

Om 'n deeglike “aanmaning van sterflikheid” te kry: katabasis, relasionaliteit en retrovisie in *Die benederyk* van Ingrid Winterbach

Adéle Nel

Adéle Nel: Skool vir Tale, Noordwes-Universiteit (Vaaldriehoekampus)

Opsomming

Met verwysing na Kaja Silverman se boek *Flesh of my flesh* (2009), waarin sy insigte oor relasionaliteit, kunstenaarskap en die dood indringend verken en uiteensit aan die hand van die mite van Orfeus en Euridike, betoeg ek in hierdie artikel dat *Die benederyk* binne die teoretiese raamwerk van relasionaliteit en retrovisie gelees kan word. Relasionaliteit manifesteer in die roman eerstens as 'n ontologiese verwantskap op persoonlike vlak tussen mense op grond van sterflikheid. Katabasis maak op verskillende wyses 'n verskyning in die roman, maar die opvallendste verwysings is deurgaans na Stefaans Adendorff wat “die duisternis afgegaan het en lank verlore was”. Daar word tweedens aangetoon dat *Die benederyk* terselfdertyd 'n narratief-filosofiese besinning oor die aard, die waarde en funksie van kuns en die artistieke proses is. Winterbach besin by monde van die sentrale kunstenaarkarakter, Aaron, wie se lewensverhaal ook getuig van ondergang en redding, oor die plek van die Suid-Afrikaanse kunstenaar binne 'n groter wêreldorde en sy verwantskap met voorgangerkunstenaars binne die kunstradisie. Sy onderneem saam met Aaron 'n reis deur die Westerse kunstradisie, en deur middel van retrovisie word talle dooie kunstenaars “lewend” gemaak, van wie Joseph Beuys en Francisco Goya die opvallendste is.

Trefwoorde: Ingrid Winterbach; *Die benederyk*; Kaja Silverman; *Flesh of my flesh*; relasionaliteit; retrovisie; katabasis; kunstenaarskap; Westerse kunstradisie

Abstract

A profound reminder of mortality: catabasis, relationality and retrovision in Ingrid Winterbach's *Die benederyk* (2010)

The aim of this article is to indicate that *Die benederyk* (*The underworld*) may be read within the theoretical framework of catabasis, relationality and retrovision. My point of departure is that relationality manifests itself in two ways in *Die benederyk*, namely as an ontological relationship on a personal level between people (whether it be family relations or the bonds of friendship), and also as an ontological relationship between specific artists through the ages. With reference to Kaja Silverman's book *Flesh of my flesh* (2009), but also referring to Ety Mulder's *Freud and Orpheus* (1987), a brief summary of the theoretical concepts of relationality, catabasis and retrovision will first be provided. It will be shown, furthermore,

that at the same time *Die benederyk* is a narrative philosophical reflection on the nature, value and function of art and the artistic process. However, since every artist also works within a specific public sphere and tradition this aspect, too, is relationally based.

The title itself, *Die benederyk*, already establishes a connection with death and the myth of Orpheus and Eurydice that is confirmed throughout the story. Silverman uses this well-known myth, as recorded by Ovid in Book X of *The metamorphoses*, as her starting point from which she develops her theory of relationality. What is not so well known in Western literature is the fact that after the second disappearance of Eurydice into Hades, Ovid adds a redemptive coda to Book XI, which largely invalidates the woman-death link and lays the foundation of relationality. Orpheus is murdered by the vicious Maenaden. This results in his second descent into the underworld. When he arrives in Hades he sees what he had seen before, but he sees it anew and differently. He embraces Eurydice lovingly and in doing so he acknowledges her ontological equality (Silverman 2009:181). In this way, they re-enact what had happened before, cancelling the violence of the events and transforming it into a reversible and ontological equalising analogy (Silverman 2009:181).

Orpheus's descent into the underworld is related to the Greek concept of *katabasis* – a concept defined as a movement or journey downwards. According to Falconer (2005:2) the Greeks used the term *katabasis* (Latin *descensus ad infernas*) metaphorically to refer specifically to the story of a living person who had visited the underworld and returned reasonably unscathed to the land of the living.

Silverman's (2009) thesis regarding the theory of relationality is bound up with the fact that mortality is the most comprehensive and basic feature that man shares with every other living being on earth. Finiteness marks the time and place where we end and others begin, both spatially and temporally. It is the acknowledgement of this limitation that gives us a sense of our place within the larger whole (Silverman 2009:4). Silverman (2009:8) then engages with the ideas of psychoanalyst and writer Lou Andreas-Salomé. She refers to Salomé's memoir, *Looking back*, in which she voices insights that correspond with Ovid's coda in the recording of the Orpheus myth. Salomé attributes a redemptive power to this type of looking, i.e. the capacity to revive the past so that it happens again, but in a new way. She refers to this process as the healing power of *Nachträglichkeit* – a term originally created by Freud, but used in a different sense by Salomé. She also attributes a number of other powers to *Nachträglichkeit*, namely the possibility that it can cleanse sin, raise the dead and resolve differences between people.

Die benederyk tells the story of two brothers, Aaron Adendorff and his brother Stefaans. The novel addresses, among other issues, the quest for the meaning of life by both characters after each one descends into his own personal hell and in the slow process of re-emerging back towards the light. Both are struggling with their own sins, the death of their loved ones, broken relationships between people and the intense emotions of dealing with loss.

The most striking reference to someone visiting the underworld and returning is found when Stefaans is said to have gone down to the darkness and had been lost for a long time. During the course of the narrative Stefaans is likened to the biblical New Testament Lazarus, who was resurrected to life, but also to Joseph of the Old Testament, who was saved from certain death in the pit. Among other things, the novel tells the story of Stefaans's descent into darkness due to drug addiction, the turning point in his life, as well as his gradual return to the land of the living. After this catabatic experience, Stefaans gains insight into his relationship with other flesh being of his flesh and understands his existence as an aware

being with a body that has limitations, so that relationality is established. He then reflects on those that he has left behind, whether dead or alive, and so he starts his journey to renewal and regeneration. He accepts his fate, reconnects with his lost brother and heals broken relationships with departed family and friends through retrovision, exorcises his fears, and finally experiences release.

Aaron Adendorff, the painter, is the central character in the novel. His story, too, is one of destruction and salvation. After the death of his wife, Naomi, Aaron descends to the dark depths of depression and is also confronted with his own mortality when a cancerous growth is removed from one of his kidneys.

There is another striking link with the Orpheus myth in this novel regarding art and the creative process. A conclusive connection exists between being an artist and relationality. It is specifically the descent into the underworld that is presented as the creative process. In this way, the story of Aaron as an artist highlights a different aspect of relationality.

Aaron's art is initially figurative in nature and as such he associates himself with the recognisable image. However, after the 1980s his work becomes more abstract as he loses touch with the physical image. This change in the subject-object relation distresses Aaron, because he is constantly aware that the loss of the image – of a discernible object – could be the death of all structure: a formal *dead* end. The tone in which the novel is written gets its power from the inevitable influence of the invisible image as is evidenced by the description of the intense experience of loss every time the recognisable image disappears. For Aaron, the benefit of his insights into relationality is the rediscovery of his lost loved one, here being the recovery of the recognisable image. He, too, accepts loss and overcomes his anxiety. His renewed creative drive and the prospect of the exhibition in Berlin is proof of his renewal and regeneration.

The ontological relationship between people isn't important only for the personal connections and dialogue with predecessors, but also for the insight it gives into what it entails being an artist. It also highlights the connection between artists throughout the ages. Thus, Aaron's retrovision is also a comprehensive overview of Western art history, including many references to predecessor artists with whom he feels a kinship. Feeling himself marginalised (both as a person and as an artist), Aaron takes a critical look at his own figurative paintings as well as those of a few chosen, fictional artists. These include Jimmy Harris (a videographer who has an obsession with deconstructive creativity) and Moeketsi Mosekede (a politically correct artist).

Many deceased artists, of whom Joseph Beuys and Francisco Goya are the most notable, are resurrected through retrovision. This historical layering has the effect of a palimpsest, viewing the present as being intertwined with the past. In this way relationality between the past and the present is suggested. *Die benederyk* is, therefore, indeed a narrative philosophical reflection on the nature, value and function of art in the early 21st century, the history of Western art and the artistic process. Thierry De Duve's comment, as quoted by Lyotard (1992:16), is especially relevant to this novel as it refers to the issues addressed by it: "The question of modern aesthetics is not 'What is beautiful, but rather what is art to be and what is literature to be?'"

This article also briefly explores what the terms *art* and *artwork* currently mean. Adorno's statement in *Aesthetic theory* (1997:1) is relevant here: "It is self-evident that nothing concerning art is self-evident anymore, not its inner life, not its relation to society, not even

its right to exist.” In fact, it could be argued that this pronouncement is the artistic theoretical framework on which Winterbach constitutes her reflection of art and what it means to be an artist in *Die benederyk*. This novel reflects on the meaning of art, the origin and nature of creative expression (the formation of art) and the possible value thereof. In conclusion it is clear that Winterbach is making explicit pronouncements on art theory through her characters. This means there is evidence of inter-textual poetic reflection. Although these poetic views cannot necessarily be attributed to Winterbach as a visual artist, the narrative philosophical reflection about the creative process confirms once more the particular relationship between her prose and her visual disposition.

Key words: Ingrid Winterbach; *Die benederyk*; Kaja Silverman; *Flesh of my flesh*; relationality; retrovision; catabasis; artistry

1. Inleiding

Op grond van die titel kan daar in *Die benederyk* (2010) reeds ’n verband gelê word met die dood en die mite van Orfeus en Euridike; ’n verband wat in die loop van die verhaal telkens bevestig word. Hierdie roman is inderdaad verhaalmatig gemoeid met die dood en hellevaart, maar ontgin terselfdertyd ’n soeke na verbande en samehang (314¹), met ander woorde relasionaliteit asook die aard en wese van kuns en kunstenaarskap. Andries Gouws wys in sy artikel “Ingrid Winterbach as skrywer en as beeldende kunstenaar – enkele beskouings” daarop dat daar in Winterbach se prosa talle eksplisiete verwysings na beeldende kuns is (2008:9). Nie alleen is baie van haar karakters kunstenaars nie, maar bekende kunstenaars uit die verlede kom dikwels ter sprake, en sommige beskrywings in haar romans is geskoei op skilderye. In *Die benederyk* sit Winterbach hierdie kenmerkende werkwyse voort, en bevestig opnuut die verwantskap tussen haar prosa en haar visuele ingesteldheid.

Die doel van hierdie artikel is om aan te toon dat *Die benederyk* binne die teoretiese raamwerk van relasionaliteit, hellevaart en retrovisie gelees kan word. My uitgangspunt is dat relasionaliteit op tweërlei wyse in *Die benederyk* manifesteer: as ’n ontologiese verwantskap op persoonlike vlak tussen mense (hetsy met betrekking tot familie- of vriendskapsbande), en ook as ’n ontologiese verwantskap tussen spesifieke kunstenaars deur die eeue heen. Aan die hand van Kaja Silverman se boek *Flesh of my flesh* (2009), maar ook verwysend na Etty Mulder se *Freud en Orpheus* (1987), sal ek poog om ’n bondige samevatting te gee van die teoretiese konsepte van relasionaliteit, katabasis en retrovisie. Daar word voorts ook aangetoon dat *Die benederyk* terselfdertyd ’n narratief-filosofiese besinning oor die aard, die waarde en funksie van kuns en die artistieke proses is, maar omdat elke kunstenaar binne ’n bepaalde openbare sfeer en tradisie werk, het hierdie aspek ook relasionaliteit as grondslag.

As interpretatiewe strategie beoog ek ook ’n relasionele lees na aanleiding van Susan Stanford Friedman se konseptualisering van veruimteliking (“spatialization”) van die teks en ’n gepaardgaande relasionele lees. In ’n artikel, “Spatialization: A strategy for reading narrative” (2002), bou Friedman voort op Julia Kristeva se insigte met betrekking tot die veruimteliking van die narratief. ’n Volledig ruimtelike lesing van ’n narratiewe teks behels

volgens Friedman (2002:219) 'n interpretasie van die interaksie tussen die horisontale en vertikale narratiewe koördinate, en betrek die skrywer, leser en teks. 'n Horisontale narratief beskryf Friedman as die opeenvolging van gebeure (hetsy intern of ekstern) wat in ooreenstemming met die ordenende beginsels van die plot en narratiewe perspektief “gebeur”. Ingeslote is die ruimte, karakters, handeling, inisiële “probleem”, progressie en sluiting – met ander woorde die fokus van die tradisionele narratologie.

Die vertikale as van die narratief sluit in 'n “in diepte”-lees (dus 'n afdaal na die benederuimte) van die teks en dit geskied gelyktydig met die horisontale teks-in-progressie. 'n Relasionele lees veronderstel 'n interaktiewe verwantskap tussen die oppervlak en die palimpsestiese dieptes van 'n gegewe teks. Hoewel ten nouste met mekaar verweef, kan die vertikale dimensie in drie onderskeidende aspekte onderverdeel word ter wille van ontleding: die literêre, historiese en psigiese.² Sowel die literêre as die historiese aspekte van die ingebedde vertikale narratief betrek 'n dialoog met ander tekste, wat hetsy bewustelik of onbewustelik deur die skrywer voorsien is. Hierdie dialoog bestaan as 'n “mosaïek van aanhalings en verwysings” wat deur die leser geïnterpreteer moet word. Friedman (2002:225) som die voordeel van die konseptualisering van die narratief in ruimtelike terme soos volg op:

In contrast to typological approaches, spatialization emphasizes the psychodynamic, interactive, and situational nature of narrative processes; it also provides a fluid, relational approach that connects text and context, writer and reader. [...] But a reading strategy based in the identification of horizontal and vertical narratives axes fosters relational readings, discourages “definite” and bounded interpretations, and encourages a notion of the text as a multiplicitous and dynamic site of repression and return.

In *Die benederyk* sluit die palimpse van tekste onder andere in: 'n kunshistoriese diskoers, die mite van Orfeus en Euridike, en verskeie Bybelse verwysings, soos die verhale van Lasarus en van Josef en sy broers. Thomas Mann se tetralogie *Joseph und seine Brüder* (*Joseph and his brothers*) is 'n opvallende interteks, terwyl verskeie “bewustelike tekste” aan die einde van die roman as “erkennings” gelys word. As teoretiese stramien by die lees van Winterbach se roman kan Kaja Silverman se teks *Flesh of my flesh* (2009), waarin sy insigte oor relasionaliteit, kunstenaarskap en die dood indringend verken en uiteensit aan die hand van die mite van Orfeus en Euridike ('n mite wat bestempel kan word as 'n oernarratief van Westerse subjektiwiteit), betrek word.

2. Katabasis, relasionaliteit en *Nachträglichkeit*: 'n teoretiese besinning

Orfeus se neerdaal na die benederyk hou verband met die Griekse begrip *katabasis*, wat volgens die WAT (Hauptfleisch 1970) gedefinieer word as “beweging of gang ondertoe”. Volgens Falconer (2005:2) het die Grieke die term *katabasis* (Latyn *descensus ad infernas*) metafories gebruik om spesifiek te verwys na die verhaal van 'n lewende persoon wat die doderyk besoek het, en redelik ongeskonde teruggekeer het na die land van die lewendes.

Human (2010) wys egter tereg daarop dat dié benederyk (onderwêreld, inferno/hel) terselfdertyd ook ruimte van regenerasie en kreatiwiteit is. Die mitologiese onderwêreld waarna Orfeus afdaal, is met ander woorde die hiernamaals, of die ryk van die duisternis waar die onsterflike siele van afgestorwenes hulle bevind.

Mulder (1987:11) betoog op haar beurt dat Sigmund Freud se beskouings 'n argetipiese herhaling van Orfeus is, omdat hy ook 'n model aanbied vir die weg na benede, na die onderwêreld van die onbewuste: "Hij is, in analogie met Orpheus, op zoek naar verloren, gestolde beelden, met de bedoeling deze terug te halen, omhoog te voeren, en in de realiteit van het bewustzijn te verwerken." Die benederyk waaruit Orfeus sy gestorwe geliefde wil terugvoer na die lig, is dus die mitologiese model van dit wat in die 20ste eeu as die onderbewuste aangedui word. Mulder maak voorts die stelling dat die mitologiese verhaal van die katabasis óók geïnterpreteer kan word as die eksternalisering van die afdaal na die onderbewuste: "Dit wil zeggen dat het proces van inkeer, het verwerven van zelfinzicht, een aanschouwelijke, zinnebeeldige vorm heeft aangenomen" (1987:15).

Die soeke na "verlore beelde" en die proses van selfinsig en innerlike rypwording (individueasie) is egter nie slegs op die persoonlike proses binne 'n individu van toepassing nie, maar ook op 'n hele kultuur – daar is met ander woorde sprake van 'n kollektiewe kultuurhistoriese ontwikkeling. Naas Orfeus en Freud spesifiseer Mulder ook 'n derde katabasis, of wat sy noem 'n "halte plaats halverwege in dit culturele individuatieproces", naamlik Dante (1265-1321) se *La divina commedia*. Margaret Atwood verwys op haar beurt na Jorge Luis Borges se "Nine Dantesque essays", waarin hy die teorie uiteensit dat die totale *La divina commedia* ("this whole vast and intricate structure") "was composed by Dante mainly so that he could get a glimpse of the dead Beatrice, and bring her back to life in his poem. It is because he is writing about her, and only because he is writing about her, that Beatrice is able to exist again, in the mind of the writer and reader" (Atwood 2002:172).

Vir al drie vorme van katabasis is die deurslaggewende oomblik steeds die ervaring van verlies of trauma of afdwaling. Dié trauma word veroorsaak deur die dood van die geliefde: "dat in deze samenhang veralgemeend kan worden tot 'de dood van de oer-liefde'" (Mulder 1987:16). Waar Freud en die konsepte van die psigoanalise ter sprake kom, is die dryfveer vir die afdaal na die onderbewussyn uit die aard van die saak aansienlik meer gekompliseerd. Tog is daar ook sprake van 'n teruggryp na die oergevoelens, wat insluit die "eerste geliefde", die moeder, asook die terugvind van oerbewegings en -driete in die innerlike en die daarin versenke of verdronge dryfvere. James Hilman onderskryf by implikasie Muller se argument as hy ook die onbetwiste verwantskap tussen mitologie en psigologie op grond van die term *depth psychology* aantoon (1997:24). Hy wys voorts daarop dat Freud aan die begin van sy teorieë ten opsigte van die dieptepsigologie die onderwêreld van die mitologie resoneer.

Die tese waarvandaan Silverman (2009) se teoretiese besinning oor relasionaliteit uitgaan, is die feit dat sterflikheid die mees omvattende en deurslaggewende eienskap is wat die mens met *elke* ander wese op aarde deel. Eindigheid markeer die punt waar ons eindig en ander begin, sowel ruimtelik as temporeel, en die erkenning van hierdie begrensdeheid verleen aan ons 'n sin van plasing binne 'n groter geheel (Silverman 2009:4). Silverman gebruik die

bekende mite van Orfeus en Euridike, soos opgeteken deur Ovidius in Boek X van *The metamorphoses*, as uitgangspunt ten einde haar teorie van relasionaliteit te beredeneer. Minder bekend in die Westerse literatuur is die feit dat Ovidius ná die verhaal van Euridike se tweede verdwyning terug na die doderyk ook 'n reddende koda in Boek XI byvoeg, wat in 'n groot mate die vrou-dood-verbintenis ongeldig maak. Orfeus word deur die boosaardige Maenaden vermoor. Hy daal gevolglik 'n tweede keer na die benederyk, en as hy in Hades³ aankom, sien hy wat hy voorheen gesien het, maar nou sien hy dit opnuut en *anders*. Hy was die eerste keer met sy terugkyk skuldig daaraan dat hy Euridike se tweede dood veroorsaak het, en hy het sy skuld verplaas deur sterflikheid aan vroue te koppel. As Orfeus nou vir 'n tweede keer kyk, sien hy Euridike op 'n ander wyse en omhels hy haar liefdevol – hy erken so haar ontologiese gelykheid (Silverman 2009:181). Daarna stap hulle hand aan hand deur die doderyk; soms loop hy voor en volg sy hom, en soms loop sy voor en volg hy haar. Orfeus se terugkyk na haar hou egter geen bedreiging meer in nie. Hulle herverorden (“reenact”) só wat die vorige keer gebeur het, en kanselleer terselfdertyd die geweld van die gebeure en transformeer dit na in 'n tweeledige en ontologies gelykmakende analogie (Silverman 2009:181).⁴ Vir Silverman (2009:40) is analogie die korrespondensie van twee of meer dinge *met* mekaar en dit struktureer elke aspek van die Syn. Sy verduidelik soos volg: “An analogy is a relationship of greater or lesser similarity between two or more ontologically equal terms – a corresponding *with*, rather than a corresponding *to*. Everything relates to everything else in this way, because analogy is the structure of Being” (Silverman 2010:179).

Die begrip *relasionaliteit* word vanuit 'n ander invalshoek deur Judith Butler (2004 en 2006) beredeneer. Sy lê klem op die menslike liggaam in 'n openbare rol: “Constituted as a social phenomenon in the public sphere, my body is and is not mine” (Butler 2006:26). Die mens as sosiale konstruk kan gevolglik nie selfstandig bestaan nie, en is reeds vanaf geboorte deel van 'n bepaalde diskursiewe praktyk. Sy beklemtoon egter ook, soos Silverman, dat verlies/verdriet en begeerte ontenseglik verband hou met relasionaliteit, en dat die teenwoordigheid óf die afwesigheid van die ander 'n voorveronderstelling is vir ons bestaan as subjekte.

Silverman (2009:8) tree voorts in gesprek met die opvattinge van die psigoanalise en skrywer Lou Andreas-Salomé,⁵ wat in háár persoonlike ontmoeting met haar eie sterflikheid tot die oorweldigende besef van relasionaliteit gekom het. Silverman verwys na Salomé se memoir getiteld *Looking back*, waarin sy insigte verwoord wat korrespondeer met Ovidius se koda in sy opskryf van die Orfeus-mite. Salomé skryf 'n verlossende krag toe aan hierdie wyse van (terug)kyk of retrovisie – dit wil sê die vermoë om die verlede weer te laat gebeur, maar op 'n nuwe manier. Sy suggereer selfs dat die transformasie in 'n mens se persoonlike verlede 'n verandering in die historiese verlede kan presipiteer. As ons omdraai en die “maat”, of deelgenoot, of “geliefde”, omhels wat ons verwerp of ontken het, kan al die verdwene mense van die verlede opnuut verrys. Salomé (in Silverman 2009:42-3) verwys na hierdie proses as die helende krag van *Nachträglichkeit*, 'n term wat oorspronklik deur Freud gemunt is, maar deur Salomé in 'n ander sin gebruik word. Sy skryf ook 'n aantal verdere kragte toe aan *Nachträglichkeit*, naamlik die moontlikheid om sondes weg te was, om die dooies te wek en

die verdeeldheid tussen mense gelyk te maak. Sy beweer selfs dat die oorspronklike sonde (en by implikasie die straf van sterflikheid) nie werklik toegeskryf kan word aan die slang en verbode vrugte nie, maar eerder aan *die handeling om weg te keer van die Ander*.⁶ As ons onself van die straf van dié wegkeer wil verlos, moet ons dus terugdraai na diegene wat ons agtergelaat het en met hulle vertoef. Sodanige handeling kan ons nie onsterflik maak nie (ons kan met ander woorde nie die oorspronklike sonde ongedaan maak nie), maar dit vergun diegene wat “verdwyn” het as gevolg van ontkenning of verwerping om opnuut te herrys. Hierdie opvatting is met ander woorde terselfdertyd ’n bevestiging van ons ontologiese verwantskap met mekaar as gevolg van ons sterflikheid.⁷

Hoewel hierdie beknopte samevatting van Silverman se teks geensins reg laat geskied aan haar boeiende insigte nie, konseptualiseer dit opvallende aspekte van katabasis, retrovisie en relasionaliteit waaraan ek vervolgens aandag wil skenk met betrekking tot *Die benederyk*.

3. Stefaans (alias Orfeus, alias Lasarus, alias Josef), katabasis en retrovisie

Die besoek aan en terugkeer uit die benederyk kom in verskillende gedaantes in die roman voor. Die opvallendste verwysings is deurgaans na Stefaans Adendorff wat in “die duisternis afgegaan het en lank verlore was” (25), wat “afgedaal het na die benederyk en van wie sy vriende gesê het: Stefaans is onherroeplik verlore” (43), voordat hy “in die lig uitgestap het om die omvang van sy verlies onder die oë te sien. Of die omvang van sy ontkenning, soos hy nou daarop aandrings” (45). Stefaans word in die loop van die verhaal by meer as een geleentheid vergelyk met Lasarus wat uit die dood opgestaan het, maar ook met Josef wat uit die dieptes van die put van ’n gewisse dood gered is. Die roman vertel dan onder andere die verhaal van Stefaans se donker ondergang, die omkering in sy lewe en sy geleidelike terugkeer na die ryk van die lewendes. Hy beskryf op ’n stadium sy ervaring soos volg:

Vier jaar gelede het ek begin terugkeer na die wêreld van mense. Maar tegelyk het dit ’n ontginning geword van ’n menslikheid wat ek nooit in myself vermoed het nie. Medelye en identifikasie met ander, maar nie net dit nie. ’n Besef van hoe onthutsend gefragmenteer my bewussyn geraak het. [...] Hierdie toestand is sonder grense. Algaande reik ek terug na die begin, na my oorsprong. Dit is asof die blote feit van my bestaan as bewuste wese (sentient being) gewigtiger, meer betekenisvol begin raak. Ek is hier, ek is teenwoordig. Dit is die eerste ding wat ek moet onthou! Dit is nie nodig om myself heeltyd te herinner aan my diskrete bestaan as begrensde liggaam nie. (275)

Hierdie beskrywing bevestig nie alleen die terugkeer na die lig vanuit die benederyk nie, maar beklemtoon die transgressie van grense wat verdeeldheid konstitueer: die grens tussen die ryk van die lewendes en die ryk van die dooies, maar ook die grens tussen die self en die (geliefde) ander. Die gevolg is die insig in sowel menslike eindigheid (sy “bestaan as begrensde liggaam”) as in relasionaliteit (“medelye en identifikasie met ander”). Stefaans se ervaring korrespondeer terselfdertyd met Silverman se analogie-denke. Volgens Silverman (2009:74) is ons as menslike wesens almal ontologies analoog, en verbind analogie ons aan

ander (lewende én gestorwe) wesens, en dit maak ons persoonlike verhale deel van dieselfde boek. Analogie is vir Silverman inherent deel van ons eie Syn, maar as eindige wesens het ons elkeen 'n individuele en unieke ontologie, en moet gevolglik 'n "eie pad" na die dood vind. Die analogie wat ons verbind, bly egter juis ons beperktheid/tydelikheid, en tog is ons kapasiteit vir relasionaliteit, juis vanweë hierdie beperktheid, oneindig (Silverman 2009:156). Wat ons (as mense) onderskei van ander skepsels is ons vermoë om hierdie korrespondensies te *bevestig*.

Soos in sommige van Winterbach se vorige romans staan die doodstematiek sentraal in *Die benederyk*. Daar is deurgaans verwysings na gestorwenes (familie en vriende), terwyl die romankarakters Jimmy Harris en Eddy Knufelder in die loop van die verhaal tot sterwe kom. Reeds vroeg in die roman word verwys na Stefaans se obsessie met "nadoodse betragting", en sy wil om familie en vriende "tot in die benederyk" te gaan agtervolg (58–9). Hy word dan ook onomwonde as "Orfeus at large" (59) voorgestel. Deur sy retroaktiwiteit maak hy gestorwe ouers, oupas en vriende wakker om dit wat gebroke en gefragmenteer was, "heel" te maak. Hy sien dit as sy opdrag om "elke persoon, elkeen wat hom te na gekom het, elkeen van sy verhoudings, vreesloos in heroënskou (te) neem" (77) – 'n handeling, dus, van retrovisie. In hierdie uitreik is daar gevolglik die moontlikheid ingebed om verlossing te bewerkstellig, en die gedeelte wat hierdie moontlikheid bevestig, lees soos volg:

En nou laat Stefaans weet dat dit *verlossend* kan wees om na Josua in 'n mitiese ruimte uit te reik. (Om hom tot in die doderyk te agtervolg en herbesoek?!) Dit is in elk geval net Stefaans wat in 'n mitiese ruimte – wat dit ook al beteken – na iemand sal uitreik om op dié manier *verlossing* te probeer vind. Dit is net Stefaans wat op dié manier aan *verlossing* sal dink. *Verlossing* en *ontkenning*. (77) (My kursivering)

Die kern van Stefaans se afdaal na die benederyk word saamgevat, en ironies in parentese gesê, in die volgende stelling: "(Dit is dan die rede waarom Stefaans hulle tot in die doderyk volg – vir die insig verkry van anderkant die dood, dink Aaron. Vertrou op Stefaans om dit so te wil doen.)" (222). Op semantiese vlak beklemtoon die woord *insig* weer eens die visuele, die handeling van kyk om kennis te bekom. Hierdie besef bevestig terselfdertyd die volgehoue relasionaliteit oor die dood heen wat in die roman telkens aan bod gestel word, want die insig waarvan hier sprake is, is onder andere 'n insig in die pynlike hoofstukke in persoonlike geskiedenis en gebroke familieverhoudinge, maar ook die vermoë om die verlede ter ruste te lê en gebrokenheid te heel. Dit is dan ook insiggewend dat dié betrokke hoofstuk eindig met enkele sinne, na 'n asterisk, waarin die verwantskap tussen vader en seun op grond van lewe én dood bevestig word: "Sy jongste kind bel hom soms, skryf Stefaans, en hy sê: Praat met my, Pa. En hy bedoel nie spreek my onrus aan nie, maar praat met my, want ons is saam in hierdie lewe" (229).

In *Die benederyk* is daar dus treffende en ooglopende aansluiting by Silverman en Salomé se opvattinge oor retrovisie en *Nachträglichkeit* waar Stefaans se afdaal na die benederyk ter sprake kom. Hierdie afdaal na die doderyk word op reële vlak toegeskryf aan die hel van dwelmverslawing wat 'n groot deel van Stefaans se bestaan oorheers het. Dit is egter

veelseggend dat Stefaans se sonde nie enkel toe te skryf is aan die gebruik van dwelms nie, maar eerder aan die feit dat sy dwelmverslawing hom van sy geliefdes, familie en vriende weggekeer het, sodat hy lank vir hulle verlore was: “Verby beroep. Lank verby die stadium waar hy teruggeroep kon word vanuit ’n plek van afdwaling so donker dat dit vérvy afwesigheid was” (192). Die verlossende aspek wat die roman vooropstel en telkens onder die leser se aandag hou, is gevolglik nie alleen Stefaans se terugkeer uit die benederyk nie, maar veral sy volgehoue terugskouende handeling na diegene wat hy agtergelaat het (lewendes én dooies), en die gevolglike bevestiging van relasionaliteit.

Stefaans se sms’e en filosofiese gesprekke verwoord nie alleen die broers se herkoms in familieverband nie, maar onderstreep terselfdertyd ook hulle bloedverwantskap. In hierdie verband noem Gouws (2008:25) dat familiegeskiedenis in Winterbach se werk deurgaans ’n rol speel en verduidelik dié verband: “Hoe ver die karakter ook al van die boesem van die volk of familie afgedwaal het, hy/sy bly genealogies gevorm en verbind met daardie boesem-van-oorsprong – ’n soort naelstring oor die tyd.” As Stefaans byvoorbeeld vir Aaron opsoek na sy terugkeer uit die duisternis, lees ons: “In die oomblik wat hulle teenoor mekaar gestaan het, Stefaans nog buite, Aaron binne, het hulle weer iets opgeneem wat jare lank tussen hulle afwesig was: ’n *verbintenis*”(160; my kursivering). In hierdie verband kan sowel Silverman as Salomé weer eens betrek word. Volgens Silverman (2009:43) verduidelik Salomé in haar *Freud journal* dat as ons iemand liefhet, “herontdek” ons onself. Silverman beklemtoon op haar beurt die toevoeging van die prefiks *re-* tot die werkwoord *discover*, en betoog voorts: “To rediscover oneself in another is to recognize him or her as another embodiment of the same flesh.” Naby aan die einde van die roman word Stefaans se telkense pogings tot *Nachträglichkeit*, en sy soeke na verbande, eksplisiet verwoord as Aaron ná Jimmy Harris se dood wonder: “Wie weet met wie Stefaans Jimmy Harris almal in verband sou bring – met watter lewendes en met watter dooies? [...] Hy sou nie aarsel om Jimmy tot in die onderwêreld te volg nie” (314). Stefaans is ook die een wat telkens poog om die ervarings in die benederyk deur middel van taal te kommunikeer (anders as Aaron, wat dit deur middel van beeldende kuns probeer doen). Stefaans skryf, praat, vertel en stuur boodskappe per sms “soos swaels wat terugkeer ná die winter” (130).

Van der Merwe (2010) wys daarop dat dit juis hierdie vertellings per sms is wat terselfdertyd óók dui op die suggestie van onvolledigheid en die beperktheid van menslike kennis. Hierby kan ook die ontoereikendheid van taal as kommunikasiemiddel, en die onmag van die skrywer om die “totale taal” te beheers, gevoeg word. Teen hierdie agtergrond is Mulder (1987:47) se uitspraak ten opsigte van die skeppingsproses veral relevant: “Elke kunstenaar zoekt, bewust of onbewust, naar de grenzen van het communicabele, op het gevaar af te moeten verstommen, en met het risico dat de uitdrukkingsmiddelen te kort schieten.”

Stefaans se afdalings na die benederyk, sy worsteling met die dooies en sy volgehoue pogings om deur middel van taal te kommunikeer, dwing ’n vergelyking af met die Nederlandse digter Gerrit Achterberg. Achterberg se poësie getuig van ’n voortdurende stryd teen die onmag van sterflikheid en ’n telkense besef dat die taal as uitdrukkingsmiddel te kort skiet. In sy poëtiese strewe koester hy ’n absolute verwagting van die poësie: poësie/taal het naamlik

die mag om die dooie lewend te maak. Saam met hierdie verwagting gaan egter ook die relativisme: die erkenning dat dit nie kan nie. Van der Elst (1988:478) som die enkele tema wat Achterberg se poësie oorheers, soos volg op: “[D]it gaan by hom om die een strewe en die een proses, naamlik die beweging terug in die tyd na dit wat bestaan het, die hervind van die verlede in die gestalte van dikwels ’n gestorwe geliefde, ’n sentrale vrouefiguur. Daar is ’n strewe na kommunikasie met die geliefde, die verlange om die ander as’t ware tot lewe te wek.”

’n Belangrike aspek wat Silverman in *Flesh of my flesh* aan die orde stel, is die koppelvlakke tussen gender en relasionaliteit, en gender en dood. In hierdie verband kan weer eens na die Orfeus-verhaal verwys word waarin Orfeus aanvanklik die skuld vir sterflikheid voor die deur van die vrou lê en hom van alle vroue wegkeer ten einde sy eie sterflikheid te ontken. Volgens Francois Smith is die veronderstelling dat daar ’n verband tussen die dood en vroulikheid bestaan, kultureel steeds so ingeburgerd dat die verband dikwels as noodwendig en natuurlik gesien word (2009:98).⁸ Hy wys ook daarop dat die mite van Orfeus en Euridike ideologiese vooroordele tot gevolg het, want in die manlike tradisie is hierdie mite geappropriëer tot modelle van skrywerskap. “En dan word dit op hierdie wyse telkens as normaal aanvaar dat die man skryf en die vrou sterf, en dat die skrywerskap in ’n sekere sin aangewese is op die dood van die vrou” (Smith 2009:97). Om weg te draai van vroue impliseer egter vir Silverman nie bloot ’n wegkeer van heterorelasionaliteit nie, maar ’n wegkeer van *alle* relasionaliteit, en die implikasie is dan ook ’n wegdraai van mortaliteit, asook ’n onvermoë om seksuele verskille te hanteer. Dit is in hierdie lig dat sy byvoorbeeld ook Freud se definiëring van geslagtelike verskille interpreteer as ’n poging tot die wegdraai van sy eie mortaliteit (Silverman 2010:181).

Silverman (2009:97) skroom egter nie om haar skatpligtigheid aan Freud te erken nie, en sy haal Freud se bekende uitspraak aan: “The aim of all life is death.” In *Death and representation* redeneer Sarah Webster Goodwin en Elisabeth Bronfen min of meer in dieselfde trant as Smith as hulle beweer dat binne die Westerse kultuur geslagtelikheid per definisie aan die dood toegeken word:

Death, as the limit of cultural representation, has been associated with that other enigma, the multiply coded feminine body. As the mother, “woman” is the original prenatal dwelling place; as the beloved, she draws fantasies of desire and otherness; and as Mother Earth, she is the anticipated final resting place. Freud has made this much clear: femininity and death are Western culture’s two major tropes for the enigma. (Goodwin en Bronfen 1993:13)

Die unieke verwantskap tussen moeder en kind suggereer wel ’n ander aspek van relasionaliteit, want *vlees van my vlees* is terselfdertyd ’n verwysing na die moeder-kind-simbiose, omdat elke menslike wese voortkom uit ’n moederlike liggaam. Die wegkeer van die vrou begin óók by haar, want die identifikasie met die moeder word verbreek in die egosentriese wegdraai as die kind bewus word van sy/haar unieke posisie in die wêreld van die objekte. Vanweë die feit dat die moeder aan die kind lewe skenk, skenk sy egter ook aan hom/haar die dood.⁹ Silverman (2009:94) skryf in hierdie verband:

The extraordinarily difficult task imposed upon the child's primary caretaker not only by culture but also by Being itself is to induct it into relationality by saying over and over again, in a multitude of ways, what death will otherwise have to teach it: "This is where you end and others begin."

Die dood van die moeder bring gevolglik die menslike wese van aangesig tot aangesig met sy eie sterflikheid, en dit is dikwels ondraagliker as haar afsterwe self. Ook hierdie aspek van Silverman se diskoers oor relasionaliteit is ter sake vir *Die benederyk*. As Stefaans terugkyk na die landskap van sy verval, bevestig hy dat hy die "vloek van substance abuse" (dit wil sê sy simboliese neerdaal na die doderyk) by sy moeder geërf het, wat dit op haar beurt by haar vader geërf het (111). Hy bevestig met ander woorde by implikasie die onbreekbare ketting van ontologies gelykmakende analogie waarin, let wel, sowel die moeder as die vader "skuld" het. Die verskrikking wat die eerste in-die-oë-kyk-van-die-dood vir die mens inhou, het tot gevolg dat daar skynbaar vir hom/haar geen troos te bied is nie. Indien egter in gedagte gehou word wat Salomé met die helende krag van *Nachträglichkeit* poneer, kan die afleiding gemaak word dat die terugblik uiteindelik tog vertroosting bied en die verwerking van dié skynbaar onontkombare verlies van die self in die hand werk. In *Die benederyk* word daar herhaaldelik na Aaron en Stefaans se afgestorwe moeder verwys: die verhouding van die moeder met haar seuns word deurentyd onder die soeklig geplaas, en daar is talle verwysings in die loop van die roman na die moeder se sterwensproses en uiteindelijke sterfte, terwyl verlies, verdriet en skuldgevoelens sentraal staan. Aaron erken telkens dat hy nie tydens haar siekte en sterwensproses in staat was om haar te troos nie, en sy reaksie word soos volg beskryf:

[D]it het Aaron se hart gebreek om sy ma sterwend te sien. Hy kon hom makliker met hulle pa se dood versoen. Maar sy moeder se sterfte, haar geleidelike onttrekking uit sy lewe, het hom onkant gevang, hy het sonder vel gevoel, sonder verweer, sonder emosionele verskansing, en verlate soos nog nooit vantevore in sy volwasse lewe nie. Yskoud en verlate, en siek. (161)

Stefaans was die aangewese een om as begeleier en trooster op te tree, omdat hy die naaste aan haar was, maar dit word ook telkens beklemtoon dat hy haar nie besoek het nie en dat hy haar in die steek gelaat het. Stefaans (as prototipe van Orfeus) skryf later aan Aaron: "Eendag sal ek jou vertel hoe ek ons moeder se dood ervaar het. Deur kuns sal ek haar nooit met my kan saambring nie. Ek sal ook verduidelik waarom ek my van haar weggekeer het toe sy sterwend was, en wat dit van my geveg het om dit te doen" (166). Uiteindelik word die Orfeus-verhaal met variasie hier aan ons vertel. Stefaans lê die skuld vir sy afdaal na die benederyk voor die deur van die moeder, en daarom keer hy hom van haar af. As Stefaans "terug uit die dode soos Lasarus" sy broer besoek, gee hy te kenne: "[H]ulle moeder het besef sy moet hom laat gaan. Sy moet hom opoffer" (46). En: "Soos Jakob, in *Joseph and his brothers*, moes sy iets aangevoel het van eleksie en bestemming. En soos Josef het hy, Stefaans, in die duisternis afgegaan omdat hy nie hierdie bestemming kon ontduik nie" (47). Hy verteenwoordig gevolglik die manlike subjek wat hom ontheg het aan van die moeder en die moederlike liggaam. As hy volledig teruggekeer het uit die benederyk, is die moeder egter reeds dood, maar deur die terugkyk kan hy haar op simboliese wyse liefderyk omhels en sy ontologiese verwantskap met haar én ander (h)erken.

4. Die benederyk en kunstenaarskap

4.1 Relasionaliteit, kuns en tradisie

When one artist talks about another,
he is always talking (indirectly, in a roundabout way) of himself,
and that is what's valuable in his judgment. (Kundera 2009:8)

Die ontologiese verwantskap tussen mense het egter nie alleen betrekking op persoonlike verbintenisse en dialoog met voorgangers nie, maar kan ook lig werp op die verbintenis van kunstenaars deur die eeue heen. Daar is in die roman veelvuldige verwysings na kunstenaars en die kunsgeskiedenis. Soos Gouws (2008:25) tereg opmerk, het dié historiese gelaagdheid “die effek van ’n palimpses: Die hede kan nie anders gesien word as in die verstregeling daarvan met die verlede nie. Die hede staan nie op sigself nie; dit is altyd slegs die jongste laag van die palimpses” – relasionaliteit tussen verlede en hede word dus gesuggereer.

Die sentrale karakter van die roman is Stefaans se broer, die skilder Aaron Adendorff, wie se verhaal ook getuig van ondergang en redding. Na die dood van sy vrou, Naomi, daal Aaron na die donker dieptes van depressie, en boonop word hy met sy eie sterflikheid gekonfronteer as ’n kankeragtige gewas van sy een nier verwyder word.

Ek het ’n deeglike aanmaning van sterflikheid gekry. (Ek voel die gewelddadige aantasting van integriteit van die verwondbare liggaam nog in my weefsel, veral in die omstreke van die nier [...]). Nie ’n boodskap wat ek ooit weer verontagsaam nie. Dit was so hittete of dit was afgelope met my. Van hierdie punt af hou ek my oog stip op die man met die jas, en hy hou my op sy beurt met steeds groter belangstelling dop, hoewel heel ongeërg en oogluikend. (156)

Hierdie aanhaling korrespondeer óók op merkwaardige wyse met Silverman se sienings as sy poneer dat mortaliteit op die toneel gebring word deur die blik of die *wyse* waarop daar gekyk word (Orfeus veroorsaak byvoorbeeld Euridike se terugkeer na die benederyk as gevolg van ’n *ongoorloofde* kyk). Sy dig voorts twee dinge toe aan die kykproses en die herkenning van ontologiese verwantskap, naamlik *om te sien* en *om gesien te word*, met ander woorde ’n wedersydse kykhandeling.

In die roman is daar ’n verdere opvallende skakel met die Orfeus-mite waar kuns en die kreatiewe proses ter sprake kom, en ’n definitiewe verband tussen kunstenaarskap en relasionaliteit is aantoonbaar. Dit is veral die kreatiewe proses wat as ’n afdaal na die benederyk voorgehou word. Winterbach (2008:6) het self daarop gewys dat die skrywer (kunstenaar) in die skeppingsproses die duisterheid en stilte en onwetendheid van die onbekende ingaan – by implikasie dus na die benederyk daal. In aansluiting by Winterbach verduidelik Atwood in *Negotiating with the dead* (2002) háár poëtikale opvatting dat om te skryf te make het met vrees én fassinatie met mortaliteit – met ’n begeerte om die gevaarlike

reis na die benederyk te onderneem en die donker te betree om iets of iemand terug te bring na die lig (Atwood 2002:156). As Aaron besinnend sy skilderwerk beskou, lees ons:

Hy dink: Skilder is 'n ou argaïese vorm. Dis 'n fisieke proses. Soos 'n blinde man in 'n donker kamer wat 'n voorwerp van klei maak. Tasbaar. Vroeër het hy gevoel hy beweeg horisontaal oor 'n groot plein, nou het hy die gevoel hy gaan af in 'n smal maar diep skag. [...] Dit was 'n moeisame proses. Hy het deur lae van die self moes beweeg om hier uit te kom. (57)

Mulder (1987) lê 'n veelseggende verband tussen die Orfeus-mite, Freud en die Westerse kunsgeskiedenis, waarin beeldvorming die belangrikste gemene deler is. Sy is van mening dat die kunsgeskiedenis 'n geskiedenis van 'n veranderde, groeiende subjek-objek-relasie is. Na aanleiding van die opvattinge van Jean-Joseph Goux verduidelik Mulder (1987:71) dat in die perspektiwies-figuratiewe skilderkuns die objek homself geheg het aan die herkenbare beeld. Namate die Westerse kuns 'n ontwikkeling getoon het van 'n geleidelike abstrahering, gaan daarmee gepaard 'n samehangende verlies van beeldlading, van de-figuratie en de-materialisasie. Die subjek-objek-relasie word gevolglik nie langer gedikteer deur sekerhede met betrekking tot hiërargie en verhouding nie, maar kom willekeurig en onvoorspelbaar tot stand – die beweging tussen subjek en objek is willekeurig assosiatief of dissosiatief. “De oorspronklike materie, het oorspronklike herkenbare en in het geheugen reproduceerbare beeld is geabstraheerd tot een verzelfstandigde lijn, punt, kleur klank” (Mulder 1987:71). Sy verduidelik voorts dat daar op die tydstip wat die figuratiewe en herkenbare beelde geabstraheer is, en gevolglik tot die verlede behoort tydens die opbloeit van die abstrakte kuns, het die psigoanalise ontstaan. Laasgenoemde se taak is onder meer om die tot die verlede behorende versoonde beelde in die belewing te soek en terug te roep.

Die dood, en gepaardgaande gevoelens van verdriet en verlies in verhouding met kuns en kunstenaarskap, is deurgaans 'n integrale deel van *Die benederyk* en die gebeure in die roman. Aaron se persoonlike ontwikkeling as kunstenaar kan by implikasie óók met die mite van Orfeus en Euridike in verband gebring word. As Orfeus in die mite omkyk na Euridike, stuur hy haar deur sy blik (“gaze”) na die donkerte van die benederyk, met die gevolglike verlies van haar beeld. Aaron se kuns is aanvanklik perspektiwies-figuratief en dienoooreenkomstig het hy homself aan die herkenbare beeld geheg. Sy werk het egter vanaf die laat tagtigs meer abstrak begin word, met die gepaardgaande verlies van beeldlading. Hierdie veranderde subjek-objek-relasie het “Aaron bly kwel, omdat hy deurentyd daarvan bewus was dat die verlies van die beeld – van die herkenbare objek – die gevaar loop om uiteindelik die verlies van vorm mee te bring, 'n formele doodloopstraat” (142; my kursivering). Die toonaard waarin die roman geskryf is, put sy krag uit die onvermydelike invloed van die onsigbare beeld, want daar is telkens in die roman sprake van 'n intense ervaring van verlies as die verdwyning van die herkenbare beeld ter sprake kom. Waar daar sprake is van stilte, afwesigheid, nie-syn en verlies, dui dit onteenseglik op 'n oorspronklike teenwoordigheid en die moontlikheid van representasie, maar ook op 'n afstand doen aan die dood. Uiteindelik is die suggestie dat Aaron na die dieptes van die benederyk moes gaan ten einde die verlore geliefde, die verlore beeld, terug te vind en opnuut toe te eien. Aaron groei ten einde tot die insig: “Maar in die besonder weet hy dat die afwesige beeld tydens sy lang

uitgerekte abstrakte fase by hom gespook het. [...] Hy was lank, jare lank, gemoeid met die terugwin van die beeld [...]” (265–6). Aaron se ontwikkeling as kunstenaar en sy worsteling met die onsigbare, verdwene beeld staan egter nie op sigself nie, dit het ook ’n relasie met die gelaagdheid van die kunsgeskiedenis, met tekste, skilderye en/of tekeninge en met kunstenaars wat hom voorafgegaan het.

In *Die benederyk* besin Winterbach voorts by monde van die sentrale kunstenaarkarakter Aaron oor die plek van die Suid-Afrikaanse kunstenaar binne ’n groter wêreldorde, en sy verwantskap met voorgangerkunstenaars. Sy onderneem saam met Aaron ’n reis deur die Westerse kunstradisie, en deur middel van retrovisie word talle dooie kunstenaars “lewend” gemaak. Dit is opmerklik dat daar in die loop van die roman na talle internasionale kunstenaars se werk verwys word, maar daar word van geen Suid-Afrikaanse kunstenaar melding gemaak nie. Aaron as wit, manlike, Eurogesentreerde subjek identifiseer met ander woorde hoofsaaklik met dominerende Wes-Europese modelle. Hy wend geen poging aan om homself te situeer of verwantskap te soek binne ’n spesifiek Suid-Afrikaanse verband nie – nóg in ’n postkoloniale konteks, nóg in ’n postapartheidskonteks. Aaron se persoonlike lewensgeskiedenis en sy ontwikkeling as kunstenaar word selfs vertel teen die agtergrond van gelyktydige gebeure op die internasionale kunsfront (140–4). Die roman bied dus ’n *persoonlike blik* op die kunstenaar se verwantskap met voorgangerkunstenaars in die spesifiek Westerse kunstradisie. Aaron erken onomwonde sy verbintenis met sy voorgangers en sy verwantskap met sy medium in ’n denkbeeldige gesprek met sy galeris, Eddie Knufelder:

In my werk streef ek na die diepte en eenvoud van Giotto se visie en na Piero se stralende klaarheid, sonder om die dissonansie van my eie tyd prys te gee; ek streef na Masaccio se humanisme, na die *Katzenjammer Kids* se streetwise streke. Wat ’n vreemde behoefte, Eddie, die behoefte om verf op doek te sit, en te hoop dat dit méér word as verf op doek. (100)

Dit is veelbetekenend dat die herkenbare werklikheid van Aaron se elitistiese ivoortoring bestaan binnegedring en bedreig word deur drie eksentrieke spesifiek Suid-Afrikaanse romankarakters: die revolusionêre en suksesvolle video- en installasiekunstenaar Jimmy Harris, die veelsydige en eweneens suksesvolle swart kunstenaar Moeketsi Mosekedi, en die burleske figuur van die buurvrou, Bubbles Bothma. Bubbles dra tydens sommige onaangekondigde besoeke aan Aaron ’n gorillamasker, wat óók ’n verband lê met gebeure in die polities-sosiale strukture van internasionale kunsringe. Die sogenaamde “Guerrilla Girls” is ’n groep gemaskerde vroue (agter spesifiek gorillamaskers) wat reeds sedert 1985 anoniem betoog teen die feit dat vroue ondervteenwoordig word in die hiërargiese strukture van die kunstewêreld (museums, kunsuitstallings en versamelings). Die groep het hulle ontstaan te danke aan ’n uitstalling in die Museum van Moderne Kuns in New York in 1985. Die uitstalling het van die doelstelling uitgegaan om verteenwoordigend te wees van die belangrikste en mees toonaangewende kuns, maar slegs 13 uit 169 kunstenaars was vroue (Williams 2006). Bubbles se ongewenste en irriterende besoeke sou dus as implisiete kommentaar gesien kan word op die steeds hegemoniese, manlike orde van die kunsteneel (ook in Suid-Afrika).

4.2 Wat is kuns? Wat is die funksie en waarde van kuns?

Teorie het die plek van die kunswerk ingeneem. (60)

Die ingebedde vertikale dimensie (Friedman 2002) van *Die benederyk* is in der waarheid 'n narratief-filosofiese besinning oor die aard, die waarde en die funksie van kuns in die vroeë 21ste eeu, die geskiedenis van Westerse kuns, en die artistieke proses. Thierry De Duve se opmerking (soos aangehaal deur Lyotard 1992:16) is veral relevant en verwoord die problematiek wat die roman onder andere aan bod stel: "The question of modern aesthetics is not 'What is beautiful?'" , maar eerder: "What is art to be and what is literature to be?". Voordat daar oor die funksie en waarde van kuns besin kan word, is dit raadsaam om kortliks te verken wat huidiglik onder die terme *kuns* en *die kunswerk* verstaan word. In aansluiting hierby is ook Adorno (1997:1) se stelling in *Aesthetic theory* van toepassing: "It is self-evident that nothing concerning art is self-evident anymore, not its inner life, not its relation to society, not even its right to exist." Trouens, daar sou selfs beweer kon word dat hierdie uitspraak voorgehou kan word as die kunsteoretiese stramien waarop Winterbach haar besinning oor kuns en kunstenaarskap in *Die benederyk* bou. In die roman word besin oor die betekenis van kuns, die ontstaan en aard van die kreatiewe uiting (kunsvorming) en die moontlike waarde van kuns.

Die titel *But is it art?* van Cynthia Freeland (2001) se teks oor historiese beskouings oor kuns is reeds veelbetekenend. Freeland (2001:57) verwys onder andere na die kunskritikus en filosoof Arthur Danto, en haal sy uitspraak aan oor wat as kuns beskou kan word. Danto is van mening dat 'n kunswerk 'n objek is wat *betekenis beliggaam*: "Nothing is an artwork without an interpretation that constitutes it as such." Freeland (2001:206) verwys aan die einde van haar boek ook na die prominente installasiekunstenaar Robert Irwin se siniese kommentaar oor die kontradiksies en kontravensies rondom die term *kuns* wat aan die einde van die 20ste en begin van die 21ste eeu aan die orde gestel word: "[It] has come to mean so many things that it doesn't mean anything any more." Ten spyte van hierdie uitspraak gee Irwin tog sy eie definisie as hy kuns beskryf as 'n voortdurende eksaminering van ons perseptuele bewustheid en 'n voortdurende verruiming van ons bewustheid van ons omringende wêreld (Freeland 2001:207). Volgens Freeland (2001:207) beklemtoon Irwin se definisie in beginsel kuns se rol in "enchancing our awareness both of *ourselves* (expanding our perceptual functioning) and of the *world*. Art can do both" (beklemtoning deur Freeland). By implikasie is dit dan ook die gevolgtrekking waarmee sy haar boek afsluit. Irwin se uitspraak suggereer terselfdertyd 'n aansluiting by Silverman se "analogie-denke", dit wil sê 'n pleidooi ten gunste van verbintenis of relasionaliteit wat die geleentheid bied om tussen twee moontlikhede te ossilleer eerder as om in terme van binêre opposisies te dink. Gevolglik word die verbande beklemtoontussen byvoorbeeld abstraksie en die figuratiewe, tradisionele en konseptuele kunsvorme, kuns en die wêreld, verlede en hede, en dit wat ons ken en dit wat onkenbaar bly (Silverman 2009:13).

Volgens Danto (1996:15) het daar vanaf die sestigerjare van die vorige eeu 'n interne verandering in die geskiedenis van beeldende kuns plaasgevind, met die toenemende afstand doen van skilder/teken as die sentrale vorm van artistieke ekspressie. Verskeie kunsrigtings

(vanaf impressionisme tot en met abstrakte ekspressionisme en popkuns) het wel telkens vernuwing gebring, maar dit was steeds binne die implisiete ruimte van die raam – dit was hoofsaaklik veranderinge in vorm en inhoud. Sedert die middel-sestigs het kunstenaars toenemend “buite die raam” begin beweeg na vorme van produksie wat voorheen onbekend was, en die gevolg was dat ’n begrip van piktorale estetika relatief nie meer relevant was nie. Die gevolg van hierdie interne veranderinge was dat nuwe uitdagings aan die institusionele infrastrukture van die kunswêreld gebied is, omdat die rol van die versamelaar/versameling, die galery, die kunsjoernaal, die kunskritikus en die kunswerk onherroeplik verander het en geherdefinieer is (Danto 1996:15). Dit is in die lig hiervan dat Sarah Thornton se boek *Seven days in the art world* (2008)¹⁰ relevant en insiggewend is; ’n teks wat Winterbach in haar roman erken as ’n verwysingsbron en wat die problematiek van Aaron se dilemmas ten opsigte van sy loopbaan as kunstenaar reflekteer. Thornton (2008:xix) verklaar inleidend haar uitgangspunt: “The seven days structure of the book reflects my view that the art world is not a ‘system’ or smooth-functioning machine, but rather a conflicted cluster of subcultures – each of which embrace [sic] different definitions of art. Everyone with a voice in the book agrees that art should be thought-provoking.” Uit hoofde van die veranderinge op die kunsfront word ook die kyker se rol onder die soeklig geplaas. Waar vroeër klem gelê is op die estetiese ervaring van die kyker en sy/haar visuele vermoëns, word nou ander eise gestel. Danto (1997:16) stel op sy beurt die term *encounter* voor (wat in Afrikaans vertaal, sowel *ontmoeting* as *botsing* impliseer), want die kunservaring word volgens hom nou eerder ’n morele avontuur as ’n estetiese verposing.

As dit problematies is om ’n enkelvoudige definisie van kuns of die kunswerk te gee, is dit eweneens problematies om die funksie en waarde van kuns sonder meer te omskryf. Bert Olivier spreek ook hierdie problematiek aan in sy insiggewende artikel “Art and the ethical today” (2007a:61). Hy redeneer dat enige intelligente antwoord op die vraag betreffende kuns se rol of funksie ’n onderskeid moet tref tussen uiteenlopende sosiale en kulturele kontekste, waarbinne kuns se funksies dienoreenkomstig totaal verskillend sal wees. Olivier (2007a:66), asook Freeland (2001:18), bespreek dan Lucy Lippard se verdediging van die kunstenaar Serrano se omstrede werk *Piss Christ*, ’n kunswerk waarna Jimmy Harris ook verwys tydens een van sy geesdriftige betoë oor kunswerke wat die gevestigde kultuur aanval. In kern berus Lippard se argument op ’n driedelige ontleding, naamlik die werk se *formele* en *materiële* hoedanighede, sy *inhoud* (die gedagte of betekenis of idee) wat dit uitdruk, en die *konteks*, of plek daarvan in die Westerse kunstradisie. By die beoordeling van ’n kunswerk moet hierdie faktore dus in aanmerking geneem word. Hoewel Lippard se uitgangspunt bruikbaar is vir die ontleding van sowel tradisionele as moderne kuns, bied dit steeds nie ’n klinkklaar oplossing waar konseptuele kuns ter sprake kom nie.

Goldie en Schellekens (2010:57–60) maak die stelling dat konseptuele kuns se belangrikste uitdaging ontologies van aard is, en voer vier redes aan. In die eerste plek verwerp konseptuele kuns medium-spesifisiteit: die medium is die idee(s). Die tweede ontologiese uitdaging is die volgende: indien daar wél ’n fisiese teenwoordigheid is, skiet dit te kort om ’n geskikte objek van (estetiese) waardering in die tradisionele sin te wees. In die derde plek is daar sprake van dematerialisasie – daar is dikwels selfs sprake dat daar géénobjek is om te

waardeer nie. Die vierde uitdaging het te doen met die *idee-idee*, oftewel die idee van die *idee* – konseptuele kuns werk met idees, met konsepte as die medium, en nie met vorme, kleur of materiale nie. Dit impliseer dat konseptuele kuns selfs *geen* fisiese teenwoordigheid behels nie – die kunstenaar Joseph Kosuth sê byvoorbeeld: “The ‘art idea’ and art are the same.” Verdere eienskappe van konseptuele kuns is onder andere ook dat dit die estetiese verwerp, en die tradisionele definisie van kuns uitdaag, asook die tradisionele epistemologie (in dié sin dat kuns verstaan word as die uiting van perseptuele voorskrifte). Volgens Goldie en Schellekens (2010:33) is konseptuele kuns voorts linguisties, esoteries, ironies en selfrefleksief, en veral is dit dikwels diskoers-afhanklik vir die verstaan of waardering van die werk. Ook hierdie problematiek spreek die roman aan in die persoon van Jimmy Harris. (Later meer hieroor.)

James Sey identifiseer op sy beurt twee sleutelemente binne die Westerse kunshistoriese paradigma ná die sogenaamde “konseptuele draai” van die 20ste eeu, naamlik die onvoorsiene (“contingency”) en trauma (2010:440). Die doelstelling van die onvoorsiene (of toevallige) is ’n estetiese destabilisasie, terwyl die kunswerk ook aangewend word as ’n middel om die verwantskap tussen sosiale instellings en die voorwaardes wat dit stel vir representasie en betekenis te bevraagteken (Sey 2010:440).

In ’n besinning oor die waarde en funksie van kuns spreek Goldie en Schellekens (2010:132) die mening uit dat kuns ons help om ons menslikheid op ’n baie spesifieke wyse te waardeer. Hulle lê vervolgens ’n spesifieke verband tussen kuns en relasionaliteit met die volgende uitspraak: “So art can give us a sense of our shared humanity in a special way, relating what is presented to us, to our ethical lives, in the broadest possible sense of the word ‘ethical’.” Hulle haal dan Joseph Conrad se uitspraak oor relasionaliteit aan ter staving van hulle eie argument. Volgens Conrad tree die kunstenaar in gesprek met “the subtle but invincible conviction of solidarity that knits together the loneliness of innumerable hearts; to the solidarity in dreams, in joy, in sorrow, in aspiration, in illusions, in hope, in fear, which binds men together, which binds together all humanity – the dead to the living and the living to the unborn” (Goldie en Schellekens 2010:132).

Dit is teen die voorgaande kunsteoretiese agtergrond dat *Die benederyk* gelees moet word en sekere sleutelpassasies om interpretasie vra. Winterbach se roman is gestruktureer rondom gedeeltes waarin die (bloed)verwantskap tussen Stefaans en Aaron ter sprake is, en gedeeltes waarin Aaron, die kunstradisie en relasionaliteit aan bod kom. In laasgenoemde passasies word daar dan ook eksplisiete uitsprake oor kunsopvattinge gemaak. Aaron kan beskou word as ’n eksponent van die meer tradisionele kuns. Hoewel hy telkens verwys na sy werk se “vernuwende aspekte”, geskied dit steeds binne die implisiete ruimte van die raam. Daar is talle verwysings na sy kunswerke se formele en materiële hoedanighede, soos die figuratiewe aanslag, die aanwending van die verf op doek, en veral sy eksperimente met kleurgebruik. Hy verwys na sy “gestroopte tematiek” (56) en “apokaliptiese beeldgebruik” (56) en “hy slaag daarin, dink hy, om twee konflikterende elemente in ewewig te hou: die formele orde en die burleske beeldgebruik wat dreig om hierdie orde omver te gooi” (56).

Talle eksplisiete verwysings na voorgangerkunstenaars getuig van sy worsteling om 'n eie plek binne die groter Westerse kunstradisie te probeer bepaal, terwyl dit terselfdertyd relasionaliteit binne die kunshistoriese ontwikkelingsgang beklemtoon. Dit is Aaron se wens om een van die uitverkorenes te wees om in Berlyn aan 'n groeptentoonstelling deel te neem ten einde internasionale erkenning te kry. Tot sy groot ontsteltenis lyk dit egter of sy galeris, Eddie Knufelder, belangstelling in sy werk verloor het. Ná Aaron se herstel het Eddie slegs een keer 'n besoek aan sy ateljee gebring en dit het Aaron teleurgesteld en gefrustreerd gelaat, omdat hy tot die gevolgtrekking gekom het dat Eddie nie die vernuwing in sy werk opgelet of verstaan het nie.

Die onmag van ontoereikendheid en die gevoel dat die kreatiewe uitdrukkingsmiddele te kort skiet, is dus voortdurend by Aaron teenwoordig. Aaron neem gevolglik sowel sy eie figuratiewe skilderwerk en sy abstrakte fase as die werk van die uitverkore fiktiewe kunstenaars, Jimmy Harris ('n jong konseptuele kunstenaar met 'n obsessie oor destruktiewe kreatiwiteit),¹¹ en Moeketsi Mosekede ('n polities korrekte kunstenaar; nie alleen is sy velkleur korrek nie, maar hy maak kunswerke van weggooimateriaal wat ook ekovriendelik is) krities in oënskou. Dit is in die lig hiervan dat die insident gelees moet word waartydens Aaron vir Jimmy Harris en Moeketsi Mosekede na Balmoral in die Natalse Middelland neem (60-6). Winterbach som (tong-in-die-kies) in hierdie gedeelte by monde van Jimmy, tot Aaron se groeiende irritasie, die rol van kuns in die 21ste eeu op, soos veral uiteengesit in *Seven days in the art world*.

In teenstelling met Aaron se benadering tot kuns is die opvatting van Jimmy Harris as eksponent van konseptuele kuns. Jimmy Harris ondermyn veral die opvatting van kuns wat steeds by die tradisie aanleun. Hy verklaar sonder omhaal:

“Skilder is dood in hierdie land, my vriend. Daar is nie 'n enkele skilder hier wat worthwhile werk maak nie. Painting in hierdie land lags seriously behind.” (60)

En ook:

“En painting is dood?” vra Aaron.

“Painting is nie dood nie. Painting kan nog altyd gejustify word. Maar dis heavily burdened, dit word gerule deur die tyranny of the object, die precious object.” (64)

Opvallend is Jimmy Harris se gebruik van subversiewe taal¹² om sy luidrugtige opvatting uit te spel. Wanneer Jimmy op die toneel is, is hy gewikkel in 'n langdurig voortgesette eenrigtinggesprek waarin hy sy kunsopvatting uitspreek. Op hierdie wyse word die klem op woorde en die diskoersafhanklikheid van konseptuele kuns implisiet op die voorgrond geplaas. Hy formuleer hierdie aspekte trouens ook eksplisiet, soos blyk uit die volgende uitspraak:

Woorde sê hy. Hy werk op die oomblik met woorde; hy kombineer video en woorde. Hy isoleer en ondersoek hulle ideologiese load. Die woord dood, die woord destruction, die woord ondergang. *Untergang*. Die woord as 'n vorm van linguistic

repression. [...] die ideologiese load van die woord destruction, van die woord dood, sê Jimmy, dis wat hom interesseer. (66)

Vir Jimmy is die “cutting edge”-kunsuiting gesetel in die sogenaamde “deathworks”, en dit is dan ook hierdie aspek van kuns waarmee hy homself besig hou en wat hy propageer.

Deathworks, sê Jimmy Harris, sê die sosioloog Philip Rieff, wat die term gemunt het, beskryf kunswerke wat ’n ondubbelsinnige aanval op iets vitaals in die gevestigde kultuur is. Rieff, sê Harris, betoog dat die belangrikste artistieke prestasies van die twintigste eeu hierdie sogenaamde deathworks is – kunswerke wat hoofsaaklik die bestaande kulturele norme oorskry of ontken, eerder as om hulle te bevestig of te onderskryf. Rieff verduidelik Harris, was veral geïnteresseerd in kunstenaars wat hulle liggame as kunswerke gebruik, en gewoonlik op sosiaal onaanvaarbare en veral afstootlike maniere. (79)

Dit, verduidelik Harris, is ’n radikale bevraagtekening van aannames, dit is kuns wat ’n genadelose aanval op ’n politieke sowel as ’n linguïstieke realiteit loods, dit is sinvol, dit is relevant, omdat dit die strukture destabiliseer wat die samelewing normaliseer deur middel van die hegemonie van – outoritêre – taal en instelling. (80)

Jimmy se opvattinge kan weer eens ook in verband gebring word met Sey (2010:439) se stelling dat trauma die kondisie van die moderne samelewing konstitueer: “[The] contemporary experience is either literally traumatic, in the sense of being psychically shocking or physically violatory; or symbolically traumatic, through the senses being overloaded with largely representational input.”

4.3 Ontmoetings: Aaron en voorgangerkunstenaars

In die gedeelte wat direk na Jimmy se relaas (60-6) tydens hul reis na die Middelland volg, word ’n verband gelê met die kunstenaar Joseph Beuys as Aaron oorval word met “heimwee na Joseph Beuys” (68):

Europees, dood, in gesprek met ’n dooie haas, vyf en twintig, dertig jaar gelede. Dit is na Beuys se werk wat hy nou wil terugkeer. Beuys in gesprek met die dooie haas, met goudblad bedek, Beuys met die coyote in ’n ruimte opgesluit, Beuys met sy formules en sy hoed, sy vilt en sy vet. Waansinnige, geniale, gedrewe Beuys, wat dit nodig gevind het om vir hom ’n alternatiewe kunstenaarspersona te skep. (68)

Beuys word allerweë beskou as een van die belangrikste voorlopers en eksponente van konseptuele kuns, en tog word daar in die roman ’n analogie tussen Beuys en Aaron gestel. Soos Aaron het ook Beuys afgedaal na die dieptes van die doderyk nadat sy vegvliegtuig gedurende die Tweede Wêreldoorlog afgeskiet is in ’n afgeleë streek van Krim. Hy is van ’n gewisse dood gered deur ’n groep stamlede van die plaaslike Tataars wat hom op tradisionele wyse gedokter het. Hulle het hom in dierevet en vilt toegedraai om sy liggaamshitte te behou totdat ’n Duitse reddingspan agt dae later opgedaag het. Volgens Weintraub (1996:181) was Beuys vir agt dae “simbolies dood”, en sy bestempel sy herstel as ’n wonderbaarlike opwekking uit die dood. Beuys se vernuwende rol kan toegeskryf word aan sy opvattinge van wat kuns is, en wat hy as die funksie van kuns beskou het. Soos Goya in die 19de eeu, is ook

Beuys 'n sosiale kommentator van die 21ste eeu. Weintraub (1996:179) verduidelik op kriptiese wyse: “He defined art as the warden of metaphysical awareness. It alone is capable of rescuing civilization. [...] Art can only assure salvation if its functions are extended beyond its conventional role. Instead of representing life, art must actually fashion life.” Naas die gebruik van tradisionele materiale soos metaal, klei en klip, het hy ook nietradisionele materiale soos dierevet, vilt, seep en uitveërs gebruik. Belangriker is egter dat hy veral ook niemateriële fenomene soos taal, geluide en gebare ingespan het as deel van sy kunswerke. Vandaar ook dat Weintraub (1996:183) ten slotte daarop wys dat Beuys wel kunsobjekte geskep het, maar dat talle mense glo dat sy grootste kunswerk sy eie persona was. Die temas, motiewe en moraal van sy kuns is vervat in sy gesig en liggaam, sy houding, sy kleredrag, sy woorde en sy dade. Dit is hierdie fasette van Beuys as kunstenaar wat veral 'n verwantskap met die fiktiewe Jimmy Harris toon.

In die roman is daar voorts ook 'n duidelike verbintenis tussen die Spaanse skilder Francisco Goya (1746-1828) en Aaron, asook tussen Stefaans en Goya. Die belangrikste gemene deler is weer eens die afdaal na die benederyk – Stefaans as gevolg van sy verslawing, Aaron as gevolg van die siekte wat byna sy lewe geëis het, en Goya, wat ook as gevolg van 'n verwoestende siekte die dood in die oë moes kyk. Goya¹³ word deur sommige kunskritici bestempel as die vader van moderne kuns, en sy plek as 'n onbetwiste genie is verseker in die kanon van die Westerse kuns. Sy kuns is tegelyk gewelddadig én beeldskoon. Gedurende sy leeftyd het hy die Amerikaanse en Franse Revolusies meegemaak, asook die verskrikkinge en wreedhede van die Spaans-Napoleontiese oorlog, wat dan ook neerslag in sy skilderwerk gevind het en wat eksplisiete sosiale kommentaar bied. Goya se bekende *Disasters of war* bied insgelyks 'n uitdaging aan die diskoers van estetika wat kuns in sy leeftyd gekenmerk het. Op persoonlike vlak het hy die diepste vlakke van hopeloosheid ervaar nadat 'n ernstige siekte hom doof gelaat het. Stefaans bied telkens inligting oor Goya as mens en as kunstenaar in sy eenrigtinggesprekke met Aaron:

Om sy genialiteit te realiseer, het Stefaans gesê, moes Goya afskeid doen van sy behoefte om mense te behaag. Sy doofheid, wat aanleiding gegee het tot sy afsondering het dit vir hom moontlik gemaak om intens te observeer. Goya het geskilder het Stefaans gesê, om te ontsnap aan sy sorge, waardeur hy so diep gekasty is. (Aaron het gewonder of dit 'n verholde verwysing na Stefaans se eie situasie was.) (152)

Aaron se eie benadering tot sy skilderkuns kan egter ook met dié van Goya vergelyk word: “Die energie wat hy het, gebruik hy om te werk, lank reeds nie meer om vriendskappe te kultiveer nie. Skilder anker hom, dit gee betekenis aan sy lewe. Dit is al so lank sy lewe. Dit is sy borswering, dit stuit sy val, dit besweer sy angs” (193). In hierdie uitspraak is terselfdertyd 'n eksplisiete kunsopvatting ingebed, want dit is 'n bevestiging van wat die persoonlike funksie en waarde van die kunspraktyk vir Aaron as beeldende kunstenaar is.

Stefaans maak vervolgens ook die volgende stelling:

“Waansin het Goya gefassineer! [...] Hy het sifilis geken! Hy het geweet waarheen sy doofheid hom gelei het. Hy was vertrouwd met demone. Hy was gefassineer deur

hekse. Hy was geïntreger deur die groteske en die makabere. Wat het hy op die mure van sy huis geskilder?” (153)

Stefaans verwys hier na die sogenaamde “Swart skilderye” wat Goya op die mure van sy huis geskilder het, en wat beskou word as “die mees ontstellende in die ganse kunsgeskiedenis” (Freeland 2001:24). Hierdie skilderye kan waarskynlik geïnterpreteer word binne die konteks van die afdaal na die benederyk: dat die diepste dal van die doderyk onrepresenteerbaar is, en dat die mens nóg deur visie, nóg deur die krag van die verbeeldingsoog die dieptes van dié donkerte kan peil.

Die verwysings in die roman na die verwantskap tussen Goya en Aaron is talryk, soms eksplisiet en soms by implikasie. Na die dood van sy geliefde vrou en sy eie byna noodlottige siekte identifiseer Aaron “die reuk van siekte en ondergang” (31) in sy werk. Sy skilderwerk word insgelyks soos volg beskryf (’n beskrywing wat terselfdertyd ook op Goya se werk van toepassing gemaak kan word): “Nog meer kompromisloos. Die beeldgebruik beurtelings humoristies, beurtelings banaal, beurtelings apokalipties. Baksteenmure en tuimelende, afgekapte ledemate. ’n Kop wat soos ’n klip afrol teen ’n helling” (31–2).

Aaron was altyd ’n nagskilder (88), soos Goya, en daar is direkte verwysings na Goya se kleurgebruik (88) as Aaron sy eie werk in oënskou neem. “Burleske figure en apokaliptiese visioene” (57) kenmerk ook Aaron se werk in hierdie periode, en daar is selfs die direkte verwysing na swart mure soos dié van Goya: “As Aaron geïnteresseerd sou wees om te verkoop, het hy gesê, sou hy die skildery van die swart muur wou koop. Die swart muur het tot hom gespreek” (45). As Aaron sy persoonlike geskiedenis en sy ontwikkeling as kunstenaar beskryf (140–4), is daar ook verwysings na Goya, en die opvallendste analogie is die feit dat hy “sy eie lewe, sy wanhoop, sy liefde, node begin skilder [het]. [...] Sy werk het homself en sy benarde menslike posisie in ’n benarde heelal begin weerspieël” (143).

Na sy vrou se dood gaan Aaron op ’n pelgrimsreis na Madrid om troos te soek in die werk van Goya in die Prado: “Goya moes hom vertroos. Daarop het hy gereken” (147). Sy verdriet en harteleed word egter nie besweer nie, want die tekeninge en etse is verwyder om plek te maak vir ’n tydelike uitstalling – dus weer eens ’n sydelingse verwysing na die verlies van die begeerde beeld. Die ironie is dat Aaron wel die impak van Goya se genialiteit ervaar in die pelgrimskerk van San Antonio waar Goya na sy siekte ’n fresko, met die opwekking van ’n vermoorde as tema, geskilder het. Aaron word veral geboei deur die “lyk geskilder in tinte van groen. Die dooie, so onlangs teruggeroep uit die ryk van die skadu’s” (150). In die daaropvolgende paragraaf is daar ’n beskrywing van die eerste simptome van Aaron se eie siekte, die siekte wat sý katabasis tot gevolg gehad het, en die verwantskap tussen homself en die gestorwe skilder, die skildery en die dood word dan treffend verwoord:

Uit daardie swawelagtige moeras het een nag ’n skim te voorskyn getree, met geel tande en tandvleise. Hierdie spookbeeld het teruggestaar na Aaron in die spieël. Dit was hy, hý was die persoon wat uit daardie somber en giftige wasem te voorskyn getree het. Gereed om ’n transaksie te beklink. Gereed om ’n akkoord aan te gaan, om tot die dood te onderhandel vir ’n herstel van sy verlies. (151)

Vergelyk die leser die verbintnisse wat in die roman gelê word tussen Aaron en Beuys, Aaron en Goya, en Aaron en Jimmy (ten spyte van Aaron se weersin in Jimmy se kunsopvatting), blyk daar betekenisvolle verbande te wees. As bindende faktor staan nie alleen die kreatiewe kunstenaarskap nie, maar ook die vernuwende denke, ten spyte van formele en materiële verskille. Daar is voorts ook sprake van 'n volgehoue bemoeienis met die dood en eie sterflikheid. Relasionaliteit word onderstreep op grond van hulle menslike beperktheid, want Aaron, Goya én Beuys het tydens hul leeftyd die ervaring van 'n katabasis. Dit is egter nie sonder ironie nie dat die verbintenis tussen Aaron en Jimmy Harris in die roman in terme van mortaliteit beskryf word: "Aaron weet ineens dat hy nooit meer van Jimmy ontslae sal wees nie, dat Jimmy Harris hom voortaan tot aan die einde van sy dae sal begelei. Doodsbegeleier" (79). Daar word in die loop van die roman telkens na Jimmy verwys as Aaron se doodsbegeleier, of as Boodskapper uit die doderyk, "want die dood het hom hoeka aan die enkel beet, daarvan is Aaron deeglik bewus" (67). Nadat Jimmy byvoorbeeld sy obsessie met deathworks en "die ideologiese load van die woord destruction,¹⁴ van die woord dood" (66) verduidelik het, reageer Aaron geïrriteerd en bykans gewelddadig:

Wat de hel weet jy van die dood? wil Aaron uitroep. Hy wil die motor met skreeuende bande tot stilstand bring. Hy wil Jimmy uit die motor pluk. Hy wil hom aan sy skouers vat en hom skud tot sy tande ratel en vir hom sê: Wat weet jy van die dood, jou pôpô? Het jy hom al in die kamer langsaan gehoor? Het jy hom al sy skeergoed in die badkamer hoor uitpak? [...] Toe hy wegtrek, wil hy nog vir laas die venster afdraai en vir Jimmy roep: Die lewe haal ons almal vroeg of laat in, reken maar daarop! (66)

Aaron se waarskuwing is skreiend en ironies, want aan die einde van die roman is dit juis die jeugdige Jimmy wat sterf, terwyl Aaron nuwe moontlikhede vir sy loopbaan as kunstenaar in die vooruitsig stel.

Relasionaliteit setel egter nie alleen in bogenoemde fiktiewe en werklike kunstenaars se sterflikheid as menslike wesens nie, maar ook in hulle beperktheid as kunstenaars weens die onvermoë om die dood te representeer.¹⁵ Goodwin en Bronfen (1993:7) voer aan dat representasie 'n oorspronklike teenwoordigheid voorveronderstel, en in die geval van die dood is dit duidelik paradoksaal. In enige representasie van die dood gaan dit om 'n opvallende afwesigheid, sodat die representasie self 'n wegbeweeg is van dit wat afgebeeld word. "Any representational discourse implies the muteness, absence, nonbeing – in short, the death – of the object it seeks to designate." Elke representasie van die dood is dus terselfdertyd 'n misinterpretasie. In aansluiting hierby is Van Alphen (1992:95) se argument oor die problematiek van die representasie van die sterwensproses verhelderend. Hy redeneer dat dit maklik is om die dood objektief te representeer: as die dood van iemand anders, as 'n dooie liggaam, of as die vrees vir die eie naderende dood. In al hierdie gevalle is die dood óf buite óf voor die subjek. Die objek van representasie is egter nie die subjek se ervaring van die dood (of die sterfproses) self nie. Dit is onmoontlik om dié beleving/ervaring van die dood te representeer, want om dood te wees, of in die proses van sterwe, kanselleer die moontlikheid uit om deel te hê aan die handeling van representasie. Die mens kan dus nie die

dood in die eerste persoon en in die teenwoordige tyd vertel of beskryf nie. Hierdie aspekte van die doodsproblematiek kom ook in *Die benederyk* ter sprake.

Jimmy Harris as romankarakter is 'n ironiese bevestiging van die kunstenaar se onvermoë om die dood te representeer, selfs deur sy eie dood. Hy is terselfdertyd 'n illustrasie van die ontologiese vraag van konseptuele kuns, naamlik: "Waar is die kunswerk?", en van die verband tussen kuns en trauma waarvan Sey (2010) melding maak. Jimmy Harris se dood is naamlik die "finale kunswerk" van sy destruktiewe kreatiwiteit, die uiterste konsekwensie van sy deathworks. Na sy dood bly daar egter 'n vakuum, want nie alleen is die video weg nie, maar die inligting oor die aard van sy dood word weerhou, en boonop is sy lyk verwyder. Daar is dus uiteindelik geen sigbare of materiële bewys van die wyse waarop Jimmy gesterf het nie, en soos in konseptuele kuns bly slegs die *idee-idee* oor. Jimmy se finale neerdaal na die benederyk as gevolg van sy selfvernietigende kuns bied ook aan hom geen geleentheid vir terugkeer en *Nachträglichkeit* nie. As gevolg van die feit dat sy destruktiewe kuns in teenstelling staan met die helende werking van retrovisie en van die kuns, soos by Goya, Beuys en ander, ken hy ook geen relasionaliteit nie. Anders as by Aaron en Stefaans is daar by hom as romankarakter slegs selfvoldaanheid en geen soeke na lewensin nie, en gevolglik is hy 'n kontrasfiguur in die roman. Daar is vir hom geen "reddende koda" nie, en gevolglik kan hy geïnterpreteer word as 'n tipe "waarskuwingsteken", 'n karakter wat 'n kontras vorm met die moontlikhede van heling en herstel en vernuwing wat in die roman uitgebeeld word.¹⁶

5. Ten slotte

Die kernaspekte van relasionaliteit en retrovisie wat deur Silverman geïdentifiseer is en wat ter sprake gekom het in *Die benederyk*, is relasionaliteit as gevolg van sterflikheid wat die mens met elke ander wese op aarde deel, en die helende krag van *Nachträglichkeit*. Deur retrovisie ontstaan die moontlikheid om sondes weg te was, om die dooies te wek en die verdeeldheid tussen mense gelyk te maak. Die problematiek wat die roman onder andere aanspreek, is 'n soeke na lewensin by sowel Stefaans as sy broer Aaron Adendorff, nadat elkeen neergedaal het na sy persoonlike hel en in die stadige proses van 'n terugkeer na die lig is. By albei is daar 'n worsteling met eie sondes, met die dood en gestorwe geliefdes, met gebroke verhoudings en die intense ervaring en verwerking van verlies.

Na sy katabatiese ervaring kom Stefaans tot insig in sy verwantskap met ander as vlees van sy vlees, en sy "bestaan as bewuste wese" mét 'n "begrensde liggaam" (275), dus in relasionaliteit. Hy keer dan sy blik na diegene wat hy agtergelaat het, hetsy dooies as lewendes, en so kom hy op die pad van vernuwing en regenerasie. Hy aanvaar sy lotsbestemming (243); herstel kontak met sy verlore broer; heel, deur retrospeksie, gebroke verhoudings met ontslape familie en vriende; en besweer sy diepgewortelde vrese (273) om uiteindelik bevryding te beleef (267).

Aaron se insig in relasionaliteit na sy hellevaart is eweneens gesetel in die ontologiese verwantskap tussen mense, maar sy retrovisie sluit óók ’n omvattende blik op die Westerse kunsgeskiedenis en talle voorgangerkunstenaars, met wie hy ’n verwantskap kan identifiseer ten einde ’n eie plek te bepaal, in. Vir Aaron is die wins van sy insigte in relasionaliteit dat hy opnuut die “verlore geliefde” ontdek in die terugwin van die beeld. Ook hý aanvaar aflegging en besweer sy angs. Ten slotte herstel Aaron ook verhoudings met die mense in die plaaslike kunskringe: Jimmy Harris, Eddie Knufelder en die varkhoewige nimfe. Vernuwings- en regenerasie spreek ook uit sy hernude skeppingsdrif en die vooruitsig van ’n uitstalling in Berlyn. Die bevestiging van bloedverwantskap spreek uiteindelik die laaste woord, soos blyk uit die slotparagraaf van die roman: “Hy ontvang altyd elke boodskap van Stefaans met plesier, dankbaar vir die herstelde kontak met sy verlore broer” (335).

Ten slotte is dit duidelik dat Winterbach by monde van haar romankarakters eksplisiete uitsprake oor kunsteoretiese opvattinge maak. Daar is dus sprake van ’n teksinterne poëtikale besinning. Hoewel hierdie poëtikale opvattinge nie noodwendig aan die beeldende kunstenaar Winterbach geknoop kan word nie, bevestig dié narratief-filosofiese besinning oor die skeppende proses weer eens die besondere verwantskap tussen haar prosa en haar visuele ingesteldheid.

Bibliografie

Adorno, T.W. 1997. *Aesthetic theory*. Vertaal deur R. Hullot-Kentor. Londen: The Athlone Press.

Atwood, M. 2002. *Negotiating with the dead. A writer on writing*. Cambridge: Cambridge University Press.

Breytenbach, B. 2011. *Die beginsel van stof*. Kaapstad en Pretoria: Human & Rousseau.

Butler, J. 2004. *Undoing gender*. Londen en New York: Routledge.

—. 2006. *Precarious life*. Londen en New York: Verso.

Danto, A. 1996. Why does art need to be explained? Hegel, Biedermeier, and the intractably avant-garde. In Weintraub 1996.

Falconer, R. 2005. *Hell in contemporary literature: Western descent narratives since 1945*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Freeland, C. 2001. *But is it art?* Oxford: Oxford University Press.

Friedman, S.S. 2002. Spatialization: A strategy for reading narrative. In Richardson (red.) 2002.

- Goldie, P. en E. Schellekens. 2010. *Who's afraid of conceptual art?* Londen en New York: Routledge.
- Goodwin, S. en E. Bronfen. 1993. Introduction. In Goodwin en Bronfen (reds.) 1993.
- Goodwin, S. en E. Bronfen (reds.). 1993. *Death and representation*. Baltimore en Londen: The Johns Hopkins University Press.
- Gouws, A. 2008. Ingrid Winterbach as skrywer en as beeldende kunstenaar – enkele beskouings. *Stilet*,XX(1):8–41.
- Hauptfleisch, D.C. 1970. *Woordeboek van die Afrikaanse taal*. Stellenbosch: Buro van die WAT.
- Hillman, J. 1979. *The dream and the underworld*. New York: Harper & Row.
- Human, T. 2010. Hellevaart én herrysenis: Winterbach se *Die benederyk* 'n verbysterende boek. <http://www.litnet.co.za> (11 Augustus 2011 geraadpleeg).
- Kundera, M. 2009. *Encounter*. Londen: Faber & Faber.
- Lyotard, J-F. 1992. *The postmodern explained to children. Correspondence 1982-1985*. Vertaal deur J. Pefanis en M. Thomas. Londen: Turnabout.
- Mulder, E. 1987. *Freud en Orpheus. Of hoe het woord de muziek verdrong*. Utrecht: HES Uitgevers.
- Olivier, B. 2007a. Art and the ethical today. *SAJAH*,(22)1:60–72.
- . 2007b. Beauty, ugliness, the sublime, and truth in art. *SAJAH*,(22)3:1–16.
- Richardson, B. (red.). 2002. *Narrative dynamics. Essays on time, plot, closure, and frames*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Sey, J. 2010. The trauma of conceptualism for South African art. *Critical Arts*,(24)3:438-56.
- Silverman, K. 2009. *Flesh of my flesh*. Stanford: Stanford University Press.
- . 2010. Primal siblings. George Baker in conversation with Kaja Silverman. *Artforum*,XLVIII(6):177–83.
- Smith, F. 2009. *Murder your darlings: Breytenbach, die dood en die vrou*. *Tydskrif vir Letterkunde*,46(2):97–110.
- Thorton, S. 2008. *Seven days in the art world*. Londen: Granta.
- Van Alphen, E. 1998. *Francis Bacon and the loss of self*. Londen:Reaktion Books.

Van der Elst, J. 1988. G. Achterberg (1905-1962). In Van der Elst, Ohlhoff en Schutte (reds.) 1988.

Van der Elst, J., C. Ohlhoff en H. Schutte (reds.). 1988. *Momente in die Nederlandse letterkunde*. Pretoria en Kaapstad: Academica.

Van der Merwe, C. 2010. *Die benederyk* is grootse literatuur met 'n ruim en ryk verwysingsveld. <http://www.litnet.co.za> (11 Augustus 2010 geraadpleeg).

Van Niekerk, M. 2010. *Die sneeuslaper*. Kaapstad en Pretoria: Human & Rousseau.

Weintraub, L. 1996. *Art on the edge and over. Searching for art's meaning in contemporary society 1970s-1990s*. Litchfield: Art Insight.

Williams, Z. 2006. Going ape. *The Guardian*. <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2006/jun/29/art.gender> (8 November 2011 geraadpleeg).

Winterbach, I. 2008. Om jou die hemel en die hel te verbéel. *Stilet*, XX(1):6–7.

—. 2010. *Die benederyk*. Kaapstad en Pretoria: Human & Rousseau.

Eindnotas

¹ 'n Bladsynommer sonder skrywersnaam en publikasiedatum verwys telkens na Winterbach (2010).

² Die lees van die psigiese aspek van die vertikale narratief sluit in 'n erkenning dat 'n teks gelees kan word as 'n linguistiese eenheid wat gestruktureer is soos 'n psige, met 'n bewussyn en 'n onbewussyn wat psigodinamies op mekaar reageer. Analogies gesproke is die teks soos 'n droom, die resultaat van 'n onderhandeling, waarin die begeerte om uitdrukking te gee én die behoefte om te onderdruk 'n kompromie afdwing in die vorm van 'n verdoeselde redevoering (Friedman 2002: 223).

³ Hillman (1979:27) gee die volgende insiggewende inligting oor Hades: "Hades was of course the God of depths, the God of invisibles. He is himself invisible, which could imply that the invisible connection is Hades, and that the essential 'what' that holds things in their form is the secret of their death."

⁴ Hierdie parafrase van Silverman se opvatting is 'n verkorte weergawe van haar argument wat ek in 'n artikel oor *Die sneeuslaper* (2009) van Marlene van Niekerk gebruik het. Die betrokke artikel, "By sý oë uit, by jóúne in" (99): relasionaliteit, visie en die dood in *Die sneeuslaper* (Marlene van Niekerk), is tans ter perse. *Die benederyk* en *Die sneeuslaper* vertoon ooglopende ooreenkomstige aspekte ten opsigte van relasionaliteit en retrovisie, wat terselfdertyd die insigte van Silverman resoneer.

⁵ Salomé het onder andere 'n kortstondige verhouding met Rainer Maria Rilke gehad. Sy het dan ook tot aan die einde van haar lewe met hom gekorrespondeer en was 'n groot invloed in sy lewe en werk. Sy was ook 'n student van Freud en het later onafhanklik van hom as psigoanalise gepraaktiseer.

⁶ Die wegkeer van die Ander kan in hierdie sin ook geïnterpreteer word as Adam en Eva se wegkeer van die *communitas* met God.

⁷ Ook hierdie paragraaf stem woordeliks ooreen met 'n passasie in die *Sneeuslaper*-artikel. Ter wille van die argument word dit hier herhaal.

⁸ Silverman (2009:70) wys daarop dat die digter Rilke dieselfde opvatting gehuldig het: "It was also because of Rilke's need to establish death as something that happens on the other side of the gender divide that he was unable to remain physically proximate to the women he loved."

⁹ Vergelyk ook Breyten Breytenbach (2011:26) se gedig "die metafoer as skepper van betekenis":

ek gee my ma die skuld
deur geboorte aan my te verleen
het sy my uitgelewer aan die dood.

¹⁰ Thorton (2008) verdeel die sewe dae in sewe rolspelers, naamlik die veiling, die kritikus, die fair, die prys, die tydskrif, die studio besoek en die biënnale.

¹¹ Olivier (2007b:2) verduidelik: "[T]he logic of modernity has been characterized as 'creative destruction' and 'destructive creation' by several thinkers from Goethe to Nietzsche and Schumpeter." Hy haal Harvey se uitspraak aan: "How could a new world be created, after all, without destroying much that had gone before?"

¹² Gouws (2008:22) gee te kenne dat hierdie eienskap ook by Winterbach self aanwesig is. Onder die hofie "Swak smaak: die gebruik van Engelse woorde en anglisismes" maak hy die volgende stelling: "Sowel die tekeninge as die prosa word gekenmerk deur talle 'onsuiwerhede', talle bewus omarmde 'smette', waarvan die gebruik van Engelse uitdrukkings maar een voorbeeld is."

¹³ Gouws (2008:12) wys daarop dat Goya se oorlogsketse en ontluisterende afbeeldings van die koningshuis 'n vroeë visuele invloed op Winterbach was.

¹⁴ Gouws (2008:22) maak dié insiggewende stelling oor Winterbach se beeldende werk: "Die skeppingsproses het 'n intrinsiek destruktiewe kant, ook wat betref die aanvanklike gedaantes van die kunswerk in wording."

¹⁵ Die kunstenaar Damien Hirst spreek hierdie problematiek aan in sy nou reeds bekende kunswerk van 'n haai in formalien, met die titel *The physical impossibility of death in the mind of someone living*.

¹⁶ Ek erken en bedank die anonieme keurder wat bykomende insigte aan my gegee het in verband met Jimmy Harris as romankarakter.