bemoeienis met die manier waarop verhoudings gestruktureer word. Die leser kry by die lees van hierdie bundel die raaiselagtige fenomeen van vreemde verhoudings, oordrewe aanwending van metafore en simboliek, vreemde sprokies, herhaalde klanke en 'n satiriese, bykans twisgierige toon waarin wanhopigheid en ekstase manifesteer. Hierdie literêre verskynsels laat die leser met 'n hele aantal vrae. In 'n poging om die rykste heuristiese waarde binne hierdie ondersoek uit die verhale te put, word die volgende raamwerk van ondervraging gevolg:

### 3.1 Psigologies-teoretiese raamwerk

Eerstens word George Bataille (1985) se opvattinge met betrekking tot die erotiese en die konteks van geweld ondersoek. Bataille se werk is volgens Boldt-Irons (1995:31) verteenwoordigend van die transgressiewe literatuur van die avant-garde.



Bataille (Claes 1994:65) sien in Eros 'n natuurmag wat die maatskaplike orde wil omverwerp. Deur die oortreding van aanvaarde waardes en reëls, daargestel deur sosiale orde, word erotiek gesien as onherroeplik verbonde aan geweld, waansin en die dood. Erotiek is vir Bataille (Claes 1994) suiwer verbruik, waar geen terugdraai moontlik is sodra die mens homself/haarself eers aan die oomblik oorgegee het nie. Die seksdaad is vir Bataille verteenwoordigend van die strewe van die mens om die ononderbrokenheid en ewige geluksaligheid, wat verlore geraak het, te herwin. Erotiek is kenmerkend van die mens se intiemvervlegde verhouding met die dood (Claes 1994).

Met hierdie ondersoek na die bundel, *'n Gelyke kans*, identifiseer ek Goosen as 'n

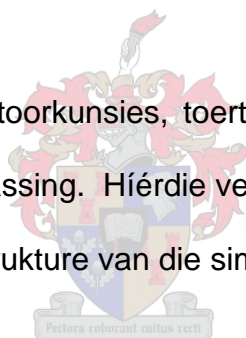


soortgelyke transgressiewe of ondermynende skrywer.

Tydens die analise van die verhale noop die verskynsel van liriese, oordrewe, beeldende taal en ryk metafore, die manifestering van die pre-Oedipale en die semiotiese gegewe die ondersoeker voorts tot 'n toepassing van Julia Kristeva se teorieë.

Kristeva (Ruthven 1984) beskou die semiotiese as opposisioneel en ontwrigtend ten opsigte van die simboliese orde. Vir haar manifesteer semiotiese ondermyning in 'n taal wat gekenmerk word deur stiltes en ritmiese polsinge. Die onuitwisbare *chora* is die oorsprong en die bron van irrasionele, maar ook van uitlokkende klanke en ritmes waardeur die onderbewuste soms uiting vind (Moi 1985:161).

Die tema van sirkusse, sprokies, toorkunsies, toertjies en die karnavaleske, maak die werk van Mikhail Bakhtin van toepassing. Hierdie verhale van Goosen bied 'n alternatief tot die ordelikheid, hiërargieë en strukture van die simboliese orde.



Die karnaval verteenwoordig 'n wêreld van oordaad, feeste, komedie, dans, parodie en vulgêre klug. Binne die verhale van Goosen manifesteer voortdurend 'n transgressie van die reëls van die "hoë" kulturele hiërargie deur die "lae", waar laag vir hoog verontrief en ontstig.

In die verhale vind hierdie leser voorts die herhalende terugkeer van die tema van 'n soort begeerte na die dood. Instrumenteel tot die ontsluiting van die begrip "doodsdrif", soos deur Freud geïdentifiseer, is dit nodig om kortliks na hierdie term te verwys.

Volgens Moi (1985:99) identifiseer Freud in sy werk, *Beyond the Pleasure Principle*, naamlik die doodsinstink as 'n natuurlike begeerte by die mens om terug te keer na die rus en vrede, die stilte van nie-bestaan. Dit verklaar volgens hom die neiging by die mens tot vernieting en dikwels ook sêlfvernietiging. Vir Freud (Moi 1985:99) is die uiteindelijke objek van begeerte – Nirvana, of die terugkry van die verlore eenheid, die finale heling van die verdeelde subjek.

### 3.2 Temas en motiewe in die verhale

Die temas in die verhale is onder meer dié van raaiselagtige, grensoorskrydende magsverhoudings en vreemde, selfdestruktiwe begeertes:

Die tema van die bloedskandelike verhouding tussen 'n pa en sy dogter (“Derra se kroonprinses”) kom byvoorbeeld aan bod. Hierdie verhouding is vreemd in sy dubbelsinnigheid, aangesien daar by die dogter 'n soort bewustelike aandadigheid aan haar misbruik deur die vader is. Voorts is daar die tema van die skuldgevoelens wat in 'n gesin ontstaan as gevolg van grensoorskrydende magsverhoudings, soos in “Kristaldruie”. Die temas van 'n doodsverlange, van natuurmagte vs sosiale orde, van die verlange na 'n eenword met en 'n oplossing in die ander is ter sprake (byvoorbeeld in “Nader my God by U”) en ook die tema van die ontredderde bewussynstoestand van geobsedeerdes binne hierdie simbiotiese verhoudings. Daar is ook die tema van die gewelddadige “verlossing” binne 'n vampiriese, sadomasochistiese verhouding (“Vlieg” en “Vrug”) en die tema van die groteske en die makabere (hoofsaaklik die kabarettetekste) as 'n komiese reaksie op die dood.

'n Verdere tema in die bundel is die verwysing in talle verhale na 'n soort magiese lig of glans. Teenoor die heerskappy van die simboliese orde, die fallokrasie en die rede, stel

Goosen 'n ander orde waar die illusie, die droom en die onwerklikheid van 'n towerwêreld ontvlugting bied. Sprekend van hierdie wêreld van ontvlugting, is die magiese lig.

Aansluitend hierby, is die herhalende motief van die sirkus (ook as voortsetting van die karnavaleske en die krag van die lag) 'n gegewe in talle van die verhale. Die verhaal, "Sirkus", is hierby 'n hoogtepunt. Ter uitbreiding van die towerwêreld as ontsnappingsmilieu, word die sirkus volgens hierdie leser aangewend as verteenwoordigend van 'n ruimte wat aan ontmagtigde individue 'n soort skyn- en idilliese droombestaan kan bied.

Die tema van kuns, die aktiwiteit van artistieke skepping, as 'n soort verlossing van die druk van die simboliese orde aan die een kant en die afgrondelikheid en die abjeksie van die imaginêre orde aan die ander kant, is volgens hierdie leser 'n subtiele probleem in die bundel. Sang/lied of dans word vervorm in iets wat sprekend van albei ordes kan wees. Myns insiens beskou Goosen kuns as 'n skrale troos en 'n baie brose produk, enersyds teen die druk van die simboliese orde en andersyds teen die afgrondelikheid van die imaginêre. Dit moet 'n mate van verligting bied en miskien as 'n soort buffer dien.

In die skryfhandeling self, soos in "Aan die einde van die reënboog", lê die bevryding nie in die ommekeer van rolle nie, maar in die manier hoe dit opgeskryf is: In hierdie verhaal lê dit in die manier waarop die nabootsing van die "Western" geskryf word in bloed, slym en spoeg. Oral in die verhale manifesteer metafore vir die artistieke vormgewing as 'n poging tot verdediging van die self teen die simboliese aan die een kant en die roep van die dieptes, die afgrond van die imaginêre aan die ander kant.

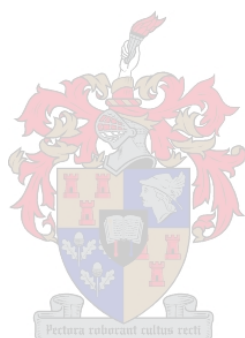
Soos in hoofstuk 1 van hierdie verhandeling genoem, is die leser funksioneel deel van die omvangryke wêreld van die teks. Die leser moet, aldus Iser (in Brink 1987:149) die teks interpreteer, vertolk en uiteindelik as't ware 'n estetiese objek uit die verteltekste "konkretiseer".

By die lees van die tekste uit *'n Gelyke kans*, kry die leser die indruk van subtile en perverse verhoudings en word algaande bewus van die subtiliteite en ingewikkeldheid van die polariteite in die bundel. Telkens word die leser self deur die verhale uitgedaag tot 'n deelname aan die erotiese. 'n Mens sou kon sê dat die konkretisering van die tekste in die geval van *'n Gelyke kans* vir die leser daarom dubbeld eroties is. Vergelyk Roland Barthes (Hambidge 1986:49) se beskouing van die leesproses self in sy boek *Le plaisir du texte* as volg: "In hierdie teks word die literêre ervaring gekarteer as 'n seksuele belewenis, as een van nie-begryp". Die geskrewe woord word verder deur Barthes (Hambidge 1986:49) beskryf: "Writing is: the science of the various blisses of language, its Kama Sutra".

Die erotiese van lees lê in die "spontane ervaring van die teks". Die teks verteenwoordig dus plesier en euforie, 'n losmaak van die bekende, logiese orde. Dit bring 'n ontvlugting uit en 'n ontwrigting van historiese, kulturele en psigologiese aannames. Lees is dus volgens Hambidge (1986:53) "hierdie begeerte van ekstase, van spontane opheffing van grense en kodes". Goosen maak met hierdie tekste van haar die leser dubbeld medepligtig aan die "erotiek van lees". Die leser word stelselmatig déél van die illusie en die proses van ontmaskering.

Met die hieropvolgende analyses, wil ek daarop wys dat die verhale in *'n Gelyke kans*

ontmaskerend is, maar wel vanuit 'n posisie van intieme meelewing met die psigologie van illusies en drome, asook die patetiese pogings om nie die waarheid onder oë te sien nie. Die karakters word begelei in hulle waan, terwyl dit onttakel word. Dit is asof die skrywer betrokke is in 'n soort rouproses namens die karakters, as sy namens hulle die waan waarin hulle verkeer, bloot lê.



## HOOFSTUK 4

### “DERRA SE KROONPRINSES”

#### 4.1 Inleiding

Serah is die tienderjarige dogter van Pete, die “plumber”, en sy vrou. Serah is heel wêrelds, selfs ‘n Nabokoviaanse klein verleidster (De Lange 1995:18). Elke Saterdag aand dans Pete en Serah by die plaaslike hotel, waar hulle dansvernuf deur die omstanders bewonder en toegejuig word. Soos al die vorige kere, bly die ma ook hiërdie aand uitgeslote tuis. Die verhaalmilieu is die versukkelde werkersklas bestaan van die voorstad Parow, ‘n narratiewe ruimte wat dikwels deur Goosen gebruik word.

Hierdie verhaal het as tema ‘n taboeverhouding tussen pa en dogter, trouens ‘n bloedskandelike interaksie word sterk gesuggereer en aan die einde vind die leser ondertone van onderlinge inkorporasie tussen die twee karakters . Daar is ‘n subtiel medepligtigheid – tekenend van die polariteite in die bundel – van beide karakters aan die situasie waarin hulle hul bevind. Lig/glans, swymeling en dans/kunsvorm is motiewe in die verhaal.

Die verhaal word aangebied vanuit ‘n eerstepersoonsvertellersperspektief, waar die dogter soms in vrye indirekte rede<sup>1</sup> haar gewaarwordings beskryf. Dit word vir die leser duidelik dat haar diskoers gemanipuleer word deur die skrywer, ten einde die skreiende selfbegogeling te laat deurskemer. ‘n Sterk plaaslike, informele taalgebruik kleur die verhaal. Die toon van die verhaal is plek-plek droomagtig in ‘n aanbod van die fokalisator<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Brink (1987:18) noem dit “binnespraak” of “erlebte Rede” .

<sup>2</sup> Die gesigspunt, houding of instelling van waaruit daar in ‘n verhaal deur ‘n waarnemer vertel word. (Brink 1987:138)

terwyl die styl selfaankondigend/vertoon is. Die motoriese momente wat die verhaal laat ontwikkel, is die dansery, die medepligtigheid van die omstanders, die uitstluiting van die ma en die magsverskuiwing aan die einde.

Die rol van erotiek as deurbreker van grense (soos opgelê deur sosiale konvensies) en die reaksie van die mens as geseksualiseerde wese op die onvermydelikheid van die dood, soos geïdentifiseer deur Bataille (Claes 1994:65), kom aan bod. 'n Mens sou ook in die terughunkering van die karakters na plekke van geluksaligheid aanwysings kan sien van die verlies van eenheid met die moeder wat ervaar word by die toetrede tot die simboliese orde. Dit is 'n verskynsel wat ondersoek kan word aan die hand van die teorieë van Kristeva. Herkenbaar is ook die Bakhtiniaanse, karnavaleske atmosfeer wat heers in die verhaal.

## 4.2 Analise

Die dans word as teken gebruik om die komplekse, bloedskandelike verhouding tussen die twee hoofkarakters te teken (Viljoen 1995:35). Verskeie talige elemente, soos teenwoordig in die binnespraak van die hoofkarakter, word ingespan om die kompleksiteit van dié verhouding te illustreer.

Klem word op die openingswoord, “soos”, geplaas deur dit die prominente eerste plek in die verhaal te gee: “Soos elke Saterdagagaand dans ek en my pa by die Goodwood Hotel” [my beklemtoning]. 'n Ander volgorde sou die frekwensie van die dansgebeure minder opvallend maak het. Die woord, “soos”, beteken *dieselfde* of *soortgelyk aan* en is 'n intensiverende “voorloper” van die daaropvolgende woord “elke”. Met ander woorde hierdie

gebeure is geen geïsoleerde insident nie (soos wat dit *elke* keer gebeur). Die dansery en ook die seksuele is geen ongewone gebeurtenis nie.

Hierdie spraakhandeling is een van die meer eksplisiete karakteriseringselemente van die ek-verteller. Dit gaan nie net hier om wat die karakter sê nie, maar om die ideolek wat sy gebruik. Sy praat naamlik 'n plat, onpretensieuse taal vol Engelse woorde, soos: “my hare is bubble cut gesny. Upstairs.” Dit is in die eerste plek 'n aanduiding van die historiese periode en verder ook 'n aanduiding van die selfbewondering van die kind.

In “Derra se kroonprinses”, dien hierdie subversiewe monoloog as 'n poging van die karakter om 'n verduideliking en selfs 'n regverdiging te gee van die bloedskandelike situasie waarin sy haar bevind. Deur middel van hierdie monoloog manifesteer ook die seksualiteit van die kind in die vertellings, deur *hoe* en *wat* sy waarneem [my beklemtoning]: “dans ek en my pa”; “*Hy* smile en stuur *my*”; “My Derra weet net hoe”; “Saam is *ons* meer as net in tune” en “*Ons* doen die ding né-tjies”.

Die aanvanklike gebruik van die besitlike voornaamwoorde “my” en “hy”, word in die daaropvolgende sinne opgehef deur die meervoudsvorm en voornaamwoord “ons”. Hierdie aanwending van die besitlike voornaamwoord is 'n subtiële suggestie wat op die moontlikheid van liggaamlike eenwording van een of ander aard dui. Die dogter is intens bewus van haar eie, maar ook van haar pa se liggaamlikheid.

Dit is ook reeds in hierdie openingsinne dat die leser die teorieë van Bataille, Kristeva én Bakhtin kan toepas: Die twee karakters, wat as hoogs geseksualiseerde mense uitgebeeld



word, ontvlug die dodelike eenselwigheid van 'n werkersklasbestaan deur alle taboes te ignoreer en Saterdaggaande te gaan dans. Daar bestaan 'n soeke en begeerte by beide karakters na 'n opstandige (terug)eis van 'n toestand van geluksaligheid as verzet teen die verveling van hulle bestaan. Hierdie soeke vervul hulle met 'n ekstase tydens die dansaksie.

Tipies Bakhtiniaans word die dansomgewing gekenmerk deur toespelings van die omstanders deur 'n gelag en flagrante, seksueel-gelaaide liggaamstaal. Die fantastiese dansery van die pa en dogter is 'n gereelde gebeurtenis, waaraan sy met 'n soort dubbelsinnige bewussyn meedoen. Aan die een kant is die dogter bewus van die onaanvaarbaarheid van die situasie, maar aan die anderkant buit sy dit uit vir eie magsgewin. Die leser word nêrens bewus van 'n karakterstandpunt van vrees, selfverguising, skuld of lyding by die kind nie. Indien daar wel 'n "ander kant" aan die storie is, wys Goosen dit nie. Daar word geen bewussyn van verzet of onwil by die dogter bespeur nie. Die dans en die verhouding bied 'n uitkoms uit 'n beperkende, sukkelende Vasco-bestaan vir béide – pa en dogter.

'n Soortgelyke poging tot ontvlugting uit 'n beperkende wêreld, kom voor in die kabarettteks, "Sirkus", waar die hoofkarakter haar (alhoewel selfkastydend) wend tot die vermaaklikheidswêreld: "Dis veral die magic van die sirkus wat my getrek het". Dieselfde towerwêreld moet in beide verhale as ontvlugtingsmilieu dien (Goosen 1995:120).

Een van die eienskappe van die karakter, Serah, is dat sy binne hierdie genoemde magsrelasie besig is met rolspel. Sy neem binne die bloedskandelike verhouding die rol

van 'n volwasse vrou aan. Dit word van haar verwag, miskien selfs op haar afgedwing, maar sy is terselfdertyd geneë daarmee: “My pa het vir my nuwe klere gekoop. Ek het dit aan.” Sy dra die klere wat haar pa vir haar koop en laat kap haar hare (“bubble cut”) volgens die pa se voorgeskrewe smaak, maar daar is geen sprake van spanning in die kind tussen wat sý wil hê en wat haar pa wil hê nie. Sy is half onbewus van die oorskryding van grense, maar tóg ook half berekend in haar medepligtigheid aan die situasie. Juis hierin lê die dubbelsinnigheid opgesluit.

Uit die *monologue intérieur* of “binnepraat” (Foster 1987:101) van die hoofkarakter, spreek 'n aanvanklike aanvaarding van haar rol binne die verhouding met die pa. Sy ervaar haar pa as in beheer en tevrede: “Hy smile en stuur my oor die blinkgepolishde vloer.” Hy voel waarskynlik nog in beheer, wat deur die gebruik van die werkwoord “stuur” beklemtoon word.



Binne die sirkulerende tekenreekse van die bundel, kan hierdie blinkheid van die vloer geplaas word binne 'n reeks waarin *glans* en *lig* tekens is van 'n towerwêreld, 'n sprokie, 'n roes van oëverblindery. Hier word die milieu van die derderangse hotel deur die smagting en verlange van die pa en die dogter omvorm tot 'n deurstraalde towerwêreld, wat matelose ontsnapping bied en 'n wegval van die beperkinge van die werklikheid beteken.

In die verhaal is by beide die pa en die dogter 'n gelyksoortige verlange na 'n droomwêreld en ontsnapping teenwoordig. Bloedskande en verbeelding is 'n soort perverse poging om die realiteit te ontstyg. Die verteller beskou die bloedskandelike verhouding as tragies-noodwendig, as haar “erfenis” en iets waaraan sy nie kan verander nie, maar ook as

berekende “opoffering” tot ‘n magsoosisie. In hierdie oorskryding, in hierdie oorsteek van grense, lê die dinamiek van die verhaal en ontvou die verhaaldebeure.

Opvallend reeds, soos wat dit deurgaans die geval in die bundel is, vel Goosen self geen moralistiese oordeel nie. Die skrywer openbaar ‘n empatiese invoeling in die tragiek van die situasie.

‘n Hoogs dinamiese wisselwerking tussen die ruimte van die hotel en die karakters daarbinne, word geskep. ‘n Bakhtiniaanse, karnavaleske atmosfeer heers. Deur die beskrywing van die joligheid van die hotelmilieu, die aanhitsing van die omstanders, die oënskynlike vrolikheid van die dansende paar (waarin die hele gemeenskap as deelhebbend geskets word), word ‘n dubbelsinnige narratiewe klimaat geskep. ‘n Onbevange, gelukkige toestand word onderling aan mekaar voorgehou waarin alles moontlik is, terwyl almal weet dat sekere grense oorskry word. Die paar, asook die omstanders, verkeer in ‘n patetiese waan van voorstedelike idille.

Die bloedskandelike word deurentyd gesuggereer deur die ek-verteller se keuse en manipulering van woorde [my beklemtoning]: “My Derra *weet net hoe*. Saam is ons *meer as net in tune*. Ons *doen die ding* ne-tjies”.

Bloedskandelike verhoudings is ‘n manier om ‘n vrees vir verlies te verwerk en in dié verhaal word die dans as ‘n beeld van bloedskande aangebied. Hierdie gevolgtrekking word onder andere gemaak deur suggestiewe woordkeuses wat myns insiens meer as bloot die danshandeling beskryf, naamlik: “weet net hoe.” Die pa weet *hoe* om te dans, maar hy

weet ook *hoe* om die bloedskandelike verhouding met sy dogter in stand te hou [my beklemtoning].

Hierdie twee dansers is in voeling met mekaar en dans goed saam, maar hulle is “meer as net in tune”. Binne die verhaal en binne die “dinkpraat” van die verteller, dien die aanwending van die woord “meer” as bevestiging daarvan dat dit hier om ‘n verhouding van veel groter omvang gaan. Hulle is nie net ‘n danspaar nie, maar is ook op mekaar se liggaamlike behoeftes ingestel. Hulle “doen” naamlik ook “die ding”. Hierdie woorde se dubbelsinnigheid kan geanaliseer word as die “dans-ding”, maar ook die “seks-ding”. Die twee karakters is ingestel (“in tune”) op mekaar. Hulle “doen die ding” perfek en “netjies” – reeds bedrewe – en in die geheim. Sodat die omstanders dit nie eens kan agterkom nie.

Tog is daar die sterk moontlikheid dat hulle (die omstanders) reeds weet, maar dit bloot ignoreer. Daar is wel ‘n gevoel by die leser dat daar ‘n soort sameswering van die gemeenskap is, wat bevestig word deur die woorde [my beklemtoning]: “Al die mense *kyk* na ons” en ook “Just *look* at the two of them.”

Die omstanders kyk [let op die herhaling van die woord “kyk” deur die aanwending van die Engelse ekwivalent “look”], maar tree nie daarteen op nie. Dit is ‘n situasie waaroor daar nie gepraat word nie – ‘n taboe.

Uit die vertolking deur die verteller, kom die leser boonop agter dat die omstanders Pete, die plumber, voorhou as een wat agting verdien: “Hulle dink die wêreld van my Derra.” Die Vasco-gemeenskap is dus medepligtig aan die onreg wat die kind aangedoen word. Dit is

‘n onreg waarvan sy self skynbaar onbewus is. Die leser weet egter van die taboe, die sosiale vooroordeel wat bestaan ten opsigte van bloedskandelike verhoudings. Goosen daag juis hierdie vooroordeel uit deur die situasie empaties uit te beeld.

Die aandadigheid van die omstanders word verder bevestig. Daar is ‘n soort oorgawe aan die illusie. Hulle word déél van die blink en die skyn: “*Hollywood se blink* blou jis!” [my beklemtoning]. Die teenstrydigheid tussen hierdie mense se werklike lewe en die “reddende” voorstelling van hulself as deel van die Hollywood-agtigheid van die oomblik, is duidelik, dus gryp hulle hierdie oomblik aan as ‘n tydelike ontvlugting.

Terselfdertyd is daar ook “Suid-Afrika se saak” wat die twee dansers kan gaan stel. Die danspaar is gekonfytte dansers en deelnemende partye aan die bloedskandelike verhouding. Hulle is ook bedrewe in die kuns van voorgee, sodat hulle verteenwoordigend van die samelewing van Vasco kan wees. Dit is ‘n samelewing waar bloedskandelike verhoudings aan die orde van die dag mag wees, maar waar dit onder die dekmantel van beskaafdheid en moraliteit verdoesel en diggehou word. ‘n Gemeenskap dus ook verteenwoordigend van die Suid-Afrikaanse samelewing in die geheel (1995:9): “So, let’s give them a hand, ladies and gentlemen, ...For they are jolly good fellows...”

Dus: Klap hande vir hierdie twee voorste vertoners, hierdie jolige, vrolike, goeie mense. In Afrikaans kan ‘n addisionele betekenis hierby gevoeg word deur die idiomatiese uitdrukking: “sit handjie by”. Help hulle dus en sterk hulle in hulle daad/kwaad. Deur te ignoreer wat werklik aangaan, deur glimlaggend en vrolik te deel in die vreugde van die dans, gee die samelewing sy toestemming.

Tog word die verhaal simpatiek oor hierdie “noodwendige” sameswering deur die skrywer aangebied. Hierdie empatie word geïllustreer deur die aanwending van narratiewe tegnieke, onder meer die grepe uit die gedagtegang van die hoofkarakter, wat bestaan uit satiriese woordspel en die konstruksie van bykans sinnelose frases, soos: “kappit yt vir Pepsi marmelyt” en is verteenwoordigend van haar situasie: Sy is deels gedwonge, deels vrywillige deelnemer aan die twyfelagtige gebeure. Hierdie soort “onsamehangende” en “onlogiese” frases kan herinner aan die irrasionele, uitlokkende eienskap van klank en ritme met sy oorsprong in die *chora*, soos op p.28 van hierdie tesis bespreek.

Tydens die dans – tekenend van die bloedskandelike verhouding – is die dogter vasgevang in ‘n liefdesgreep (1995:9): “My pa se een hand is om my middel en met sy ander hand, sy vingers in myne gevleg, lig hy my arm op.”

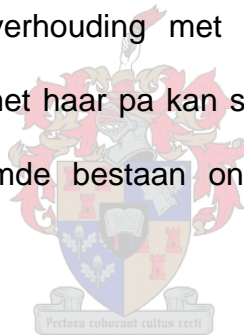
Haar hand lê nie net lossies in syne nie, hulle vingers is verstrengel soos dié van minnaars. Die herhaling van die meervoudsvorm van die besittlike voornaamwoord “ons” beklemtoon die intimiteit van die dansaksie en die herhalende “om en om” dien as ‘n verdere bevestiging daarvan [my beklemtoning] (1995:9): “Hiernatoe mik *ons*, daarnatoe swaai *ons* uit en *ons* draai al *óm* en *óm* en *óm*. *Ons* weet net hoe. *Ons* het die musiek in *ons*.”

Dit word ‘n getol om van dol te word, wat bevestig word met die beklemtoonde en herhalende “o”-klank wat ‘n histerie, ‘n waansin impliseer – ‘n talige versterking van die onbehoorlike verhouding, maar ook van die psigologie van die mens binne grensoorskrydende verhoudinge, waar waansin manifesteer in simbiotiese (afhanklikheids-) verhoudings, onder andere in “Kristaldruwe” en “Sprinkane”; die kannibalistiese

verhoudings van “Sprinkane” en “Vlieg”; die sadomasochistiese verhoudings soos in “Sirkus” en geobsedeerdheid en ‘n doodsverlange, in die verhale “Nader my God by U”, “Die Hertogin se kat” en “Vlieg”.

In “Derra se kroonprinses” bring musiek en dans bevryding uit die sleur van die alledaagse en die eensame, afsonderlike bestaan vir beide die hoofkarakter en haar pa. Net so bring die sirkus en sy buitenissige, liggaamlike praktyke ook bevryding vir die selfkastydende vrou in die verhaal, “Sirkus”. Ook die sirkus bied in sy sameswering van toeskouers en deelnemers aan buitensporige praktyke, ‘n verlossing van eensaamheid en aktualiteit.

Vir die dogter is haar erotiese verhouding met die pa duidelik ook ‘n emosionele verwantskap. Deur te identifiseer met haar pa kan sy aan die ellende en verveling van ‘n waarskynlik emosioneel-vereensaamde bestaan ontsnap en terugval in ‘n verlore en begeerde eenheid met die ouer.



Uit die psigoanalitiese vertolking van Kristeva se teorieë, soos omskryf in hoofstuk 2.2.2 verteenwoordig die imaginêre fase ‘n stadium waar eenheid met die moeder onversteurd is en ‘n gevoel van tevredenheid en geluk by die subjek verseker. Hierdie behoefte aan “heelword” is die begeerte by die individu na daardie pre-Oedipale toestand van ongefragmenteerde, oorspronklike volledigheid en ‘n soeke om die verlore komponent te herwin. Inkorporasie van die ander bring ‘n soort volledigheid mee. ‘n Alternatiewe volledigheid dus, vir daardie heelheid soos wat veel vroeër wel ervaar is.

Binne hierdie magsrelasie, bly die pa tot nog toe in beheer en “keer” hy die dogter, met die hartseer ironie soos net Goosen kan, dat sy nie val (verval) nie [my beklemtoning] (1995:9): “Ek buig effens agteroor en *my pa vang my* op die laaste ta-ta sodat ek nie my balans verloor nie.”

Hy (die pa) is oënskynlik die meester van die situasie en sy gaan tot uiterstes om hom tevrede te stel. Die werkwoord “vang” in hierdie sin impliseer ‘n toestand waarbinne geen ontvlugting moontlik is nie (en word verder bevestig deur die herhalende aanwending van die voornaamwoord, “my”) en suggereer ook assosiatief, *gevangenskap*, as verteenwoordigend van die staat waarin beide karakters hulleself bevind in hulle verslingering aan mekaar.

Daar is nog geen begeerte by die dogter om werklik uit die situasie te ontsnap nie: “Die band neem ‘n break”, maar *haar* wil is gekompromitteer. Die aanwending van die woord “break” op hierdie plek in die verhaal, suggereer die moontlikheid van ‘n wegbreek uit die benouende omstandighede. Juis hierin lê die dubbelsinnigheid van die situasie. Sy aanvaar nog die meesterskap van die pa. Hy bestel dan ook ‘n gepaste drankie [my beklemtoning]: “My pa order ‘n *Oude Meester* en Coke vir hom”. Die poging van die pa om die verhouding met sy dogter te regverdig, manifesteer in sy keuse van drank. Hy is die ou, bedrewe meester – of so glo hy. Sy kry ‘n drankie geskik vir ‘n volwasse vrou, “port en lemon is ‘n ladies drienk, sê my pa”; ‘n mengsel met ‘n hoë alkoholinhoud en dus nie ‘n aanvaarbare keuse vir die kind nie. Daarom beveel hy dan ook die eet van die grondbone aan, wat hy as “Nuts for the guts” beskou. Sy het die aanmoediging en “stimulant” (nuts) nodig om haar die moed (guts) te gee om haar rol te vervul. Sy probeer steeds hard om



aan sy eise te voldoen en eet “soort van ladylike”. Iets wat sy nog nie heeltemal regkry nie. Haar optrede is ‘n nabootsing van dié van ‘n volwasse vrou.

Ironies is ook die aanname dat hy “sy drank (kan) staan. Soos ‘n gentleman.” Dit is iets wat hy nie is nie. Die illusie word geskep dat alles pluis is en dat die situasie aanvaarbaar is, terwyl skrywer en leser die teendeel weet. Goosen is deurentyd met deernis besig met hierdie ironiserende en satiriese woordspel, waardeur die voorgee en die hulpeloosheid van die situasie waarin die karakters hulle bevind, beklemtoon word.

Slegs nou en dan is daar ‘n skemering, ‘n suggestie van ‘n versugting na ontsnapping by die dogter teenwoordig. Daar bestaan ‘n vermoede by die leser dat sy moontlik haar situasie as benouend begin ervaar. ‘n Soort wasige dubbele bewussyn word by die dogter bespeur. Maar dan kom die poging tot selfoortuiging en aanvaarding, soos wat dit geïllustreer word deur die innerlike monoloog: “Dit is die lewe en dit is hoe die lewe is.” In die sintaktiese patroon van hierdie sin, herken die leser die vertellersruimte. Die herhalende aanwending van die woorde “dit”, “is”, “die” en “lewe” binne een sin, is ‘n beklemtoning van die dwingendheid waarmee die selfoortuiging van die hoofkarakter haarself oortuig van die onontsnapbaarheid van die situasie.

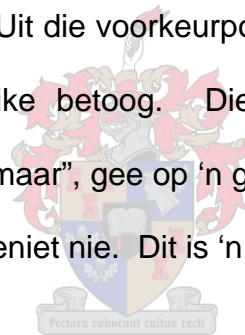
Die verteller oortuig haarself van die “onafwendbaarheid” en die “noodsaaklikheid” van die verhouding. ‘n Selfoortuigende monoloog wat voortgesit word in die sin (1995:10):

Dit is goed dat ek jonk-jonk al hierdie dinge sien, sodat ek kan weet en voorbereid kan wees vir wanneer my grootmensjare begin.

Binne hierdie “noodwendige” verhouding, is daar ‘n uitsluiting en marginalisering van die moeder – ‘n uitsluiting, wat ook in die verhaal “Kristaldruie” voorkom waar die leser bewus

word van 'n verhouding tussen pa en dogter wat die ma isoleer tot 'n randfiguur en wat uiteindelik by die dogter tot vernietigende skuldgevoelens lei. Alhoewel die ma in “Derra se kroonprinses” nog ligvoets kan dans, word sy uitgesluit en is sy nie meer Pete se dansmaat nie. Sy is nie meer goed genoeg nie, nie as dans- of seksmaat nie. Die dogter het haar plek ingeneem.

Telkens word die marginalisering van die ma geregverdig deur 'n afsplitsing van die “maar”-komponent as beklemtoning van teenstellende inhoude in die teks, byvoorbeeld [my beklemtoning]: “Jy wil dit nie glo nie,” sê hy “*maar* jou ma is nog net so fyn op haar voete op 'n dansbaan.” “*Maar* my pa vat haar nie meer saam uit na 'n plek toe nie, wat. *Maar* nouja, sy het slordig op haarself geword.” Uit die voorkeurposisie van “maar” in hierdie sinne, blyk Serah se selfregverdigende innerlike betoog. Die gebruik van die woord “nouja” in kombinasie met die sinsinleidende “maar”, gee op 'n gelate wyse te kenne dat die standpunt van die spreker nie ondersteuning geniet nie. Dit is 'n blote selfverontskuldiging.



Ook Pete verontskuldig homself met die aanwending van die sinsinleidende “maar” as hy sugtend sê [my beklemtoning]: “*Maar* die romance is uit haar lewe”. Serah is nou die “kroonprinses”. Die een op wie die lot geval het om die opvolger te wees.

Soos wat die kind groter geword het, het sy geleer om saam met haar pa die ma te terg en uit te sluit: “Ag ou jaloersie, terg ons haar” en “My ma sê deesdae aanmekaar vir my dat ek darem nou al te groot is om nog so op my pa se skoot te sit en so aan hom te klou.” Dit is 'n bevestiging van die medepligtigheid van die dogter binne hierdie verhouding met die pa.

Wanneer die musiek dan weer begin speel in die Goodwood Hotel, buig Pete voor Serah en “neem *my* om *my* lyf” [my beklemtoning]. Die hoofkarakter se gevoelens word uitgedruk deur die herhaling van die woord “my”. Die herhaling is intensiverend en dien as beklemtoning van die oortreding op haar liggaamlike terrein. Die oortreding is juis treffend en ontstellend vanweë die onveroordelende simpatie waarmee dit deur die skrywer uitgebeeld word.

Die twee karakters begin dans. Dit is ‘n beweging byna tekenend van ‘n soort paringsdans (verteenwoordig deur die werkwoord “wieg”): “Ons wieg.” Hierdie selfde “paringsdans tot die dood toe”, word in die verhaal “Sprinkane” aangetref: “Die sprinkaan ontdek sy seksorgaan [...] Hy begin ry op gras en blare.”

Hierdie fenomeen van die paringsdans met die gepaardgaande swymelende prysgawe van die self manifesteer ook in die kabarettteks, “Wraak”, en wel in die modulasie van ‘n wellustige dans deur die verpleegsters voor die manlike pasiënte uitgevoer (1995:108): “Maar nie soos ‘n normale Christenmens dans nie. Nee, dis skoon ‘n ander soort heidense, gruwelike dans.

Binne die intimiteit van hierdie dubbelsinnige verhouding, waak Pete jaloers oor Serah: “My pa hou nie daarvan dat ek met die mans van Goodwood dans nie” en “Hulle is nie jou soort nie” sê hy “Net die beste is goed genoeg vir jou”. Niemand behalwe hy het dus enige “reg” op haar nie. Hy beskou homself as die heel beste “soort” en die een wat sy behoort “te kies”. Enige ander keuse sal hy verwerp. Enige ander keuse sal die onmoontlike moet kan vermag, soos om “deur ‘n stopnaald se oog [te] kan pie.” Hierdie idiomatiese uitdrukking dui

op 'n hopelose situasie en kan hier verteenwoordigend wees van die toestand waarin beide karakters hulle binne die bloedskandige verhouding bevind.

Pete het sy dogter vir homself toegeëien van die dag dat sy as “bonny” baba in sy arms beland het en hy die grootmaakwerk by die ma oorgeneem het en die kind die plek van die moeder begin inneem het. Die gebruik van die beskrywende woord “bonny” kan geïnterpreteer word as tekenend van die liggaamlike ingesteldheid van die pa op die dogter. Van die begin af reeds, het die pa die liggaamlike skoonheid van Serah raakgesien en haar begin voorberei vir haar rol as “troonopvolger”, as die “kroonprinses” vir “derra”.

Pete het toe reeds die “Saligmaker” (die Meester van die “oude meester”) belowe dat sy dogter geen gebrek sal ly nie en dat sy net die beste sal kry (1995:11): “dat jy niks sal kortkom nie; dat niks, niks behalwe die heel beste goed genoeg sal wees nie. “

Die herhaling van die woord “niks” beklemtoon die dringendheid waarmee hy die besitname van sy dogter begeer. Sy poging om haar te besit, is sy verwronge manier om haar te beskerm. Die beste wat hy haar volgens sy eie wete kon gee, is homself. In sy patetiese poging om vir sy kind die “beste” te gee, lê die onafwendbaarheid van beide se ondergang. Die verhaal kan eintlik dus ook gelees word as 'n gruwelike satire op wat dit beteken om tot die sogenaamde simboliese orde en die wet van die vader toe te tree!

As bevestiging van hierdie magsverhouding, koop die pa 'n sêlring vir die dogter, die tipe ring wat jy aan 'n geliefde gee en hy [my beklemtoning] “*maak my my oë toemaak*”. Die herhaling van die werkwoord “maak” beklemtoon weer eens die omvang van sy poging tot 'n

houvas op haar. Tog is dit 'n magsrelasie waarbinne die rol van die dogter teen die einde van die verhaal begin verander. Sy bevestig haar behoefte om te ontsnap aan die dans en dus die verhouding, maar is reeds so vasgevang in hierdie wêreld van voorgee, dat sy haarself wil vestig in 'n loopbaan binne die vermaaklikheidsbedryf: “Ek dink nie ek moet verder gaan met dans nie”, sê ek, “maar ek sal graag iets wil wees in die vermaaklikheidswêreld eendag.” Vermaak speel nou 'n belangrike rol in haar lewe. Die karnavaleske wêreld van toer, goël en dies meer is 'n betreding van 'n irrasionele grensgebied waar ontvlugting en bevryding moontlik is. 'n Ooreenkoms kan weereens hier gesien word met die verhaal “Sirkus” in die bundel: “Ek is nou weer by 'n sirkus [...] Waar anders sal ek dan aard?”, waarbinne dieselfde begeerte na vermaak en fantasie manifesteer, as 'n brose en diep gekompromitteerde ontsnappingsmeganisme van die verveling van die aktuele bestaan en die benouing van 'n een-tot-een-verhouding van verswelging.



Dit is dan dat die wending in die verhaal intree, naamlik wanneer Pete, die plumber, die werklike belang van dans in hulle lewens besef: die verlange by beide na 'n artistieke oplossing of veredeling vir die “gewone dans”. Die begeerte is om te ontsnap, deur “anders” te dans, bevrydend in 'n “duisend lywe” ongeïnhibeerd te vloei in 'n grensloosheid in, alle beperktheid uit. 'n Parallel word dus gestel vir die bloedskandige droom, as 'n “anders dans” as die “gewone” dans binne die grense van die intimiteit. Hier kan die reeds gemelde “gruwelike dans”, soos manifesteer in die verhaal “Wraak”, weereens vergelyk word.

Die “anders-dans-beeld” wat die pa hier oproep is waarskynlik ook verteenwoordigend van Goosen se subtiele aanwending van die “kuns-vermaak” – beeld in die bundel. Kuns word

gesien as 'n poging om die stryd tussen die rigiditeit en reëls van die simboliese orde aan die een kant en die waansin van die imaginêre orde aan die ander kant, te oorleef.

Binne hierdie erkenning van 'n smagting na bevryding, herken Serah haarself en probeer sy beheer kry. Hierdie (h)erkenning manifesteer binne die teks deur middel van die herhaling van die woord "ek". Die werkwoordkeuse in samehang met die herhalende voornaamwoord "ek" dui verder as bevestiging van 'n poging tot besitname van haarself en haar bestemming [my beklemtoning]: "*Ek buig oor na my Derra. Ek steek my tong uit*"; "*Ek byt aan sy onderlip*" [Dit is 'n byna kannibalistiese gebaar.]; "*Ek druk*" en "*Ek voel*".

Die ontstuitbare sinsverloop oor alle remminge heen, versterk die emosie van die spreker en verhoog die spanning tot 'n klimaks, wanneer sy haar pa se lyf voel "jonk" word onder haar dringende hande. Nou voel sy in beheer. Die herhalende bevestiging hiervan is die prominensie van die woord "ek" as sinsinleier. Deur beheer van haar pa se liggaam "oor te neem", bevestig Serah haar magsposisie, maar bied waarskynlik terselfdertyd 'n soort vertroosting aan haar pa wat sy nou as viriel en jonk ervaar, maar in haar beheer.

### 4.3 Slotsom

Bloedskande sêlf word binne hierdie verhaal geteken as 'n hopelose strewe om die wêreld van vet vrouens en Opels te ontstyg. 'n Patetiese illusie word hier met simpatie deur die skrywer voorgestel. Dit is, soos met al die verhale in hierdie bundel, asof Goosen betrokke is in 'n soort rouproses namens die karakters, as sy namens hulle die waan waarin hulle verkeer, ontluister. Telkens word met hierdie onthullingsproses daarop gesinspeel dat 'n

skynbaar onderdrukte vroulikheid eintlik 'n demoniese en dodelike mag is wat verlei en beheer. Die oënskynlik oorweldigde vrou word as oorwinnaar van haar verleier ontmasker en daarmee is die rolle van slagoffer en gewelddoener omgekeer, soos wat telkens in hierdie verhale blyk.

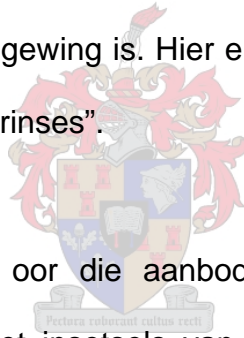


## HOOFSTUK 5

### “KRISTALDRUIWE”

#### 5.1 Inleiding

Die opset van hierdie verhaal is dié van ‘n besoek van ‘n dogter aan haar moeder, iets wat skynbaar nie dikwels gebeur nie. Hulle voer ‘n gesprek waartydens dit duidelik is dat die kommunikasie haper, veral rondom die interpretasie van ‘n gedeelde familielewe. Die gesprek verval in onderling-disjunkte mymering waarby die moeder haarself in clichés herhaal en die dogter haar eie rol in hierdie aflopende gesinsituasie probeer omskryf. Sowel moeder as dogter is gekwelde individue, wat elk op hul eie manier hulle geskiedenis en die sin van hulle bestaan probeer verwerk en verwoord. Dit is duidelik uit die verhaal dat die milieu weer ‘n laer-middelklasomgewing is. Hier en daar vertoon die verhaal suggesties van ‘n verband met “Derra se kroonprinses”.



Hiermee is alreeds heelwat gesê oor die aanbod van die verhaal. Dit is ‘n soort gedramatiseerde gespreksituasie met insetsels van selfbespiegeling en versugting. Die fokaliseerder is die dogter en die leser beleef die skildering van die situasie deur haar oë. ‘n Sekere liriese kwaliteit word aan die verhaal verleen deur die effektiewe gebruik van refreine en herhaalde beskrywings van die moeder. Die teks is ‘n amalgaam van die liriese en die banale, wat gelyktydig ontluisterend en simpatiek teenoor die gedagte-wêreld van die moeder is.

Dit is my hipotese dat beide moeder en dogter laat blyk dat hulle aan ‘n sekere skuldgevoel ten opsigte van die verlede en die gesin se geskiedenis ly en dat hulle as gevolg van hierdie skuldgevoelens in ‘n gekwelde bewussynstoestand van selfondervraging en



selfverantwoording verval. Hierin is dit duidelik dat moeder en dogter twee verskillende posisies inneem ten opsigte van die gesinsgeskiedenis. Een bied 'n verweer van clichés aan en die ander probeer die seer deur 'n soort skrywerlike beswering vashou.

Teen die teoretiese agtergrond van die reedsbespreekte opvattinge in hoofstuk 2.3.2 van Mikhail Bakhtin kan die banale in die verhaal gesien word as verteenwoordigend van die sfeer van die “lae ander”. Vir Bakhtin is die aardse, natuurlike dele van die liggaam sprekend van die sogenaamde “lae” sones. Binne die verhaal manifesteer voorts 'n droomsfeer en sussende melancholiese ritmes. Beide is tipiese kwaliteite wat teruggevoer kan word tot Julia Kristeva se teorie van die pre-Oedipale en semiotiese gegewe (Moi 1985).

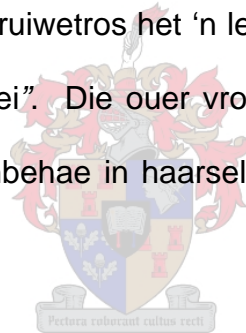
## 5.2 Analise

Met die openingsin [my beklemtoning]: “My ma is 'n zombie” word die sprekershouding gevestig naamlik 'n gevoel by die ek-verteller dat haar ma onttrokke aan realiteit is en in 'n illusionêre ontvlugtingsmilieu verkeer. Die gebruik van die woord “soos” sou in hierdie openingsin 'n byna “versagtende” vergelyking tussen die moeder en 'n zombie (iemand in 'n katatoniese staat) tref. Hier egter, definieer die dogter die moeder as *synde* een ('n zombie), deur die aanwending van die woord “is” en dit is 'n skokkende bevinding des te meer weens die slang waarin dit verpak is.

Dit blyk egter gou dat hierdie beskrywing van die moeder nie op 'n meerderwaardige en neerhalende manier is nie. Die verteller se ironiserende beskrywing van die moeder, bly altyd binne die grense van intense meelewing en begrip.

Hierdie illusionêre ruimte waarbinne die moeder haar bevind, word vergestalt in ‘n diskoers van clichés en selfvergifnis waarin die eenvoudige dinge, soos die eet van ‘n tros druiwe ontvlugting bring. Die druiwe word in poëtiese taal beskryf: “Dis kristaldruiwe, sê sy.” Die vergelykende, sprokiesagtige benoeming later in die paragraaf “Soos crystal chandeliers” dien as bevestig van die behoefte aan ‘n droomwêreld, waarin die werklikheid ontsnap kan word.

Die beeld van hierdie gloeiende druiwetros, reeds vooropgestel deur die titel, vervul in die verhaal die rol van ‘n merker vir die ma se houding: sy ontvlug in ‘n sentimentele roes en illusie van skoonheid/rykdom. Die druiwetros het ‘n lewe van sy eie, soos geïmpliseer deur die gebruik van die werkwoord “gloei”. Die ouer vrou probeer, deur die eet en aanskoue van die druiwe, ‘n soort moeilike onbehae in haarself te stil. Hierdie onbehae is in sowel moeder as dogter teenwoordig.



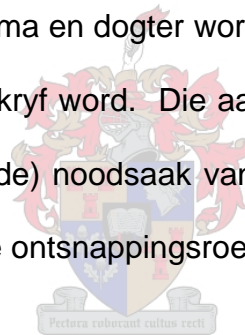
Onmiddellik na hierdie liriese beskrywende gedeelte van die magies-gloeiende druiwekorrels, volg die sin: “Daar is ‘n haar op my ma se bolip.” Hierdie soort sin is verteenwoordigend van die Bakhtiniaanse karnavaleske. ‘n Samestelling van die liriese en die banale kom binne die konstruksie van die teks voor. Die poëtiese taalgebruik in die teks word hier binnegedring deur die platvloerse beskrywings van die aardse, die “lae” kwaliteite van die ma. Sy het naamlik ‘n harige bolip, sy skinder en sy rook.

Tog sien die spreker haar ma, ten spyte van haar menslikheid, as deel van ‘n ewige hemelse bestaan: “Eendag sal sy so daar bo in die hemel sit”. Sy sal tegelykertyd koninklik

“op ‘n Queen Anne-stoel”, maar ook steeds met haar voorskoot aan, sit en rook. Steeds met die voorgee van ‘n uitdagendheid teenoor bestaande reëls en orde, maar tog aan die “loer” of sy deur God raakgesien word.

Deur die gebruik van die werkwoord “loer” bevestig die verteller die behoedsaamheid teenwoordig by die moeder. “God” is myns insiens hier verteenwoordigend van die persoon of persone in beheer, dus van diegene met die mag en wat die reëls maak. Die spreker wil juis hiermee haar ma se vreesagtigheid en patetiese skuldgevoel ten opsigte van die “magtige” manswêreld uitbeeld.

Die omvang van skuldgevoelens by ma en dogter word verwoord wanneer die ma se kop as “n boetebos vol kleuterverhale” beskryf word. Die aanwending van die woord “boete” dien as bevestiging van die (selfopgelegde) noodsaak van boetedoening, terwyl kleuterverhale, kinderstories en illusies die patetiese ontsnappingsroete uit hierdie skuldgevoelens voorstel.



Uit die ma se kop, nou oud en vergeetagtig, is daar ‘n onuitputlike bron vol van troosstories vir haar en vir haar kind. Met die keuse en gebruik van die byvoeglike naamwoord “verslete” bevestig die verteller die feit dat die ma se kop nie meer duidelik of effektief in sy selfbegogeling is nie.

Die ma is egter nou [my beklemtoning] “n kers wat *dor* en *droomloos drup*”. Die talige effek van die herhalende eksplousiewe en allitererende “d”- en “dr”-klanke in die sin, beklemtoon die drupaksie van die kers, aangewend as beeldkorrelaat van die moeder, wat al kleiner word soos wat sy brand en “leef”. Die ouer vrou, wat eens vol verhale en “lewendige

illusies” was, is nou uitgedroog, leeggedrup, sonder drome en sonder vooruitsigte. Sy is nou ‘n (eens fleurige) roos wat moeg gedroom is en taai en leeragtig gelooi is deur swaarkry en “valse” clichés, waarvan onvervulde lewensideale ‘n voorbeeld is, soos “‘n roos taai gelewe aan drome”.

Dit is asof die moeder loop op dorgeworde clichés en storiëtjies, haar lewenswyse was altyd een van selfopoffering en skuld. Tog wonder die leser oor hierdie lydsaamheid wat verbyster en wat dalk juis, ironies genoeg (en as verteenwoordigend van die polariteite in die bundel) op die ou end, selfbemagtigend is. Deur haar selfopofferende verdraagsaamheid, het die moeder op ‘n manier die vernietigende skuldgevoelens by haar dogter gevoed en beheer gehou oor haar en die res van die gesin.

Hierdie skuldgevoelens by die dogter word ‘n soort inkantasië in die verhaal: “As ek haar nie neerskryf nie, is ons sonder geskiedenis, sonder verlede.” Na hierdie refrein keer die verteller telkens byna treurend terug. Al wat sy nou kan doen, is om hulle geskiedenis op te skryf. Elke mededeling van die verteller is ‘n draer van hierdie hele geskiedenis. Neerskryf is ‘n vorm van selfhandhawing onder hierdie kompromitterende omstandighede van die gesinsverhoudinge.

Die skryfhandeling kom ook voor in die verhaal “Sprinkane”: “Elke aand wanneer die huis stil geword het, maak hy aantekeninge”. In hierdie verhaal is die modulasië van die skryfproses ‘n teenvoeter vir die uitsluiting van die man uit die intieme leefwêreld van sy vrou en seun. Hy het ook, soos die verteller in “Kristaldruie”, ‘n selfopgelegde skryftaak wat sy oorlewing moet waarborg.

Die moeder word neergeskryf as 'n soort "teregwysing" van die self, om nooit in soortgelyke "sprokies" te verval nie. Die alternatief vir die valse cliché-sprokies, is die ontmaskerende "geskiedenis" wat simpatiek deur die dogter neergeskryf word. Die oopskryf van die geskiedenis is myns insiens die oopskryf van verlies en die inlywing daarvan, in stede van die ontvlugting in troostende illusies.

Volgens Viljoen (1995:35) is "Kristaldruie" 'n metaverhaal waarin die skryfhandeling voorgestel word as bestending van die verteller se persoonlike geskiedenis. In 'n besinning oor hierdie "geskiedenis" van die ma, beskryf die dogter die huwelik van haar ouers naamlik as 'n klugspel (wat moontlik die gevolg van die bloedskandelike verhouding van die moeder se eie kinderjare kan wees): "Haar huwelik het op 'n komedie uitgeloop." Dit was dus lagwekkend, maar terselfdertyd treurig. Vroeër jare het sy selfkastydend (met 'n voortdurende "geworrie" en baie trane) bly vasklou aan die illusie van 'n gelukkige huwelik. Sy het bly hoop dat haar ontroue eggenoot sy tas sal opneem en weer na haar sal terugkom. Sy het voorbereid en hoopvol bly wag op sy tuiskoms (1995:46): "Dag en nag, maer geword en elke aand vir hom 'n plek aan die etenstafel bly dek."

Nou is dit die clichés van 'n soort lewensinisme, 'n selfregverdigende dromerige sinisme, waarmee sy haarself instandhou.

'n Deursigtige poging tot satiriese taalgebruik beklemtoon die intense pynlikheid en die hartseer van die verlede. Om die lewe dus meer draaglik te maak, word satire aangewend. Daar is egter 'n duidelike onderskeid tussen geykte en oppervlakkige selfsatirisering by die

ma: “Oh well [...] So het elke hart ook maar sy smart.” en die meelewende kritiek van die spreker oor haar moeder.

Die afwisseling tussen die ontboesemende gesprek met die dogter en die terloopse, alledaagse opmerkings, is die manier waarop die skrywer die bewussynskwaliteit van die ou vrou openbaar, soos: “Dink jy ons gaan reën kry?”, direk nadat die ma verklaar het: “Ek het my destyds al uitgehuil. Leeggehuil.”

Hierdie hoopvolle “roep” na reën kan ook vir die leser op ‘n erkenning dui van die onbewuste smagting na die lafenis wat dit in haar dorre gemoed sal bring. Die reën kan dan gesien word as metafoor van verligting of ontvlugting uit haar benouende kondisie. Die tradisionele simboolwaardes van reën sluit ook in suiwing, waarheid en tranes. Die ou vrou self, is onbewus van die tragiek van haar bewussynstoestand. Dit is die ek-spreker/dogter wat beskouend en ontmaskerend hier teenwoordig is.

In aansluiting by die verteller se ironiese beskrywing van die ma, ervaar sy haar ook as byna heilig, ‘n godin gehul in haar eie goddelike lig: “Buite glinster ‘n heilige lig. My ma skyn”. Die woord “skyn” kan egter ook dui op ‘n misleiding van een of ander aard, wat die suggestie laat ontstaan dat hierdie sogenaamde heiligheid van die moeder wel by implikasie skynheiligheid kan beteken.

Die moeder mitologiseer haar eie verlede as sy dit so aanbied. Dit word indirek hier aangehaal. Die “heiligheid” van die moeder bevat ‘n valsheid. Die ma is ‘n god van clichés. Sy stel haarself voor as ‘n “delikate” blom: “Eens was sy broos, delikaat, eetbaar.” Daar is ook die skyn en die droom van ‘n suksesvolle “ander” lewe van glans en plesier wat sy eens

geleef het: “ Vóór my pa het sy gedans oor ‘n blink vloer. Sy was ‘n ballroom-kampioen, die showcase is vol van haar bekers.”

“Kristaldruive” kan met die verhaal “Derra se kroonprinses” vergelyk word waar die bloedskandige verhouding binne die skynglans van die hotel en die dans uitspeel: “Hy smile en stuur my oor die blinkgepolishde vloer.” In beide verhale word die dans as ‘n sprokiesagtige, idilliese uitkoms en die danssaal as magiese ontvlugtingsmilieu voorgedou.

Daar is die voorgee dat die moeder “broos” was, sonder veel ankers, weerloos, sag en sonder verweer, soos ‘n onbeskermd insek, ‘n “vlinder” of ‘n brose “papawer” (‘n maklik vernietigbare, delikate blom). Maar hierdie selfskildering, hier indirek aangehaal deur die spreker, is deurspek van ‘n valsheid en ‘n verkeerde “droom”.

Die tradisionele simboolwaardes van die skoelapper of vlinder, is belangrik vir die interpretasie van die teks. Die skoelapper is naamlik simbool van lewe, maar weens sy gedaanteverwisseling ook van broosheid, die dood en verganklikheid, ‘n insek wat gou en maklik “verslete” raak (Foster 1987:107).

Die ma word voorgestel as aandadig aan haar eie ongeluk deur die verkeerde keuses wat sy gemaak het. Die gemeenskap se aandadigheid (soos ook in “Derra se kroonprinses”, waar die samelewing asprisblind toekyk) en “goedpraat” van die subtiel gewelddadige onderwerping van ‘n jong meisie, word gesuggereer in die verwerkte vorm van die volksliedjie: “Boetie, o boetie, sy was ‘n perskeblom” en “My ma is gepluk in haar fleur.” Hierdeur is die ou vrou byna gesterk in haar kwaad – aangemoedig om dinge te aanvaar

soos wat die “manswêreld” dit vereis. Die tekseffek is hier duidelik ‘n liriese, maar terselfdertyd ironiese verwysing na die situasie van die moeder – ‘n skildering van die moeder, as jammerlike najager van onbereikbare, vals drome. Maar die mag van die gewoonte is moeilik om af te breek (1995:47): “Maar ek klou aan die ou dinge vas. Hoe sê die spreekwoord nou weer? Old habits die hard.”

Dit is gewoontes soos om byvoorbeeld die koppies warm te maak voordat daar tee uit gedrink word, maar ook en verál die gewoontes van selfverguising en ontvlugting. Hierdie ontvlugting word nóú moontlik deur “hoog en droog” (die dorre kers) te sit en smul aan haar kristaldruie en boonop te worstel met die alledaagsheid van “‘n blerrie kat op hitte”. Hierdeur probeer die ma die pyn ontduik en sy bevestig die vermoede met (1995:48): “‘n Mens moet seker lag daaroor. Die lewe kan nogal snaakse tricks op ‘n mens uithaal.”

Die moeder probeer die pyn fnuik deur voor te gee dat sy daaroor lag. Die dogter skryf die pyn óóp, bring dit aan die daglig en lê dit bloot. Die dogter is ‘n “uitpluiser” nes die vader, ‘n illusie-ondermyner. Selfs net deur die woorde oor die gesin soos hulle uit haar moeder se mond voortrol te transkribeer en deur die optekening van die dubbelsinnige diskoers waarmee die moeder haarself probeer handhaaf. Die moeder is onbewus van haar eie verwardheid. Die spreker wýs dit en treur daaroor. Sy (die dogter) beskou haarself as deel van die “ons” van hierdie klein familie waaroor sy verslag doen: “As ek ons nie neerskryf nie, is ons sonder geskiedenis”.



Hierdie sin is 'n variasie van die herhalende, inkantasië van vroeër in die verhaal. Waar die spreker-verteller aanvanklik die opskryf van haar ma se verlede as 'n reddingspoging vir die ou vrou gesien het, besef sy nou dat sy deel is van daardie verlede – sy én haar pa.

Dit is duidelik dat die Oedipale driehoeksverhouding<sup>1</sup>, ma-pa-dogter (kind)-verband, in hierdie verhaal aan bod kom. Die gevolgtrekking kan gemaak word dat die ma ly onder die selfopgelegde skuldgevoelens van ontoereikendheid as ma en vrou, terwyl die dogter skuldig voel dat sy, deur soos haar pa te wees, aandadig is aan haar ma se betreurenswaardige toestand. Dit is 'n skuldgevoel wat aangevuur word deur herhaaldelike beskuldigings van die ma. Die medepligtigheid van die dogter aan die marginalisering van die moeder kom uit in die telkense gebruik van die moeder se beskuldigende woorde “nukke” en “bloed”. Die sin “Jy aard na jou oukêrel, oraa!” word opgevolg deur 'n sin wat met 'n voegwoord begin: “En jy het sy nukke ook.” Sin twee word deur middel van die woord “en” kousaal verbind met die voorafgaande inligting, naamlik dat die dogter na haar pa “aard”. Die daaropvolgende kort sin “Dit loop in die bloed” dien dan as bevestiging van die moeder se opvatting dat die dogter vanweë haar biologiese erfenis, medepligtig is aan die onregte en geweld wat die moeder aangedoen is.

### 5.3 Slotsom

Die spreker vervul 'n rol namens die ander twee karakters in die verhaal. Die gesin deel 'n skuldige agtergrond, die “skuld” van die moeder, maar ook die “skuld” van die dogter as die erfgenaam van die vader, wat die lyding veroorsaak het. Daarom neem die skrywer 'n bewustelike, finale besluit deur die besliste voorneme aan die einde van die verhaal [my

---

<sup>1</sup> Volgens Elizabeth Wright se werk *Psychoanalytic criticism* (1984), beskou Freud die Oedipale-kompleks as die setel van begeerte, onderdrukking en seksuele begeerte.

beklemtoneing]: “Ek *sal* my ma neerskryf”. Die spreker sal hulle dodelik-vernietigende geskiedenis opskryf, moontlik as ‘n poging tot erkenning, bevestiging en belydenis van die geweld wat hulle mekaar onderling aangedoen het.




## HOOFSTUK 6

### “SPRINKANE”

#### 6.1 Inleiding

Die verhaal beeld die verhouding tussen ‘n man en ‘n vrou in ‘n lae-inkomstegroep uit. Geen verdere spesifisering word rondom land, plek of ras gegee nie. Aanduidings van armoede is generies. Die verhaal speel af in ‘n huisie, waar die man tuiskom na ‘n dag se werk om sy vrou en kind aan te tref in ‘n innig-huislike samesyn. In die verloop van die verhaal word die moeisame verhouding tussen die man en die vrou geskets, waarby die stryd om oorlewing en die beperktheid van hulle leefmiddele aan bod kom. Die man het ‘n geobsedeerde liefde vir sy ontoeganklike vrou. Tussen die ma en die seuntjie bestaan daar ‘n intieme band wat die pa uitsluit.



Bekende temas is die oormag van die magtige, misterieuse vrou en die verbystering van die geobsedeerde minnaar. Die ongesonde, destruktiewe dinamiek binne ‘n soort sadomasochistiese verhouding word in hierdie verhaal uitgebeeld. Dit is my hipotese dat die verhaal ‘n moment in die skrywersideologie van Goosen vertoon wat, as gevolg van die allegoriese en fabelagtige kwaliteit van die verhaal, makliker op die leser registreer as in die realistiese verpakking van byvoorbeeld “Derra se kroonprinses”. Dit lyk asof Goosen in die verhaal ‘n verband wil suggereer tussen die manier waarop insekte en mense vasbeslote is om volgens sekere patrone te oorleef. “Sprinkane” is ‘n voortsetting van die “waansin” van die tema van sprokie/illusie in die bundel. Dit is waarskynlik nie dieselfde soort sprokie as dié van die “dans” (“Derra se kroonprinses”) en “die perskeblom”-fleur (“Kristaldruie”) nie, maar wel ‘n ander aanbieding as dié van die illusies waartoe ‘n middelklas hulle wend. Die leser tref ‘n werkers- of kleinboermilieu aan.

Die verhaal word aangebied vanuit die perspektief van 'n alomteenwoordige verteller, wat telkens afgewissel word met die *monologue intérieur* of binnespraak van die manlike hoofkarakter. Die toon van die verhaal is lirieks met poëtiese kwaliteite en sterk fabelagtige en allegoriese ondertone.

Die leser vermoed dat hierdie verhaal 'n skrywersideologie oor die éintlike oorsprong van menslike begeerte is. Goosen projekteer waarskynlik 'n soort filosofie op die man se ervaring van bedreig of “opgevrete” word deur sy vrou, soos wat die sprinkane plante verwoes. Op p.10 van hierdie verhandeling is verwys na George Bataille wat die natuurlike elemente van die menslike bestaan, soos geweld, seksualiteit en die dood beklemtoon. Dit is hierdie natuurlike elemente wat in die verhaal manifesteer binne 'n vernietigende magsverhouding. Volgens Bataille (Claes 1994), is die mens binne 'n selfopgelegde kulturele bestaan, van reëls, taboes, vooroordele en marginaliserende praktyke teenoor natuur gestel en is die mens, in wese, die ontkenning van natuur. Die man gaan as't ware onder in die voortplantingsproses – 'n onvermydelike natuurverloop in hierdie destruktiewe verhouding.

## 6.2 Analise

In die eerste motoriese moment, wanneer die hoofkarakter die grense van sy fisiese en psigiese ruimte oorsteek na sy onbetrokke, afsydige vrou, is wanneer hy haar aanraak en groet. Die man se liefde vir en begeerte na die vrou spreek uit sy handeling. Hy “sit sy hande op haar heupe”, terwyl sy “met haar rug na hom” gekeer, afsydig bly staan. Hy (h)erken die illusie waarin hy verkeer in sy bevestiging: “Liefde is waansin.” Liefde word as die ekwivalent van waansin gestel deur die aanwending van die werkwoord “is”. Dit word 'n

toestand waartydens die mens sy verstand en beheer oor sy “sinne” verloor. Liefde word ‘n waantoesand waarvan die mens terugdeins, iets wat angs inboesem.

Die man het homself binne hierdie waansinnigheid van die liefde “verloor”. Alles wat hy aanpak, is doelloos, “nutteloos” en sonder betekenis mits die vrou daarby betrokke is. Hy bevestig aan homself hierdie “waansinnige” afhanklikheid in sy binnespraak, verteenwoordigend in ‘n “aparte” teks vandaar die kursiefgedrukte aanbieding: *“As ek haar verloor, bly daar niks oor nie. Hoe sal ek voortgaan?”*

Die hoofkarakter se obsessie met die vrou word bevestig deur die gebruik van die woord “niks”. Geen ander sal as plaasvervanger kan instaan nie en geen vorm van lewe sal meer relevant wees of betekenis dra as sy nie by hom is nie. Dit is duidelik die taal van iemand wat sy selfstandigheid en onafhanklikheid volledig prysgegee het.

In die verhale “Vlieg” en “Vrug” kry ons ‘n soortgelyke tema van geobsedeerde liefde. In eersgenoemde verhaal verkeer die hoofkarakter, Petro, in ‘n waansinnige toestand. Die geliefde bly buite sy bereik, maar by die aanskoue van die bloed agter op haar rok, suggereer dit ‘n belofte van eenwording met haar liggaam. Vanweë Petro se bloeddorstige begeerte na die geliefde, word die grense van logika oorskry en word ‘n wêreld van waansin betree.

Die verhaal “Vrug” verteenwoordig ‘n voortsetting van die fenomeen van verstrengeling van dood en erotiek. Die hoofkarakter is ‘n jong seun, gek van liefde vir ‘n veel ouer vrou. Ook

in hierdie verhaal lei die geobsedeerde, waansinnige, allesoorheersende liefde tot 'n vernietigende uiteinde vir albei karakters.

In “Sprinkane” is liefde 'n “siekte” wat sosiale konvensies oorskry. Die hoofkarakter word die vrou se “slaaf” deurdat sy hom sy verstand ontnem: “Die man word dom.” Die gebruik van die byvoeglike naamwoord “dom” bevestig die mag van die vrou binne hierdie verhouding. Die man gee sy outonomie prys, nie alleen op 'n liggaamlike vlak nie, maar ook op 'n serebrale en intellektuele vlak.

In hierdie waantoesstand staar die man na buite, terwyl 'n poëties-liriese beskrywing van die aandlandskap, as vervulling van die belofte reeds deur die titel gesuggereer, die belangrike rol van die natuur in hierdie verhaal bevestig: “In die vertes word dit brons”. Die kleur van die dag verander. Die woord “brons” ('n goudbruin, aardse kleur) kan hier alternatiewelik aangewend word deur die assosiatiewe oproep van die woord “bronstig” wat dan op sý beurt die erotiese besitname deur die vrou suggereer. Tog is dit 'n besitname wat bly ontwyk, gesuggereer deur die woorde “vertes” (die vrou bly onbereikbaar ver), “mis” (sy bly onaantasbaar en onmoontlik om vas te hou) en later ook “verby” (sy leef afgesonder en op haar eie) en “leë” (sy lewe bly onvervuld en onvolledig sonder haar) in die teks.

Terwyl hy na buite staar, neem die man die natuur waar. Voor die oë van die leser, word die omgewing rondom die armoedige huis gereduseer tot niks (die man het homself ook reeds vroeër in die verhaal gereduseer tot niks by die moontlike verlies van sy geliefde) – tot 'n blote deel van die mistigheid van die “af”-komende aand. Op mimetiese vlak

(nabootsend), kan die donkerte gesien word as 'n roofdier/-voël wat “afkom” op sy prooi. Die nugtere dagbewussyn word oorval deur donker, onbewuste magte.

Hier kan 'n verdere assosiatiewe vergelyking getref word deur middel van die binêre opposisies *dag* en *nag*, tussen die man as verteenwoordigend van die realiteit van die praktiese dag en die vrou van die misterie, duisterheid en selfs boosheid van die nag. Net soos wat die konvensionele simbole *dag* en *nag* mekaar se teenbeelde vorm, so word gesonde verstand en “siekgeworde” verbeelding deur die skrywer gebruik om die verhaal in beweging te hou.

Die dag wat leeg was, wat moes sorg vir vervulling, soos 'n bord kos vir 'n leë maag, het tot niks gekom. Die wit “glim” van die bord is 'n glans verteenwoordigend van die waansin van die man en het te doen met sy obsessiewe, dodelike liefde.

Deur innerlike monoloog betig die man homself: “Dis deur te praat dat jy jousef verraai, dat jy jousef uitlewer.” Deur sy diepste gevoelens voor sy vrou bloot te lê, maak hy homself weerloos, terwyl die vrou vir hom 'n geheimenis bly: “Haar gesig is geslote.” Deur sy waarneming van sy vrou en hulle omgewing, probeer hy antwoorde kry. Die alledaagse, dít wat vir hom bekend moes wees, word vreemd. Hy leer dit soos 'n blinde wat skielik weer kan sien, “van vooraf ken”.

Deur dit alles, bly die vrou afsydig. Sy is immer vir die leser (soos vir haar man) verteenwoordigend van die mistieke naturessensie, naamlik die ewig ontwykende vrou. Sy dwing telkens van enige aanraking met die man weg.

As sy haar seun roep vir aandete, is haar stem egter helder en lewendig (1995:51): “Sy roep met ‘n helder stem in die skemer. “Adam! Adam, etenstyd; kom, my liefdier! “

Haar gevoelens vir die seun, met die naam van die oervader en Bybelse figuur, is duidelik. Die benoeming van die seun as Adam, is dan ook die eerste voorbeeld van die sterk allegoriese ondertone in hierdie verhaal en roep assosiatief die skepping van die mens op.

In hierdie klein ritueel is die spesiale band tussen die ma en die seun, maar ook die uitsluiting van die pa, sigbaar. Die verhouding tussen ma en seun is nog binne ‘n voortydige, oeroue liggaamlike afhanklikheid van mekaar (1995:51): “Sy lig hom op, hou hom teen haar vas. Hulle lag en hy liefkoos haar borste met sy taai hande.”

Hierdie sin is sprekend van die eenheid met die moeder en die sensuele, liggaamlike behoeftes van die kind, soos geteoretiseer word deur Kristeva (Moi 1985).



Volgens Fairbairn (Greenberg en Mitchell 1983) is dit juis die verlange van volwassenes om weer hierdie soort verhouding te hê, wat die grensoorskrydende, simbiotiese, kannibalisitiese, inkorporerende situasies veroorsaak, wat uiteindelik dubbelsinnig is – liefdesroes geënt op geweld.

Die man se onbegrip van hierdie verhouding tussen ma en seun spreek uit sy handeling: “Die man steek ‘n lamp op.” Hierdie woordkeuse en sinskonstruksie impliseer: om ‘n area wat in donkerte gehul is, te verlig sodat duidelik gesien kan word. Die handeling kan egter ook gesien word as die poging tot verligting van ‘n onverstaanbaarheid. Die man wil graag meer weet oor, betrokke raak by en deel wees van hierdie intieme verhouding tussen ma en seun waarvan hy so duidelik uitgesluit word.



‘n Vergelyking kan hier getref word met die uitsluiting van die ma-figuur in die verhale “Derra se kroonprinses” en “Kristaldruie”, maar in “Sprinkane” wel in die modulasie van die mán as die verwerpte een. Hierdie fenomeen van uitsluiting en marginalisering van die verbysterdes, verteenwoordig deur die ma (en in hierdie geval die pa) is een van die rare subtiliteite van hierdie bundel waarvan die leser gaandeweg bewus word.

In reaksie op die hoofkarakter se begeerte om deel te wees van die intieme ma-seun-verhouding, berei hy dan sy seun se kos liefdevol voor: “Die man sny Adam se vleis in klein stukkies.” Hy wil deel wees van die vertroeteling van sy seun. Moontlik sien hy die kind as instrumenteel tot sy bereiking van en die deurdring tot sy vrou.

As voortsetting van die konsep van die vrou as ontwykende natuurmag, is daar telkens in die verhaal die reeds genoemde teruggryp na die natuur. Dit begin buite reën. Die donkerte en duisternis van die aand word meer intens: “Buite word die bloekoms swart stokke.” Die natuur word vreesaanjaend. Die bome kry ‘n lewe van hulle eie wat dreigend, maar terselfdertyd magies is in die “blink raam van mis en reën”.

Hier is weereens die terugkeer van die motief van die magiese blink lig van die danssaal in “Derra se kroonprinses”, die magiese blink van die “crystal chandeliers” in “Kristaldruie” en die magies verligte saal in “Die hertogin se kat”. In “Sprinkane” is dit die mis en die reën wat die oë verblind en die illusie in stand hou.

Die liriese beskrywing van die aand as natuurgegewe manifesteer in: “Die nag vou oop soos ‘n waaier. Die maan kom op. Dit is blink gekrop. Die grasperk lê gebaai in die flou

lig.” Erotiese beelde lê opgesluit in die werkwoorde “oopvou”, “opkom”, “geskrop” en “gebaai”. Die erotiek in hierdie beelde word herhaaldelik bevestig en later selfs verder versterk deur die gebruik van die woord “oopvou” binne die hoofkarakter se beskrywing van die reaksie van sy vrou op sy aanraking tydens die liefdespel, waar sy “oopblaa” soos ‘n “boek” by sy aanraking. Teen die einde van die dag, “waaier” die nag ook “oop” in ‘n erotiese reaksie, terwyl die res van die natuurelemente deel in hierdie erotiese spel. Die maan “kom op” (raak gereed vir die liefdespel), is “geskrop”, waar die woord “skrop” aangewend kan word as verteenwoordigend van die liefdesdaad, terwyl die grasperk haarself “baai” (ekstatiese oorgawe) in die liefkosings van die maanlig.

Wanneer die man se fiksasie met die natuur opnuut afgewissel word met sy terugkeer na die binneruim van die huis, begin hy gemaak rustig oor alledaagse gebeure praat. Hy probeer die vernietiging en verwoesting van die aankomende sprinkane van sy gesin weghou. Die vrou se reaksie is steeds afsydig en onbelangstellend. Hy probeer verbete hierdie onttrokke vrou bereik en al is finansiële ondergang waarskynlik hulle voorland, wil hy vir oulaas net die beste vir sy vrou gee: “Jy moet die geld neem, vir jou iets moois, spesiaals daarmee koop. Asseblief”. Sy voorstel is ‘n smeekroep. Sy wanhoop word bevestig deur die binnespraak: *“Wanneer ‘n mens liefhet, word beloftes byna ‘n fisieke noodsaaklikheid. Jy weet jy kan hulle nie vervul nie, maar jy hou aan, aangevuur deur die een of ander gene.”*

Hierdie sin is verteenwoordigend van Fairbairn (Greenberg en Mitchell 1983) se teorie oor die selfkastydende kwaliteite van ‘n neurotiese karakter. Pyn en lyding word gestruktureer binne die man se lewe deur sy verhouding met ‘n onresponsiewe liefdesobjek. Deur die

aanwending van die woord “gene” word ‘n soort liefde as natuurmag geïnsinueer, ‘n onvermydelik-biologiese erfenis wat jy volg tot in jou selfvernietiging.

Die beantwoording van hierdie wanhopige liefde van hom bly onseker. Hy ervaar steeds die vrou as ontoeganklik en onverstaanbaar: “Die vrou se oë word wasig.” Sy bly vir hom onpeilbaar, soos bevestig word deur die aanwending van die woord “wasig” in die sin.

In sy “bedenklike” toestand, eis die man meer van die vrou as wat sy kan bied. Hy wil “oplos” in haar en doen dus alles in sy vermoë om sy vrou tevrede te stel en help gevolglik met die kind en in die huis: “Die man dek af en begin die skottelgoed was.” Hierdie optrede van die hoofkarakter dui op onderdanigheid en die bevestiging van sy rol as verslaafde.

Die vrou bly egter doenig met die behoeftes van die kind. Sy bad hom voor die stoof, sodat hy nie koud kry nie en “Sy praat snoesige babataal met hom. Hulle speel ‘n speletjie, spat die vloer nat.” Die man bly uitgesluit by hierdie intieme ritueel. Die ma en die kind praat ‘n onverstaanbare taal, waaraan hy nie deel kán hê nie. Dis waarskynlik die onverstaanbare brabbeltaal van die imaginêre orde en die enigste benadering hiérvan tussen volwassenes, is die tomelose erotiek. ‘n Vergelyking kan hier getref word tussen die brabbeltaal van die ma en kind en die erotiese taalgebruik soos deur Kristeva (Moi 1985) voorgestel.

Die kind soek dan tóg toenadering tot die pa. Hy gaan sit op sy pa se skoot. Hy soek vertroosting noudat hy vaak is. “Die seun [...] suig vaak aan sy duim.” Met hierdie handeling van die kind, bevestig hy egter sy begeerte na die moeder, vandaar die soog-aksie. Hy suig aan sy duim as tydelike plaasvervanger van die moederbors. Die man

probeer desperaat om in hierdie behoefte van die kind te voldoen, maar al waartoe hy in staat is, is om sy kind te liefkoos: “Die man streel sy kind se hare.”

Die uitsluitingsproses duur egter voort. Die vrou skryf vreemde, onbekende woorde en sy raak vir die man net meer en meer onontsyferbaar en vreemd: “Sy is abstrak, sy is ‘n ander persepsie. Sy vra niks en sy gee niks.”

Die vreemdheid en onverstaanbaarheid van dit wat die vrou skryf, word bevestig deur die gebruik van die woord “abstrak”. Die skryftaak van die vrou is irrasioneel en artistiek, terwyl die skryftaak van die man die rasonele, beplande opskryf van sy dagtaak is. Hierdie sin is opnuut ‘n bevestiging van die ontoeganklikheid tot sy vrou se wêreld vir die hoofkarakter en hoe geweldig eensaam en uitgestote dit hom laat voel. Ook wanneer sy haar diepste gevoelens op papier ontbloot bly hy die buitestaander, omdat dit wat sy skryf, dit wat sy is, vir hom onformuleerbaar en onverstaanbaar bly. Tog bly hy afhanklik van hierdie ontwykende vrou wat alle interpretasie weerstaan.

Die beskrywing van die twee karakters se ontmoeting is ‘n verdere bevestiging van hierdie afhanklikheid van die vrou. Dit dui op ‘n onmiddellike aangetrokkenheid van die man se kant af, wat die begin teken van sy “siekte”, as gevolg van die liefde: “Hy het die hele tyd na haar gekyk en opeens geweet dat hulle in hierdie lewe onafwendbaar na aan mekaar sal wees.” Die man was dadelik bewus van die onvermydelike vervlegtheid van hulle lewens. Die proses van inkorporasie, van “opgaan” in die ander, was reeds (“onafwendbaar”) aan die gang: “Eintlik was daar niks buitengewoons aan haar nie en tog het hy haar gevra om

saam met hom huis toe te kom.” en “Daar was werklik niks besonders aan haar nie.” Haar gewoonheid word deur die herhaling beklemtoon.

Tog was hy dadelik vasgevang en tydens hulle liefdesessie, word die teks ‘n poëtiese beskrywing van die erotiese, met metafore soos [my beklemtoning]: “In die nag het hy aan die sagte weefsel van haar skouergewrig gedruk en sy het *oopgeblaai* soos ‘n boek. Hy het aan haar regteroog gesuig en sy het begin *raas* soos ‘n droë bos”.

Binne hierdie teksgedeeltes word die leser myns insiens opnuut bewus van die ingewikkelde polariteite in die verhale in die bundel. Daar is ‘n soort jukstaponering van die begrippe: *teks/geraas, dans/lied, teken*. Teks, taal as logies-sintaktiese gestruktureerdheid en verteenwoordigend van die “manlike” simboliese orde, word gestel teenoor geraas, dans (vreemde, onverstaanbare en erotiese liggaamlike bewegings – Moi 1985) en die lied (vreemde, mimetiese, onverstaanbaarheid). *Geraas* is hier verteenwoordigend van die Kristeviaanse semiotiese, van die fantasties-vreemde taal van ritmes en polsinge, naamlik die taal van die *chora* (Moi 1985).

Die simboliese, die teken, word gejukstaponeer deur omvorming tot iets heel anders, iets vreemd en onverstaanbaar. Die oog as teken is, logies gesien, verteenwoordigend van sig. Dit is die liggaam se sigorgaan, tog word dit in hierdie verhaal ‘n sóógorgaan, ‘n tepel of die vroulike bors: “Hy het aan haar regteroog gesuig”.

Hier word die teorie van Fairbairn (Greenberg en Mitchell 1983:157) rondom die gebruik van die erotogeniese liggaamsones deur die objeksoekende ego as geleentheid vir kontak met

die ander, geïllustreer. Die suigaksie aan die oog kan gesien word as 'n manier van toegang tot die objek, waar die oog verteenwoordigend is van die moederbors as eerste objek vir die baba. Soos 'n baba gebruik die man in hierdie verhaal sy mond in diens van sy “soeke na die moederbors” in 'n poging om versadig en vervuld te voel.

Die benoeming van spesifiek die regteroog dui myns insiens voorts op 'n soort oorwinning. In 'n Bybelse konteks, is die regterkant die bevoorregte kant, maar ook tekenend van 'n oorwinning oor die kwaad. Die oorwinning in hierdie intieme oomblik is egter 'n valse een en tydelik van aard. Die werklike oorwinnaar is die magtige, ontwykende en misterieuse vrou.

In die liriese beskrywing van die vrou tydens hierdie liefdesessie word gebruik gemaak van die metafoor van 'n dor, uitgedroogde en krakerige bos: “sy het begin raas soos 'n droë bos.” Die woord “droë” impliseer 'n byna leweloosheid, wat by sy toenadering en liefde skielik begin lewe. Die leser het reeds in die verhaal “Kristaldruwe”, die fenomeen van die bos aangetref as die plek waar sprokies ontstaan. Ook in “Sprinkane”, word die bos nou omtower en aangebied in die vorm van 'n plek wat 'n “geraas” en vreemde, onverstaanbare geluide kan voortbring, as voortsetting van die Kristeviaanse brabbeltaal (Moi 1985).

Die vrou se begeerte na die man is skielik so intens dat sy by die geringste aanraking tot stimulasie gedryf word: “Toe hy met sy duime en voorvingers aan haar enkels raak, het die dans van haar onderlyf begin” terwyl die man aan haar “regteroog suig” in afhanklikheid, soos 'n kind. “Hy het haar soos 'n laken in drie gevou en haar weer metodies oopgemaak.” Hy kon haar skielik plooi en vou na sy begeerte. Sy hantering van die vrou tydens die

liefdesspel is doelgerig en deeglik. Tog beklemtoon hierdie taalgebruik sy afhanklikheid van die vrou. Hy soog aan haar oog, soos 'n kind aan 'n moederbors. Soos in sy hoofstuk "Simone", uit die novelle *Histoire de l'oeil* waar Bataille (1987:33) ook die oog met die vroulike bors vergelyk, vervaag die grense tussen die verskillende liggaamsdele hier in die buitenissige, erotiese liefde.

Dit was tydens hulle liefdesessie, dat die rol van die natuur weer na vore kom. Om hulle het die nag ook oopgemaak, soos die vrou, dit het wyd en sonder grense geword. Die natuur het deel van die passie geword. Die man kon die geure van buite aan haar liggaam ruik. Sy was *deel* van die natuur, 'n sagte, skeletlose "weekdier" – in geheel wórd sy haar geslagsdeel (1995:52):

Die nag het wyd geword. Sy het na rivierwater en klip geruik, 'n weekdier geskoei op gom en weefsel, en met sy tong het hy die sleepsel tussen spons en riet gevolg.

Hierdie natuurbeelde naamlik, *weekdier*, *gom*, *weefsel*, *sleepsel*, *spons* en *riet*, dien as talige bevestiging van die rol van vrou as die onontsyferbare, die oorsprong van die wêreld – 'n natuurmag.

Sy tong word die gewillige slaaf, gereed om te volg na waar dit haar behaag. Dit word ook terselfdertyd die instrument van oorwinning, gereed om van haar besit te neem. Juis dít, hierdie simbiose, is waarna hy soek.

Hierdie oorwinnende tong suggereer waarskynlik 'n soort romantiese fascisme, waaraan Bataille (Suleiman 1990) hom ook skuldig maak. Die skielike paraatheid van die man, verteenwoordigend deur die "manjifieke orgaan", bring 'n onverwagse oorwinning: "Sy tong

was 'n manjifieke orgaan, 'n opgeleide soldaat ingestel op verowering.” Hier kan 'n vergelyking getref word met die latere Hitler-beelde: “Die sikades neem die leiding en ontstel die wêreld met vryheidsliedere”; “Die voetgangers kom in opstand, ontwikkel spiere en begin glinster”; “Die insypeling kom in volle gang”, asook “Hitler het by insekte geleer”.

Die intsekte beelde wat Goosen gebruik is nie onskuldig nie. Die leser begin vermoed dat die effek van die “oorbodige mannetjie” in die paringsverloop van sommige spinnekopsoorte, soos die *Latrodectus hasselti*<sup>1</sup>, waar die mannetjie doodgaan nadat hy sy rol vervul het, 'n model van uitbuiting van die “verbruikbare” manlike figuur is. Die man verskaf naamlik onderhoud/seksuele plesier/voortplantingsmoontlikhede en word byna uitsluitlik as “funksie” deur sy vrou gesien.



Soos Hitler se verwoestingstroepe, het die tong van die man 'n soldaat van verwoesting en vernietigende verowering geword. 'n Skyn-verowering wat later tot selfvernietiging en die dood kan lei.

Hierdie gewelddadigheid van die besitname van haar liggaam, is 'n seëviering dus wat begin by die soekende tong, die voorloper van die verowerende penis. Binne die feministiese diskoers, is die fallus die betekenaar van manlike oorheersing en mag. Hierdie patriargale dominansie manifesteer volgens Ruthven (1984:1) in die beheersing, op alle lewensterreine, van die vrou deur die “magtige” penis:

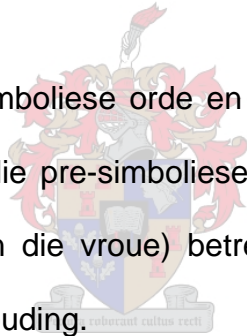
But in so far as possession of a phallus entails possession of power in a phallogentric society, the term used by most feminists to describe a symbolic order of representation which is also male-specific is 'phallogentric'(Greek *kratos*, 'power')



Tog, met die man se besitname van die vrou, het die wete gekom dat hy haar liefhet. Sý is eintlik die een wat hóm oorwin het. Hý is oorwin deur sy eie verlange na eenwording: “Hy het haar met lang hale begin lek en met sy tong het hy haar geformuleer” dit wil sê ‘n ander formulering as in taal. Die man word soos ‘n moederdier wat dié een wat sy liefhet, begin lek. Deur sy tong kon hy haar binnedring en beter verstaan. Ten spyte van hierdie besitname van haar liggaam, voel die man onbekwaam (1995:52): “Sê my”, het die man wanhopig gevra, “hoe moet ek my lewe verander om ‘n perfeksionis te word?”

Hy wil net die beste wees vir haar. Hy sal sy lewe verander, sodat hy verseker kan wees van haar liefde.

Teenoor die heerskappy van die simboliese orde en die fallokrasie, stel Goosen ‘n ander verleidelike orde, naamlik dié van die pre-simboliese, vroulike liggaamlikheid wat deur sy aantrekkingskrag ook die mans (en die vroue) betrek in die waansin en illusie van die onmoontlike simbiotiese liefdesverhouding.



Die vrou bevestig haar houvas op hom, want hy het homself ontmagtig: “Die vrou het bo-oor hom gaan sit. Sy het uitbundig begin lag.” Hierdie bevestiging manifesteer in haar inname van ‘n magsposisie.

Soos reeds genoem in “Derra se kroonprinses”, is die wêreld van transgressie en betreding, waar alles deurmekaar en vreemd is, gesetel in die karanavaleske lag. Volgens Bakhtin

---

<sup>1</sup> Die “redback spider”. ‘n Spinnepopsoort van Australië (R. Preston-Mafham, *The book of spiders and scorpions*. 1991)

(1968:20) is hierdie 'n feestelike, bevrydende lag, wat ambivalent is: dit is vrolik, triomfantlik en terselfdertyd koggelend, minagtend en bevrydend.

Die benoeming van die vrou as die enigste geliefde vir hom beskore, dui op die man se masochistiese aard. Hy is voorgeprogrammeer vir hierdie soort magsverhouding.

'n Tendens in die verhaal is, soos reeds genoem, die Bybelse aanslag van die teks, wat in 'n al groter mate ontvou met die geboorte van die seun: "In die winter van daardie jaar het sy 'n seun gebaar" en "Toe dit tyd geword het". In ooreenstemming met die Bybelse belofte van pyn en lyding by vroue tydens die geboorteproses, staan die subtile gewelddadigheid van hulle verhouding.

Die man het haar in haar nood bygestaan en probeer deel in haar pyn, deurdat sy aan sy hande kon byt wanneer die pyn in intensiteit toeneem. Hierdie kannibalistiese moment, verteenwoordig deur die werkwoord "byt" is 'n beskikbaarstelling op 'n twyfelagtige wyse van die man van homself aan die verterende vrou. Die geboorte van die kind word deel van hierdie subtile geweld, die marginalisering en uitsluiting, wat die man aangedoen word, as die kind skeurend en draaiend die wêreld inbeur: "Adam het soos 'n kurktrekker deur haar skede gebeur en die vrou het die nag vol geskree, maar dit was vreugdekrete en dit het hom uitgesluit". Reeds hier, tydens die geboorte van die kind, alhoewel hy opofferend deel probeer wees van die pynvolle proses, word hy eenkant gestoot deur sowel die vrou as die baba. Ten spyte van die intense pyn wat die vrou verduur, is haar kind se geboorte vir haar 'n blye oomblik, waarvan haar man nie werklik deel is nie. Die intimiteit van die verhouding tussen ma en seun word weereens bevestig met: "en [hy] word bly as hy sy ma sien."

Sy dra die slaperige kind na sy bed en sing vir hom 'n wiegelied, onverstaanbaar vir die man. Soos vroeër in hierdie analise genoem, is die lied verteenwoordigend van die ritmiese, vreemde taal van die *chora* of dalk, op die eerste vlak van die verhaal, 'n anderlandse taal wat die man nie ken nie en wat sprekend is van sy uitsluiting binne die intieme ma-kind-verhouding.

As teenvoeter vir hierdie uitsluiting, het ook die man 'n selfopgelegde skryftaak. Hy is baie deeglik en presies hiermee. Alles omtrent sy oeste en vooruitsigte word hier opgeteken. 'n Gestruktureerde, ordelike en logiese taal. Dít is 'n taal, tipies van die simboliese orde, wat hy verstaan. Daarmee voel hy bekend en gemaklik. Hierdeur kan hy 'n poging aanwend om die natuur beter te verstaan – en dalk te bemeester, iets wat hom bly ontwyk soos wat sy vrou, as *deel* van die natuur – vir hom ontoeganklik bly. Hy probeer beheer kry deur aantekeninge te maak. Tog, nadat hy alles neergeskryf het en die streep van finaliteit getrek het, bly dít waaroor hy geen beheer het nie, naamlik die sprinkane: “Onder die streep skryf hy: *Sprinkane*.”

In aansluiting hierby volg 'n beskrywing van die biologiese en natuurlike funksionering van die sprinkaan. <Sprinkaan> bevat die semantiese eienskappe: lewende wese, dier, insek, aggressiewe vraatsug en so meer (vergelyk Foster 1987:65). Binne die verhaalkonteks word die aggressiewe, vretende sprinkaan gesien as 'n bedreiging van die vooruitgang en voorspoed van die hoofkarakter as kleinboer. Hierdie “draakagtige” diere bring dood en vernietiging. Die lewe van die mens word betekenisloos en irrelevant. 'n Vergelyking tussen die insekte en die aard van die mens as opstandeling word gegee. Opstandigheid

teen die “ondraaglikheid” van ‘n “betekenislose wêreld” – ‘n waansinnige wêreld waarin niks sin maak nie. Die vrou “lees” die gegewe van die “sewekoppige draak” anders as die man, maar wanneer sy lag en lighartig word, voel die man egter ook bly. Hy verwelkom haar aandag en teenwoordigheid. Sy terg hom, miskien ‘n bietjie minagtend, oor sy getroue aantekeninge. Vir hom is dit egter ‘n noodsaaklikheid en deel van sy selfbehoud: “Hoe anders? Ek moet boekhou.”

Die oomblik van toenadering is egter gou verby. Die vrou staan op en onttrek in haar eie vreemde wêreld en hy voel opnuut verstote: “As sy hom só los, voel hy verwerp, nutteloos en buite alles. Dit is ‘n dowwe ontsteltenis.”

Die feit dat sy haar so moeiteloos van hom kan onttrek en afsluit, maak hom onseker en angstig. Hy ervaar dit as ‘n bedreiging vir hulle samesyn. Die herhaling: “Liefde is nie logies nie, dink hy. Dis ‘n siekte”, beklemtoon sy beskouing van die liefde as ‘n geweldenaar en iets uiters negatiefs. Maar vir sy voortbestaan en vir sy behoud het hy haar by hom nodig.

Terwyl hy nog verduidelik waarom hy aantekeninge maak en erken dat dit “‘n vorm van selfverdediging” vir hom is, ‘n manier om hom te beskerm, staan die vrou reeds op en beweeg weg. Sy maak sy verduideliking af met: “Jy moet opgesluit word.” Sy beskou die “opskryf” van sy behoud, as die optrede van iemand wat sy verstand verloor het – iemand wat waansinnig geword het. Al is hierdie skryfaksie voorspellend en beredeneerd, is haar uitspraak ‘n bevestiging van die waansin van die liefde waaraan die man ly. Dit skyn asof die vrou ‘n soort sadistiese kennis het van hoe die dinamika tussen hulle werk.

Die tema in hierdie bundel van *skryf* en *opteken* kan verder gekontekstualiseer word. In die verhaal “Kristaldruive”, kom dit voor in die modulase van die beredeneerde “opskryf” van die geskiedenis van die klein gesin gestel teenoor die deurmekaar “boskop” met sy sprokies, van die ma. In “Sprinkane” kom die opskryf voor as ‘n neerskryf van die boerderygebeure (voorspellend en beredenerend), teenoor die vreemde woorde wat die vrou neerskryf en sing. In “Die hertogin se kat”, is dit in die diskoers van geleerdes van die Letterkunde-vereniging, gestel teenoor die toonaard van die “onsamehangende geskree, die ongeartikuleerde woede”. Die verhaal “Vlieg” vorm die “vreemde Slawiese wiegelied” van die onverstaanbare ma met haar “geheime teenwoordigheid” en Petro wat rasionele orde in hulle huis probeer bring.

Uit hierdie duidings van die “woord” as enersyds ordenend, rationeel, dokumenterend en verwerend, en andersyds gegrond op die ongeartikuleerde skreeu of halfgeartikuleerde wiegelied, sou ‘n mens die skrywersideologie van Goosen kon aflei: Skryf is ‘n verweer teen die onbewuste magte, maar daarsonder en sonder die risiko van volledige deelname aan die verslindende magte van die onbewuste, sou die skryfdaad ook geen duidelike of dwingende handeling gewees het nie.

Terwyl hulle oor hierdie skryfproses redeneer, volg die man die vrou na die slaapkamer en sy begin ontklee. By die aanskoue van haar liggaam, luister hy nie meer nie. Sy vul sy totale gesigsveld: “Sy staan in haar onderrok. Sy is hoog en sy is laag.” Die vrou ondergaan ‘n metamorfose voor sy oë. Sy word “hoog” (tekenend van verhewe wees bo, buite bereik) en “laag” (nader aan, makliker om by uit te kom, maar ook verteenwoordigend

van gemeenheid, en selfs die “onderste laag” van die samelewing). Sy word vir hom allesomvattend, ‘n versmorend-intieme teenwoordigheid. Dan vlug hy uit die huis uit.

Wanneer die man homself sidderend omhels, is dit ‘n smeking, ‘n selftroostende gebaar, gebore uit die vrees dat sy vrou hom sal verlaat nadat die sprinkane alles wat nog daar was, vernietig het. Hy besef die nutteloosheid van teenkanting en opstand teen die onvermydelike: “Daar is niks anders as om voort te gaan nie. Mōre sal vandag naboots”.

Terug in die slaapkamer manifesteer die intense armoede nou in die verslete paar skoene van die vrou [“skoene” as verteenwoordigend van die orde van realiteit]. Die man neem dit met teerheid en toewyding en spandeer die res van die nag daaraan om dit vir haar heel te maak. Hy besluit ook terwyl hy hieraan werk, as ‘n innerlike restourasieproses, dat hy die onvermydelike sal moet aanvaar. Sy eie gevoelens oor die dood word beskryf: “Stil. Afgryflik stil. Koud en bruin en blou.” Dit is ‘n beklemtoning van die kleurloosheid, eensaamheid, finaliteit en die kilheid van die dood.

Die man beplan, as deel van die restourasieproses, iets spesiaals vir hom en sy seun: “Ek sal vandag se geld gebruik om my seun sirkus toe te neem”. (Die sirkus is hier weereens, soos in die verhaal “Sirkus”, verteenwoordigend van die illusie, maar dan miskien ‘n formele, ingehoue en minder gevaarlike een as die waansin van die liefde.) Hy sal dus aanhou werk aan sy verhouding met sy seun.

Wanneer hy die skoene vir sy vrou gaan neersit, word hy ontstig deur die aanskoue van haar. Sy hou haar arms na hom uit in 'n uitsonderlike gebaar van waardering en toenadering. Sy belydenis aan haar is 'n herhaling van sy afhanklikheid van haar (1995:55):

Ek het jou in my lewe geïnkorporeer.” sê hy “Ek weet hoe jy inmekaar pas en ek weet hoe om jou vas te hou sodat jy nie verbrokkel nie.

In teenstelling met vorige kere, gee hy egter nou te kenne dat hy haar verstaan en dat hy weet hoe om haar by hom te hou. Hy gee boonop voor dat dit vir haar eie beswil is dat sy déél van hom bly binne hierdie verhouding van inkorporasie en saambestaan.

Die daaropvolgende ekstatiese, hemelhoë loop van die man op die stelte wat hy vir sy seun gemaak het, is 'n poging tot onthegting van die natuur, 'n soort verweer, 'n kunsgreep waarin die self voorlopig gehandhaaf kan word teen die waarskynlikheid en die onafwendbaarheid van die dood.



Waar die skoene van die vrou tekenend is van die orde van die realiteit, is die stelte “vreemde” skoene wat 'n mens aantrek ter wille van die artistieke stileringsmoontlikhede daarvan. Die afwyking van en die doelbewuste stileringsmoontlikhede daarvan, gee toegang tot sekere waarhede omtrent die gewone. Dit is 'n sirkustruuk. In ekstase en verhewe bo die aardse, weg van die alledaagse begin die man sy “reis deur die landskap”, as 'n artefak, 'n brose verweer en 'n droom.

### **6.3 Slotsom**

In teenstelling met die genoemde droom, bly die onheilspellende teenwoordigheid van die sprinkane in die omringende bosse egter 'n werklikheid. Die afwendbaarheid van

vernietiging en die dood binne hierdie ongesonde, inkorporerende, erotiese magsrelasie bly 'n werklikheid. In die verhaal gaan dit myns insiens weereens om die manlike klag, om die weeklaag van die verbysterde man oor die oormag van die magtige vrou as die oorwinnaar.





## HOOFSTUK 7

### “AAN DIE EINDE VAN DIE REËNBOOG”

#### 7.1 Inleiding

Hierdie is ‘n kroegverhaal wat afspeel in ‘n derderangse drinkplek in die voorstad, Bellville. Soos in ‘n tipiese kroegverhaal kry ons konflik tussen ‘n ongewenste vreemdeling, in dié geval ‘n taamlik pronkerige, “butch” lesbiese vrou en ‘n paar gereelde klante. In die eerste motoriese moment van die verhaal raak die gebeure gewelddadig as die held/in beledig word deur die drie klante, ‘n fisieke botsing ontstaan en die held/in verdien die bewondering van die ontvangsdame.

Dit is my hipotese dat dit hier om die aanwending van ironiserende en ambivalente, oordrewe stereotipering van karakters gaan. Dit is die lofsang van ‘n verbysterde (hier die lesbiese vrou) aan die immer-ontwykende en magtige geliefde. Dié verhaal is verteenwoordigend van die stereotipiese “manlike” klag oor die een wat hom verbyster, naamlik die vrou as bron van goedkeuring en beloning. Die verhaal is myns insiens ‘n verdere voorbeeld van verset teen die “sosiale logika” – hier humoristies uitgebeeld, maar te midde van die komiese en deur oordrywing raak iets ook sigbaar van die weerloosheid waartoe hierdie verset die mens bring.

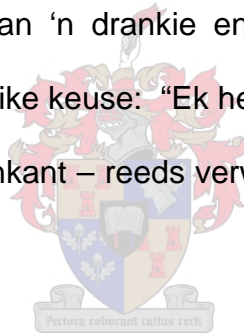
In die verhaal tref die leser opnuut die verskynsel van die droom/fantasie aan, in die modulاسie van die ellendigheid van ‘n soort laer-middelklasbuurt. Die droom/fantasie binne ‘n soortgelyke milieu kom ook byvoorbeeld in die verhale “Derra se kroonprinses” en “Sirkus” voor.

Hierdie verhaal is duidelik 'n parodiëring van die tradisionele “Western”. Die hoofkarakter en eerste persoonverteller is Jean (die manlike vorm van die Franse “Jeanne”, wat moontlik as 'n outobiografiese besonderheid deur die skrywer geïnterpreteer kan word).

Die verhaal word ondersoek binne die teoretiese raamwerk van die Bakhtiniaanse karnavaleske en die Kristeviaanse nosie rondom die medepligtigheid van pseudo-falliese taalgebruik aan die amptelike, falliese diskoers.

## 7.2 Analise

Reeds met die aanvang van die verhaal, is die eerste narratiewe gebeurtenis die hoofkarakter se keuse en bestel van 'n drankie en wel deur middel van die oordrewe aanwending van 'n stereotipies-manlike keuse: “Ek het my Klipdrift double by die Spanjaard geneem”. Daarna gaan sit Jean eenkant – reeds verwyderd van die res van die besoekers aan die kroeg.



Die beskrywing en voorstelling van die interieur van die kroegmilieu is oordrewe platvloers. Hierdie milieu is opvallend kontrasterend met die sprokiesagtigheid van die Goodwood Hotel in “Derra se kroonprinses”, maar met dieselfde ontmaskerende kwaliteite: “opgevul met sand waarin daar plastic blomme gedruk was. Die “plante” was bestand teen ewige duisternis, pis, suur bier, sigaretstompies en kots.” Die kunsblomme, waar die selfstandige naamwoord “plastic” maar ook die aanbieding van die woord “plante” tussen aanhalingstekens, sprekend is van valsheid en onegtheid, moet die skyn bly bewaar ten spyte van mishandeling – hulle moet bly voorgee dat hulle welig en goedversorg groei in 'n degenererende omgewing.

Die taalgebruik waarmee die hoofkarakter, reeds in hierdie openingsparagraaf haar waarneming van die omgewing verwoord, is oordrewe brutaal en ironies “manlik” (1995:56):

Ek het ‘n pakkie Camel uit my binnesak gehaal [...] en die vuurhoutjie in die Goodyear-asbak geflick.

‘n Ongerymdheid in die verhaal kan hier geïdentifiseer word. Aan die begin van die verhaal is daar naamlik die verwysing: “vuurhoutjie in die asbak....geflick”, terwyl daar teen die einde van die verhaal verwys word na: “Ek vonk my Ronson” (‘n sigaretaansteker).

Verskeie voorbeelde van groteske, robuuste taal met ‘n karnavaleske skakering kom voor as verteenwoordigend van die satiriese, vindingryke spel met woorde binne die diskoers van hierdie verhaal. Dit begin met die “pis” en “kots” (soos reeds aangehaal) in die blombakke as beskrywende identifisering van die milieu waarin die hoofkarakter haar bevind. Dan volg ‘n beskrywing van die medekarakters met die aanwending van woorde soos: “vuilgatte”; “smerige klote” ;“donner”; “kak te soek”; “doos”; “vuilspuite”; “snotstreep” en “gevreet”. Daar is ook die speelse rymelary: “Vark, hont, vuil kont!”, waar die skelwoord “kont” figureer as die ironiese misbruik van die vroulike geslagsorgaan in skeltaal en wat die hoofkarakter ‘n pseudo-medepligtige maak.

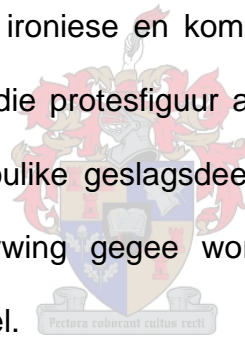
Ter versterking van hierdie aanwending van oordrewe, karnavaleske skeltaal funksioneer woorde soos: “goor gat!”; “moerse hou”; “smoel”; “pote” (hierdie as verteenwoordigend van die verdierliking van die opponent tot ‘n “vark”); “knaters”; “fokken teef” en “bliksem”.

Hierdie soort sinne is, afgesien van die Bakhtiniaanse karnavaleske, ook verteenwoordigend van Kristeva (1974) se “*la loi trévoyant sa transgression*”, waar die

transgressiewe taalgebruik in werklikheid die amptelike diskoers, in plaas van omverwerp, ondersteun. Hierdie ondersteuning staan in die verhaal in diens van parodiëring.

Die hoofkarakter se gewaarwording van die drie mans in die kroeg is negatief: “Hulle is groot, dik en pap.” Die gebruik van die woord “pap” bring ‘n assosiatiewe vergelyking: sonder ruggraat en papbroekig. Sy sien hulle as die tipiese “soort” wat hulle plesier daaruit put om vroue te mishandel en te misbruik. Die herhaling van die reël “Ek ken hulle soort” dui op die intensiteit van haar wrewel jeens hulle en mans sóós hulle.

Weer eens word die beskrywing van die man(s) as “smerige klote” en later as “die doos” ‘n tipiese vergestaltung van oordrewe, ironiese en komiese taalgebruik. Die taalgebruik dui egter op ‘n soortgelykheid van hierdie protesfiguur aan haar opponente. Hierdie skeltaal (“doos”) en benoeming van die vroulike geslagsdeel kan vergelyk word met die verhaal “Wraak”, waar ‘n komiese beskrywing gegee word deur die benoeming: “apparatus konsalus” vir die vroulike geslagsdeel.



Hierdie skeltaal wat Jean teenoor die mans gebruik, naamlik “doos” en “vuilspuite” is brutale vorme van benoeming van die vroulike geslagsdele en is gegiet in ‘n onmiskenbare “falliese diskoers” [as ‘n mens so ‘n vername betiteling wil gebruik vir werkersklas gemeenplase oor die geslagtelikheid!]. Dit is dus juis met minagting en gewelddadigheid dat mans hierdie “tipe” skeltaal gebruik, en nou gebruik die hoofkarakter en boonop ‘n vrou dit óók – teenoor mans. Die daad van só daaroor skryf, is ‘n parodie wat die some en nate van hierdie soort samelewing uitwys. Dit is uiteindelik ‘n tragikomiese en dubbelsinnige held wat hier wegstap van die slagveld wat sy aangerig het.

Ter voorbereiding van hierdie “slagveld” raak die hoofkarakter se handelinge toenemend “manlik” en aggressief, wat spanning verhoog. Sy kry naamlik moed en energie vir hierdie komende geveg met die mans, deur ‘n sluk van haar “sterkmaak” drankie te drink: “Ek neem ‘n sluk Klipdrift, voel die tamheid wyk en die energie terugbruis.” Dieselfde drankie wat mans so “sterk” kan maak dat hulle vroue en ander “arme drommel(s)” terroriseer, dien nou as “regmaker” en deel van haar voorbereidingsritueel tot die geveg.

Wanneer die mans hardop oor die geslag van die nuweling in die kroeg begin bespiegel en “kru begin lag”, is optrede onvermydelik. Hierdie lag van die mans, is waarskynlik een van vrees vir die bedreigende en onbekende. Omdat die mans nie kan begryp waarmee hulle te doen het nie, wil hulle hulself daarvan bevry, deur dit af te lag.

In teenstelling hiermee volg die bevrydende lag van Carmensita aan die einde van die verhaal as erotiese stimulant: “Die dolla agter die ontvangstoonbank voor die deur smile”, soos ook in die verhaal “Nader my God by U” (1995:75):

en toe langsaam en lank en al op dieselfde noot gelag. En terwyl sy lag, wou ek haar neem, maar anders, op ander maniere en terselfdertyd op alle maniere en selfs só dat ons kon doodgaan daarvan.

Wanneer die mans in die kroeg die hoofkarakter openlik begin “bekyk”, word sy geprikkel tot optrede: “My kruis word nat”. By die vooruitsig van gewelddadige optrede, word die man dikwels seksueel gestimuleer. In die geval is dit ‘n vrou wat erotiese prikkeling ervaar by die gedagte aan gewelddadigheid, maar dit is ‘n soort *persiflage* (hoon) van die manlike geslagtelike reaksie, dit werk in effek juis *nie* so by vroue nie!

In die verhaal “Nader my God by U”, word die woorde: “Ek is nat” aangewend waar dit ook daarop dui dat die verteller seksueel geprikkel is, maar in dié geval deur erotiese fantasieë. In “Aan die einde van die reënboog” is die deelname aan gewelddadige optrede, opsetlik ironies, nou ook vir Jean seksueel stimulerend.

Die gewelddadigheid van die mans word weerspieël in hulle aanhitsing van mekaar om “dit” te gaan “bevoel”. Hulle tree tartend op, omdat hulle reken dat ‘n vrou of “trassie” nie fisiek opgewasse teen hulle sal kan wees nie. Manlike dominansie berus op die aanvaarde voordeel van fisieke oorhand. Die reaksie wat hulle van hierdie vrou ontvang, is onverwags en betrap hulle onkant. Hulle intimideer haar nie.

Op ‘n bewustelik-oordrewe, Cowboyagtige manier, begin Jean voorberei vir baklei: “Ek staan op, trek my baadjie uit en hang dit oor die stoel. Ek smyt my Camel tussen die plastiek plante.” Dat sy nou dieselfde “mishandeling” op die “plante” loslaat, is deel van die ironisering. Die gedeelte: *“Ek is lank, lenig en dertig. Ek is so fit soos Roger Bannister. Ek is ‘n vrou, en ek vat g’n kak van niemand nie”* is ‘n soort komies-patetiese opblaas van die self.

Die geveg word ‘n soort bevrydingstryd vir die vroulike geslag. Die keuse en aanwending van taal in die beskrywing van die gebeure, is satiries, oordrewe stereotiperend en ook ambivalent. Dit satiriseer ook pogings om die meester se huis met die meester se instrumente af te breek. Dit is wel die liggaam van ‘n vegtende vrou wat beskryf word, maar dit word met opset gedoen in “manlike” terme, soos: “Die spiere onder my syhemp tintel”; “Ek vang sy hand blitsvinnig en gryp dit vas. Ek voel hoe my biceps knop maak”; “Ek is reg

vir hom. My spiere is geolie”; “My berekening is fyn. Ek plant ‘n regtervuishou sekuur tussen sy twee oë, en met hierdie een hou verniel ek sy pap bakkies. Dit was een moerse hou” en “Ek spring vorentoe, bring my regterknie op. Ek stamp hom netjies en baie, baie onsag in sy knaters. Hy skreeu soos ‘n vark wat geslag word.” Die satiriese woordkeuse manifesteer verder in uitdrukkings soos: “Ek is so kalm soos die Blou Donou op ‘n windstil dag.” Dit is dus in die tekstuur van die skryf/geskrewe woord, dat die eintlike wraak geneem word.

Die walglikheid en afstootlikheid van die vegtende man word oordrewe en grotesk beskrywend: “Ek kyk in sy pap gevreet, na die klein ogies wat in die drillende vet gloei, na die baardstoppels en die olierige bottergeel kuif.” Die kontras tussen haar en haar grillerige teenstander is opvallend. Sy is lank en lenig en “fit”, terwyl hy ‘n smerige, onhigiëniese, vet en walglike voorbeeld is van sy safaripakdraende, bierdrinkende “soort”: “Sy gulp is oop. Sy onderste kempsknope makeer. Sy harige pens peul uit, hang oor sy safaribroek. Hy breek ‘n wind op in my gesig. Ek ruik sy sweet. Ek ruik sy stink suur asem.”

Deur ‘n ritmiese, satiriese woordspel in die beskrywing van Barney se nederlaag, as hy kruipend en krullend van pyn sy gekneusde geslagsdele bedek, is ‘n verdere voorbeeld van hierdie oordrewe taal: “sy lus vir keeps blus”; “Hy hoes, sluk, stik, proes en pass dan uit – sy bors die ene bloed, slym, sop, sand en tande”; “Dik getik” en “Dis verby met Doris Day.”

Jean het gedoen was sy moes en sy het dit *goed* gedoen, of so reken sy, met die selfgenoegsame en herhalende bevestiging van haar “oorwinning”: “So ja.”

Haar uitdaging aan die ander twee mans: “Wie is volgende?” word afgeweer met die verskoning: “Ek vat nie aan vroumense nie.” Deur die aanwending van die woord “vat” word hier gewelddadigheid teenoor weerlose individue geimpliseer. Ironies genoeg was hy nie lank gelede nie bereid om te “voel wat dit” is.

Die drankie “cane, lime en lemonade” is verteenwoordigend van die mans se ondergeskiktheid. Vroeër in die bundel in “Derra se kroonprinses” word na ‘n soortgelyke drankie, naamlik “port en lemon” as ‘n “ladies drienk” verwys, terwyl Jean nou haar Klipdrift “leegmaak”. Sy word dus opponerend en in ‘n magsposisie voorgestel teenoor ‘n man wat haar “mindere” blyk te wees.

As ‘n nadraai van die afgehandelde geveg, stel Jean haarself aan die ontvangsdame voor. Haar waarneming van die meisie is oordrewe stereotiperend en medepligtig aan manlike beskrywings in ‘n woordspel van herhaling en intensivering [my beklemtoning]: “Haar lippe is rooi *en* blink *en* sag *en* soepel. Haar borste is rond *en* vol”; asook: “Sy *lek, lek, lek* aan haar onderlip”.

Die vrou aanvaar die hoofkarakter se rolspel. Sy gee erkenning aan die attenties asof dit van ‘n man sou kom: “Sy hou my hand met albei hare vas.” Ook die Spanjaard by die deur (h)erken haar as manlik in sy bedanking: “Gracie amigo.”

### 7.3 Slotsom

Die “woede van die verteller teenoor ‘n hele sisteem”, soos Viljoen (1995:35) dit noem, word oorgedra deur die oorskryding van grense, satiriese oordrywing en die bevrydende krag van



die lag. Die prys, die een om wie se guns meegeding word, is Carmensita. Sy is, as verteenwoordigend van die werklike, erotiese mag in hierdie bundel – die vrou, die werklike “wenner” in die verhaal.

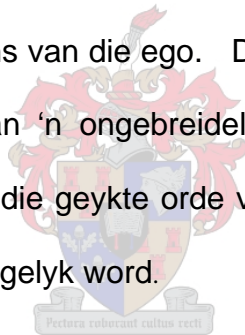


## HOOFSTUK 8

### “NADER MY GOD BY U”

#### 8.1 Inleiding

Op die balkon van haar woning sit en dagdroom ‘n vrou. Sy ervaar alles rondom haar, ook die natuur, as ‘n verlengstuk van haar erotiese verbeeldingsvlug. Dit is my hipotese dat die verhaal weereens verteenwoordigend is van ‘n vorm van wat Viljoen (1995:35) “die subversie van die bestaande orde” noem, en wel deur middel van die erotiek. Die heteroseksuele en lesbiese begeerte word enersyds teenoor mekaar gestel, maar andersyds in die eerstepersoonsverteller versmelt en “opgelos”. Die verhaal formuleer ‘n behoefte aan eenwording wat so verlossend soos die dood sal wees – ‘n stillegging van die onmoontlike en pynigende verlangens van die ego. Die leser word weer gekonfronteer met die fenomeen van die behoefte aan ‘n ongebreidelde, verterende liefde, wat die mens eerder in ‘n natuurorde sal indra as die geïkte orde van die alledaagse sosiale omgewing. Die verhaal “Sprinkane”, kan hier vergelyk word.



Dit is ‘n afwisselend, “essayagtig-beskoulike” kortverhaal waarin die selfondervragende eerstepersoonsverteller soms liries uitswaai. Die narratiewe struktuur waarin die verhaal ontvou, sluit die aanwending van dialoog tussen die verteller as instansie en die verteller as karakter in. Die dialoog, gedeeltelik aangebied as kursiefgedrukte teks, vorm deel van die aanbiedingsmeganismes van die verhaal aan die leser. Die leser word intiem betrek by die selfrefleksies van die verteller.

Daar is drie motoriese momente, naamlik die waarneming van die duiwe, die verbydraaf van die sensuele jong man en die in-herinnering-roep van die liefdesessie met Deidre, wat die verhaal laat ontwikkel tot 'n klimaks tydens die selfbevrediging van die hoofkarakter.

George Bataille (Claes 1994) reken dat die dryfveer agter die seksualiteit van die mens, transgressie is – die oortreding van grense. Binne die orde van die logiese, is die mens se voortdurende soektog dus na 'n manier waarop hy na die natuur kan terugkeer. Die mens is volgens Bataille (Claes 1994), immers *teenoor* die natuur gestel – hy is in wese 'n ontkenning daarvan. Dit is derhalwe noodsaaklik om die gegewens van die logiese orde te oortree. Die mens probeer hom voortdurend onttrek aan sy genormaliseerde, gesosialiseerde en gehumaniseerde bestaan. Vandaar die gefassineerdheid met geweld, seksualiteit en die dood.



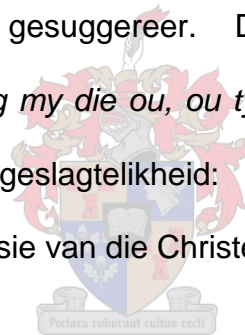
## 8.2 Analise

In die openingsreël van hierdie verhaal word die aronskelk die metafoor van die erotiese, en wel in 'n falliese beskrywing van die blom, met die “stywe stamper”. Die blom word ook oordrewe liries beskryf in 'n voortsetting van oordrewe poëtiese beskrywings. Dit is ook die geval met die verhaal “Kristaldruwe”, waar 'n onthulling aangetref word van die mens as oortreder en deurbreker van (selfopgelegde) grense en die uiteindelijke verlange na die verlossende dood: “Dit blink, word witter, ja witter as room.”

Reeds hier toon die verhaal 'n suggestie van die jukstaponering van die “koue”, die “vulgariteit” van die Christelike liefde teenoor die passievolle, verterende erotiese liefde. Die sin verwys moontlik na die gewyde lied met die woorde: “witter as sneeu, ja witter as sneeu” en is 'n subtiele lastering van seksuele reinheid soos verbeeld in 'n hallelujalied.

Die leser vind reeds aan die begin van die verhaal die terugkerende beeld van die “magiese lig”, soos op p.49 van hierdie tesis bespreek. Die blom is “blink” en dit word steeds “witter” hoe langer die verteller daarna kyk. Hierdie magiese lig verteenwoordig die illusie en die waan waarin die hoofkarakter en eerstepersoonsverteller as bewussynsetel (Brink 1987:14 praat van “central intelligence”) en geobsedeerde binne die verhaal, verkeer.

Opvallend is dat die blom, met die falliese voorkoms, ‘n “rok” dra: “Die blom se ronde rok vou om die stywe stamper.” ‘n Rok is tradisioneel ‘n vroulike kledingstuk. Tweeslagtigheid of dan kontrasterende geslagsrolle en seks word reeds hier, met die aanwending van die woorde “rok” en “stywe stamper”, gesuggereer. Dié idee word verder uitgebou in ‘n verwysing na die gewyde lied: *Bring my die ou, ou tyding*. Dit word die tyding van nuwe lewe en veral van voortplanting en geslagtelikheid: “September, en die seisoen bring die ou, ou tyding.” Weer is daar ‘n inversie van die Christelike deur die natuurlike “tyding”.



In dié soort sin word die teorie van Bataille (Claes 1994) van die soeke by die mens na ‘n terugkeer na die natuur gesuggereer. Natuurtyding dus, as teenoorgestelde van die Christelike tyding, naamlik die “ou” en oertyding van die natuurlike aard van die mens, word in werklikheid besing: naamlik sy beheptheid met die seksuele, die gewelddadige en die dood.

Ook in die beskrywing van die liefdespel tussen die tortelduiwe vergestalt hierdie “tyd van voortplanting” en die verlange na die natuur (1995:74):

‘n Paar tortels drom saam om die voerbak met broodkruummels en mielies, baklei, korswil. ‘n Mannetjie pronk, lê aan by ‘n wyfie.

Daar is 'n eksplisiete gelykstelling van die mens met die duiwe. Hierdie metaforiese vergelyking manifesteer in die gebruik van die woord "korswil", verteenwoordigend van die optrede van die twee duiwe as deel van 'n soort voorspel tot die liefdesdaad. Met die sinne: "Sy hou haar hardekwas" en "Nie nou nie, koer sy, my kop is seer" neem die duiwe menslike eienskappe aan, soos blyk uit hulle liefdevolle bakleiery en die ontduiking deur die wyfie van die manlike attenties, deur hoofpyn as 'n speelse verskoning aan te bied.

Die "seisoen van die liefde", is egter ook 'n tyd van verwarring en beneweling van die sinne, 'n verlies dus, van die self (vergelyk ook die stelling "Liefde is waansin" uit die verhaal "Sprinkane" in hierdie bundel) [my beklemtoning]: "Die soet reuk van die bloeisels *newel* in die lug."



Hierdie beskouing van lentegebeure vind plaas op die balkon van die verteller, waar die son haar liggaam sensueel verwarm. Sy gewaar vervolgens 'n jongman wat verbydraf: "'n Jong lat met 'n gymbroekie wat styf om sy boude span, hardloop onder in die straat verby." Dié waarneming, aansluitend by die oertyding, is sensueel en eroties. Hierdie sensualiteit word ook bevestig in die hoofkarakter se waarneming van die liefkosing van die oggendson. Daar is 'n intense bewustheid by die verteller van liggaamlikheid – ten eerste haar eie en dan ook dié van die drawwende jong man. Sy spreek die voorneme om 'n seksuele onderonsie met 'n man aan te knoop uit: "Voordat ek hierdie ou aardse trandedal verlaat, wil ek nog op my knieë gaan en so 'n ou se ding uit sy gulp bevry en daaraan knibbel."

Die dialoog (tekenend van die tweestryd – die stryd tussen die “natuurlike” self en die ordelike, konvensionele self) met die self word verteenwoordig deur die kursiefgedrukte vrae soos: “*Ja. En dan?*” Die spreker antwoord haarself, deur beskrywend uit te brei oor die beplande liefdesessie, wat weer die volgende vraag tot gevolg het: “*Ja?*”, waarop die figurale verteller antwoord: “Ek weet nie. Ek dink ek sal begin sing.”

Die verwarring by die hoofkarakter oor haar toestand manifesteer in haar erkenning van radeloosheid. Sy voer aan dat sy die kunsvorm, sang, sal aanwend as teenvoeter vir die gevoel van matelose onmag – ‘n onmag wat spruit uit die onbegrip van en begeerte na die geliefde. Die enigste “oplossing” vir die spanning natuur/kultuur is kuns, in hiérdie geval, sing en lied. Die implikasie is dat die lied sou deelneem aan albei ordes.

Soos in die verhaal “Derra se kroonprinses”, kry ons ook weer hier die fenomeen van kuns as oplossing en verweer teen die simboliese orde, maar in die modulasie van die lied. ‘n Soortgelyke verwarring bestaan by die pa in “Derra se kroonprinses”, wanneer hy wil begin “anders” dans by gebrek aan ‘n ander oplossing. Net so sal die verteller in hierdie verhaal, as oplossing, begin sing. Die keuse van die lied wat sy sal sing, is verteenwoordigend van die samesang tydens ‘n begrafnis. Die verband tussen erotiek en die dood word dus bevestig.

Die keuse van die lied, “Nader my God by u”, is ook ironies, aangesien dit in dié geval eintlik, “Nader my fallus by u” is, waar die fallus as oermag, dit wil sê as waansinverbonde mag, eerder as teken van die sosiale orde dien. Die fallus is hier die sanksionerende mag, nie die God van die Christendom nie.

Onderwyl hierdie erotiese dagdromery aan die gang is, word die hoofkarakter seksueel geprikkel: “Ek is nat.” Dié sin is ‘n assosiatiewe terugverwysing na en verbandlegging met die vorige verhaal “Aan die einde van die reënboog”, waar die hoofkarakter “nat word” gedagtig aan gewelddadige optrede. ‘n Soortgelyke reaksie manifesteer ook by die karakter in die verhaal, maar wel in die modulering van ‘n erotiese dagdromery.

Terselfdertyd dink dié hoofkarakter aan die vrou met wie sy ‘n liefdesverhouding het. Hetero- en homoseksuele begeerte word dus gekontrasteer: “Ek sal die kop van sy voël in my mond druk, dit met die punt van my tong lek” teenoor: “Een oggend voor werk het sy uit die stort gekom en sonder seremonie bo-oor my mond kom sit”. Die prominente rol van die seksuele in dié verhaal word dus bevestig.

Die dood bly egter steeds deel van hierdie ekstasiese ervaring: “Sy was oop, ‘n Gotiese letter O, ‘n ronde uitroep en my tong ‘n akrobaat wat die dood uittart.” Die orgasmiese kleindood word voorgestel as ‘n noodwendige, ekstasiese reaksie op die bedreweheid van die “akrobatiese” tong. Die voorstelling van die tong as instrument tot ekstase in “Nader my God by U” word ook in “Sprinkane” aangebied, maar daar word die tong as “oorwinnaar” van die ander persoon se liggaam uitgebeeld. Dieselfde klein “akrobaat” kan dus ook, as aggressiewe “soldaat”, die “dood” bring.

Die verbande tussen hierdie twee dimensies, naamlik dood en die erotiek is juis dat die een deur middel van die ander bereik kan word. Dit is die strewe na die bereiking van “hemelse volmaaktheid” wat ná die dood verwag word. Deur “petit mort”, soos wat George Bataille (Claes 1994:70) die sensuele klimaks noem, bereik die verteller die drempel van die dood.

Die mens is voortdurend op soek na die onmoontlike, na die ontvlugting van die logiese – hierdie toestand van bevryding kan bereik word deur die dood, wat die onuitstaanbaarheid van die aardse bestaan kan vervang. Binne die kleindood, is daar die verlange na die werklike dood. Die dood is dus die uiteindelijke doel van die erotiek. Dít stem die verteller weemoedig en sy rig ‘n pleitversoek aan haar onverskillige maat: “beloof my dat jy my op my sterwensbed sal kom versmoor met jou geslag.” Die verlange na ‘n soort selfvernietiging of “oplossing” en stillegging van die self word, met verwysing hier na Freud se doodsdrif-teorie (Moi 1985), deur die erotiese roes uitgebeeld.

In ‘n assosiatiewe vergelyking met die misterieuse vrou in die res van die bundel, soos in die verhaal “Sprinkane”, is die optrede van die vrou na hierdie voltrekking van die liefdesdaad, geheimsinnig en vreemd: “En net so sonder seremonie het sy opgestaan, glimlaggend en geheimsinnig.” Dit is ‘n optrede wat die geobsedeerde verteller net verder verwar, sodat sy smekend versmoring kies as manier om te sterf: “Belooft my,” het ek gepleit, “belooft my”. Die herhaling van die woorde is ‘n aanduiding van die wanhoop van die hoofkarakter.

Die geliefde reageer steeds meer onverstaanbaar hierop, deur “langsaam en lank” en “al op dieselfde noot” triomfantlik te lag. Dit is ‘n lag wat volgens Bakhtin (1968:20) die vernederende oorwinning oor die geobsedeerde beklemtoon: “Laughter degrades”.

Hierdie lag is bevrydend en gee ook aanleiding tot ‘n begeerte na ‘n oorskryding van grense: Soos in “Derra se kroonprinses”, word die begeerte na dié oorskryding uitgespreek. Soos wat die pa “anders” en bevrydend wou dans, wil die verteller deur die seksuele



handeling “anders” en bevrydend, “sodat ons kon doodgaan daarvan” haar geliefde “neem”. Dus word nie net die liefdesdaad geïmpliseer nie, maar ‘n suggestie bestaan dat “neem” ook hier “doodmaak”, of dan die dood as ‘n gevolg, kan beteken (1995:75):

En terwyl sy lag, wou ek haar neem, maar anders, op ander maniere en terselfdertyd op alle maniere en selfs so dat ons kon doodgaan daarvan.

In haar begeerte na die dood – vergelyk ook die verhale “Vlieg” en “Vrug” in hierdie bundel – erken die verteller haar inherente smagting na die bevryding wat dit sal bring. Sy wil haarself, deur op te los in die selfvernietigende verhouding met die geliefde, aan die dood oorgee.

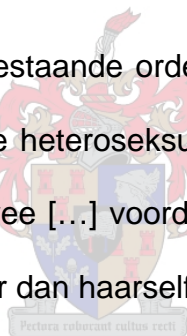
Hierdie oorgawe aan die geliefde, het die verteller intens beïnvloed: “Voor háár het ek in ‘n laai gelê, en eendag het ek my oë oopgemaak en daar was lig.” Waar sy eens in “onbruik” in ‘n “laai” weggesluit was, tree die hoofkarakter nou uit die duisternis en verwarring. Hierdie gedeelte spreek egter ook van ‘n passiewe onderworpenheid en dat die spreker “gemaak” is deur die dominante instandhouer van haar begeerte en haar verbeelding. Die aanbieding van die teksgedeelte, “en daar was lig” in bogemelde sin, dui weereens op die uitdaging van die Christelike liefde deur die sêevierende, erotiese lus.

As deel van hierdie begeerte-verbeelding, begin die spreker alles rondom haar as eroties waarneem – die hele skepping: “Ek maak my oë oop en die wêreld bestorm my sintuie”: “Alles wat die heelal bied, is eroties. Alles wat bestaan, is objekte van erotiek”. Die sensualiteit van die geskrewe woord en om dit deel van die self te maak, word benoem (1995:76):

Ja, veral om te lees, om verby die prentjie van lees te lees en om jou lyf uit sy omhulsel te voel skuif. 'n Mens kan geen ander ewigheid in 'n teks vind as erotiek nie.

Erkenning word hier aan die teks, as instrumenteel tot liggaamlike bevryding, gegee. Die liggaam kom naamlik bevrydend los uit dit wat beklemmend en benouend is. Deur die aktivering van die verbeelding, die prikkeling van die sintuie en die oproep van assosiasies tydens die leesproses, word die leser verlos uit die greep van haar eie aktuele bestaan, en in 'n spelende eksperimenterende dimensie van haar eie moontlikhede geplaas. Daar is plesier in speel-speel-onderwerping aan fiksionele moontlikhede. Dit word as eroties in die breedste sin ervaar.

Volgens Viljoen (1995:35) word die bestaande orde aangespreek deur die erotiese limiete wat deur die "Christelike liefde" en die heteroseksuele patriargie opgelê word, uit te daag: "Seks is 'n besem wat die siel skoonvee [...] voordat Christelike liefde gekom het" en in 'n erotiese oomblik, "liefkoos" die verteller dan haarself.



Met hierdie verhaal, kry ons nog 'n keer die misterieuse, magtige, geheimsinnige vrou van wie die lesbiese vrou/man probeer sinmaak. Sy is die een wat ongeformuleerd bly, al dring die tong tot in haar diepste "letter". Die magtige vrou is naamlik die geheim van hierdie bundel – dié een wat deur die verbysterde, die geobsedeerde lesbiese vrou/man "ontsyfer" moet word.

Die uitwerk van die temas: doodsverlange, natuurmagte vs "sosiale logika" en selfuitlewering, verlange na eenwordingsroes en 'n "oplossing" van die self in 'n verterende

simbiotiese verhouding, word in hierdie verhaal uitgebeeld. Die leser beleef die verhaal as “n ongebreidelde viering van die erotiese lus” (Viljoen 1995:35).

### **8.3 Slotsom**

Nêrens in die verhaal word die onderliggende weemoed en doodsbesef, wat hand aan hand met die erotiek gaan, ontken nie. Goosen probeer myns insiens met dié verhaal, soos ook met die ander verhale in die bundel, agterhaal wat die mens tot mens maak. Sy lê dus klem op die natuurlike elemente van menslikheid, soos geweld, seksualiteit en die dood.



## HOOFSTUK 9

### “DIE HERTOGIN SE KAT”

#### 9.1 Inleiding

Die lesers vind hier die verhaal van die kulkunstenaar, Jollie, en haar geselskap wat vermaak moet verskaf aan ‘n groep geleerde letterkundiges tydens ‘n jaarlikse kongres op Stellenbosch. Die groepie ontstig egter eerder hulle gehoor met hulle voorkoms en optrede as wat hulle ontspannende vermaak verskaf.

Jollie, die hoofkarakter, het ingestem tot hierdie optrede met die hoop om die hertogin, oor wie sy obsessief fantaseer, te sien wanneer sy (die hertogin) die gehoor sal toespreek oor die sprokie as literêre genre. By die aanskoue van haar geliefde, ondergaan Jollie (in een van die belangrikste motoriese momente in die verhaal) ‘n gedaanteverwisseling en verander sy tydelik in ‘n voël. Die fantasie word verder gevoer wanneer die roos wat Vladimir, die vark, aan die hertogin oorhandig aan die einde van die verhaal, in haar verlore kat verander.

Dit is my hipotese dat die verhaal ‘n verdere voorbeeld is van die bundel se aandrang op sinsontegting/duiseling/waan, van roes en ‘n noodwendige inbesitneming deur erotiese begeertes. Ook hierdie verhaal het as tema die ontredderde bewussynstoestand van die karakters wat geobsedeer is deur die onmoontlike verlangens na eenwording – ‘n erotiese doodsverlange. Die verslawende en ontmagtigende illusies van die “lyf” en die “droom” word in hierdie verhaal gestel bo die gekakel van akademici.

Die verhaal word aangebied vanuit die perspektief van die eerste persoonverteller en fokaliseerder. 'n Onderhoudende verhaal word kunsmatig verdeel in gedeeltes I tot IV. Dit is 'n periodisering wat nie anders gelees kan word, as 'n geskerts met die oormatige strukturering van gegewens deur “sprokie-ontleders” nie.

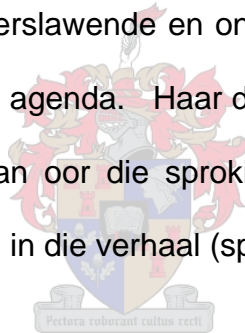
In die buitenissige, fantastiese onderstebo-wêreld kan weer 'n Bakhtiniaanse (1968:109) moment gelees word. Die diskoers van die “hoë” (literatuur) word weereens ondermyn deur uitdagende ingrypings van die “lae” (vermaak). In hierdie verhaal word die vermaak wat die kulkunstenaar uithaal, ontlok deur 'n begeerte om die hertogin te plesier.

## 9.2 Analise

Reeds met die titel van die verhaal word 'n subtiele suggestie gelaat en die verwagting word by die leser geskep dat 'n sprokiesverhaal volg. 'n Vermoede wat feitlik onmiddellik bevestig word deur die woorde: “dat ek bedrewe is met die kulkunste, 'n meester is op die gebied van oëverblindery”. Hierdie openingsin is reeds verteenwoordigend van die Bakhtiniaanse karnavaleske, waartydens dit toelaatbaar is dat alle grense oorskry word en waar Stellenbosch, die “bakermat van die bourgeoisie”, se “Afrikaanse Letterkundevereniging” die verteller uitnooi om die literati te kom vermaak met kulkunste en oëverblindery: “Daar gaan genoeg én indringend gepraat word, en wat suwwe breine dán benodig, is vermaak. Afleiding.” 'n Sirkus dus, om die voorafgaande “sirkus” op te volg en aan te vul [vergelyk die rol van die sirkus in hierdie bundel, soos bespreek op p.51 van hierdie tesis] en 'n jukstaponering van die “lae ander” (Bakhtin), waarvan die gemarginaliseerde, waansinnig verliefde Jollie verteenwoordigend is.

Die eerste persoon spreker erken 'n bewussynstoestand van ingehoue, gefrustreerde woede met haar situasie, maar besluit om eerder deur kulkunste te “praat” as om woorde letterlik in te span, want “op die ou end ontaard die hele ou diskoers in 'n onsamehangende geskree, 'n soort van ongeartikuleerde woede.” Hierdie sin suggereer waarskynlik die onvermydelike, pre-Oedipale waansin kenmerkend van die Kristeviaanse vrouetaal, 'n taal wat ongestruktureerd en onbeheersd voortrol en plek-plek deur die grense van die simboliese breek [vergelyk p.25 van hierdie tesis].

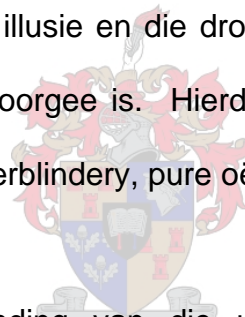
Daar is 'n herhaaldelike voorkoms van die woorde “kulkunste” en “skryfkuns”. Dit is immer verteenwoordigend van die jukstapenering van 'n bewuste verkullery en ontmaskeringsproses, teenoor die verslawende en ontmagtigende illusies. Die verteller as kulkunstenaar het egter 'n verskuilde agenda. Haar deelname aan die geleentheid is eintlik net “om één rede: die hertogin gaan oor die sprokie praat” en word gevoed deur haar obsessie en verlange na die hertogin in die verhaal (sprokie).



Terwyl die “Teks” dít is waarmee die hertogin haar bemoei, is redevoering en “diskoers” vir die hoofkarakter bedreigend en iets wat sy probeer vermy. Haar opmerking dat woorde in 'n “onsamehangende geskree ontaard” sodra sy haar daarmee probeer bemoei, bevestig 'n ongemaklikheid met en 'n vrees vir die sogenaamde “Teks”. Jollie sien hierdie teks as 'n dreigende, geformuleerde, “heilige” diskoers en gelykstaande aan die Bybel (vandaar die gebruik van 'n hoofletter-T) wat tussen haar en haar geliefde kan kom. Sy voel haar eerder tuis in 'n onwerklike, ondeurdagte en onherkenbare gebruik van woorde.

Die mag van hierdie immer ontwykende karakter van die hertogin (die geliefde) oor die hoofkarakter, word geïllustreer deur die gebruik van die woord “boei”. Dit dra assosiasies met die proses van gevangeneeming en suggereer ook die onmoontlikheid van ontsnapping.

Ter uitbouing van hierdie idee van gevangenskap van die verliefde Jollie, word die hertogin deur die hoofkarakter as “geheimsinnig” bestempel, ‘n misterieuse sprokiesfiguur, wat onvoorspelbaar en toweragtig kan verskyn en verdwyn. Die hertogin is dus self teenwoordig binne die sprokie waarvan sy ‘n kenner blyk te wees. Die eerstepersoonsverteller erken dat dit juis hierdie geheimsinnigheid is wat haar lok, fassineer en “boei”. Die hertogin word geïdentifiseer as die kenner, die “gesaghebbende” van die sprokie, met ander woorde van die illusie en die droom, terwyl die verteller op haar beurt ook ‘n meester van die kuns van voorgee is. Hierdie vermoë van die hoofkarakter word bevestig deur die herhalende: “Oëverblindery, pure oëverblindery.”



Deur die daaropvolgende aanwending van die uitdrukking, “Nouja dan”, erken die eerstepersoonsverteller ‘n soort gelatenheid, ‘n aanvaarding van haar lot, wanneer sy die opdrag van die geleerdes aanvaar, naamlik dat sy moet sorg vir afleiding deur middel van “vermaak”. Meer as dit mag sy nie. Sy wil in elk geval nie praat nie – stilswye is ‘n selfopgelegde toestand.

Wanneer die hoofkarakter haarself opnuut en ook die res van haar geselskap aan die leser voorstel, doen sy dit op ‘n tipiese “kulkunsmanier”, ‘n manier wat die leser laat dink aan die uitdrukking: “Kul jou hier en kul jou daar en siedaar!”, met die uitroep “A-ha!”. Hierdie uitroep word, ter bevestiging, gevolg deur ‘n sinskonstruksie wat op geheimsinnigheid dui:

“Dis vir ons om te weet, vir ander om te raai!” Jollie daag dus die geleerde gehoor, maar ook die leser van die verhaal uit om haar, as voorste oëverblinder, te probeer ontsyfer en te analiseer.

In aansluiting by hierdie idee van oëverblindery, toor en goël en die milieu van die sprokie en die illusie, gaan die drie lede van die geselskap in ‘n bos tuis. Dit is naamlik die plek waar sprokies afspeel. Die gebruik van die woord “bos” herinner aan die “boetebos” uit die verhaal “Kristaldruie”, waar die ma se kop vergelyk word met ‘n bos waar sprokies geformuleer word. Die bos is in albei verhale die plek waar die illusie en die onwerklikheid gestalte kry en seëvier.

In hierdie bos gaan die drie karakters tuis. Hulle is tipiese deelnemers aan ‘n Bakhtiniaanse karnaval op die dorpsplein (as omgewing van die omkering van “hoog” en “laag” volgens Stallybrass en White 1986), waartydens selfs die koning en die pous maar beledig kan word (Viljoen 1995:35). Hulle is ook sprekers van die skeltaal van die groteske. Die vark (die sogenaamde “skelddier”) en die dwerg (die groteske) is onderskeidelik albei vernoem na Vladimir Propp, die Russiese formalis en kenner van die narratief van die mite of die volksverhaal (Brink 1987). Die kulkunstenaar heet: “Net Jollie.” Die benaming van hierdie karakter kan op assosiatiewe vlak verwys na die Engelse byvoeglike naamwoord “jolly”. Hierdie eienaam skep ‘n semantiese “spasie” in die teks, wat deur die leser as “hulpmiddel” in die konstruksie van hierdie karakter gebruik kan word. Hierdie karakter is die vrolike een, die laggende een, maar ook die geobsedeerde een. Hy/sy is ook die goëlaar wat saam met ‘n vark en ‘n dwerg die akademië vermaak op ‘n kongres waartydens daar oor die sprokie besin sal word. Die benaming “Jollie” skakel ook intertekstueel met die klassieke teks



*Einfache Formen* van André Jolles uit 1929, twee jaar na Vladimir Propp se *Morphology of the Folktale* (1927).

Die fabelkwaliteit van die verhaal, waar realiteit en onwerklikheid saambestaan, word verteenwoordig deur die dierekaraktters, naamlik die vark en die kat. Hierdie fabelagtigheid word gejuks taponeer met die allegoriese kwaliteite binne die verhaal, wat die Teks, as “heilige” en “korrekte” diskoers van die letterkundige gemeenskap, voorhou. Die allegoriese kwaliteite van die verhaal word later herbevestig deur die benoeming van die vark as “offerdier” en “swyn” en die satiriese rekonstruksie van die Bybelse vermaning: “Moenie jou pêrels voor die swyne werp nie” as “Die swyn is aangepas vir trippeldans en hy steur hom nie aan pêrels nie.”

Die vark word vermenslik deur sy handeling, deur die toekenning van menslike kwaliteite soos, “hy steur hom nie aan nie”, wat impliseer dat die vark oor die vermoë tot beredeneerde denke beskik. Met hierdie verwysing na die vark as die “offerdier”, word die weerloosheid van die vermaaklikheidsmaatskappij voor die gehoor egter bevestig, maar in besonder die “verteerde”, verwarde bewussynstoestand van die verteller, die geobsedeerde.

Sodra die leser semioties lees, staan elke ding in die teks vir iets anders en word daar voortdurend oor en weer be-teken. Die hertogin word dus be-teken as ‘n karakter, soos reeds genoem, ook verteenwoordigend van die milieu van die sprokie: “Sy het oor die verhoog gestap, haar bewegings soos dié van ‘n gespanne dier.” Hier word die magiese

figuur vergelyk met (en be-teken as) 'n dier. Haar optrede en handeling dui daarop dat ook sý uitgelewer en blootgestel voel. Selfs die hertogin vrees die kritiese gehoor.

Op gebeurevlak kom daar dan 'n wending, wat die spanning in die verhaal verhoog en verwagting skep: “iets vreemds het gebeur.” Die uitbou van die plot deur middel van sinskonstruksies wat spanning skep en verhoog, kom weer later in gedeelte III van die verhaal herhaal voor: “ 'n Vreemde ding gebeur”.

Hierdie vreemde gebeure ontvou verder, deurdat die verteller 'n magiese eenwording met die hertogin beleef [my beklemtoning]: “Sy het begin groei *in* die anatomie van my *binne*oog. Sy het tot *in* die voue van my brein beweeg.” Dié sin is verteenwoordigend van wat Fairbairn (Greenberg en Mitchell 1983) sien as die destruktiewe patrone van integrasieverhoudings met ander, want hier is sprake van 'n soort penetrasie, 'n suggestie van die inkorporasie van die ander, waar die hoofkarakter die hertogin deur die mag van objekhongere verbeelding, déél maak van die self.

As bevestiging van hierdie aanname kan verwys word na die herhaaldelike aanwending van die woord “in” soos wat dit manifesteer in die konstruksie van die bogemelde sin. Hierdie inkorporasie is tekenend van 'n soort liggaamlike besitname van die hertogin deur die hoofkarakter.

Dieselfde groeiaksie kan terugverwys na die verhaal “Sprinkane”, waar die man groeiend en “hemelhoog deur die landskap reis” op stelte. Hierdie groeiaksie suggereer 'n soortgelyke deelwoord van iets anders, hier die natuur. Die inkorporasie van die natuur, as

verteenwoordigend van die geheimsinnige vrou, word verbeeld. Dít is die banvloek wat die erotiek oor mense lê, dat hulle hulself verloor. Gedurende hierdie verlies van die self in die ander, is die verteller dan ook van niks anders om haar bewus as die hertogin nie.

Met die noodwendige terugkeer na die werklikheid, is daar 'n intense gevoel van verlies by die verteller aanwesig. In die “wit” lig in die saal [die woord “wit” word hier waarskynlik as sprekend van die ontnugterende werklikheid aangewend] het die hertogin weer vreemd en ontoeganklik geword: “ Die hertogin het nou haar gesig weggedraai” en “Wat ek ervaar het, het ek verloor.” Hierdie verlies van eenheid met die hertogin, maak die verteller angstig: “Ek was tot die dood toe beangs.”

In haar algehele afhanklikheid van die geïntegreerde geliefde, (h)erken die verteller 'n vrees gedagtig aan die moontlike verlies van hierdie persoon. Dié soort sin is verteenwoordigend van die vrees om die geïntegreerde objek te verloor, soos deur Fairbairn (Greenberg en Mitchell 1983:173) voorgestel. Dit is 'n emosie wat haar so angstig stem dat sy dit gelykstel aan 'n vrees vir die dood. Hierdie sin word, as bevestiging van die omvang van die allesoorheersende vrees, teen die einde van die verhaal herhaal.

In gedeelte III van die verhaal, begin die vark dans tot groot vermaak van die gehoor, terwyl die stom dwerg die gehoor liggies ontstig: “Miskien is dit Propp se groteske boggel wat hulle ontsenu” en dan vertoon die dwerg boonop sy hande met die “trosse en trosse vingers”. Die boggel en die oordadigheid van vingers by die dwerg, is 'n skandalisering van die welgeklede liggame van die letterkundige geselskap. Die Bakhtiniaanse karnavaleske milieu is, soos reeds genoem, 'n milieu wat die geordende, “korrekte” lede van die

samelewing ontstig, soveel so, dat “die geleerdes” vir ‘n oomblik beheer verloor en onsamehangend begin raas: “ ‘n Kakofonie bars los”. Tog word hierdie onbeheersdheid gou onderdruk en verskoon as deel van die vermaak en illusie van die oomblik, wanneer dit as (die immer terugkerende) “oëverblindery” bestempel word.

Al híerdie karnavaleske groteskhede is verlengstukke van Jollie, wat probeer om die hertogin te troos en te vermaak. Om haar guns te verkry en om nader aan haar te wees, verg ‘n geweldige inspanning (1995:88):

Dit voer die gehoor onmiddellik [en dus ook die hertogin] mee, want met sy 68 vingers vat hy die akkoorde oor vier oktawe vas, ontgin hy die gevoelswaarde van elke noot tot in die fynste ontsteltenis.

En:

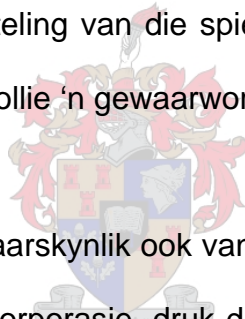
Sy aanslag is ‘n towerformule. Elke noot wat hy aanraak, breek los uit die gevangeneskap van mites en legendes.

Die hoofkarakter beskou die formalis, Vladimir Propp, as die teenstander. Jollie ding om die guns van die hertogin teen die formalis mee, deur middel van die aanvalstegniek van strukturerende analise (die tegniek van Propp) en oëverblindery (die tegniek van Jollie). Dit is ‘n proses van intense inspanning, ‘n opoffering van die self, maar Jollie hoop dat dit die gewenste uitwerking op die hertogin sal hê.

Die fantasie word verder gevoer binne ‘n herhalende eenwording van die verteller met die hertogin. Alle perke word oorskry. Die verteller word gewigloos en begin die gestalte van ‘n voël aanneem: “Dan gebeur dit: my voorkop prikkel. Vere groei daaruit. Ek begin styg.” Hierdie metamorfose is die gevolg van ongekende ekstase by die verteller. By die aanskoue van die hertogin/geliefde, begin die geobsedeerde Jollie “jeuk” en vere kry in ‘n toestand waar heeltemal kontak met die oppervlakkige werklikheid op aarde verloor word.

Sy word soos 'n voël wat sy oë op die hemele rig, omdat sy heeltemal onder die invloed van die liefdesgod is. Die kulkunstenaar is onderworpe aan die perverse magiese kragte van die hertogin. In die bevrydingsproses wórd Jollie 'n voël wat kan ontvlug na daar waar niks behalwe die hertogin saak maak nie: “Niks bestaan meer nie.”

In die verhaal “Aan die einde van die reënboog” is die hoofkarakter, Jean, 'n soortgelyke kulkunstenaar as Jollie. Waar Jollie se voorkop “prikkel” wanneer sy bevrydend in 'n voël verander, “tintel” Jean se spiere tydens die proses van metamorfose waar sy gereed maak vir die bevrydende geveg. Jean se drag (manskler) en haar gedrag is oëverblindery soos wat Jollie se optrede en vermaaklikheid oëverblindery is. Die verskil tussen die twee gewaarwordinge is egter dat die tinteling van die spiere by Jean die gevolg van 'n gevoel van selfbevestiging is, terwyl dit by Jollie 'n gewaarwording van selfverlies is.



In 'n gebaar van ontroering, maar waarskynlik ook van 'n soort verleiding om die roos te eet ter illustrasie van die proses van inkorporasie, druk die hertogin die roos wat die vark haar bied, teen haar mond. Die fantasie word verder gevoer wanneer die roos verander in die hertogin se verlore kat. Deur die terugverwelkoming van haar geliefde kat, bevestig die hertogin haar mag oor die verteller, terwyl laasgenoemde haar angs erken. Die herhalende aanwending van die woord “mag” dien as bevestiging hiervan [my beklemtoning]: “Ek is tot die dood toe beangs. Sy het die *mag* om die *mag* van my ideë te vernietig.”

### 9.3 Slotsom

Weereens manifesteer die seëvierende vrou. Die hertogin bly die sluwe koningin van “die rede”, die verleidster en die een met die mag in die sprokie. Dit laat die verteller met 'n

vrees vir haar mag én 'n vrees om haar te verloor. Die paradoks hier is ingrypend in die konteks van die bundel. Hier is die objek van die obsessie myns insiens verteenwoordigend van die Formaliste, die teoretici wat deur strukturele analise die magie van die sprokie wil reduseer tot 'n universele sisteem en op dié manier die skrywerlike- [en leserlike-] verlustiging in vermaaklike besonderhede wil vernietig.



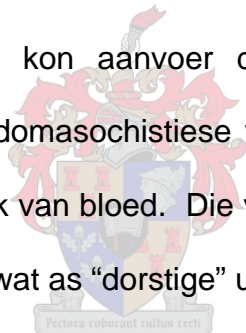
## HOOFSTUK 10

### “VLIEG”

#### 10.1 Inleiding

Petro is 'n geheimsinnig-ontwikkelde een-en-twintigjarige. Hy en sy ma woon alleen in 'n kasteelagtige, deurmekaar huis teen 'n heuwel. Sy ma leef afgesonderd in 'n droomwêreld van haar eie, waaraan hy nie deel het nie. Petro is obsessief verlief op sy onderwyseres en probeer haar beïndruk deur vir haar liefdesgedigte voor te dra wanneer hy veronderstel is om antwoorde op haar vrae in die klas te gee. Hierdie waansinnige verliefdheid lei uiteindelik daartoe dat hy haar vermoor.

In hierdie verhaal tref die leser weereens 'n ontmaskering van verwoestende magsrelasies aan. 'n Mens sou kon aanvoer dat die verhaal die gewelddadige “verlossing” van 'n vampiriese, sadomasochistiese verhouding verbeel. Dié verlossing geskied by implikasie deur die drink van bloed. Die verhaal is 'n fantasie van ontvlugting uit die onvolkomenheid van 'n self wat as “dorstige” uitgangspunt gestel word.



Die verhaal word vertel in 'n droomagtige toon en aangebied in gedeeltes I tot VII met perspektiefverspringings tussen 'n ek-verteller en 'n alomteenwoordige verteller. Die leser maak kennis met en konstrueer algaande die hoofkarakter deur middel van tekens of kodes, soos gemanipuleerd aangebied deur die eksterne verteller. Die hoof-motoriese momente wat die verhaal laat ontwikkel, is: die lyfstraf wat die onderwyseres vir Petro met 'n rottang toedien, waarna hy by die eerste geleentheid spontaan en foutloos 'n liefdesgedig aan haar voordra en by die tweede geleentheid voor haar neerval en haar bene omhels; die rit in die maanlig met die motor, die seksuele omgang en uiteindelik die moord op die onderwyseres.

Die verhaal word voorafgegaan deur 'n uittreksel uit die *Dans Makaber* van Anna-Louise Heiberg. Hierdie aanhaling toon raakpunte met die pre-Oedipale wêreld van Freud en Lacan: “'n wêreld wat ek eenmaal goed geken het toe ek nog 'n klein kind was”. Dit herinner ook aan die toetrede tot die simboliese orde: “en toe daarna plotseling verloor het.” Hierdie uittreksel lyk versoenbaar met die teorie, soos uiteengesit in hoofstuk 2 van hierdie tesis, waar aangevoer word dat Goosen met haar verhale die Kristeviaanse semiotiese stel as weerlose alternatief en opposisie teen die wette van die vader.

## 10.2 Analise

In die beskrywende eksposisie “sien” die leser die huis waarin die hoofkarakter woon, deur middel van belangrike inligting soos deur die eksterne verteller verskaf. Die huis waarin Petro woon staan naamlik eenkant, verhewe op 'n heuwel. Die sprokiesagtige kasteelkarakter van die huis word afgelei uit die gebruik van die woord “torings”. Hierdie inligting stel die leser in staat om sin te maak uit die situasie. Petro ervaar die huis, as deel van 'n onwerklikheid, as vreemd en bedreigend. Die sprokiesagtige kom dus weereens met hierdie verhaal aan bod (1995:91) [my beklemtoning]:

Die buitelyne van die dak en torings staan afgeëts teen die donker lug. Elke keer dat hy na die huis kyk, lyk dit vreemder as die vorige keer; donkerder *en* groter *en* meer verval.

Die intensiteit en angstigtheid waarmee die hoofkarakter waarneem, word beklemtoon deur die herhaling van die voegwoord “en” binne die sinskonstruksie. Die kasteel-huis is al hierdie dinge én boonop nog verval soos iets uit 'n geheimsinnige verlede. Dit is ook moontlik 'n plek wat met die dood geassosieer kan word, soos gesuggereer word deur die gebruik van beskrywende woorde soos “donker/donkerder”, “vreemder” en “vervalle”.



Elke keer as hy daarna kyk, is die huis meer misterieus en afstandelik: “Dit is ook elke keer asof die huis hoër teen die heuwel uit beweeg het.” ‘n Sekere outonomie, en weerhouding word geïmpliseer deur die aanwending van die woorde “vreemder” en “hoër”. Binne hierdie vesting leef sy ma as koningin en heerseres in haar eie waanwêreld: “Binne-in die huis voer sy ma haar eie lewe.”

Die gedrag van Petro se moeder is obsessief en “abnormaal”: “Soms maak sy ‘n vertrek in die huis oor en oor skoon en aan die kant.” Sy is ook onttrokke in ‘n vreemde pre-Oedipale wêreld waaraan Petro nie deel het nie: “Partykeer sing sy dae lank ‘n vreemde Slawiese wiegelieliedjie.” Die hoofkarakter in “Sprinkane” bevind hom, soos Petro, in ‘n posisie waar hy ook nie deel het aan die voorsimboliese milieu waarbinne sy vrou en seun leef nie: “In die binnehuis sing sy vir hom ‘n lied en die man luister na die vreemde woorde.” (uit: “Sprinkane”)



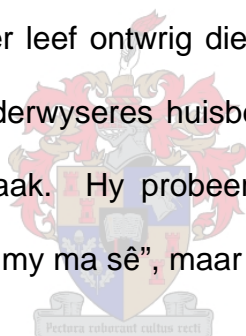
Vanuit die *chora* sing Petro se ma ‘n lied vir haarself, wat sy vermoedelik as klein kind gehoor het. Sy is geïsoleerd en teruggetrokke in ‘n “voor-wêreld”, wat nie sin maak vir ander nie. Sy kan (of wil) nie uit hierdie plek beweeg nie: “Dit is vir haar onmoontlik om haar los te ruk uit haar eie, misterieuse innerlike lewe.”

Die seun probeer vergeefs kontak met sy ma maak. Hy wil opnuut déél wees van haar wêreld. Hy wil terugvlug na die voorsimboliese en die intieme ritmes en klanke daarvan. Dit wil vir hom voorkom asof sy intens luister, maar hy besef dat sy steeds afwesig is: “Maar sy reis verder en kyk verby hom, haar oë gevul met ‘n geheime teenwoordigheid wat hom uitsluit.” Hy word nie binnegelaat in hierdie misterieuse sfeer nie. Die gepaardgaande gevoel van verwerp-wees word onderstreep met woorde soos: “verder”, “kyk verby”, “geheime” en “uitsluit”.

Tydens hierdie pogings van die seun om sy ma te bereik, lag sy dan (weereens die bevrydende mag, vanuit beperkende, benouende omstandighede, van die lag): “asof daar ‘n woord in sy sinne was wat ‘n skielike herinnering uit ‘n gelukkige verlede wakker gemaak het.”

Hierdie “verlede” kan ‘n stadium van haar lewe wees waartydens dinge anders, miskien beter en meer aanvaarbaar was vir haar, maar dit kan ook, *meer* waarskynlik, op ‘n herinnering aan ‘n sprokieswêreld dui, ‘n oerwêreld van intense geluk, ‘n voor-bestaan waarna sy hunker en waartoe sy deur middel van die verbeelding toegang probeer kry.

Die waanwêreld waarin die moeder leef ontwrig die praktiese en alledaagse orde. Die huis is in chaos. Wanneer sy onderwyseres huisbesoek kom doen, probeer Petro die huis so “normaal” as moontlik maak. Hy probeer met sy ma praat en haar by die voorbereidings betrek: “Ek wou vir my ma sê”, maar “Sy is elders aan diens.”



Die fenomeen van die “afwesige ma” word ook aangetref in die verhaal, “Sprinkane” in die modulاسie van die vrou as “afwesige geliefde”: “sy is abstrak, sy is ‘n ander persepsie”. In albei verhale, word die vrou as misterieus en ontoeganklik ervaar. Beide Petro en die man in “Sprinkane” beleef die verwerping van ‘n onttrokke vrou as vernietigend. Die seun se obsessie met die onderwyseres, moontlik as plaasvervangende figuur vir sy afwesige ma, maak hom depressief (1995:92).

Ek word verskriklik neerslagtig. Ek glo nie my onderwyseres sal haar woord hou nie. Hoeveel maal het ek haar nie al na ons huis genooi nie, gepleit om te kom nie?

As gevolg van hierdie afwesigheid van die ma, is daar geen kennis van Petro se “vorige lewe” nie, geen rede word gegee waarom hy op so ‘n rype ouderdom (hy is 21) nog op

die skoolbanke sit nie. Die ma lewe in die verlede. Sy is die enigste persoon wat kennis dra van hulle geskiedenis en sy verkies om dit vir haarself te hou en haar daarin te onttrek.

Die leser kom tot die besef dat Petro verlief op sy onderwyseres is: “Hy kyk deur ‘n waas na sy onderwyseres.” Die gebruik van die woord “waas” suggereer ‘n toestand by die hoofkarakter, waar hy sy geliefde nie objektief waarneem nie, maar deur ‘n wasigheid of onduidelikheid tekenend van die illusie wat verliefdheid meebring. Sy bly egter vir hom ontoeganklik en afsydig net soos die onttrokke moeder: “Elke keer dat hy na haar kyk, lyk sy anders. Hy kon nog nooit die kleur van haar oë vasstel nie.”

Bogenoemde kan ontleed word as verteenwoordigend van die verwardheid van die hoofkarakter. Die blote kyk na die geliefde bring geen gerusstelling en begrip mee nie. In sy intense begeerte om korrekte antwoorde in die klas te gee, word hy net meer verward. Petro se basiese behoefte word duidelik aan die leser: Hy kan net verstaan en sin maak, deur by die begin te begin, naamlik by die ongeskeide eenheid van moeder en kind in ‘n bloedband. Dieselfde geld vir sy lewe, om sin te maak daaraan, moet hy ook sy geskiedenis ken “moet alles begin by die begin. Slegs só is daar perspektief”; ‘n kennis van die voorgeskiedenis van ‘n simbiotiese saambestaan met die moeder, maar sy ma ontnem hom dit.

Tydens die motoriese moment wanneer die onderwyseres in ongeduld en woede hom met die rottang slaan, is daar bloed op sy vel. Die motief van bloed, wat reeds aan die begin van die verhaal gesuggereer word in die verwysing na die bloedband tussen ma en kind, kom nou steeds sterker na vore in die verhaal. Petro is met ‘n soort

masochistiese ekstase vervul wanneer sy onderwyseres hom slaan: “Hy kyk onbevange na haar, vra of hy ‘n gedig mag voordra.”

Die onderwyseres word tegelykertyd tot afsku (“afgryse”), maar ook tot belangstelling (“verwondering”) geprikkel as Petro ‘n liefdesgedig glad en foutloos voordra. Die gedig is ‘n beskrywing van ‘n eenwording met die geliefde se liggaam, van die oorwinning van die geliefde deur dood/moord. Deur die woorde klankloos saam met hom te herhaal, gee die onderwyseres erkenning aan sy makabere liefdesverklaring. Hulle is reeds in ‘n grensoorskrydende verhouding aan mekaar verbind.

Deur die verhouding betree Petro die volwasse wêreld. Dit word deur die verteller in ‘n enkele reël verwoord: “Hy is klaar met die dinge van ‘n kind.” Dit is ‘n inkantering, wat teen die einde van die verhaal herhaal word en wat die verlies aan onskuld verwoord.

Die bloed agterop die onderwyseres se rok kan deur die leser van die verhaal gedekodeer word as ‘n verdere erotiese prikkeling. Die bloed maak Petro naamlik waansinnig van liefde: “Sy draai om. Daar is ‘n bloedvlek agter op haar rok. Dit vervul hom met ekstase. Hy begin bitterlik huil. Daar is skuim om sy mond.” Die bewussynstoestand van Petro word beklemtoon deur die laaste twee sinne. Soos ‘n dier wat hondsdol raak en skuimend om die mond, verloor hy totaal beheer en begin hy onbedaarlik huil.

Deur sy “bitterlike gehuil”, word Petro weer soos ‘n kind en is hy in deel IV weer self aan die woord. Die afwisseling van die twee wêreldes van volwassenheid en kindwees dui op die onstabiele geestestoestand van die geobsedeerde. Hy word “dom” net soos die man in “Sprinkane” (1995:93):

Ek is lief vir my juffrou, doen alles wat sy sê. Ek borsel my tande na elke ete, was my hande aanhoudend, kam my hare en haal soggens diep asem voor 'n oop venster.

In deel V van die verhaal volg 'n voortsetting van die masochistiese verhouding tussen Petro en die onderwyseres. Sy put genot uit die gewelddadige optrede teenoor Petro. Die leser word betrek in 'n ongemaklike teenstrydige emosie soos teenwoordig by die onderwyseres, maar ook binne Petro. Terwyl sy hom slaan, hang ook hý in ekstase aan haar bene. Sy rand hom liggaamlik aan en dit terwyl Petro nie net ouer as sy onderwyseres is nie, maar waarskynlik ook fisies sterker is en haar maklik kan oorrompel. In 'n staat van masochistiese swymeling laat hy die kastyding toe. Boonop troos hy haar dan, soos vir 'n ontstelde kind: "So nou". Híerop dien die herhalende bevestiging: "Hy is ouer as sy" as 'n bevestiging daarvan dat hy uiteindelik die leidende rol van die volwassene volledig aanneem.

In sy rol as volwassene binne die verhouding, bestuur Petro in gedeelte VI van die verhaal die motor waarin hy en die onderwyseres ry. Dit is aand en die milieu waarin die twee karakters hulle bevind, word beskryf deur die ek-verteller as: "Die maan hang laag soos 'n been." Hierdie aanwending van 'n wit been as vergelyking vir die maan, suggereer die idee van doodsbeendere, of 'n doodse wit kleur. Hier kan die maan ook, buiten vir sy assosiasie met vloeistowwe, vrugbaarheid van vroue, groeikrag in die natuur en die magiese, verband hou met die dood, waar die maandelikse groei en taan van die maan herinner aan die lewensloop van die mens, van geboorte tot die dood (Foster 1987:92).

Tydens die beskrywing van die rit is daar verdere versterkings van hierdie doodsbeeld: "Ek ry stadig soos iemand wat 'n roukar bestuur." Die eerstepersoonsverteller beklee die rol van lyksbesorger. Die waarneming van die kleur van die gras langs die pad, dien as

verdere uitbreiding van die bloed-beeld: “Die maan kleur die lang gras rooi soos ou bloed.” Dit dien alles ter voorbereiding van die uiteindelijke volmag van die dood.

Terwyl die onderwyseres haarself ontklee, verseker Petro homself deur middel van binnespraak dat hy die situasie bemeester: “Ek is in beheer. Daar is geen haas nie.” Die bloedbeeld word eroties uitgebrei: “Ek druk my gesig in die bloed tussen haar bene.”

Erotiek is die hunkering en begeerte na ‘n volkome oplossing in die ander (die onderwyseres). Petro oorskry die grense van konvensionele gedrag en hy betree ‘n wêreld van waansin waarin hy, deur die onderwyseres se bloed te drink en haar liggaam te verteer, die eenwording voltrek. Volkome en “volmaakte” eenwording vind plaas binne die dood.

Die onderwyseres ondergaan ‘n wending in haar ingesteldheid teenoor Petro. Sy aanvaar hom nou as ‘n volwasse man aan wie sy haar liggaam gewilliglik gee: “Sy is sag en toegeeflik, maak haar bene wyer oop. Ek begin aan haar drink.”

Die verteller wil duidelik sy begeerte na ‘n moederbors suggereer in hierdie soogaksie tydens orale seks, asook in die vertroeteling van die vrou se borste. Hierdie toneel lyk asof dit heel direk verband hou met die teorie van objek-relasies (Greenberg en Mitchell 1983:172). Die objeksoekende ego se eerste objek is naamlik die moederbors, maar waar die subjek se verhouding met die moeder skeefgeloop het, manifesteer die voortdurende soeke na ‘n bevredigende band met ‘n kompenserende moederfiguur in patologiese objek-verhoudings.

Dieselfde begeerte na en troeteling van die moederbors kan teruggevind word in die verhaal “Sprinkane”, waar die man begin suig aan die vrou se oog as die plaasvervangende orgaan vir die bors, en ook waar die seun, Adam, sy moeder se borste troetelend streel wanneer sy hom optel.

Versteurd en waansinnig, vermoor Petro vervolgens die onderwyseres (1995:94):

Ek sit my hande om haar nek. My vingers beweeg af, soek die C-vorm van haar keel se kraakbeen. Ek vind die sagte plekkie waar haar hart soos dié van ‘n duif klop. My duime vind mekaar. Ek druk.

Sy is weerloos in sy hande (verteenwoordig deur die aanwending van woorde soos “duif”, “keel”, “kraakbeen”, “sagte” en “hart”). Waar hy voorheen fisiek deur haar oorweldig is, is hy nou in beheer, maar in hierdie oomblik van beheer lê sy finale ondergang opgesluit.

In sy ekstase as sy teen hom aanleun, word die grens na waansin oorskry: “Sy raak aan my dye en die gif trek deur my bloed.” Deur die aanwending van die woord “gif” word die potensiële dodelikheid van die oorhand van die waansin bevestig. Terwyl hy so flussies nog haar bloed gedrink het, is sy bloed nou deurtrek van die begeerte na die dood.

Hierdie doodsbegeerte word in ‘n opbouende klimaks steeds verder gevoer as Petro die onderwyseres se bloed vampieragtig begin drink en later ook haar vel begin afeet (1995:94):

Ek eet die bloed wat by haar neus en haar mond uitkom. Ek kou die vel van haar skouer af, klad die bloed met my mond. Ek neem haar in my arms.

Sy word in hierdie proses volledig en ewig déél van hom en beskerm homself sodoende teen toekomstige uitsluiting en verwerping.

Soos 'n vampier vernuwe deur die vertering van haar bloed en vlees, neem Petro die lewelose liggaam van sy geliefde na sy kasteel teen die heuwel (1995:95): “Ek dra haar warm lyf óp na ons huis op die heuwel. Ek het die krag van 'n sterk man.

Deur die herhaling van die woord “op” (met ander woorde bo alle rede) word die verlies van sinne en die totale verval in waansin, wat spruit uit die obsessie en uiteindelijke moord op die geliefde, gesuggereer.

In die huis sus sy ma vertroostend 'n suigeling aan haar bors, terwyl sy weer een van haar Slawiese wiegeliëdjies sing. Sy is geluksalig met die afhanklike baba in haar arms. Sý kan net gelukkig wees as sy 'n verhouding met haar kind as suiger het. Petro wonder [die vraag word herhaal/beklemtoon] of dit sy broertjie is. Die vraag ontstaan by die leser of dit dalk Petro sêlf as baba is. Sy “bondgenoot” – die een wat saam met hom aanslae kan teenstaan.



Die ma lag – sy leef steeds in 'n ander werklikheid – 'n gelukkige een (1995:95): “My ma lag. Iets, die een of ander woord het 'n herinnering gewek uit 'n gelukkige verlede.”

Petro lê, soos die baba teen sy ma se bors, teen die borste van sy geliefde. Hy voel hartseer en begin kerm soos 'n kind (1995:95): “Ek lê met my gesig tussen my geliefde se borste. 'n Oneindige droefheid oorval my en ek begin kerm.”

Miskien het Petro óók so grootgeword soos sy broertjie, met dieselfde foutiewe/ekstatiese model van erotiese verhoudings en herhaal hy dit eindeloos droewig in sy lewe met dominante figure.



Herhalend word die beeld van die singende moeder opgeroep: “My ma sing ‘n lied uit haar verlede in ‘n taal wat ek nie verstaan nie.” Dit is ‘n oerlied, waarvan Petro die betekenis nie begryp nie. Hierdie “oneindige droefheid” is ‘n verlange na die geluksalige, pre-simboliese. Die situasie kan vergelyk word met dié van die seuntjie Adam, in die verhaal “Sprinkane” waar hy binne dieselfde oerverhouding met sy ma is en waar ook sy in die vreemde tale sing.

Petro beskryf sy ervaring van die dood: “Ek sien dood in al sy glorie. Ek sien ons leweloos, ons lywe vredig naas mekaar op ‘n marmarblad.” Terselfdertyd loop sy wêreld ineen: “Ek begin jubelend die tafels opsê” en die dood bring bevryding: “Ons is verlos, vry van ‘n afgryslieke wêreld.” Hierdie bevryding word reeds gesuggereer deur die titel van die verhaal. Om te vlieg is om ontheg te wees van die swaartekrag van konvensies.

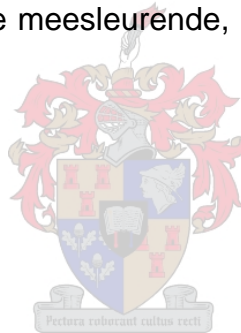
Die laaste gedeelte van die verhaal, is ‘n herhaling van die inleidende gedeelte, wat tipografies die sirkelgang terug tot by die begin suggereer, met die beklemtoning van die reël: “Petro stap in die reën.” Hy is terug by die begin: “Hy is besig met die dinge van ‘n kind.” Hierdie komplekse, vernietigende “dinge” impliseer verhoudings met ander wat voortspruit uit ‘n mislukte en onbevredigende infantiele, interne verbintenis met die moeder.

Hierdie verhaal kan in gesprek gestel word met die reedsbespreekte novelle, *Histoire de l’oeil* van George Bataille. Daar is ooreenstemmende transgressie wat lei tot waansin en ‘n kannibalisties-erotiese gewelddadigheid. Die verhaal eindig in ‘n soortgelyke klimaks, naamlik ‘n perverse moord. Goosen verbind, op ‘n soortgelyke wyse as Bataille (Claes 1994), coïtus en misdaad. Sy wil met hierdie verhaal, binne ‘n ooreenstemmende

droomagtige milieu, die vernietigende uitwerking van eroties-waansinnige karakters se gewelddadige optrede uitbeeld. Goosen sien hierdie optrede, van die hoofkarakter veral, as voortspruitend uit 'n skeefgeloopte verhouding met die moeder.

### 10.3 Slotsom

Van al die verhale is hierdie miskien die sterkste voorbeeld van die idee-konsep onderliggend aan Goosen se projek in hierdie bundel. Die leser kan sigself afvra of dit daarom ook die beste verhaal in die bundel is. Die voorstel word gemaak dat die alte eksplisiete terme waarmee hierdie idee-kompleks hier oorgedra word, die realisme waarin Goosen op haar sterkste is, op 'n manier oorheers. Dit is asof die idees sterker werk as die inkleding en van laasgenoemde blote bysaak maak. As idee-verhaal vertoon "Vlieg" beduidend swakker teen die meesleurende, realistiese verpakking van 'n verhaal soos "Derra se kroonprinses".



## HOOFSTUK 11

### “VRUG”

#### 11.1 Inleiding

Na 'n wandeling met die hond kom twee minnaars, 'n jong seun en 'n ouer vrou, terug by haar dakwoonstel. Die seun is onbeholpe en lomp in sy soeke na toenadering tot sy geliefde, maar sy begeerte na haar is dwingend. Sy jeugdige onervarenheid irriteer die vrou soms, sodat sy hom van haar af wegstoot en hom aflag. Dit frustreer en verheug hom gelyktydig.

Hierdie kortverhaal het weereens as tema die vrou as vernietigende natuurmag van die logiese orde, waar die verstrengeling van dood en erotiek opnuut uit die doeke kom. Die seun is 'n voorbeeld van die ontmagtigde geobsedeerde binne 'n geperverteerde magsverhouding.



Die verhaal word aangebied vanuit die perspektief van 'n eksterne verteller en die ruimte wissel tussen die botaniese tuin en 'n dakwoonstel met 'n geil begroeide daktuin. Die belangrikste motoriese momente in die verloop van die verhaal, wat ook dien as oriënteringsgeleentheid vir die leser, is die onbeholpe liefdesverklaring van die seun, waarop die vrou vernederend reageer deur hom af te lag, asook die oomblik wanneer hy haar geniepsig byt en sy daaropvolgende, verskonende gepleit.

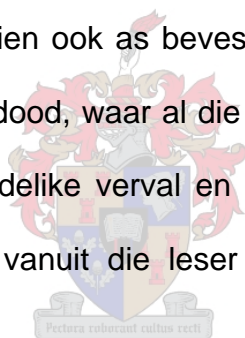
Volgens Fairbairn (Greenberg en Mitchell 1983) kom perversie van die volwasse lewe uit versteurde posisies in die ontwikkelingsfase van kinders ten opsigte van moeders. Die implikasie hiervan is byna altyd dat sulke eerste verhoudings noodwendig versteurd is.

## 11.2 Analise

In die openingsreël van die verhaal maak die leser kennis met 'n vrou, rond en plomp en haar optrede spreek van seksuele ontvanklikheid (1995:101): “en sy gaan lê op haar maag op die bank met haar bene van mekaar. Haar geblomde rok vou om haar heupe en dye.”

Die fisiese voorkoms van hierdie karakter veroorsaak by die leser sekere vooropstellings en korrespondeer met die titel van die verhaal. Die vrou se liggaam is naamlik rond, ryp en geil en sy is gereed vir voortplanting – 'n vrug wat hier beeldend voorgestel word met woorde soos: “heupe”, “dye”, “rond”, “vol” en “borste” .

Hierdie bewustelike woordkeuse dien ook as bevestiging van die tema van die verhaal en bundel, naamlik erotiek en die dood, waar al die bogenoemde woorde myns insiens eroties gelade is, maar ook uiteindelijke verval en verganklikheid suggereer. Dit is 'n suggestie wat gevoed kan word vanuit die leser se voorafkennis opgedoen uit die verhale tot dusver.



Die beeld van die jong seun en hoofkarakter in die verhaal word opgebou deur handeling wat weerloosheid demonstreer: “staan onseker in die vertrek rond, pluk aan sy hare en probeer aan iets dink om te sê.” Die jeug van die seun word later in die verhaal bevestig deur sy “onbeholpe” liefkosings en gekontrasteer met die “grys”-heid (teken van ervaring, ouderdom en verval) van die vrou. Ten spyte van die ouderdomsverskil is “sy begeerte na die vrou so dringend dat hy haar leed wil aandoen”.

Dit vertoon ooreenkomste met die begeerteverhouding soos wat dit manifesteer in die vorige verhaal “Vlieg”. Hierdie opmerking dui weereens op ‘n verhouding wat grensoorskrydend en gewelddadig is.

In die verhaal “Vlieg”, lei hierdie begeerte by die jong seun tot die dood van die geliefde. Hiér, in die verhaal “Vrug”, herken die leser weereens ‘n seun, ‘n ontmagtigde, gek van die liefde, teenoor die magsfiguur. In hierdie geval is die magsfiguur ‘n ouer vrou, en iets van ‘n ouer-kind-verhouding word gesuggereer.

As voortsetting van hierdie intieme liggaamlike ingesteldheid tussen ma en kind, dien die beskrywing van die liggaamsreuk van die vrou as “oorryp vrugte”, as verdere uitwerk van die tema binne die bundel- en verhaalopset. Vrugbaarheid, maar ook die dood, word gesuggereer deur die woord “oorryp” en ‘n kwaliteit van dekadensie word in die verhaal weerlê.



Die feit dat die vrou menstrueer lei die leser om die bloedmetafoor van die vorige verhaal verbandlegend te onthou. Menstruele bloed is hier in jukstaposisie met die bloed uit ‘n verminkte liggaam. Hierdie liggaam se verminking word veroorsaak deur vertérende liefde en is gewoonlik die nadraai van ‘n vergryp. Dit bring die verhaal in lyn met die algemene tematiek van die bundel: die tragiek van die verlange na meer as net gewone liefde.

In die milieu van die botaniese tuin (waar “tuin” volgens dié leser as klein betekenisdraende element binne die teks optree en ‘n voortsetting van die “bos” as plek van illusie en onwerklikheid is) het die vrou vir die seun stukkies lemoen (verteenwoordigend van die vrug-beeld) gevoer. Hierdie voer-handeling funksioneer

weer as bevestiging van die seun se afhanklikheid van die vrou en hy word soos 'n baba gevoer. Die reaksie van die seun op hierdie handeling getuig van oorstelpte emosionele belewenis as hy op sy knieë, in 'n soort aanbiddingshouding, voor die vrou neergeval en sy liefde aan haar betuig: "het hy voor haar gaan kniel." Die emosionele stryd wat hier in die seun woed, word verwoord deur die eksterne verteller se beskrywing van die seun se stem, wat "hees" word van passie.

Hierdie volwasse emosie by die seun word voortdurend gejuks taponeer met 'n gevoel van onsekerheid en kinderlike afhanklikheid. Die seun het naamlik, terselfdertyd dat hy hees van emosie praat, afhanklik soos 'n kind aan sy ma se spreekwoordelike "rokspante bly klou", deur aan "die soom van haar geblonde rok" te trek. Hierdie kinderlike handeling kan ook daarop dui dat hy haar aandag jaloers op hom alleen probeer vestig. Hy verval in 'n verdere selfvernederende handeling en as teken van sy totale onderwerping aan haar, druk hy sy gesig teen die skoene van die vrou.

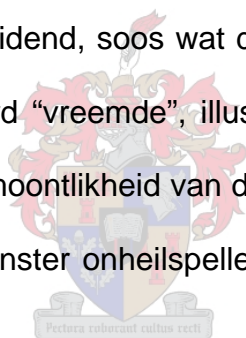
Déél van hierdie soort afhanklikheids-liefdesverhouding, is dikwels verwerping: "sy het hom liggies weggestoot." Tydens sy liefdesverklaring in die tuin, verwerp die vrou die seun se ontboesemende smagting na haar en verneder sy hom deur vir hom te lag (1995:102): "Sy het hardop begin lag. Dit het hom verwar, kwaad gemaak, maar terselfdertyd was hy oneindig bly dat hy haar kon laat lag."

Die botsende reaksies wat hierdie verwerping by die seun veroorsaak, is tekenend van sy verwarring. Alhoewel hy seergemaak en gekrenk voel, en al is die aandag negatief, soos die vergelykbare lyfstraf deur die onderwyseres aangerig in die verhaal "Vlieg", ervaar hy dit en maak dit hom "oneindig bly". Die seun verwelkom aandag van enige aard van die vrou met ekstase, al is dit dan verwerping. Hy verkeer in 'n selfgekose

posisie van onderworpenheid en soek iemand wat kan saamsweer en vir wie hy kan “uitbuit”, sodat sy instrumenteel word in sy éie selfverwerping. Sy volledige onderworpenheid aan die geliefde is ‘n finale bevestiging van sy verwerping van ‘n eie identiteit.

Die milieu waarin die karakters hulle bevind in die laaste gedeelte van die verhaal word beskryf in ryk, veelduidige sinne soos: “Buite word die lig geel.” Dit roep assosiatief die titel van die verhaal op, waar die woord “geel” op ‘n rypgeworde vrug kan dui. Dit kan ook op geel sonskyn dui, wat opnuut die idee van ryppwording, ontkieming, groei en lewe impliseer.

Hierdie vrolike beeld is egter misleidend, soos wat die voorafgaande “donker” lug, maar ook die aanwending van die woord “vreemde”, illustreer. As interpreterende strategie van die teks, herken die leser die moontlikheid van dreigende onheil, wat verder deur die woordkeuse binne die sin: “Dit glinster onheilspellend in die vreemde lig” gesuggereer word.



Die verteller herken ‘n onbeteuelbare begeerte by die seun om die vrou te pynig en om haar leed aan te doen: “En dan byt hy haar, hard, seer en byna hatig.” In sy poging tot éénwording met haar, is die eet van haar vlees ‘n opsie. Die seun wil haar inkorporeer en onlosmaakbaar *deel* maak van hom, soveel so, dat dit selfs die vernietiging van beide tot gevolg kan hê. Die uiteinde is dus die dood.

Die hoofkarakter erken dat geweld onlosmaakbaar deel van hulle seksuele verhouding is. In haar verwerping van hom, ervaar hy seksuele bevrediging (1995:102): “Hy

bedaar, ervaar 'n gevoel van eindelose geluk. Dit is die vreugde van verwerping. Alleen só, weet hy, sal hy haar kan liefhê.”

Hierdie gewelddadigheid manifesteer ook in die “donderslag”, reeds gesuggereer deur die genoemde woorde “donker” en “onheilspellend”: “Die dreuning trek deur die seun se lyf.” Weereens werk die natuurelemente deelnemend aan hierdie onmoontlike liefde. Soos in die verhale “Sprinkane” en “Nader my God by U”, is die natuur, die oerinstinkte, onlosmaakbaar déél van die vernietigende verhoudings waartoe mense 'n geneigdheid het. Hierdie gevolgtrekking van Goosen, naamlik dat inkorporasie die liefdeswyse van die natuur is, is 'n idee wat sterk by Bataille (Richardson 1994) ontwikkel word.

Vernietigende en obsessiewe besitname van die geliefde is myns insiens nie 'n noodwendige en “natuurlike” gegewe nie.



### 11.3 Slotsom

Die verhaal eindig waar die penis, gewoonlik tekenend van manlike oorheersing en mag, beskerm moet word teen gewelddadige natuurelemente. In 'n gebaar van weerloosheid en magteloosheid “bedek [hy] sy geslag met sy hande”. Weereens is dit die magtige “moeder natuur” wat wegstap as die “wenner”. Net soos die verhaal “Vlieg”, toon hierdie verhaal 'n sekere ooreksplisietheid, wat dit minder geslaagd maak.



## HOOFSTUK 12

### DIE KABARETTEKSTE

#### 12.1 Inleidend

Die twee kabaretstukke wat bespreek word uit die sestal agter in die bundel, word gekies omdat hulle die tema van die subversie van die “logiese sosiale orde” verder voer. Daar is ook ‘n voortsetting van die tema van vernietigende, gewelddadige magsverhoudings. Die krag van die groteske en die makabere in die kortverhale word hier op ‘n spits gedryf, maar met ‘n sekere “ligtheid” van aanslag tekenend van die kabaret. Getrou aan die kritiese kabaretradisie word ‘n uitdaging aan beide die speler en die gehoor gestel (Goosen 1995:106). Die spelers moet naamlik improviseer na aanleiding van die atmosfeer, soos bepaal word deur die gehoor. Die kabarettetekste van Goosen is, hoewel uitermate laf en vermaaklik, terselfdertyd ondermynend ten opsigte van die sosiale en maatskaplike konvensies. Verdere navorsing sou gedoen kon word om te ondersoek hoe hierdie groteskhede inpas tussen die beheerde, literêre kabaret van Hennie Aucamp, die modieuse, selfkoesterende kabaret van iemand soos Nataniël en die vulgêre klug van Casper de Vries.

#### 12.2 “WRAAK”

##### 12.2.1 Inleiding

In die Koos Kamfer-kliniek se Bromjitissaal is die kriminele nagsusters Mona, Ruby en Joey verantwoordelik vir die fisieke welstand van hulle twaalf manlike pasiënte. Die drie is hatig op alle mans en mishandel gevolglik die bejaarde ooms. Die suster-in-bevel, Florence Groesbeek, is medepligtig aan die mishandeling, aangesien sy foutiewe medikasie uitdeel en haarself dan aan die slaap drink, sodat die mans aan die genade van die drie nagsusters oorgelaat is. In ‘n nagtelike ritueel, lewer die susters ‘n bizarre kaaldansvertoning waartydens die mans, dikwels met noodlottige gevolge, hulself aan

die vrouelywe vergryp. In hierdie verhaal verteenwoordig die patetiese ou mans die geobsedeerdes en die drie verpleegsters die magsfigure in die bundel.

Met die lees van hierdie verhaal, betree die leser die narratiewe milieu van 'n denkbeeldige kliniek, waar "siek mans oor sewentig" versorg word deur drie wraaksugtige "nagnurses". Dit is myns insiens 'n satiriese verhaal binne die genre van die kabarettteks, aangebied in 'n sameswerende toon deur 'n eksterne verteller.

Die situasie in die kliniek verteenwoordig 'n modulاسie van die bedrukkende ruimtes waarin baie van die karakters in die bundel beweeg. Die kliniek is verteenwoordigend van die satiriese, weemoedige oordrywing deur die skrywer, deurgaans aanwesig in die bundel, maar hier tot uiterstes gedryf.

Die oordrywing is, tipies Bakhtiniaans (Stallybrass en White 1986), opsetlik banaal en grotesk. Hierdie analise is 'n poging om te illustreer hoe Goosen, deur middel van die tegniek van satiriese oordrywing, versteurde magsverhoudinge ontmasker.

.

### **12.2.2 Analise**

Die aanwending van die openingswoord "nou" in 'n prominente posisie in die teks, is 'n manifestering van die genoemde sameswerende, gemoedelike, verteltrant van die verhaal. Die eksterne verteller betrek die leser onmiddellik by die satiriese vertelproses en nooi die leser op 'n voyeuristiese verkenningstog. Die drie hoofkarakters word deur middel van naamgewing bekendgestel en soos deur die titel gesuggereer, is dit hierdie drie wat namens die vroulike geslag wraak neem op hul manlike pasiënte.

Die ou mans wat aan “bromjitis” ly, bevind hulle in die Koos Kamfer-kliniek. Die benoeming van die kliniek is waarskynlik ‘n spottende verwysing na die helende kragte van kamfer-room of dit is ‘n algemene gespot met die benoeming van hierdie soort inrigtings. Die siekte waaraan die mans ly, word beskryf: “As jy Bromjitis het, kry jy trekkings en byt jy alles wat voorkom. Jy kwyl ook en jou oë trek skeel.” Hierdie handeling van die karakters impliseer ‘n absurd-komiese siekte. Goosen breek deur grense van wat algemeen aanvaar kan word as die gebruiklik-ernstige manier van omgaan met en praat oor “siekte”. Hiér word openlik en uitdagend die spot gedryf met ou mans, hulle wellus en skete.

Hierdie kwaal veroorsaak dat ‘n lyster lyk asof hy ‘n stadige dans uitvoer (1995:107):

As ‘n mens iemand sien wat Bromjitis het, en hy ken nie die siekte nie, sou jy dink daardie een doen ‘n soort slow motion jitterbug.

Soos in “Derra se kroonprinses” word ‘n onmoontlike situasie ontvlug/ontsnap deur die oorgawe aan ‘n bevrydende, anderse manier van dans. In hiérvan geval is konvulsies (wat lyk soos ‘n vreemde dans) die gevolg van siekte. Dit is ‘n dodedans, ‘n *danse macabre*.

Die drie verpleegsters is geen “gewone”, dienende verpleegsters nie (1995:107):

Die drie nagnurses het mans gehaat en hulle het nes gifmoordenaars gelyk. Om die waarheid te sê, Joey, die vette, was al twee keer op vir moord. Met die laaste saak het sy die galg net-net vrygespring nadat sy haar lover se harspan inmekaar geslaat het met ‘n monkey spanner onder ‘n brug in Durban.

Hulle is haatdraende, wraakgierige, gewelddadige hekse. Daar bestaan geen deernis met die siek mans en hulle lyding nie. Hulle vererger die lyding van die mans deur hulle hulpeloosheid uit te buit. Dit is verál op liggaamlike vlak dat die ou mans mishandel

word. Die erotiese word verteenwoordig deur woorde soos “stele” en “slap snoek” as verwysend na die penis en “sodat hulle begin wip en ruk” na die seksdaad.

Die aanwending van die selfstandige naamwoorde “pampoene” en “stele”, suggereer die intense negatiewe ingesteldheid van die drie hoofkarakters ten opsigte van die siek mans, waar “pampoene” as metafoor vir die mans onnoselheid impliseer en “stele” as benoeming van die manlike penis op ‘n soort aggressie teen die fallus dui. Hierdie makabere erotiek word tot ‘n hoogtepunt gevoer tydens die naaktdans van die drie verpleegsters (1995:108):

Maar nie soos ‘n normale Christenmens dans nie. Nee, dis skoon ‘n ander soort heidense, gruwelike dans. Die drie staan agter mekaar met Joey, die vette, voor wat belly dance. Die ander twee dans ook, ek weet nie hoe om te sê nie, hulle dans meer, wel, met hulle arms en bene sodat dit lyk soos een vrou met ses arms en ses bene. Eintlik lyk dit meer soos ‘n Parktown prawn wat regop staan.

Selfs die owerste gesaghebber, die suster in beheer van die bromjittisaal, word voorgestel as ‘n nuttelose, komiese figuur met geen beheer oor die verpleegsters nie, maar óók nog as medepligtig aan die gewelddadige behandeling van die siekes (1995:108)

Sy het saans net pille uitgedeel en haarself daarna op haar ou groot gat gaan plak in die dienskamer en patience gespeel met ‘n ou motgevrete pak kaarte waarvan drie missing was, maar die ou ding was te kens om dit agter te kom.

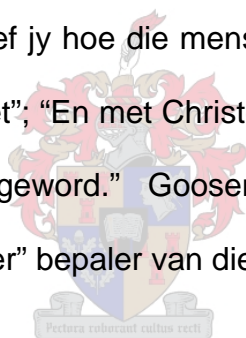
Wat andersins as uiterste mishandeling van hulpeloses gesien sou word, word in hierdie soort sinne deel van die vermaak en satire van die ondermynende volkskarnaval soos voorgestel deur Bakhtin (Stallybrass en White 1986). Tydens die karnaval is alles geoorloof en is die oorskryding en betreding van grensareas gebiedend.

Die Bakhtiniaanse (Stallybrass en White 1986), groteske ligaamlikheid in die voorstelling van die verpleegsters as een liggaam met baie arms en bene is ‘n voortsetting van die

oorbodigheid wat manifesteer in die verhaal, “Die hertogin se kat”, waar die dwerg met sy “trosse en trosse vingers” die gehoor ontstig.

Die verwysing na ‘n “normale Christenmens” se dans, is myns insiens moontlik ‘n kategorisering van die Christelike geloof as die geloof van slawe. ‘n Slaaf [en by implikasie dan ‘n Christen] sal met ander woorde nie buite beheer en vry van liggaamlike beperkinge kan beweeg nie, sy Christenskap lê hom aan bande. Hierdie voorstelling van die Christelike geloof as verteenwoordigend van die onderdrukte, manifesteer ook elders in die bundel, soos in die verhaal “Verveeld”: “Ek eer Hom tydig en ontydig, maar Hy toon geen genade nie,” huil die aktrise. “Soek God regtig so baie verering?” en “Ek wil vry wees. Roep die aktrise passievol uit” en ook in die verhaal “Nader my God by U”:

“Eers wanneer jy vrygelaat is, besef jy hoe die mens éénmaal op aarde gewandel het – voordat Christelike liefde gekom het”; “En met Christelike liefde het die koue ook die teks binnegedring, en het alles vulgêr geword.” Goosen se projek is myns insiens om die “natuur” in te voer as “oorspronklker” bepaler van die mens en die “Christelike liefde”.

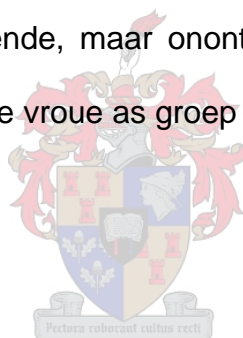


Hierdie dans van die verpleegsters prikkel die mans tot ongekenende hoogtes en al wat dan saak maak, is die vroue se geslagsdele: “En maak nie saak of die vrou ses arms en ses bene het nie, solank dit net daardie ander apparatus konsalus het.” Die mans word verder ontmagtig deur hulle afhanklikheid van en smagting na die verpleegsters se geslagsdele. Die pasiënte gee hulle dan oor aan seksuele vergryp met soms noodlottige gevolge. Die uitsluitlike doel van die verpleegsters is om die dood van soveel as moontlik van hulle pasiënte te veroorsaak: “Party breek bene, ribbes, stuitjies en skiet aambeie terwyl ander asma-aanvalle en beroerte kry. En ‘n paar stik hulself dood in die kwyl.”

Hiërdie “dans tot die dood toe” herinner aan die sprinkane se paringsdans as doodsritueel in die verhaal “Sprinkane”. Weereens is daar die terugkeer na die natuur/oerinstinkte as verklaring vir die destruktiewe aard van die mens. Die dansende kakkerlak of “parktown prawn” en die ge-”jitterbug” tot sterwens toe, is beide deel van die ritueel van vernietiging en selfvernietiging. Hier kan gewys word op ‘n ooreenkoms met die man in “Sprinkane”; Jollie in “Die hertogin se kat”; Petro in “Vlieg” en ook die pa in “Derra se kroonprinses”, waar die geslagtelike dans in verskillende vorme aan bod kom.

### 12.2.3 Slotsom

Dit is asof Goosen die tema van vroeëre verhale hier ‘n laaste karnavaleske hupstoot gee. Sy wil geen twyfel laat bestaan oor haar simpatie met ontredderders mans ten aansien van die dodelik-vernietigende, maar onontsnapbare verhoudings waarin hulle met vroue beland nie. Hier word die vroue as groep uitgebeeld.



## 12.3 “SIRKUS”

### 12.3.1 Inleiding

Op aanbeveling en aandrang van “ou-dokter” begin ‘n vrou haar eie sirkus in die platteland. Sy, haar dogtertjie en seuntjie word afgerig as sirkusartieste en haar man word deeglik geskool as “sweepslaner” deur die dokter. In haar oorgawe aan haar beroep as vermaaklikheidskunstenaar oorkom sy talle struikelblokke. Sy word byvoorbeeld deur die dokter gedagvaar vir uitstaande skuld, haar sirkus tent skeur aan flarde in ‘n storm, die sirkus trek al kleiner gehore en daar is nie geld om aan te beweeg na die volgende dorp toe nie. Sy verloor uiteindelik alles, ook haar man. Dit alles oorkom sy ten einde toe te gee aan die roepstem van haar “bloed”, naamlik om opnuut te probeer oorleef as vermaaklikheidskunstenaar.

Hierdie kabaret-verhaal het as tema 'n vrou wat haarself obsessief verwerplik maak. Sy laat haarself as sirkusarties afrig ten einde op die pervers-moontlike maniere guns in ander se oë te vind. Die verhaal is 'n voortsetting van die tema van die uitwerking van perverse magsverhoudings op die psigologies onvermydelik-beskadigde individu. Dit is 'n pendant van die verhaal "Lenie", vroeër in die bundel. In die plek van die "otherwise klein clowntjie" is hier 'n volwasse vrou aan die woord, maar die herhaalde metafoor is steeds dié van die sirkus en die nar.

Die eerstepersoonsverteller en aktiewe hoofkarakter spreek soms die leser/gehoor, as interpreterende strategie, direk aan en betrek so laasgenoemde subtiel in die teks.

Hierdie analise is 'n poging om te toon hoe die clowneske uitkoms bied vir die gefrustreerde, liggaamlikgestremde hoofkarakter in die verhaal, wat sirkus "in haar bloed het" en wat haarself net kan "verkoop" deur toenemende selfverwerpligmakende selfskending. Deur haarself afstootlik te maak, beroep sy haar op haar eie en haar toeskouers se ambivalente menslike natuur: die versmelting van mag en vrees. Deur haarself as magtelose spektakel ten toon te stel, verkry sy paradoksaal genoeg mag oor die toeskouer en "wen" sy dit wat sy die meeste begeer, naamlik goedkeuring, bewondering en "liefde".

### **12.3.2 Analise**

Aan die hand van die eerste magsfiguur en meester-otoriteit, die dokter, vind die ontmagtiging van die hoofkarakter plaas. Hierdie aktiewe hoofkarakter word aan die leser geïdentifiseer as 'n individu in die vermaaklikheidswêreld wanneer sy erken dat vermaaklikheid haar erfenis is: "Ek het vermaak in my bloed, het ou-dokter gesê". As

erfgenaam van waarskynlik die lydsame en “verbruikbare” moeder, is hierdie vrou in ‘n soektog na liefde en aanvaarding, deur haar “bloed” verbind tot die lot van selfverwerplikmaking en vermaaklik-wees.

Die dokter as magsfiguur [vergelyk ook die onderwyser/verpleegster in vorige verhale] is ‘n bedrewe uitkenner van mense met ‘n behoefte aan ontsnapping uit ‘n sukkelbestaan. Die sin: “Die mense daar is honger vir magic”, is ‘n aanduiding van hoe die dokter ook vir háár as ‘n prooi geïdentifiseer het. Die woord “honger” dui op ‘n geestelike of metafisiese honger. Dit kan assosiatief spreek van ‘n oorlewingsdrang, maar hier is dit ‘n honger na die ontvlugting in toorkuns en illusie as oorlewingsmeganisme.

Hierdie honger na “magic” kan die gevolg wees van die feit dat die vrou as kind polio gehad het. Die kindersiekte het die vrou daarvan weerhou om haar lewensideaal as ballerina te bereik. Die enigste uitweg wat die vrou gesien het uit haar beklemmende wêreld as gestremde, was ‘n aangryp van die dokter se tower-oplossing [my beklemtoning]: “Dis veral die *sirkus*, die magic van die *sirkus* wat my getrek het.”

Soos reeds vroeër in hierdie tesis bespreek, word die wonderwêreld van die sirkus as bevrydend gesien. Deur deel te wees aan die “magic” van ‘n sirkus, kan die vrou die beperkinge van haar gestremde liggaam en haar bedrukkende omstandighede ontvlug. ‘n Soortgelyke ontvlugting aan ‘n beklemmende bestaan, kom voor in die verhaal “Derra se kroonprinses”, maar in die modulاسie van *dans* as bevrydingsmedium.

Die tweede newekarakter en magsfiguur binne die narratief is die eggenoot van die hoofkarakter. Die omvang van sy gewelddadige magsug en beheer oor die vrou en



waarskynlik die res van die gesin, word gesuggereer deur die woord “sweepslaner”: “’n Beter sweepslaner kon jy nie kry nie.”

As voorafgaande tot bogenoemde inligting, word ‘n lang uitgerekte sin met sterk ritmes opgevolg deur ‘n kort sin, wat met die stilisties oorgekodeerde voegwoord “en” begin: “Ou dokter het hom dag na dag geleer sweep slaan. En hy het gou geleer.”

Die man het as navolger van die voorbeeld van die eerste magsfiguur en met steeds stygende spanning, gou en gemaklik die sweep [‘n instrument van onderdrukking en oorheersing] leer gebruik. Hierdie mededeling kan ook huishoudelike geweld suggereer, ‘n vermoede wat verder bevestig word deur: “’n Bierbottel ook, slaan my man.” Die ongewone sinskonstruksie suggereer dat die man te veel drink en geweld (“slaan”) lê in die verlenging hiervan.



Die sweep word metafories aangewend as beeldkorrelaat van die man as geweldenaar teenoor sy gesin. Met die sweep as instrument van geweld, haal hy allerhande bedrewe toertjies uit, terwyl die gesin soos opgeleide diere daarop reageer en dit gehoorsaam. Byvoorbeeld: “my seuntjie staan daar in die ring met ‘n brief in sy mond en my man slaan” en “as my man die sweep slaan, sit sy op sy skouers”.

Al twee die kinders volg hulle ma se voorbeeld en word vermaaklikheidssterre: “En die seuntjie word later ‘n wonderlike clown” en “Die dogtertjie, my dogtertjie, dans.” Die aansteeklikheid van die “verbruikbare” moeder, dwing die kinders om ook die slagofferrol aan te neem. Hierdie aanname word bevestig deur die eerstepersoonsverteller se herhalende beklemtoning binne die sinskonstruksie: “Sy het dit *in* haar. Sy het iets van

my *in* haar.” Die kinders, veral die dogtertjie, word geïdentifiseer as erfgename van die verbruikbare moeder.

Wanneer die man as magsfiguur die “sweep klap”, lewer die vrou en haar kinders hulle marionette-vertoning. Die kinders het kleintyd reeds albei die kuns van voorgee aangeleer. Hulle het ook deel van die towerwêreld van die sirkus geword. In die soeke na liefde en aanvaarding, neem hulle dan gevolglik rolle van selfonderwerping en noodwendige gepaardgaande lyding aan. Dit bied ontsnapping, al is dit dan net tydelik, vanuit ‘n onuithoudbare bestaan. Binne ‘n sisteem van karakterisering word selfs die twee kinders voorgestel as deelnemend aan die selfskending. Die beskrywing van hulle voorkoms versterk die idee: “met sy outfit aan, tossel op die kop, so met sy gesig opgedoen met die swart *en* die wit *en* die rooi” [my beklemtoning] – die spel met die voegwoord “en” dien as beklemtoning van die hopeloosheid van die situasie – en “Met ‘n balletrokkie aan en puntskoentjies – pienk, alles pienk.”

Die woorde “swart”, “wit”, “rooi” en “pienk” is in bogenoemde sinne nie blote chromatiese aanduidings nie, maar in hierdie geval waarskynlik ‘n uitbeelding van die kleurvolheid en vrolikheid (alhoewel ‘n valse vrolikheid) van die vermaaklikheidskarakters en van die sirkus. Die kleure kan onderskeidelik en assosiatief gevolglik dui op bloed, vlees (rooi en pienk) en die dood (swart en wit).

Die twee kinders word dus ook deel van die ma se vergeefse begeerte na die mag van sukses en erkenning. Die mag van die vermaaklikheidskunstenaar/nar/skrywer as ontmaskeraar is egter twyfelagtig. Die self word “mismaak” in die proses.

In hierdie kabarettteks, soos in die vorige een, word die leser bewus van 'n satiriese, sameswerende verteltrant, soos manifesteer in die sin: “maar ek sal jou later daarvan vertel.” Die verteltrant word iets vertrouliks, sodat die verhouding tussen die spreker en die leser al hefter raak.

In 'n spanningsvolle opeenvolging van narratiewe gebeure en sameklontering van motiewe, word die desperaatheid van die vrou se situasie steeds meer intens en sy voel dat net sý alleen (“mensalleen”) 'n oplossing kan vind. Haar desperaatheid kan herken word in die herhaling van die hande-beeld: “Nou sien jy hierdie twee hande, né? Met hierdie einste twee hande het ek mensalleen daardie skeure met naald en seilgare heelgemaak.” As beredderaar van haar eie situasie bevestig sy haar wil om te oorleef: “Maar kyk, so kry jy my nie onder nie.”

In haar desperaatheid en frustrasie, begin die vrou haar liggaam tot uiterste grense dwing (1995:122): “Ek het deur die pos 'n kursus geloop oor hoe om pyn nie te voel nie.” En: [my beklemtoning] “Ewenwel, *ek eet en ek eet en ek eet.*”

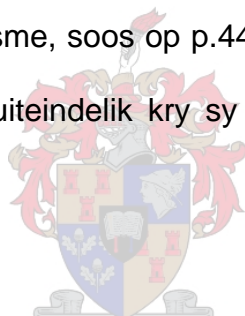
Die aktiewe hoofkarakter wend haar tot selfskending, wat sin vir sin steeds intenser raak, ter wille van aandag en vermaaklikheidswaarde. Die grense van haar liggaam raak ook toenemend benouend [my beklemtoning]: “En *ek begin swel en ek swel en ek swel.*” Selfontmagtiging verby 'n sekere grens kry vermaaklikheidswaarde. Dit is al wat uiteindelik die selfskender enigins bemagtig.

Die volgende stap van selfbemagtiging, is om haarself te hipnotiseer ten einde geen pyn te voel nie: “en alles van pyn onder die knie het.” Die beheersing van die vermoë om pyn te voel, is meer as net 'n fisieke proses. Dit omvat ook die hantering en bestand wees teen intense innerlike pyn.

Die voorstelling van haar optrede word beklemtoon deur satiriese beskrywings soos (1995:123):

Het ek 'n Rhinestone bikini aangetrek. Ek kom ingerol [...] Ek kom ingetolbos en ek gaan lê met my dik lyf op die spykerbed, en terwyl ek Minora-blades sluk – 144 blades, ja, 144, 'n hele gros, ek lieg nie, spring my dogtertjie met 'n volstruisveer skipping rope en 'n pienk tu-tu op my maag! What a show!

Hierdie soort sinne illustreer, deur opsetlike oordreweheid, die Bakhtiniaanse groteske voorstelling van gebeure en grens aan die bisarre. Dit is ook verteenwoordigend van wat Fairbairn (Greenberg en Mitchell 1983) teoretiseer as die voortdurende soeke na aanvaarding en liefdevolle kontak met eksterne objekte. Indien die ouer-kind verhouding pynlike, onbevredigende kontak bied, integreer die subjek hierdie negatiewe gevoelens op 'n basis van lyding en masochisme, soos op p.44 van hierdie tesis uiteengesit. Dit is 'n vertoning wat stomslaan. En uiteindelik kry sy erkenning [sic - E.A]: “Marvelous, marvelous, marvelous!”<sup>1</sup>



Dan is dit weereens ou-dokter, haar aanvanklike “bemagtiger”, wat haar bespoedig: “die onheil slaan op ons toe.” Die lasbrief wat hy aan haar stuur verteenwoordig die proses van ontmagtiging. Die vrou probeer haarself in die ou-dokter se terme bemagtig as sy “die wet” aanvaar as 'n noodwendigheid: “Die wet is die wet, is die wet, finis en klaar.”

Dit is juis in haar aanvaarding van die uitbuiting, dat haar eie ontmagtiging en ondergang lê. Dieselfde soort eie ontmagtiging word aangetref by die moeder-karakter in “Kristaldruwe”, waar die moeder ook die “wette” van die lewe selfkastydend aanvaar en haarself deur hierdie aanvaarding, ontmagtig: “'n Mens moet seker lag daaroor”;

<sup>1</sup> Die woord “marvellous” word deur die skrywer foutiewelik aangewend. Of dit opsetlik is of 'n tikfout, is nie seker nie.

“Thank the Lord for small mercies” en ook die uiting: “dit is die lewe en dit is soos die lewe is.”

Die vrou in die sirkus bly egter glo dat haar “soort” nie “onder[ge]kry” word nie. Deur steeds deel te bly van die sirkus, troos sy haarself dat sy oorwin het. Al het sy alles verloor, is sy die een met die “guts” om aan te hou vermaak. Hierdie woord impliseer dat sy, aangepor deur die dokter, oor die potensiaal beskik om die onmoontlike te bereik. Sy kan naamlik metamorfoseer van ‘n “papegaai tot ‘n cheetah”.

### 12.3.3 Slotsom

In hierdie verhaal handhaaf die oorlewingsmeganisme homself in kulkunsies en dies meer, waarmee die vrou haarself as “verbruikbaar” aanbied – ‘n laaste patetiese “verweer” teen ‘n ontmagtiging. Geweld is hier, bo alles, ‘n geweld teen die *self*. Skending van die self word as toegangsweg gesien tot ‘n verlossende eenwording met die juigende, vermaakte ander.



## HOOFSTUK 13

### SLOT EN SAMEVATTING

In hoofstuk 1 word die onderwerp van ondersoek, naamlik die fenomeen van erotiek, geweld en die dood, soos wat dit binne die bundel *'n Gelyke kans* manifesteer, geïdentifiseer. Met die inleiding tot die tesis voer ek aan dat dit in dié bundel gaan om die strewe na erotiese verhoudings, as teenvoeter vir eensaamheid. In hierdie soeke na geluksaligheid en euforie, is selfopoffering binne vernietigende magsverhoudings dikwels 'n noodwendigheid. Dit is iets wat inherent, volgens Freud (Moi 1985), déél mag wees aan die mens se aard en natuur: 'n begeerte na selfvernietiging wat volledige inkorporasie deur die ander moontlik maak. Die destruktiewe verhouding kan gesien word as 'n soort doodsrutueel voorwaardelik vir erotiese vervulling en volkome geluksaligheid.

Soos in die inleiding tot hierdie tesis vermeld, het hierdie studie dit ten doel gestel om Goosen se beskouing van die Suid-Afrikaanse werklikheid te gee en die menslike begeerte en natuur binne (hoofsaaklik erotiese) menseverhoudinge te ondersoek.

J.P. Smuts (1995:32) erken in sy resensie in die tydskrif *Insig*, 'n "drang na ontvlugting" asook die "beperkende en neerdrukkende bestaan" van karakters in hierdie bundel. Tog vind hy dit nie nodig om die beperkende en vernietigende uitwerking van die reëls van die samelewing op individue verder te ondersoek nie, verál ook nie waartoe hierdie limiete die individu dryf nie. Dit is juis die illusies waardeur mense hulle bestaan probeer leef, wat Goosen met simpatie en begrip in haar verhale in *'n Gelyke kans* ondersoek.

In die Suid-Afrikaanse werklikheid wat Goosen met sommige van hierdie verhale onthul, word kwessies soos bloedskande as taboe-onderwerp dikwels verswyg. Wat Goosen

durf beweer is dat vroue hierdie soort vergrype teen hulle verduur en dat hulle dalk medepligtig kan wees aan hierdie “werklikheid”. Die “verwoestende gang” (Brink 1990:113) van die werklike toestand van die sosiale bestel word met hierdie verhale aan die daglig gebring en die magteloosheid van die individu binne hierdie bestel word beklemtoon.

Deur verwysings in sommige van die verhale na die “Christelike liefde” as kil, voorskriftelik en die geloof van slawe, stel Goosen myns insiens die menslike natuur in al sy ekses en buitenissigheid teenoor die dressuur van die Christelike liefde. “Natuur” word as’t ware ingevoer as die *eintlike* bepaler van die syn en wese van die mens.

In ‘n soort “waardeoordeel” van die tien gekose en geanaliseerde tekste, kan genoem word dat enkele van die kortverhale, vanwee ‘n kwasi-allegoriese inslag nie ewe geslaagd is as ‘n verhaal soos “Derra se kroonprinses” nie. Verhale soos “Vlieg” en “Vrug” is sinnebeeldig en kom daarom “didakties” voor. Die spesifieke kwaliteite en kenmerke van die Suid-Afrikaanse milieu, waarvan Goosen ‘n meester-uitbeelder is, word hier losgelaat ten gunste van ‘n alte nadruklike skrywersideologie rondom seks en “natuur” en die psigologie van selfonderwerping.

In ‘n artikel beskryf Tom Gouws (1995:10) hierdie bundel as: “‘n Versameling kortverhale en kabarettetekste wat Goosen se begaafdheid as skrywer omlin, maar helaas ook wys dat sy daarteen moet waak om nie ‘n gevangene van haar goue koutjie te word nie. Van die tekste het ‘n onmiskenbare resepmatige gefladder.” Dit is ‘n stelling waarmee ek nie saamstem nie.

'n *Gelyke kans* word deur sommige resensente soos Olivier (1990:18) as “nie op dieselfde peil” as ander werke uit die Goosen-oeuvre beskou nie en dit is veral die kabarettetekste wat volgens Smuts (1995:32), minder suksesvol blyk te wees: “Hierdie groep mis die hegte konstruksie van die beste verhale in die bundel, en sal waarskynlik meer tot hulle reg kom tydens opvoering.” Die rede hiervoor is, aldus Viljoen (1995:35), “miskien omdat die leser die teatrale en ekstreme atmosfeer geskep deur die kabaretlokaal en die teenwoordigheid van die kabaretis ontbeer by die lees van hierdie stukke” en daarom “lê hulle op die rand van oortuiging.”

In haar oeuvre maak Goosen dikwels van baie poëtiese taal gebruik. Afgesien van die enkele verhale, soos “Vlieg” en “Vrug”, is Goosen egter daarvoor bekend dat sy hierdie soort vertellings berekend doen en “behendig” kan afwissel met “vertellende of meer gedistansieerde passasies” (Hambidge 1986).

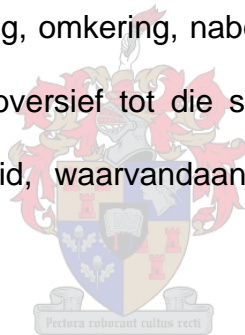
Volgens Gouws (1995:10), lewer hierdie bundel “nie hoogdrawende ‘Teks’ nie, maar eerder ‘sprokies’ en orale vertelsels wat aansluit by die mondelinge tradisie van Afrika. Dit is magiese towerformules wat toehoorders begoël”. Ek stem nie saam met Gous se bewering nie, want met Bakhtin en Bataille, plaas Goosen haarself eerder in ‘n Europese intellektuele tradisie en die verhale in *'n Gelyke kans* het niks met Afrika-tradisies te make nie.

Johann de Lange (1995:18) noem Goosen wel tereg “‘n moderne sheherazade wat moet aanhou stories vertel, want dis al manier waarop sy sin uit die bestaan kan haal, en sin kan gee aan die menslike kondisie”.



Terugskouend gesien [met hierdie verhandeling as agtergrond] stem ek volkome saam met Hambidge (1986:2) wanneer sy sê: “Jeanne Goosen se vertellings *swing*. Of sy nou herkenbare figure omtower tot verhaalkarakter en of sy nou gewoon als uit die duim suig: die leser bly enduit geboei. Sy is by uitstek ‘n kulkunstenaar wat haar leser fop met die vermenging van feit en fiksie; sy is ook ‘n nar wat speel om die pynlikheid van die lewe te probeer ontsnap. Maar in elke teks kom dit na vore, die weerloosheid van mense.”

Goosen, as vroulike skrywer, maak haarself nooit skuldig aan die historiese diskoers, wat teoretici soos Kristeva (Moi 1985) as onvermydelik deel van literatuur deur vroue beskou, nie. In die bundel *‘n Gelyke kans*, maak Goosen eerder van ‘n mymerende tegniek gebruik, waar sy oordrywing, omkering, nabootsing, verswyging en “mean”-skryf aanwend as opposisioneel en subversief tot die simboliese orde. Sy skryf vanuit ‘n intens-weemoedige meelewendheid, waarvandaan sy die mens en sy gesteldheid betreur, satiriseer en ontmasker.



## BRONNELYS

- Abraham, Fred. 1998. *Chao-footnotes to Kristevan Semiotics*. <http://www.blueberry-brain.org>.
- Bakhtin, M.M. 1968. *Rabelais and his World* (vert. H Iswolsky). Cambridge: MIT Press.
- Bataille, George. 1987. *Het oog*. Leuven: Uitgeverij Kritak.
- Boldt-Irons, Leslie Anne. 1995. *On Bataille: Critical Essays*. Albany: SUNY Press.
- Brink, A.P. 1987. *Vertelkunde: `n Inleiding tot die lees van verhalende tekste*. Pretoria: Academica.
- Brink, A.P. 1990. Die kat uit die boom. Die mummies, die pappies, die kinders, die erfsondes. *De Kat* 6 (1), Julie.
- Brink, A.P. 1991. An act of violence: thoughts on the functioning of literature. *Pretexts* (3).
- Campbell, J. 2000. *Arguing with the Phallus: Feminist, Queer and postcolonial Theory: A Psychoanalytic Contribution*. London: Zed Books Ltd.
- Claes, Paul. 1994. *Het oog*. Leuven: Kritak Uitgeverij.
- Creed, Barbara. 1986. "Horror and the Monstrous Feminine: An Imaginary Abjection". Austin: University of Texas Press.
- De Lange, Johann. 1995. Hier seëvier die verbeelding. *Rapport* 27, Augustus.
- Dworkin, A. 1989. *Pornography: Men Possessing Women*. London: Women's Press.
- Eagleton, Mary (red.). 1986. *Feminist literary theory: a reader*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Eagleton, T. 1981. *Walter Benjamin: Towards a revolutionary criticism*. London: Verso.
- Foster, PH. 1987. *Die dier as teken in Wilma Stockenström se Monsterverse*. Ongepubliseerde MA-verhandeling. Stellenbosch.
- Gasbaronne, Lisa. 1994. "The Locus for the Other": Cixous, Bakhtin, and Women's Writing. *A Dialogue of Voies: Feminist Literary Theory and Bakhtin*. Eds. Karen Hohne and Helen Wussow. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Gilbert, Helen. 1997. *PostColonial Grotesques: Remembering the body in Louis Nowra's Visions and the Golden Age*. SPAN (36): Monash University.
- Girard, René. 1978. *To double business bound*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Goosen, Jeanne. 1995. *'n Gelyke kans*. Kaapstad: Tafelberg.
- Gouws, Tom. 1995. Erotiek van vroue se taal bly by leser. *Beeld*, 13 Oktober.
- Greenberg J.R en Mitchell S.A. 1983. *Object Relations in Psychoanalytic Theory*. Cambridge: Harvard University Press.
- Groden en Kreiswirth. 1997. *The Johns Hopkins Guide to literary theory & criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Hambidge, Joan. 1986a. Die erotiek van lees. *Tydskrif vir Letterkunde*, 3 Augustus.
- Hambidge, Joan. 1986b. Vars aanslag besonders. *Boeke-beeld*, 26 Mei.
- Kristeva, J. 1969. *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- Kristeva, J. 1982. *The Powers of Horror: An Essay*. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, J. 1984. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press.
- Kuhn, A. 2000. "What's the matter, Trevor? Scared of something?" Representing the monstrous-feminine in *Candyman*.
- Millet, Kate. 1985. *Sexual politics*. Virago: London.
- Moi, Toril. 1985. *Sexual/Textual politics*. London: Methuen.
- Purvis-Smith, V.I. 1994. Ideological becoming: Mikhail Bakhtin, feminine écriture, and Julia Kristeva. *A Dialogue of Voies: Feminist Literary Theory and Bakhtin*. Eds. Karen Hohne and Helen Wussow. University of Minnesota Press: Minneapolis.
- Olivier, Gerrit. 1990. Goosen se meesterlike vertelling sê: Ons is inderdaad almal so. *Vrye Weekblad*. 27 Julie.
- Olivier, Gerrit. 1993. Grappe kan ook pynlik wees. *Vrye Weekblad*. 21 Julie.
- Quigley, T.R. 1998. *A Brief Outline of Psychoanalysis*.  
<http://www.panix.com/~squigle/at/psycho.html>
- Richardson. 1994 en 1998. *George Bataille*. London: Routledge.

- Robinson, Victoria en Diane Richardson (red.). *Introducing women's studies*.
- Ruthven, K.K. 1984. *Feminist literary studies: an introduction*. London: Cambridge University Press.
- Segers, R (red). 1978. *Receptie-esthetika. Grondslagen, theorie en toepassing*. Nederland : Huis aan de drie grachten.
- Seldan, Raman. *A reader's guide to contemporary Literary theory*. University Press: Kentucky.
- Scholes, Robert. 1982. *Semiotics and interpretation*. New Haven: Yale University Press.
- Showalter, Elaine (red.). 1989. *Speaking of gender*. New York: Routledge.
- Smuts, J.P. 1995. Nog voortreflike verhale van Jeanne Goosen. *Insig*, Julie.
- Stallybrass, Peter en Allon White. 1986 *The politics and poetics of transgression*. London: Methuen.
- Suleiman, SR. 1990. *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*. London: Harvard University Press.
- University of South Africa. 1986. *Theory of literature*. Pretoria: UNISA.
- Viljoen, Louise. 1995. 'n Behoorlike karnaval en by tye 'n baie snaakse jol. *Die Suid-Afrikaan*, Mei/Junie.
- Viljoen, Louise. 1996. Postkoloniale en die Afrikaanse letterkunde: Verkenning van die rol van enkele gemarginaliseerde diskoerse. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* (3).
- Wilbur, Shawn P. 2003. *Pornologies: Sex/Violence/Power/Knowledge*. Libertatia Laboratories.