Les rites des passage en liminaliteit van 'n migranteskrywer: Simboliese neerslag in Eben Venter se eerste drie romans

GW le Roux

orcid.org/0000-0003-0583-5763

Proefskrif voorgelê ter nakoming van die vereiste vir die graad

Philosophiae Doctor in Afrikaans en Nederlands

aan die Noordwes-Universiteit

Promotor: Prof HP van Coller

Eksaminering: Oktober 2019

Studentenommer: 27054276

Dankbetuigings

Prof Hennie van Coller, my promotor, sonder wie se kennis, hulp, ondersteuning, vertroue en insig die studie nie moontlik sou wees nie.

Dr Hannamarie Bezuidenhout en Deidré Lötter vir taalkundige versorging.

Anneke Coetzee, Noord-Wes Universiteit, vir bystand met bronne en biblioteeksoektogte.

Die Noord-Wes Universiteit, vir finansiële bystand.

Die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns, vir finansiële bystand.

My eggenoot, Gerry, vir ondersteuning, aanmoediging en ’n gewillige oor.

INHOUDSOPGAWE

OPSOMMING ..... **VIII**

SUMMARY ..... **XII**

HOOFSTUK 1

AGTERGROND EN KONTEKSTUALISERING

1.1 INLEIDING **1**

1.2 BIOGRAFIESE AGTERGROND **2**

1.3 KONTEKSTUALISERING **6**

1.4 SENTRALE TEORETIESE STELLING **10**

1.5 NAVORSINGSVRAE **12**

1.6 NAVORSINGSDOELSTELLINGS **12**

1.7 METODOLOGIE/NAVORSINGSONTWERP **13**

1.8 HOOFSTUKINDELING **14**

HOOFSTUK 2

OORGANGSRITES EN LIMINALITEIT – 'N TEORETIESE OORSIG

2.1 INLEIDING **16**

2.2 VAN GENNEP SE DRIEFASE-STRUKTUUR **19**
2.2.1 Afskeidsfase 21
2.2.2 Tussenfase 22
2.2.3 Herassimilasiefase 24

2.3 TURNER EN DIE TUSSENFASE **27**
2.3.1 Tydelike versus permanente oorgange 28

2.4 *COMMUNITAS*, STRUKTUUR EN ANTISTRUKTUUR **29**
2.4.1 Drie tipes *communitas* 33
2.4.2 Buitestanders, marge en emigrante 40

2.5 RELIGIEUSE AARD VAN RITES 45
2.5.1 Krisis- en onttrekkings *communitas* 49

2.6 SIMBOLIEK IN SEREMONIES EN RITUELE 50

2.7 TRIEKSTERS EN DIE MITOLOGIE 56
2.7.1 Die triekster-argetipe 56
2.7.2 Trieksters in die mitologie 62
2.7.2.1 Hermes 62
2.7.2.2 Janus 63
2.7.2.3 Ander trieksters in die mitologie 64

2.8 SLOTOPMERKINGS 67

HOOFSTUK 3

DIE LIMINALE AARD VAN DIE SKRYWER EN DIE SKRYFPROSES

3.1 INLEIDING 71

3.2 DIE LITERÊRE PROSES AS LIMINALE FENOMEEN 71
3.2.1 Die skrywer as begeleier en triekster 76
3.2.2 Die liminale aard van die leeservaring 79
3.2.3 Skryf as terapie en traumaverwerking 83

3.3 DEURBREKING VAN DIE FIKSIE-WERKLIKHEIDGRENS – OUTOBIOGRAFIESE REPRESENTASIE IN VENTER SE ROMANS 89
3.3.1 Venter as migranteskrywer 97
3.3.2 Vleiseters en vegetarisme as kulturele merkers 100

3.4 VENTER SE EERSTE DRIE ROMANS AS 'N TIPE *RITES DE PASSAGE*-TRITS 102

3.5 BONDIGE OPSOMMING VAN DIE DRIE ROMANS ONDER BESPREKING 106
3.5.1 *Foxtrot van die vleiseters* (1993) 106
3.5.2 *Ek stamel ek sterwe* (1996) 107
3.5.3 *My simpatie, Cerise* 110

3.5 SLOTOPMERKINGS 111

HOOFSTUK 4

***FOXTROT VAN DIE VLEISETERS,* AS VERTEENWOORDIGEND VAN DIE AFSKEIDSFASE**

4.1 INLEIDING 113

4.2 AGTERGROND 114

4.3 SUID-AFRIKA AS LIMINALE RUIMTE 115
4.3.1 Die "(on)heilige hut" 120
4.3.1.1 Die rehabilitasiesentrum 120
4.3.2 Mites en magiese-realisme 122
4.3.3 Dieresimboliek 126
4.3.3.1 Diere as metafoor vir lede van die wit communitas 127
4.3.3.2 Diere as metafoor vir lede van die swart communitas 130
4.3.4 Wanorde, chaos, moord en dood 133
4.3.5 Die rol van vuur en die verbranding van die heilige hut 138
4.3.6 Die religieuse begronding van die roman 142
4.3.6.1 Ouma Lalie 144
4.3.6.2 Nomgantini 148

4.4 LIMINALITEIT, *COMMUNITAS* EN DIE STRUKTUUR/*STATUS QUO* 149
4.4.1 Hendrik Steenekamp 150
4.4.2 Iris 153
4.4.3 Dominee Neelsie 157

4.5 BUITESTANDERS, TRIEKSTERS EN GEMARGINALISEERDES 159
4.5.1 Petrus 159
4.5.2 Buziwe 167
4.5.3 Pikkie Kloppers 169
4.5.4 Johannes 171

4.6 SAMEVATTING 177

HOOFSTUK 5

***EK STAMEL EK STERWE* – AS VERTEENWOORDIGEND VAN DIE LIMINALE OF OORGANGSFASE**

5.1 INLEIDING 179

5.2 KONSTANT AS LIMINALE INDIVIDU 180
5.2.1 Agtergrond 181
5.2.2 Liminale eienskappe van Konstant 183

5.2.2.1 Emosionele wisselvalligheid 184
5.2.2.2 Latente homoseksualiteit 185
5.2.2.3 Seksbeheptheid 185
5.2.2.4 Manlikheid en soeke na identiteit 190
5.2.2.5 Skuldgevoel en verraad 191

5.3 JUDE AS DIE TRIEKSTER-ALTER EGO 192
5.3.1 Ambivalente aspekte van die Jude karakter 192
5.3.1.1 Gender ambivalensie 192
5.3.1.2 Religieuse ambivalensie: heilige en verraaier 193
5.2.3.3 Die ambivalensie rondom Jude se bestaan 197
5.3.2 Jude as Konstant se geïdealiseerde homoseksuele alter ego/dubbelganger 200
5.3.2.1 Die eerste verskyning van die alter ego 204
5.3.2.2 Die verwarrende toestand tydens die oorgang van Calvinistiese boerseun tot homoseksuele man 205
5.3.2.3 Emosionele verwarring 210
5.3.2.4 Die nuwe begin in Australië 214
5.3.2.5 Beheptheid met voorkoms 214
5.3.2.6 Kwyning van die alter ego 216
5.3.2.7 Die triekster-alter ego as personifikasie van die dood 218

5.4 DIE RELIGIEUSE AARD VAN LIMINALITEIT EN DIE HEILIGE BEGELEIERS 222
5.4.1 Konstant se gewete en skuldgevoel as "heilige" begeleier 227
5.4.2 Deloris as "heilige" begeleier 235
5.4.3 Shane as "heilige" begeleier 239
5.4.3.1 Shane as moederfiguur-begeleier tydens Konstant se emigrasie 240
5.4.3.2 Shane as die kulinêre begeleier 242
5.4.3.3 Shane se rol as doodsbegeleier 246
5.4.4 Onheilige, skynheilige en ander begeleiers 248
5.4.4.1 Die dominee as verteenwoordiger van die kerk 249
5.4.4.2 Die Pa as begeleier 251
5.4.4.3 Mnr Haantjie 253
5.4.4.4 Robert 254

5.5 KULINÊRE KUNS EN VOEDSEL AS 'N BELANGRIKE SIMBOOL VAN INISIASIEPROSESSE 255
5.5.1 Vleis versus groente – Suid-Afrika versus Australië 256
5.5.2 Die religieuse belang van voedsel 261
5.5.3 Voedselassosiasies 262

5.5.4 Die filosofiese en liriese aard van voedsel, voedsel-voorbereiding en resepte 264
5.5.5 Die lewegewende eienskappe van voedsel 267
5.5.6 Die rol van reuk en die smaaksintuig 269
5.5.7 Voedsel en vriendskap 270

5.6 DIE BEWUSSYNSTROOM-SKRYFTEGNIEK, DROME, HALLUSINASIES EN MEDITASIE 271

5.7 DIE OORGANG VAN LEWE NA SIEKTE, EN DOOD 277
5.7.1 Siekte simptome en die fases van trauma verwerking 278
5.7.1.1 Ontkenning 283
5.7.1.2 Woede 284
5.7.1.3 Onderhandeling 286
5.7.1.4 Depressie/hartseer 287
5.7.1.5 Aanvaarding 288
5.7.2 Die oorgang van lewe na dood 291

5.8 LIMINALE RUIMTES 302
5.8.1 Johannesburg 302
5.8.2 Jude se woonstel in Johannesburg 302
5.8.3 Vliegtuig 303
5.8.4 Sydney brug 303
5.8.5 Gang 304
5.8.6 Treinspore en Jude se huis langs die treinspoor 305
5.8.7 Restaurant 306
5.8.8 Die Ku-Rin-Gai-park 307
5.8.9 King's Cross 307
5.8.10 Die kampeerterrein langs die rivier 308
5.8.11 Houthuis 313
5.8.12 Konstant se gedagtewêreld 314

5.9 LIMINALE TYD 315
5.9.1 Liminaliteit as 'n wagtydperk 315
5.9.2 Drumpeltye van belang by die triekster en inisiant 316

5.10 SAMEVATTING 317

HOOFSTUK 6

***MY SIMPATIE, CERISE* AS VERTEENWOORDIGEND VAN DIE HERASSIMILASIEFASE**

6.1 INLEIDING EN AGTERGROND 319

6.2 DIE FIKSIE-WERKLIKHEIDGRENSOORSKRYDING 321

6.3 LIMINALE KARAKTERS 326
6.3.1 Robert Mackie – inisiant en randfiguur 327
6.3.2 Cerise Cox – randfiguur en mislukte begeleier 330
6.3.3 Roland Cox – mislukte begeleier en triekster 333
6.3.4 Maria as randfiguur en begeleier 335
6.3.5 Rose en Raffy 336
6.3.6 Cameron, Tiffany en Jason as randfigure 337
6.3.7 Harry as gemarginaliseerde 338
6.3.8 Theresa as skynheilige sisteemondersteuner 338

6.4 KLASGRENS (TUSSEN RYK EN ARM, MAG EN ONMAG) 339

6.5 NATUUR 344
6.5.1 Plantegroei en die paradys 344
6.5.1.1 Die Tuin van Eden 350
6.5.2 Diere 351
6.5.3 Voëls 353
6.5.4 Poging om die natuur te manipuleer/beheer 355

6.6 LIMINALE RUIMTES 355
6.6.1 Hunter's Court as liminale ruimte 356
6.6.2 Die badkamer as liminale ruimte 356
6.6.3 Kantoor 358
6.6.4 Bakkie 359
6.6.5 Tennisbaan 360
6.6.6 Achill-eiland en die besoek aan Ierland 360

6.7 VERDERE LIMINALE SIMBOLIEK 361
6.7.1 Ander religieuse verwysings 361
6.7.2 Drome 363
6.7.3 Siekte en dood 366
6.7.4 Seremonie 368
6.7.5 Rivier en water 373

6.8 TEN SLOTTE 377

HOOFSTUK 7

SAMEVATTING EN GEVOLGTREKKINGS

7.1 EBEN VENTER AS ’N LIMINALE FIGUUR.....380

7.2 VENTER SE EERSTE DRIE ROMANS AS 'N *RITE DE PASSAGE*-TRITS.....383

7.3 TEN SLOTTE.....390

NOTA – AANBEVELINGS VIR VERDERE STUDIE.....393

BRONNELYS.....397

Opsomming

Liminaliteit speel ’n belangrike rol in die oeuvre van Eben Venter, een van die voorste Afrikaanse skrywers. Dit hou verband met durende storiegegewens in sy werk wat te make het met die karakters se periferale toestande, oorgange en buitestanderskap (emigrante, gays, vegetariërs, ekonomies en polities ondergeskiktes) én met van die belangrikste temas daarvan, naamlik grensoorskryding, afskeid, verlies, verwarring, ontheemding, trauma, aanpassing en identiteitsverlies. Venter se eerste drie boeke, ’n trits met sikliese eienskappe (vergelyk byvoorbeeld die drieledige aard van *rites de passage* wat in Venter se eerste drie romans neerslag vind; die herhaling van temas soos emigrasie, die ondermyning van die patriargale bestel, en die hergebruik van karaktername en -tipes in die verskillende romans) word daarom in hierdie onderhawige studie ontleed aan die hand van seminale liminaliteitsteorieë. Hierdie trits kan in ’n sekere opsig dien as voorbeeld of staalkaart van Venter se liminale werkwyse, ook omdat die verplasing van plaas na stad; van stad na die buiteland hierin sentraal staan – almal peregrinasies met “liminaliteitsgevolge”.

Die liminaliteitsteorie het as grondslag die antropoloog Arnold van Gennep (1908) se teorie oor die drieledigheid van oorgangsrites (*rites de passage*) by stamkulture. Afskeids-/skeidingsrites behels die simboliese afsterf van ’n individu se verlede en identiteit – die verlies van ’n vorige toestand. Oorgangs-/tussenfaserites kom voor tydens die liminale fase – ’n fase van verandering wat gelyktydig destruktief en konstruktief is. Tydens hierdie fase staan die inisiant buite sy/haar normale sosiale omgewing, terwyl hy/sy onderwerp word aan ’n pynlike proses van verandering. Alhoewel die inisiant fisies en emosioneel afgekraak of afgebreek word, moet hy/sy dit transendeer, om sodoende die wêreld te betree as ’n *tabula rasa* (skoon bladsy). Laastens, word die inisiant onderwerp aan ’n integrasie-/herassimilasierite ten einde hom/haar weer te assimileer in die gemeenskap. Victor Turner (1967-1974) se liminaliteitsteorie is ’n uitbreiding van die middelfase – die liminale fase – van Van Gennep se driefase-struktuur. Hy het onder andere die samehorigheid van inisiante gedurende hierdie fase beklemtoon, met die gepaardgaande ontstaan van ’n *communitas*, asook die rol van begeleiers om inisiante deur die fase te lei. Ook van belang tydens die liminale fase is die verskyning van die triekster – ’n verleidelike figuur wat tipies binne die onsekere/verwarde liminale

tussenfase verskyn. Trieksters staan buite die gevestigde strukture en is tipies amoreel, dubbelsinnig, losbandig, 'n *shape-shifter*, slinks en onbetroubaar.

In die hedendaagse lewe ondergaan 'n individu steeds 'n verskeidenheid "rites" deur die loop van sy/haar lewe – van geboorte tot dood. Vir groepe sowel as individue beteken die lewe: skeiding en hereniging, om van toestand (status) te verander, om dood te gaan en om hergebore te word (samsara). Telkens is daar nuwe drumpels (tyd- en ruimtelik) om oor te steek: seisoene, 'n jaar, 'n maand, 'n nag, die drumpel van geboorte, adolessensie, volwassenheid, bejaardheid, die dood, en – vir gelowiges – die hiernamaals. Dit impliseer dat alle individue deur dieselfde eindelose reeks rites gaan, van lewe tot dood en van dood tot lewe. Gegewe Venter se religieuse agtergrond en die feit dat hy hom ook tot Boeddhisme gewend het vir antwoorde op eksistensiële vraagstukke met die dood van sy broer, is hierdie samsara van lewe-dood, dood-lewe van belang. Ook hy het in sy persoonlike lewe 'n hele aantal "rites" deurgegaan (plaas na stad, emigrasie, sogenaamd straight na gay, vegetarisme, ensomeer) – gebeure wat tematies neerslag vind in sy romans.

Wanneer daar na Venter se eerste drie romans gekyk word binne die konteks van *rites de passage*, kan die argument gemaak word dat dié drie romans onderskeidelik gelees kan word as 'n afskeidsroman (*Foxtrot van die vleiseters*), 'n oorgangs- of liminale roman (*Ek stamel ek sterwe*) en 'n herassimilasieroman (*My simpatie, Cerise*).

- *Foxtrot van die vleiseters* is 'n verhaal van afskeid, met legio merkers van afskeidsrites en karakters wat 'n vroeëre fase verlaat en 'n onbekende, verwarrende tyd/ruimte ingaan. Maaltye, onthale en ander feestelikhede kry seremoniële lading, terwyl die verwarring van die verbrokkelende apartheidsisteem en politieke veranderings die verhaal en die karakters dryf.

- *Ek stamel ek sterwe* verteenwoordig die liminale oorgangsfase, en is 'n uiters geslaagde en indrukwekkende representasie van die verwarring, opwinding, onsekerheid en trauma van oorgang en verandering. Drumpels, grense en oorgangsperiodes is deurgaans aan bod – die verandering vanaf die plaasmilieu na die stad, van een land na 'n ander, van vleiseter na vegetariër, van heteroseksueel

(of minstens latent gay) tot homoseksuele man, en as oorkoepelende tema, die oorgang van gesond na siek en uiteindelik lewe na dood. Die ambivalente trieksteralter ego tree na vore om die hoofkarakter te verlei, terwyl 'n aantal begeleiers hom bystaan en help deur sy oorgangsfases.

- *My simpatie, Cerise* verteenwoordig binne die rituele-trits die herassimilasie-fase, die periode waar die individu tipies uit die verwarring van die oorgangsperiode terugtree in die sosiale struktuur as vernuwe en veranderde persoon. Waar die hoofkarakter(s) in die eerste twee romans 'n tradisioneel "stabiele" omgewing (die erfplaas) verruil vir 'n onstabiele omgewing (die groot hedonistiese stad, 'n losbandige subkultuur in 'n vreemde land, ensomeer), betree die hoofkarakter hier 'n meer struktuurgebonde omgewing waar hy as ondergestelde ('n eenvoudige arm tuinier en emigrant) ongeslaagd poog om te integreer binne die gemeenskapstruktuur van die ryk hoër klas van Sydney in sy aanneemland, Australië.

Deur die drie romans te interpreteer as onderskeidelik verteenwoordigend van elk van die drie fases van oorgang soos gedefinieer in die liminaliteitsteorie, bevestig die plasing daarvan binne die raamwerk van 'n tipe *rites de passage*-trits. Alhoewel die romans oorkoepelend onderskeidelik afskeid, oorgang en herintegrasie verteenwoordig, kan aspekte van hierdie drieledige proses in elk van die drie romans aangetref word. Karakters soos byvoorbeeld Johannes, Konstant en Robert beleef in elk van die verhale hul eie *rite de passage*.

Daarbenewens vorm die romans tematies ook 'n siklus deur die herhaling van sekere elemente (ondermyning van die patriargale struktuur, problematiese pa-seun-verhoudings, afwesige ma's, die bakkietonele, riviertonele, rebellerende seuns, voedsel en feesmaaltye, homoseksualiteit) sowel as karaktername (Robert, Betsie, Jannie, Theresa, Fritzie) en karaktertipes (die homoseksuele seuns, emigrante, hedoniste).

Die sikliese terugkeer en herinterpretasie van sleuteltemas en motiewe vorm 'n binddraad deur die drie romans en eien hierdie *rites de passage*-trits verder as 'n siklus. Die sikliese aard van die trits word versterk en bevestig wanneer die hoofkarakter Robert

in die derde roman aan die einde van die verhaal die sisteem agterlaat en die eerste tree gee om aan te beweeg die onbekende in, wat siklies aansluit by Johannes se eerste grensdeurbrekende skuif weg van die plaas af in die eerste roman. Die keuse vir ’n sikliese bou is frappant en nie net maar ‘n willekeurigheid nie, want ’n siklus druk gewoonlik *wording* of *verwording* uit en stel ’n geheelbetekenis daar wat nie in een van die aparte dele volledig tot uiting kom nie.

Soos Venter self is die hoofkarakters meestal liminale individue –gemarginaliseerdes, *outsiders*, buitestanders of randfigure. Die liminaal-gelaaide grensoorskrydings wat uitgeskryf word in hierdie romans toon dan ook duidelike ooreenkomste met die perigrinasies van Venter self. Verkap-outobiografies gesien verteenwoordig dit as ’t ware Venter se eie *rites de passage* van agrariese Suid-Afrikaanse boerseun tot homoseksuele skrywer in Australië. Verskeie grensoorskrydings in tyd en ruimte word deur die hoofkarakters meegemaak wat telkens ’n verandering by die individue teweegbring in die romans, met die daarmee gepaardgaande afskeid, verlies, verwarring, trauma, heraanpassing, individuasieproses, ensomeer. Soortgelyk het Venter ’n aantal grense oorgesteek tydens sy eie individuasiereis wat ook hom onherroeplik verander het.

In aansluiting by Venter en sy karakters se liminale status, is ook die literêre skryf- en leesprosesse op sigselwers liminale handelinge. In sy skrywerskap bevind Venter homself dus in ’n liminale ruimte – ’n ruimte wat hy deel met sy lesers – en binne hierdie ruimte leef hy hom uit as trieksterskrywer. Deur die lees van sy eerste drie romans kry die leser tot ’n mate insae in Venter se eie *rites de passage* – die ontheemding van *Foxtrot van die vleiseters,* die verwarring en disoriëntasie van *Ek stamel ek sterwe* en die vervreemding van *My simpatie, Cerise*.

TREFWOORDE: *Rite de passage*, Arnold van Gennep, Victor Turner, liminaliteit, rites, rituele, afskeid, verlies, ontheemding, oorgang, herassimilasie, Eben Venter, trauma, individuasieproses, homoseksualiteit, triekster, alter ego, patriarg, agrariese milieu, Suid-Afrika, Australië, boerseun, gay, vegetariër, verraad, *status quo*, buitestander, gemarginaliseerd, randfigure, grens

Summary

Liminality plays an important role in the literary work of prominent Afrikaans author Eben Venter. It relates to the subject matter in his work that deals with the peripheral conditions, border-crossing and outsider status of his characters (emigrants, gays, vegetarians, economic and political subservience), and with the most important themes and topics thereof, such as transgression, separation, loss, confusion, expatriation, trauma, adjustment and loss of identity. This study therefore subjects Venter's first three novels, a triptych with cyclical elements (consider, for example, the threefold manner in which *rites de passage* is thematically addressed in his first three novels, the repetition of themes such as emigration and the undermining of the patriarchal system, and the repeated use of character names and character types across the triptych) to a critical analysis employing the seminal theories of liminality. Moreover, the triptych can be viewed as an elaborate mapping of Venter's liminal condition, given that the move from rural farm to city, and from one country to another, are all meandering boundary crossings with liminal implications.

The theory of liminality has as its origin in the field of anthropology, and specifically Arnold van Gennep's (1908) theory on the three phases of transitional rituals (*rites de passage*) as witnessed in primitive societies. Separation rituals entail the symbolic loss of an individual's past or identity, loss of a previous state. Transition rituals occur during the liminal phase – an in-between phase that has simultaneous destructive and constructive properties. The initiant (novice) is removed from his/her normal societal environment in order to undergo a painful process of transition. Despite being broken down physically and emotionally and reduced to the state of a newborn, he/she must transcend the situation, so that he/she can re-enter the world as a *tabula rasa* (clean slate). Finally, the novice has to undergo a ceremony/rite of integration before being assimilated back into his/her community as a changed individual. Victor Turner (1967-1974) developed his theories through the extension of Van Gennep's transitional or liminal phase. He focused on the solidarity of the novices united during the transition phase, which leads to the formation of a *communitas*, as well as the role of the sacred elders as guides to the initiants. The so-called trickster is another important character that often appears during the uncertain and confusing liminal phase. The seductive trickster remains outside the

boundaries of society, and is typically immoral, ambivalent, promiscuous, a shape-shifter, contrived and deceitful.

In the present day, individuals still undergo a variety of transitional "rites" throughout their lives: from birth to death. Life, for individuals and groups, includes periods of separation and integration, changing conditions, birth, death and rebirth (samsara). In every situation there are temporal and spatial borders that need crossing: the seasons, a year, a month, a night, birth, adolescence, maturity, old age, death and – for believers – the afterlife. Each individual passes through the same endless array of rituals, from life to death, from death to life. Given Venter's religious background and the fact that he also turned to Buddhism for answers to existential questions at the time of his brother's death, the cyclical nature/samsara of life-death, death-life gains prominence. Personally, Venter's life is marked by a host of border-crossing "rituals" (farm to city, emigration, homosexuality, vegetarianism, etc), events that thematically often come to the fore in his novels.

An analysis of the literary works of Eben Venter within the context of *rites de passage* suggests that his first three novels can be read as a novel of separation (*Foxtrot van die vleiseters*), a novel of transition (*Ek stamel ek sterwe*) and a novel of reintegration (*My simpatie, Cerise*), respectively.

- *Foxtrot van die vleiseters* is a tale of separation, marked by numerous separation rites and characters who have left a previous phase in their lives to enter an uncertain and confusing time and space. Meals, celebrations and other festivities gain symbolic prominence, while the confusion caused by political change and the disintegration of the apartheid regime drive the plot and characters.

- *Ek stamel ek sterwe* represents the liminal transition phase. It very successfully mimics the confusion, excitement, uncertainty and trauma present in transition and change. Borders, thresholds and periods of transition feature prominently. These include the transition from farm to city, from country to country, from meat eater to vegetarian, from heterosexual (at least latent gay) to homosexual,

and as the overarching theme, the transition from health to illness and eventually life to death. The ambivalent trickster-alter ego emerges to seduce the protagonist, while other characters help guide him through his various transitions.

- *My simpatie, Cerise* represents the integration phase of this ritual-triptych, the phase where the individual typically steps out of the confusion of the liminal phase, and re-enters society as a transformed person. While the protagonist(s) in the first two novels traded a traditionally "stable" environment (the family farm) for an unstable environment (the big hedonistic city, a licentious subculture in a foreign country, etc), the protagonist in this novel enters a more structurally bound environment where he as the subordinate (gardener and emigrant) attempts to integrate into the societal structure of the rich upper class of Sydney in his adopted country, Australia.

An interpretion of the three novels as representative of each of the three phases of transition as defined by the theory of liminality, confirms the premise of these novels as a *rites de passage* triptych. While the three novels respectively represent separation, transition and integration, aspects of all these phases are also evident within each novel. Characters such as Johannes, Konstant and Robert all experience their own *rite de passage* during the course of the novel.

Furthermore, the novels also form a thematic cycle, through the repetition of certain elements (problematic father-son relationships, absent mothers, scenes involving the cab of a ute, scenes at a river, rebellious sons, food and ceremonies, homosexuality) as well as character names (Robert, Betsie, Jannie, Theresa, Fritzie) and character types (homosexual sons, emigrants, hedonists).

The cyclical return to, and reinterpretation of, key themes and motives create a golden thread through the three novels and confirms it as not only a triptych but also a literary cycle. The cyclical nature is reinforced at the end of the triptych when the protagonist of the third novel, Robert, steps out of the system and takes his first steps to move on into the unknown, which cycles back to Johannes' first border-crossing steps away from the

farm in the first novel. The choice of a cyclical build is striking and not coincidental, as a cycle often expresses creation or degeneration, and states a whole that is greater than the sum of its parts.

Like Venter, the protagonists in his novels are typically liminal characters - outsiders, marginalised characters on the threshold. The liminal border crossings presented in his novels also show clear parallels to Venter's own meandering life-journey. Viewed as semi-autobiographical texts, these novels come to represent Venter's own *rites de passage*, from agrarian South African farm boy to a liberal homosexual writer in Australia. The protagonists in his *rites de passage* triptych cross numerous boundaries and borders in space and time, each time resulting in a liminal change in the individual, with the associated feelings of loss, trauma, confusion, individuation and the like. Like these characters, Venter's journey of individuation has involved many border crossings that has left him irrevocably changed.

In addition to the liminal status of Venter and his characters, the literary processes of writing and reading are in themselves also liminal acts. As an author, Venter exists in a liminal space – a space he shares with his readers, and a space where he excels as the trickster-writer. When reading his first three novels, the reader gains a partial insight into Venter's own *rites de passage* - the expatriation of *Foxtrot van die vleiseters*, the confusion and disorientation of *Ek stamel ek sterwe*, and the alienation of *My simpatie, Cerise*.

KEY WORDS: Rite de passage, Arnold van Gennep, Victor Turner, liminality, rites, rituals, separation, loss, expatriation, transition, incorporation, Eben Venter, trauma, individualisation process, homosexuality, trickster, alter ego, patriarch, agrarian milieu, South Africa, Australia, farm boy, gay, vegetarian, betrayal, *status quo*, outsider, marginalised, border, boundary

HOOFSTUK 1

AGTERGROND EN KONTEKSTUALISERING

The Greek poet Kaváfis captures masterfully the idea that your life is a journey, never a destination. – Eben Venter[1]

1.1 INLEIDING

Eben Venter met sy *Australiër-Karoo-basterhart* (Human, 2016:975), is 'n skrywer op die drumpel van twee ruimtes, tussen twee lande. Hy sê self (via Human, 2016:975-976) dat hy nooit "klaar, uit en gedaan in Australië gaan nesskop nie. Hoogstens tent opslaan onder die eucalyptusse" en

> "Ook hier in Suid-Afrika sal ek hoogstens tent opslaan. Tuiser as dit sal ek nooit weer hier voel nie; dieper as wat jy 'n tentpen kan inmoker, sal ek nooit weer wortel skiet nie. Ek hoef ook nie. Dié wêreld van óf Melbourne óf Prins Albert is my woning nie."

Dit vorm die uitgangspunt vir hierdie studie – die feit dat Venter as skrywer op die drumpel tussen Suid-Afrika en Australië lewe en werk: "Sy prosa staan [...] wydsbeen oor die Indiese oseaan" (Wasserman, 1996:4). In hierdie lig beskou, is Venter dus 'n swerwer, orals tuis en nêrens werklik tuis nie; die ewige reisiger, tussen plekke, tussen lande, op die drumpel tussen hier en daar of in die woorde van Turner (1974a:253) – *betwixt and between*. Hierdie dilemma is ook deur 'n ander emigrant, Henk van Woerden, romanmatig vergestalt in sy sogenaamde *Kaapse trilogie*. Dié tussenposisie gee aan Venter 'n spesifieke waardering vir en empatie met die konsep van transformasie, van karakters op die drumpel tussen een toestand en 'n ander, en die rykdom wat ontgin kan word uit verhale wat in hierdie tussenruimte afspeel.

[1]'n Nota wat Venter op 25 Julie 2013 op sy Faceboek-blad geplaas het.

Human (2016:976) beaam hierdie uitgangspunt wanneer hy sê dat "verlies en verganklikheid 'n terugkerende motief [is] in Venter se werk" en "Dikwels hou karakters se verlieservarings met die komplekse prosesse van *afskeid, vertrek* en *(her-)aanpassing* verband en gaan dit met ingewikkelde emosies soos skuld, woede, aggressie en verwyt gepaard".

Hierdie fokus op transformasie en die daarmee gepaardgaande temas van grensoorskryding, verandering, verlies en vernuwing, suggereer dat die teoretiese raamwerk van liminaliteit van waarde kan wees in 'n studie van Venter se boeke. In 'n neutedop behels liminaliteit die volgende: die woord is afgelei van die Latynse woord "limen" wat drumpel beteken; om byvoorbeeld 'n gebou binne te gaan, moet die drumpel oorgesteek word. Die term het sy ontstaan te danke aan Arnold van Gennep wat in 1909 sy baanbrekerswerk, *Les Rites De Passage*, geskryf het. Hierdie oorgangsrituele (*rites de passage*) wat byvoorbeeld aangetref word met puberteit en die huwelik, is (inisiasie)rites waardeur die individu moet gaan voordat hy of sy 'n nuwe of alternatiewe fase kan betree. In haar proefskrif som Erasmus-Alt (2016:xiii) die proses soos volg op: "Van Gennep (1960:166) identifiseer drie fases in die proses van grensoorskryding: die fase van afsondering, die liminale fase (die fase waartydens transformasie plaasvind) en die fase van integrasie".

Victor Turner het bogenoemde konsepte uitgebrei met sy eie teorieë, waarna dit nie slegs in die antropologie nie, maar ook in verskeie ander vakgebiede – insluited die letterkunde – gewildheid verkry het. Anders as Van Gennep het Turner hoofsaaklik gefokus op die tussenfase van die drieledige struktuur – die oorgangs- of liminale fase (Turner, 1967). Die sleuteltemas binne die liminaliteitsteorie sal in Hoofstuk 2 toegelig word.

1.2 BIOGRAFIESE AGTERGROND

Venter se lewensloop het 'n onteenseglike rol in sy skryfwerk gespeel, asook in die keuse van sy temas. Daarom is dit belangrik om hierdie gegewens in oënskou te neem voordat daar na sy werke oorgegaan word.

Eben (Ebenaezer) Venter is in 1954 gebore en is afkomstig van Burgersdorp, 'n landelike omgewing in die Oos-Kaap. Hy word groot op 'n skaapplaas, Die Vlei. Venter gaan skool in Bloemfontein aan Grey Kollege, waar hy vir Charles Malan[2] as onderwyser het. Malan het onder andere bygedra tot sy liefde vir letterkunde en hom ook blootgestel aan die Sestigers, Breyten Breytenbach en Etienne Leroux. Leroux se seun was ook op Grey Kollege en Venter onthou nog die uniekheid en andersheid van Leroux: "So anders as die ander pa's". Die eerste werk wat Venter gepubliseer het, het in die skool se jaarblad verskyn en het gehandel oor 'n donkie. Hy verduidelik dat dit 'n absurde element bevat het wat dit van die ander stories onderskei het (Terblanche, 2016). Venter matrikuleer aan Grey Kollege en begin sy diensplig in die Suid-Afrikaanse Lugmag, waar hy ook betrokke was by die Angola-aksies (Terblanche, 2016). Na sy weermagverpligtinge studeer Venter aanvanklik teologie aan die Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys (nou die Noordwes-Universiteit [NWU]), maar verander dan van studierigting en verwerf 'n BA in filosofie, 'n BA honneursgraad aan die Randse Afrikaanse Universiteit (nou Universiteit van Johannesburg [UJ]) en later 'n meestersgraad in filosofie aan die Universiteit van Port Elizabeth (nou Nelson Mandela Metropolitaanse Universiteit [NMMU]) (Human 2016:975).

Ná die voltooiing van sy meestersgraad, swerf Venter vir 'n jaar oorsee rond voordat hy na Johannesburg verhuis waar hy as kopieskrywer en joernalis werk. Venter se eerste bundel politieke kortverhale, *Witblitz*, verskyn in 1986 (Taurus) tydens die noodtoestand in Suid-Afrika. Politieke geweld vorm die spil waarom die bundel draai, en daarmee saam die traumatiese uitwerking van geweld op wit sowel as swart mense. Die algemene politieke milieu, tesame met die noodtoestand gee daartoe aanleiding dat Venter in 1986 na Australië emigreer. In 'n Facebook-inskrywing wat Venter in 2013 geplaas het, verduidelik hy dat sy immigrasiedokumentasie vinniger geprosesseer is as wat hy verwag het. Sy kollegas by die werk het 'n afskeid gereël en aan hom 'n "Eben Venter-glanstydskrif" oorhandig:

> "There I was on its front page, a bit like the cow character of the cartoonist Gary Larson, standing at the window nervously playing with two army dog

[2] Charles Malan was later dosent aan die UV en nog later hoof van SENSAL van die RGN. Hy was ook 'n Leroux-kenner.

> tags round my neck while looking out across endless fields, with the tagline: the grass is greener on the other side" (Venter, 2013b).

Weens die feit dat Venter homself beskryf as 'n komiese koei ("cow character") (let wel, koei en nie bul nie) en verwys na die "dog tags" ('n simbool van die Suid-Afrikaanse weermag) om sy nek waarmee hy senuweeagtig gespeel het, kan die afleiding gemaak word dat hy moontlik skuldig en soos 'n verraaier gevoel het om die land te verlaat. Hierdie skuldgevoelens waarmee Venter worstel ("om ontslae te raak van my skuldgevoel" [Gütter, 1993:5]) word deurgaans in sy werk aangetref waar skryf ingespan word as 'n tipe terapie. Dat die foto op die voorblad hom by 'n venster (op die grens tussen binne en buite) uitbeeld, is metafories reeds 'n aanduiding van 'n toekomsblik op sy drumpeltoestand – dat hy as emigrant en homoseksuele man 'n buitestander is en dat hierdie liminale toestand tematies sal bydra tot sy romans. In 'n onderhoud met Nieuwoudt, sê Venter:

> "Ek is in 1986 weg uit Suid-Afrika. Dit was in die tyd van die noodtoestand, toe daar uit protes oop ruimtes in koerante gelaat is omdat sekere inligting nie gepubliseer kon word nie. Ek is opgeroep om in die townships 'n weermagkamp te gaan doen. Dit was 'n valse noodsaak; iets waaraan ek my nie wou steur nie. Ek voel nie ek het iets verkeerds gedoen deur die land te verlaat nie" (Nieuwoudt, 2003).

Sy misnoeë met die destydse regering kom duidelik na vore uit sy woorde: "This all occurred in the late 1980s and South Africa was in a mess. I was politically active on a minor level, but in my mind I despised the government of the day so much that I sometimes had awful hate nightmares in the early hours of the morning" (Venter, 2013b). Voorts haal hy 'n dreigement aan wat telefonies aan hom gerig is terwyl hy 'n werknemer van Batten, Barton, Durstine & Osborn (BBDO) was: "Jy is besig om jou land te verraai, mannetjie. Ons hou jou dop. Jy's in ons visier", en hy voeg by: "I harbour a fundamental distrust of all corporations" (Venter, 2013b). Dit herinner aan talle ander Afrikaner-joernaliste van die tyd wat deur die apartheidsregering gedreig is met aanklagte van hoogverraad, onder meer ook Max du Preez (sien die klapteks van *Dwars*, Du Preez, 2009). Nel verwoord dit soos volg: "The 1980s was a period rife with restrictions,

especially for the media, in South Africa. Apartheid was 'in full swing', the jails were full of individuals who were flagged as 'threats to the government'" (Nel, 2012:144). Dat Venter wel 'n behoefte gehad het om aan hierdie opgekropte en onderdrukte gevoelens lewe te gee, kan gesien word in sy woorde in 'n onderhoud met Winterbach (2006):

> "As kind is ek nooit toegelaat om terug te praat nie, nie in die huis, nie op skool nie, nie in die kerk nie, en definitief nie in die army nie. Ek het so kwaad en opgekrop begin voel dat ek stemme begin opmaak het waarmee ek wel kon terugpraat, waarmee ek my eie en by tye aggressiewe perspektief op mense en hulle opinies en gebeure kon laat 'ontplof'".

Nie alleen is hierdie afkeer van en teenstand teen die apartheidsregering gesien as verraad teen die regering self nie, maar dit was ook 'n teer punt by vriende en familie. In 2004 verskyn 'n skrywe uit Venter se dagboek in *Insig* waarin hy daarop wys dat selfs sy familie hom verwyt omdat hy teen die regering, teen die land en teen sy familie gedraai het: "ek voel die kilte van verwyt aan, selfs van verraad in die oranje, blanje, blou oë" (Venter, 2004:36).

Venter volg sy broer Willem-Frederik (1958-1991) wat reeds in Australië woonagtig was (en later aan vigs gesterf het) en werk aanvanklik in dié se makrobiotiese restaurant in Sydney as skottelgoedwasser. Hy ontmoet sy Ierse lewensmaat Gerard Dunlop, en hulle vestig hulle in Melbourne waar Venter sy eie makrobiotiese winkel en kafee, *Wild Rice* in St Kilda begin. In 'n nota op The Wheeler Centre se webblad erken Venter dat indien hy nie geskryf het nie, hy sou kook, maar voeg by dat dit hom nie sou kon onderhou nie (Venter, 2016a). Sy voorliefde vir die kookkuns kom duidelik na vore in al sy boeke waarin geregte, feesmaaltye en die kulinêre kuns sterk figureer.

Dertien jaar nadat Venter na Australië geëmigreer het (1999), open hy en Dunlop (Venter se lewensmaat) hulle eie restaurant, *The Long Table at Red Hill*, in Canberra. By die restaurant onthaal hulle een maal per maand 'n groep van 16 tot 18 mense. Maar in 2003 verkoop hulle die restaurant, omdat Venter voel dat "[m]y passie vir kosmaak is tot niet. Dit neem 'n mens se hele lewe oor as jy 'n restaurant bedryf. Ek droom al ek het nie genoeg lamsboud om aan die gaste voor te sit nie" (Nieuwoudt, 2003:5).

Alhoewel Venter die grootste deel van sy tyd sedert 1986 in Australië deurbring, spandeer hy korter tye terug in Suid-Afrika, asook vier maande in Ierland. Laasgenoemde was met die voltooiing van *Foxtrot van die vleiseters* waartydens Venter 'n huisie in die Donegal-graafskap gehuur het om voltyds aan hierdie roman te werk. Met die skryf van *Ek stamel ek sterwe*, keer Venter tydelik (vir vyf maande) terug na Suid-Afrika waar hy hom in Prins Albert in die Karoo vestig om in afsondering te werk. Benewens 'n skrywerstoer in Suid-Afrika om *My simpatie, Cerise* bekend te stel (1999), bring Venter weer 'n tydperk in sy land van herkoms deur om sy siek pa op te pas en uiteindelik aan die dood af te staan (2003), sowel as om *Begeerte* te bemark. Venter spandeer ook 'n tydperk in Pole, asook in die Tsjeggiese Republiek waar hy klasse in kreatiewe skryfwerk aanbied. In 2007 vertoef hy ook etlike maande in Nederland as inwonende skrywer by die "Netherlands Institute for Advanced Studies in literature" (Terblanche, 2019). In *Groen soos die hemel daarbo* is 'n verwysing na hierdie tydperk wat die vermoede ondersteun dat hierdie roman ryk aan outobiografiese elemente is.

In 2017 aanvaar Venter 'n pos by die Universiteit van Queensland en is tans besig met 'n Ph.D in vertaling (Venter, 2017). Hy woon saam met sy lewensmaat, Gerard Dunlop, in Lismore, Nieu-Suid-Wallis aan die ooskus van Australië.

1.3 KONTEKSTUALISERING

Om 'n teks deur 'n liminaliteitslens te ondersoek, impliseer 'n ontleding van liminale karakters, ruimtes, fases en toestande binne die teks, en hoe die karakters deur die liminale fases beïnvloed en verander word. Die onderhawige studie fokus op die verskillende fases van *rites de passage*, met spesifieke klem op liminale of oorgangsfases en drumpels waarmee karakters gekonfronteer word. Die ontwikkeling van die karkaters deur die skeiding, transformasie en herintegrasie, en die katarsis wat hulle ondergaan wanneer 'n grens oorskry of 'n konteksverandering ondergaan word, sal bespreek word.

'n Deurlopende tema in Venter se werk sluit in grense, begrensing, grensdeurbreking, grensoorskryding en drumpels, hetsy dit landsgrense (in al agt romans), gendergrense (in vyf romans), doodsgrense (in sewe romans), kleurgrense (in ses romans), of kultuurgrense (in al agt romans) is. Insgelyks vorm die deurbreking van die fiksie-

werklikheidgrens ’n deurlopende tema in sy werk. ’n Studie van Venter se oeuvre binne die raamwerk van liminaliteit het dus daadwerklike potensiaal om nuwe insigte te lewer en ’n meer betekenisvolle leeservaring daar te stel.

Verskeie bestaande studies oor Venter se werk raak tot ’n mindere of meerdere mate die tema van grense, en oorgang van een toestand na ’n ander (hetsy by die karakters, leser, of Venter self) aan, en alhoewel dit dikwels nie noodwendig die hooftema van die studies verteenwoordig nie, bied dit belangrike insigte wat van waarde is in die hierdie studie.

In haar verhandeling wys Schoeman (2001:8) byvoorbeeld daarop dat die grens tussen outobiografiese vertellings en die werklikheid in romans dikwels na vore kom. Die konsep "skryf as terapie" word volgens Schoeman gebruik om aan te toon hoe die verteller probeer om sy skuldgevoelens oor die verlede te verwerk. Die fiksie-werklikheid-grensoorskryding in *Foxtrot van die vleiseters* maak van dié roman feitlik ’n waarheids- en versoeningsroman waarin die skrywer moontlik probeer om sy skuldgevoelens oor die verlede te verwerk. Van Coller (1993:6) beweer in sy resensie van *Foxtrot van die vleiseter*s dat: “Hierdie besef dat hy blind was, nie net vir onreg nie, maar vir ’n hele bestaan, dwing die verteller tot selfondersoek en veroorsaak die gepaardgaande besef van eie skuld”. Venter skryf in die appendiks dat hy al die (plek)name in die boek verander het, behalwe dié van die swart mense en voeg by: “Ek weet nie hoekom ek dit gedoen [het] nie” (Venter, 1993:264). Dit wys dat Venter van die werklikheid en werklike mense gebruik gemaak het in die vertelling. Haupt (2014:15) beklemtoon ook derhalwe hoe Venter dikwels die grens tussen werklikheid en fiksie oorsteek:

> “Dit is moeilik om Eben Venter van sy oeuvre te skei en dit is myns insiens onmoontlik om nie die skrywer by die bespreking van sy werke te betrek nie. Die temas wat deurlopend in Venter se werke verken word, hou as ’t ware direk verband met sy persoonlike lewe.”

Venter se eie lewe vind neerslag in talle van die lewenservaringe van die karakters. Venter as liminale outeur se parallelle met sy karakters verryk dus weer eens die temas van grensoorskryding en transformasie in sy werk.

Wanneer die romans meer deurtastend beskou word, kry ons in *Foxtrot van die vleiseters* byvoorbeeld temas wat verband hou met identiteitsverlies en -verandering as deel van die liminale proses. Breed (2007) verduidelik dat Turner aandag gee aan die oorgangsidentiteit van die individu binne 'n gemeenskap: "Hy noem dit 'pelgrimage', aangesien 'n persoon in oorgang tussen die verskillende kategorieë op soek na 'n identiteit binne een van die gemeenskapskategorieë is". Die Steenekamp-seuns, Johannes word John-John in Johannesburg en Petrus erken self dat hy nêrens inpas nie. Nie tussen die swart mense op die plaas nie ("Oor hulle sit- en eetgewoontes kan ek praat, maar vir hulle taal is my tong stom.") en ook nie tussen sy eie mense nie ("by hulle hoort ek ook nie.") (Venter, 1993:163). Dit impliseer reeds dat daar 'n afskeid en vertrek/oorgang plaasgevind het met 'n gepaardgaande soeke na 'n identiteit en onvermoë tot aanpassing/assimilasie: vóór die oorlog en ná die oorlog, die verruil van die plaas vir die stad deur beide Petrus en Johannes. Die roman speel af tydens die noodtoestand: 'n prominente sosiale en politieke oorgangsfase in die Suid-Afrikaanse geskiedenis – "die Groot Versteuring" (Venter, 1993:159) – 'n fase van afskeid neem/simbolies sterf, vertrek en herassimileer. Soos in sy eie lewe, is hierdie kwessies tematies sentraal in Venter se verhale.

Met *Ek stamel ek sterwe*, word die gay-straight-grens, asook die oorgang van lewe na dood, voorop gestel en in kombinasie met plaas-, dorps- en landsgrense kry dit tematies 'n ryk betekenis. Heelwat studies fokus op gendertemas – Van der Merwe (2012) maak byvoorbeeld gebruik van *queer*-teorie met spesifieke klem op dekonstruktiewe en poststrukturalistiese beginsels wanneer sy ondersoek instel na die destabilisering van heteronormatiwiteit ten opsigte van homoseksualiteit, vigs en die dood. Verwant hieraan, maak Haupt (2014) in haar verhandeling oor gender-ambivalensie gebruik van die teorie van Judith Butler om aan te toon hoe *Ek stamel ek sterwe* 'n ondermynende teks is waarin homoseksualiteit, vigs en die dood gestigmatiseer en getipeer word in die samelewing. Gendergrense is belangrik – volgens Van der Merwe kan heteroseksualiteit en homoseksualiteit aan die hand van "queer teorie ondersoek hoe hierdie grense geskep, gereguleer en beveg word" (2012:29).

Van Zyl (2014) fokus op karakterontwikkeling om aan te toon hoe manlikheidsbeelde verander en gerepresenteer word. In *Ek stamel ek sterwe* fokus Venter byvoorbeeld op die

veranderinge wat plaasvind in Konstant se persona: wanneer hy van die plaas na die stad verhuis, ondergaan sy persoonlikheid reeds verandering en verander dan verder wanneer hy van die stad na 'n ander land verhuis: "Hoe min het ek nie verander nie, en tog [...] verstom: Kan nie glo wat van jou geword het en dit in so 'n kort rukkie nie" (Venter, 1996:61). Die proses van agteruitgang en sterf bereik 'n hoogtepunt aan die einde van die verhaal wanneer sy jonger broer hom kom versorg op sy sterfbed. "Teen die einde van die roman word die manlike hoofkarakter fisiek gereduseer tot bloot 'n sterwende mens, maar op psigologiese vlak kom daar insig in sy lewe en dié van ander wat bewys lewer van groei en ontwikkeling" (Van Zyl, 2014:85). Konstant neem telefonies afskeid van sy ouers op die plaas, van Jude en van sy nuwe Australiese vriende wanneer hy hierdie lewe verlaat vir die dood. Die sterfproses en die grens tussen lewe en dood vorm die sentrale tema in die verhaal – die roman is ook "'n verhaal van afskeid en vertrek" (Human, 2016:981). Myns insiens is *Ek stamel ek sterwe* nie alleen 'n verhaal van afskeid en vertrek nie, maar veral ook 'n sleutelnarratief vir liminaliteit. Die verskeie oorgange het telkens noemenswaardige veranderinge by die karakters tot gevolg en met die beskrywing van Konstant se dood stap die leser feitlik hand-aan-hand saam met Venter deur die sterwensproses.

Klas- en landsgrense verkry weer eens prominensie in *My simpatie, Cerise*. Die hoofkarakter, Robert, 'n Ierse tuinier, gaan werk by 'n welaf Australiese gesin. Die mure van Hunter's Court (hul woning) is letterlik 'n grens waardeur Robert die wêreld van die korrupte en ongekende mag van die Cox-familie betree. Robert is 'n oorgangskarakter wat voor 'n belangrike (liminale) keuse te staan kom: gaan hy hom laat intrek in die korrupte wêreld van die rykes (assimilasie), gaan hy dit verlaat en probeer terugkeer na sy vroeëre self, 'n ander wêreld betree, of op die grens bly as 'n buitestander? In kontras met die weelde van die Coxe, is sy eie familie baie minder welaf en voer 'n gewone bestaan in Ierland. Dat Robert wel veranderinge ondergaan wanneer hy landsgrense oorsteek, is duidelik. Terug in Ierland tussen sy familie, erken hy teenoor homself: "Maar hy het tog verander. [...] Sy ou self het maar net teruggekeer in daardie woonvertrekkie waar hy die dreuning van sy Daddy se stem dwarsdeur sy lyf kon voel vibreer" (Venter, 1999:161). En wanneer hy terug in Australië en binne die ruimte van Hunter's Court is, ondergaan hy weer 'n transformasie: "Sy waarnemings het verander" (Venter, 1999:176).

Die tema van kos, en spesifiek die kos van vleiseters versus dié van vegetariërs, kom deurlopend ter sprake in Venter se oeuvre. Deur ’n vegetariër te word, ondermyn hy die patriargale bestel; wat dus die grens tussen “dit wat reg is” en “dit wat vreemd en verkeerd is” verteenwoordig. Vleis as entiteit is deurlopend in sy oeuvre ’n belangrike grenssimbool – tussen wit en swart, ryk en arm, bekend en vreemd. In verband met kos/vleis, betrek Heyns liggaamsopeninge om aan te toon dat liggaamsfunksies (ontlasting, eet) plaasvind “op die ‘rand’ tussen die liggaam en die buitewêreld of die skeidslyn tussen die ou en nuwe liggaam” (Heyns, 2006:21) en voeg by dat “die grense tussen die liggaam en die wêreld deur die proses van eet oorkom en getransendeer word” (Heyns, 2006:46). Voedsel, eet en feesmale is dus belangrike liminale rituele wat sterk figureer in Venter se werk.

In bykans al Venter se prosawerke is daar “kritiese besinnings oor die sosiopolitieke omwentelinge” (Human, 2016:997) – dit speel af ten tye van belangrike sosiopolitieke verandering. Binne die Suid-Afrikaanse konteks is daar onderskeidelik die fases voor en ná 1994. Ras-, klas- en kultuurverskille kom onder die loep en seksuele oriëntasie is deurlopend prominent. Grense, grensoorskryding en begrensing is telkens aanwesig – temas wat hulself leen tot ’n studie van drumpels en liminaliteit en die daarmee gepaardgaande konsepte van verwarring, *communitas*, trieksters en buitestanders.

1.4 SENTRALE TEORETIESE STELLING

Vir die doel van hierdie studie oor grense, grensoorskryding en transformasie sal *rites de passage* en liminaliteit as die teoretiese begronding dien in die ontleding van Venter se eerste drie romans as ’n tipe trits, verteenwoordigend van *rites de passage*. Deur Venter se romans aan die hand van liminaliteitsteorie te ontleed, kan die leser potensieel ’n beter begrip verkry vir spesifieke karakters, hul omstandighede, hul gedrag binne hierdie omstandighede, en die konteks en tydskale waarin die romans afspeel.

Venter se eerste drie romans pas, wat konteks en milieu betref, goed binne die driefase-struktuur wat Van Gennep geformuleer het: afskeid van Suid-Afrika (*Foxtrot van die vleiseters*), oorgang van Suid-Afrika na Australië (*Ek stamel ek sterwe*) en aanpassing in Australië (*My simpatie, Cerise*). Alhoewel die drie romans tematies gelees kan word as

verteenwoordigend van die drie fases van sy emigrasie *rite de passage*, word daar nie in hierdie studie geïmpliseer dat die drie romans hulself ekslusief besig met, onderskeidelik, die temas van afskeid, oorgang en herintegrasie nie. Elk van die romans, as volledige verhale in eie reg en met karakters wat self liminaal gelees kan word, bevat telkens aspekte van al drie die fases van 'n *rite de passage*, en hierdie fases sal in die onderskeie analise-hoofstukke uitgelig word. Tog wil ek argumenteer dat die tema van afskeid die sterkste figureer in *Foxtrot van die vleiseters*, terwyl *Ek stamel ek sterwe* deurspek is met met liminale oorgange. Die tema van (gepoogde) herintegrasie staan weer sterk in *My simpatie, Cerise*, alhoewel ons uiteindelik vind dat hierdie herintegrasie meerendeels onsuksesvol is.

Die skryfproses, asook die potensieel transformatiewe impak van die teks op die leser, kan ook liminaal geïnterpreteer word. Deur die literêre tekste van Venter (as liminale outeur wat liminale temas oopskryf) as liminale entiteite te beskou, kan potensieel addisionele waarde toegevoeg word.

As letterkunde vanuit hierdie oogpunt benader word – uiteraard met inagneming van die gevare van die verskillende bekende *fallacies* – is die biografiese gegewens van belang. 'n Literêre teks is die produk van die skrywer se gedagtes en onderbewuste. Wanneer 'n teks op sigself beskou word as 'n liminale entiteit waaraan skrywers en lesers deelneem, kry dit addisionele waarde. Volgens Viljoen en Van der Merwe (2006:xxv) is die voordeel hiervan

> "dat dit literêre tekste as rituele handelinge beskou, wat die verskillende fases van rituele nie net uitbeeld nie, maar inderdaad ook beliggaam. Letterkunde is, so gesien, nie 'n esoteriese besigheid van weiniges vir weiniges nie, maar 'n onlosmaaklike deel van die lewe – een van die rituele waarmee ons sin maak en sin gee aan die wêreld rondom ons".

Hierdie studie is daarop gerig om vas te stel wat die aard van die liminaliteit in Venter se oeuvre is. Daar word betoog dat 'n ondersoek van Venter se werk binne die raamwerk van liminaliteit die insig in sy tekste kan verbreed.

1.5 NAVORSINGSVRAE

Met hierdie studie is gepoog om antwoorde op die volgende navorsingsvrae te vind:

- Watter grense en transformasies is tematies ter sake in Venter se eerste drie romans? Watter hiervan kan as liminaal beskou word?
- In watter mate kan Venter se eerste drie romans geïnterpreteer word as ’n trits, binne ’n liminale analise, en meer spesiek, as *rites de passage* (afskeid, oorgang en herassimilasie)?
- Watter karakters in Venter se oeuvre kan as liminale karakters (karakters gekonfronteer deur ’n liminale grens/transformasie) gelees word?
- Watter simbole van afskeid, afsondering en herintegrasie word gebruik om die leser ’n beter begrip van en empatie met die karakters in die verhale te gee?
- Watter nuwe insigte sou kon voortvloei uit die toepassing van liminaliteit as begronding vir die interpretasie van Venter se eerste drie romans? Met ander woorde, hoe kan die grense, karakters en temas wat potensieel liminaal van aard is, diepere betekenis kry deur dit binne hierdie raamwerk te bestudeer?
- Watter elemente en temas in Venter se oeuvre kan as biografies geïnterpreteer word?
- In watter mate kan Venter (as emigrant, skrywer en homoseksuele man) self as ’n liminale figuur beskou word?
- Indien Venter as outeur as liminaal beskou word, in watter mate kan die liminale temas binne sy oeuvre verryk word deur biografiese elemente te betrek by die bespreking?
- Watter addisionele betekenis kan ontsluit word deur die literêre tekste van Venter (as liminale outeur wat liminale temas oopskryf) te beskou as liminale entiteite wat ’n transformasie by die leser tot gevolg het?

1.6 NAVORSINGSDOELSTELLINGS

Ten einde die navorsingsvrae te kon beantwoord, is die volgende doelstellings vir die studie gestel:

- Identifiseer en ontleed die grense en temas van transformasie in Venter se eerste drie romans. Ontleed, deur gebruikmaking van liminaliteitsteorie, die grense wat liminaal van aard is.
- Ondersoek in watter mate Venter se eerste drie romans binne 'n liminale raamwerk en meer spesifiek as *rites de passage* (afskeid, oorgang en herassimilasie) geïnterpreteer kan word, beide as 'n trits (waar elke roman een van die fases verteenwoordig) sowel as liminale werke in eie reg (waar verskeie van die drie fases in elk van die romans vervat is)?
- Identifiseer karakters wat deur bostaande liminale temas, grense, ruimtes, transformasies en prosesse gekonfronteer word.
- Identifiseer simbole van afskeid, afsondering en herintegrasie wat in Venter se oeuvre in werking is om die leser 'n beter begrip vir en empatie met die aksies en gedrag van die karakters in die verhale te gee.
- Ondersoek die mate waarin die grense, karakters en temas wat potensieel liminaal van aard is, diepere betekenis verkry deur liminaliteit as begronding vir die interpretasie van Venter se romans te gebruik.
- Identifiseer die elemente en temas in Venter se romans wat biografies geïnterpreteer kan word.
- Toon aan in watter mate Venter self (as migrant, as skrywer, as homoseksuele man) as 'n liminale figuur beskou kan word.
- Identifiseer, binne die raamwerk van Venter as liminale figuur, biografiese parallelle tussen die skrywer en sy karakters en die mate waarin die liminale temas binne sy oeuvre verryk kan word deur biografiese elemente te betrek by die bespreking.
- Bestudeer die literêre tekste van Venter as liminale entiteite, met klem op die potensieel transformatiewe impak van die teks op die leser.

1.7 METODOLOGIE/NAVORSINGSONTWERP

'n Literatuurstudie oor *rites de passage* en spesifiek liminaliteit het die grondslag gevorm waarop Venter se romans ontleed is. Ter sake hier is veral Victor Turner se teorieë (soos gebaseer op Van Gennep (1909) se werk) opgeneem in 'n korpus werke wat gepubliseer is tussen 1967 en 1974. Dit sluit die fases van liminaliteit in, asook verwante konsepte

soos *communitas* en die triekster. Lewis Hyde (2010) se werk in hierdie verband is ook belangrik geag, sowel as dié van Arpad Szakolczai (2009). Viljoen en Van der Merwe (2006, 2007) se perspektiewe was veral van belang waar van toepassing op Afrikaanse letterkunde. Agnes Horwath en Bjorn Thomassen (2008, 2015) se teorie oor liminaliteit, die triekster en mimiek sal bespreek word. *Crossing Borders, Dissolving Boundaries*, saamgestel deur Hein Viljoen (2013) het as 'n belangrike bron vir hierdie studie gedien, en Erasmus-Alt (2016) se doktorale tesis is benut vir agtergrondinligting. H.P. van Coller (1993, 1995, 2001, 2005, 2006, 2009, 2011, 2013, 2016, 2018, 2019) se werk oor die plaas, stad, nostalgie, parodie en identiteit en dié van Anthea van Jaarsveld (2005) oor outobiografie het 'n belangrike rol in die studie gespeel. C.N. van der Merwe (2005, 2007, 2012, 2016) se werk oor trauma sal ook betrek word, spesifiek binne die konteks van afskeid en dood.

In hierdie verslag oor die studie sal die klem hierna verskuif na die toepassing van die insigte wat bekom is in Venter se werk. 'n Heuristiese en hermeneutiese studie is gedoen, gebaseer op die konsepte wat tipies is van liminaliteit. Grense, grensoorskryding en liminaliteit wat tematies figureer in Venter se werk sal dus onder die loep kom. Bevindinge sal geformuleer word en algemene gevolgtrekkings en deduktiewe afleidings sal gemaak word ten opsigte van die kreatiewe sowel as ondermynende aard van liminaliteit.

1.8 HOOFSTUKINDELING

Hoofstuk twee behels 'n beskrywing van die liminaliteitsteorie. Belangrike temas wat hier toegelig word, sluit in: liminale fases (afskeid en die simboliese dood van die oorgangsfase, gevolg deur "heropstanding", terugkeer en herassimilasie), *communitas*, die triekster, gemarginaliseerdes, buitestanders, identiteit en trauma. In hoofstuk drie sal Venter as liminale figuur (trieksterskrywer, emigrant en homoseksuele man) en die verkapte outobiografiese gegewens wat deurlopend teenwoordig is in sy romanoeuvre (plaas, kos, pa-seunverhouding, homoseksualiteit en emigrasie) bespreek word. Die skryfproses (skryf-as-terapie en die soeke na identiteit), sowel as die leeservaring as liminoïede ervarings, word toegelig.

Binne die konteks van liminaliteit sal Venter se eerste drie romans ontleed word met spesifieke verwysing na liminale karakters, fases, ruimtes, prosesse en rituele, in hoofstukke vier (*Foxtrot van die vleiseters*), vyf (*Ek stamel ek sterwe*) en ses (*My simpatie, Cerise*). Ander vorme van grense en grensoorskryding en die rol van simboliek in Venter se werk word ook te berde gebring. Ten slotte word die bevindinge in hoofstuk sewe bespreek en samevattende opmerkings word gemaak oor die waarde van die liminaliteitsteorie ter toeligting van Venter se oeuvre. Aanbevelings vir moontlike verdere studie sal ook gemaak word.

HOOFSTUK 2

OORGANGSRITES EN LIMINALITEIT – 'N TEORETIESE OORSIG

The Liminal Space is a threshold to the unknown and frightening though it might be, it is also the passage to unknown growth and potential. – Suzanne Phillips

2.1 INLEIDING

Oorgangsrituele (*rites de passage*) wat byvoorbeeld aangetref word met puberteit en die huwelik, is rites waardeur die individu moet gaan voordat hy[3]'n nuwe of alternatiewe fase kan betree. Rites het ten doel om die individu sy ou lewe te laat afsterf en 'n transformasie teweeg te bring alvorens hy met 'n nuwe lewe kan begin. Dimitriu (2013:15) verwoord dié transformasie soos volg: "Having thus undergone a symbolic death, in the last stage of ritual transformation, the individual is (also) symbolically reintegrated into society as a person transformed."

Die antropoloog Arnold van Gennep se studie trag om aan te toon hoe 'n verandering in 'n persoon se lewe hand aan hand gaan met 'n ritueel of seremonie. Alhoewel die besonderhede van die rituele en seremonies verskil van kultuur tot kultuur, dien dit universeel dieselfde funksie. Sy werk het die konsep van liminaliteit binne die rituele van relatiewe klein, pre-industriële samelewings ondersoek. Hy was die eerste antropoloog wat die belangrikheid van rituele, gekoppel aan die verskillende fases in 'n mens se ontwikkeling, neergepen het en dit "the rites of passage" genoem het (Van Gennep, 1960).

Van Gennep het die verloop van hierdie oorgangsrituele in drie fases ingedeel, naamlik 1) die **skeidingsfase/afskeidsfase** (preliminaal) wat 'n metaforiese dood behels waartydens die geïnisieerde 'n vorige sosiale toestand en lewe agterlaat, 2) die liminale periode of **tussenfase/oorgangsfase** (liminaal) wat behels dat die inisiant 'n *tabula rasa* word; waar die geïnisieerde alle vooropgestelde idees laat vaar, 'n figuurlike drumpel oorsteek en onder leiding van 'n hoër gesag en volgens spesifieke reëls deur 'n

[3] Aangesien Van Gennep se navorsing meestal betrekking het op mans (behalwe waar slegs van toepassing op vroue, byvoorbeeld swangerskap), word die manlike voornaamwoord in hierdie studie meestal gebruik.

inisiasieproses gaan, en 3) **herassimilasie/integrasie** (postliminaal), waartydens die geïnisieerde opgeneem word in die gemeenskap as 'n nuwe wese met 'n nuwe identiteit (Szakolczi, 2009). Van Gennep (1960:viii) waarsku egter dat die drie fases nie ewe prominent aanwesig is by alle seremonies nie, byvoorbeeld: afskeid (die skeidingsfase) is meer prominent by begrafnisse, terwyl in rites met betrekking tot huwelike die klem verskuif na herassimilasie of integrasie. Oorgang en transformasie is weer belangrik by rites wat verband hou met verlowing en swangerskap. Viljoen en Van der Merwe (2006:xiii) verwoord dit soos volg:

> "Hulle stap [...] oor die drumpel (Lat. *limen*) tot in 'n oorgangstoestand waarin die sosiale bande waaraan hulle gewoond is, losgemaak word. Hulle betree 'n ander tyd en ruimte wat so radikaal anders is as die gewone, dat dit nie in gewone taal uitgedruk kan word nie, maar in metafore en simbole beskryf moet word."

Hierdie metafore en simboliek is van pas by die ontleding van Venter se werk, soos wat byvoorbeeld gesien kan word aan die bewussynstroomtegniek-taalgebruik waarmee Venter die karakters Petrus en veral Konstant se denke, drome, hallusinasies en meditasies beskryf.

Victor Turner het voortgebou op Van Gennep se teorieë, maar gefokus op die tussenfase van die drieledige struktuur – die oorgangs- of liminale fase (Turner, 1967). Liminaliteit word gekenmerk aan die verwarrende en dubbelsinnige eienskappe wat toegeskryf word aan hierdie middel- of tussenfase van rituele. Dit is wanneer die inisiant nie meer sy pre-rituele status besit nie, maar ook nog nie sy post-rituele status aangeneem het nie. Dit is dus 'n tussentoestand, 'n tussenfase, 'n fase van onsekerheid waar die individu "betwixt and between" is. In die oorgangs- of liminale fase word die individu beheer deur die reëls en gewoontes van die "seremonie". Almal wat aan hierdie ritueel deelneem en dus onderhewig is aan die reëls van die rite, vorm 'n nuwe gemeenskap – 'n *communitas*. Volgens Turner is "Liminality and Communitas [...] both components of antistructure" (Turner, 1974:273-4).

Communitas ontstaan binne ’n toestand van ongeordenheid waar almal wat deel vorm van die gemeenskap gelyk is en dieselfde ervaring deel, gewoonlik deur middel van ’n rite. Die liminale fase is beide destruktief en konstruktief: gekant teen sosiale strukture, maar ’n broeikas vir kreatiwiteit (Turner, 1969). Die wanorde van die liminale toestand is geneig om tot verwarring te lei vir individue in hierdie toestand. Szakolczai (2009) verduidelik dat hierdie toestand van wanorde gewoonlik gepaard gaan met die verskyning van ’n sterk karakter wat leiding neem onder die lede van die *communitas*. Die manier waarop individue poog om die verwarring te hanteer, is om hulle dan te wend tot nabootsing van hierdie leierfiguur.

Die sogenaamde trieksterfiguur tree dikwels in hierdie konteks na vore. Die triekster is ’n mitiese karakter wat tipies teenwoordig is in ’n oorgangstoestand: “In short, trickster is a boundary-crosser. Every group has its edge, its sense of in and out, and trickster is always there […]” (Hyde, 2010:Loc164). Die triekster, as vry karakter wat hom nie laat bind deur die gewone reëls van die samelewing nie, is aanloklik en verleidelik, en tree na vore as leierfiguur. In plaas daarvan om stabiliserende leiding te bied, is die triekster egter dikwels misleidend:

> “Tricksters are always marginal characters: outsiders, as they cannot trust or be trusted, cannot give or share, they are incapable of living in a community; they are repulsive, as – being insatiable – they are characterized by excessive eating, drinking, and sexual behavior, having no sense of shame; they are not taken seriously, given their affinity with jokes, storytelling, and fantasizing” (Szakolczai, 2009:154).

Hyde sluit hierby aan wanneer hy sê: “When someone’s sense of honorable behavior has left him unable to act, trickster will appear to suggest an amoral action, something right/wrong that will get life going again” (Hyde, 2010:Loc173). In hierdie verwarrende toestand is die verlies aan identiteit, die individuasieproses en die trauma wat daarmee verband hou, ook ’n belangrike tema. Afrikaner-identiteit is by uitstek problematies gemeet aan, onder andere, die werke van Elsa Joubert en Karel Schoeman (kyk Van Coller, 2019). Tog is die “mense (se identiteit) onlosmaakbaar gekoppel [...] aan ’n persoonlike verlede” (Van Coller, 2019:3), en hierdie verlede waarvan Van Coller praat, bestaan slegs

in herinnering. “So blyk dat persoonlike herinneringe die persoonlike verlede skep en daarmee ook die eie identiteit” (Van Coller, 2019:4). Venter se vashou aan sy moedertaal, is, volgens my, moontlik ’n manier om binne ’n veranderlike self vas te hou aan, in die woorde van Van Coller, ’n “immer-verskuiwende” identiteit. Burger (in Van Coller, 2019:5) sê:

> “Die vermoë om te onthou, om aktief sekere gebeurtenisse in herinnering te kan roep, stel ons in staat om ons eie voortbestaan oor tyd heen te ervaar as iets samehangend, as ’n lewe wat ‘myne’ is. Daarom is herinnering noodsaaklik vir persoonlike identiteit.”

In aansluiting by die individuasieproses speel nostalgie dikwels ’n beduidende rol. Oor nostalgie sê Venter (Terblanche, 2019) dat daar “dertig jaar later én op ’n ander kontinent [...] van daardie stof en klippe en witwarm hitte slegs ’n nostalgiese bekoring oorgebly” het. ’n Verbygegane verlede is deurgaans teenwoordig in Venter se werk – die plaas, agrariese Suid-Afrika – en daarmee die gevoel van heimwee en verlies: “met die perspektief dat verlies nooit (volkome) verwerkbaar is nie” (Van Coller en Van den Berg, 2009:30). Die inisiasie- en individuasiemotiewe, tiperend van reis en reisverhale in Venter se werk, sluit aan by outeurs soos Etienne Leroux (*Die mugu*, *Sewe dae by die Silbersteins* en *18-44*) en Ingrid Winterbach (*Karolina Ferreira*).

Hierdie sleutelkonsepte sal vervolgens in besonderhede bepreek word met toeligting van die relevansie daarvan binne die konteks van Venter en sy eerste drie romans.

2.2 VAN GENNEP SE DRIEFASE-STRUKTUUR

’n Voorbeeld van die drieledigheid van Van Gennep se oorgangsproses word aangetref by die Australiese Kurnai-stam wanneer ’n individu (tussen die ouderdom van 10 en 30) by ’n spesifieke totem of stam wil aansluit. Die proses waardeur die individu moet gaan, behels eerstens dat hy afskeid neem van sy oorspronklike stam (insluitend sy ma en die res van sy familie), waarna hy dan in afsondering in ’n bos moet gaan woon (in ’n spesiale plek of hut). In sekere stamme word die inisiant as “dood” beskou vir die hele oorgangstydperk wat van twee maande tot ses jaar kan duur. Hierdie onttrekking van die

individu uit die samelewing om in afsondering te gaan woon word by Venter, sowel as van sy karakters aangetref. Venter (in Terblanche, 2016) sê self dat hy homself moet onttrek om in afsondering te skryf en die karakter Konstant (in *Ek stamel ek sterwe*) het byvoorbeeld in sy laaste dae tydens sy oorgang van lewe na dood homself in die bos in 'n houthuis gaan afsonder.

Een vereiste vir die "dooie" is dat hy naak en onsigbaar moet wees. Die proses "lasts for a fairly long time and consists of a physical and mental weakening which is undoubtedly intended to make him lose all recollection of his childhood existence" (Van Gennep, 1960:75).

Daarna volg 'n aantal seremoniële prosesse om die individu by die nuwe stam se wette en gebruike in te lei. Terwyl die inisiant in die oorgangsfase 'n spesiale taal praat en spesiale kosse moet eet, is priesters of ander geleerdes die enigste mense wat met die inisiant mag praat en bevele of leiding gee. 'n Proses van die denkbeeldige "opstanding" van die inisiant volg, waartydens hy voorgee om soos 'n pasgeborene op te tree: nie te weet hoe om te loop of eet nie en alles weer van vooraf moet aanleer.

Voordat hy die fase betree waartydens hy alles opnuut moet leer, word hy in 'n stroompie gewas of gereinig en die heilige hut waarin hy in afsondering gelewe het, word afgebrand (Van Gennep, 1960:81). Die Basotho (in Suid-Afrika) se rites is soortgelyk en word ook afgesluit met 'n verbranding van die geheime hut in die berge: "On the final day of the initiation, clay pots used to store food were smashed and the mophato was burnt down, to symbolize transition from the old to the new" (South Africa Online, s.a.:s.p.). Tekenend van hierdie verbranding van die heilige hut ter afsluiting van die afskeidsfase, sluit *Foxtrot van die vleiseters* dan ook af met die toneel waar die store afgebrand word. Nie alleen verteenwoordig dit die einde van die roman nie, maar simbolies dui dit ook die einde (afskeid) aan die apartheidsera in Suid-Afrika.

Die proses word dan voltrek met 'n religieuse seremonie, asook 'n skending van die liggaam voordat die inisiant finaal deel kan word van die nuwe stam. Liggaamskending is 'n belangrike simbool van rituele, en afhangende van die gebruike van die stam waarvan die individu deel word, bestaan 'n verskeidenheid liggaamskendingsrituele wat onder

meer insluit: om ’n tand te trek (Australië), om ’n pinkie net bokant die laaste lit af te sny (Suid-Afrika), om ’n oorlob af te sny of te perforeer, tatoeëring, asook besnyding.[4] Enigiets wat sigbaar is en ’n duidelike verandering wys, onderskei die geskende individu van die algemene gemeenskap. Anders as om ’n sekere kledingstuk of masker te dra, of ’n gesig wit te verf, is hierdie prosesse permanent (Van Gennep, 1960:73-74). In *Foxtrot van die vleiseters* is daar die voorbeeld van een van die plaaswerkers wat as gevolg van sodanige sigbare en permanente liggaamskending ’n individu dadelik eien as behorende tot ’n sekere stam: “Die laaste lit van sy pinkie is afgekap. Oupa Dzozo is ’n tamboekie” (Venter, 1993:143).

Daarna word ’n maaltyd saam genuttig en soms vind daar ook ’n ritueel plaas waartydens die mans saam rook (vergelyk die talle verwysings na mans wat saam rook in Venter se romans). Die proses bly altyd dieselfde: ’n afskeidsfase (dood), tussenfase (leerproses) en herassimilasie (religieuse proses en liggaamskending): “He is resurrected and taught how to live, but differently than in childhood” (Van Gennep, 1960:75).[5]

2.2.1 Afskeidsfase

Die eerste fase van Van Gennep se driefase-struktuur behels die afskeid van ’n vorige of bekende wêreld. ’n Tipiese voorbeeld van só ’n afskeidsrite is die inisiasieproses wat ’n jong seun van adolessensie tot volwassenheid neem. Eerstens moet die jongeling deur ’n proses gaan waar hy weggeneem word van sy gesin; dit behels die simboliese “dood” van die kind. Hy moet sy kindwees “afsterf”, sodat hy die tussenfase kan betree om hom

[4] Binne die Ndembu-kultuur word mans wat by ’n hospitaal besny word eerder as om die bos-ritueel van die stam deur te gaan, simbolies nie gesien as volwaardige “mensgemaakte” mans nie. Hulle mag ook nie die tradisionele rituele van seuns bywoon nie. Dit is omdat die Ndembu reken dat die wese van die inisiante verander, sekere dinge word afgedruk op die persoon, en dit is belangrik om ten volle te groei tot ’n volwaardige man. Dit gaan nie net daaroor om kennis te bekom nie, maar om in wese te verander (Turner, 1967:102).

[5] Van Gennep wys wel daarop dat alhoewel daar hoofsaaklik drie fases teenwoordig is in oorgangsrites, is daar inderwaarheid (weens dubbele reekse rites) eintlik vyf fases: in die eerste, die afskeidsfase, is daar ’n *afskeid* van die ou wêreld, en ’n *assimilasie* in die heilige wêreld, die hut. ’n Tussenfase volg, waarna die herintegrasieproses weer tweeledig is: *afskeid* van die heilige wêreld (die hut) en *toetrede* tot die nuwe omgewing, wat ook behels dat die seun nou ’n man is (Van Gennep, 1960:82). Dit wil sê: 1) afskeidsfase – 2) drumpel – 3) tussenfase – 4) drumpel – 5) herintegrasiefase.

gereed te maak vir sy volwasse lewe. Hierdie afskeidsfase behels dat die individu homself moet losmaak van 'n vorige punt in die sosiale struktuur.[6]

Rites binne die afskeids- of skeidingsfase word dikwels geassosieer met die dood, of reis, of wanneer iemand uitgewerp of geëkskommunikeer word. Dit gaan gewoonlik gepaard met 'n suiwerings- of reinigingsrite waartydens die individu met water gewas of afgespoel word[7]. Water speel dus 'n belangrike rol in afskeidsrites (Van Gennep, 1960). In Venter se romans is water 'n deurlopende simbool wat tematies dikwels dui op 'n "reinigingsproses". Vergelyk byvoorbeeld Petrus en Buziwe in *Foxtrot van die vleiseters* wat as 't ware gesamentlik die sondes van apartheid afwas wanneer hulle saam gaan swem in die warmwaterbron. Johannes (*Foxtrot van die vleiseters*) neem afskeid en "maak hom los" van sy herkoms, die plaas, en die patriargale sisteem wanneer hy kies om die plaas te verlaat om in die stad, Johannesburg, te vestig. Hy neem as 't ware afskeid van sy Christelike-Calvinistiese herkoms in ruil vir 'n hedonistiese lewe in "Sodom en Gomorra". Aan die begin van *Ek stamel ek sterwe* behels die openingslyn reeds 'n afskeid: "Om pad te gee uit die kontrei en my in die vreemde te gaan klaarmaak vir my lewe" (Venter, 1996:7).

2.2.2 Tussenfase

Van Gennep (1960) beklemtoon dat 'n drumpelrite nie sigself 'n verenigings- of herassimilasieseremonie is nie, maar eerder voorbereiding is vir vereniging/integrasie/ herassimilasie, en is daarom preliminaal.

---

[6] Die Brahmaanse geloof ("A Brahmin is a member of the highest caste or varna in Hinduism. [...] from which Hindu priests are drawn, and are responsible for teaching and maintaining sacred knowledge. [...] Brahmins are vegetarian, in keeping with Hindu beliefs in reincarnation" (Szczepanski, 2018)), behels dat kinders twee maal gebore word. Die eerste keer word hulle gebore in hul stam, maar die tweede keer word hulle gebore as 'n Brahmaan, wat 'n rite insluit waar die kind se hare afgeskeer word, hy word gewas en moet ander klere aantrek. Dit kulmineer in die kind se "rituele dood". Daarna word die kind aan die hand geneem deur die persoon (onderwyser) wat hom deur die inisiasieproses lei, besit neem van sy hart (simbolies gesproke) en hy 'n nuwe naam verkry. Sodra die kind hierdie fase betree, is hy 'n *novice* en word 'n Brahmachari genoem. Hy is dan onderhewig aan allerlei taboes (byvoorbeeld, om wapens te maak, diere te vang of te slag, gif te verkoop, of enigiets wat geassosieer word met moord of doodmaak), terwyl hy die heilige geskrifte moet leer om uiteindelik 'n priester te word. Alhoewel hierdie ritueel geheel en al binne 'n religieuse omgewing plaasvind, wys Van Gennep daarop dat die rituele proses presies dieselfde is as vir adolessente van ander stamme/kulture (Van Gennep, 1960:105).

[7] Kyk ook Van Gennep, 1960:20, 24, 35, 36, 52, 53, 54, 81, 90, 95, 130.

In sommige gevalle het die proses om ’n drumpel oor te steek, meer as een betekenis. Die rite om ’n huis of tempel binne te gaan, staan in kontras met die rite om die huis of tempel te verlaat. Om binne te gaan is ’n rite van assimilasie, terwyl uitgaan ’n rite van afskeid is. ’n Voorbeeld van ’n rite in die Ortodokse Joodse geloof, byvoorbeeld, behels dat die individu met sy regterhand se voorvinger aan die *mezuzah*[8] raak, daarna sy/haar vinger soen terwyl hy/sy voorsê: “The Lord shall preserve thy going out and thy coming in from this time forth evermore” (Van Gennep, 1960:24). Van Gennep wys daarop dat daar in hierdie geval ’n verbale rite gepaardgaan met die fisiese rite. Net hierdie deur of hoofingang (drumpel) is heilig en kan dus gebruik word vir ingangs- en uitgangsrites. Die ander deure of openinge beskik nie oor dieselfde transisionele kwaliteite as die hoofingang nie. So ook word ’n afgestorwene by die agterdeur (of ’n venster) uitgeneem, en swanger of menstruerende vroue mag ook nie die hoofdeur gebruik nie (Van Gennep, 1960:24-25). In Suid-Afrika, byvoorbeeld, is swart mense oor die algemeen ook nie toegelaat om by die voordeur in te kom nie. Hulle is gewoonlik by die agterdeur ontmoet waar take uitgedeel is. Denton (2018) beskryf hierdie gebeure op die webblad, *The South African*, as deel van haar grootwordjare in Suid-Afrika: “[...] white people could walk into the shop using the front entrance and the black people had to use the back door”. In *My simpatie, Cerise* mag Robert as tuinier, byvoorbeeld, ook nie die hoofhek van die ryk Coxe gebruik het nie, maar moes telkens by ’n syhekkie in- en uitgaan: “Dis waar mense soos hy inkom” (Venter, 1999:9). Ingelyks is hy ook na die agterdeur ontbied wanneer Cerise bevele wou uitdeel.

Rites rakende swangerskap is goeie voorbeelde van oorgangsrites. Eerstens moet die swanger vrou uit die gemeenskap verwyder word, omdat sy as óf onsuiwer en dus gevaarlik beskou word, óf omdat haar swangerskap as ’n fisies “abnormale” toestand beskou word. Daarna volg swangerskaprites wat met die oorgangsfase (liminale fase) verband hou. Dit sluit in rites om die moeder en kind te beskerm teen bose geeste, en soms ook die vader en nabye familielede. Wanneer die geboorterites en rites vir herintegrasie met die gemeenskap volg, wys Van Gennep daarop dat die proses langdurig is en die vrou deur ’n hele aantal tussenfases moet gaan voordat sy weer ten volle deel word van die gemeenskap (Van Gennep, 1960:43). Konstant se verwysing na die foto

[8]‘n *Mezuzah* is ’n stukkie papier of lint waarop Hebreeuse tekste geskrywe of geborduur is, wat binne-in ’n houtkissie aan die deurkosyn gehang word (Van Gennep, 1960:25).

waarop Jude vir hom swanger lyk, onderstreep die belangrikheid van Jude as 'n oorgangskarakter wat haar/hom simbolies as "onsuiwer" en "gevaarlik" bestempel.

Drumpelrites moet dus gesien word as: "physical rites of entrance, of waiting, and of departure – that is, as rites of passage" (Van Gennep, 1960:25). Hierdie tema van "wag" in die tussenfase is deurlopend aan bod in *Ek stamel ek sterwe*, veral betreffende die hoofkarakter, Konstant. Enkele voorbeelde sluit in: sy gewag op sy emigrasie-dokumentasie in Johannesburg, sy voortdurende gewag op Jude om terug te keer, sy gewag in die dokter se spreekkamer, en uiteindelik die wag op sy dood.

In Van Gennep se studie van pre-industriële kulture kom dit duidelik na vore dat daar dikwels tussengangers is wat die oorgangsfase fasiliteer sodat dit sonder ontwrigting kan plaasvind. Die rol van die tussengangers of begeleiers is om onsuiwerhede en sogenaamde towerelemente te absorbeer of weg te hou van die inisiante (Van Gennep, 1960:48). Soortgelyk voel Hendrik Douw dat die dominee 'n steunpilaar en leier vir Johannes kan wees tydens sy diensplig ('n liminale fase): "Jy sal darem jou predikant ook hê daar in die kamp" (Venter, 1993:63).

2.2.3 Herassimilasiefase

Integrasie- of herassimilasierites word weer gekenmerk deur die uitruiling van geskenke, en/of om 'n maaltyd saam te nuttig. Om die fondasies vir 'n nuwe woning te lê, of om in 'n nuwe woning in te trek, is voorbeelde van aktiwiteite wat as herassimilasie geklassifiseer word. In *My simpatie, Cerise* (as die herintegrasieroman) is daar verskeie voorbeelde van bouwerk (die spekulasiehuis) en veranderings (aan Cerise se badkamer en Tiffany se nuwe huis), wat merkers is van herassimilasie binne die liminaliteitsimboliek.

Beide skeidings- en integrasierites gaan dikwels met 'n fisieke verandering van plek gepaard. Vergelyk byvoorbeeld Johannes en Konstant se skuif van plaas na stad en Konstant se oorgang van een land na 'n ander. Die proses om in 'n voertuig te klim, of die aksie om op 'n perd te klim voor 'n reistog is spesifieke voorbeelde van skeidingsrites. Uitklim en afklim dui weer op integrasie of herintegrasie (Van Gennep, 1960:20-23).

Aangesien heelwat van die karakters in Venter se romans dikwels reis, is voorbeelde van soortgelyke skeidings- en herintegrasierites legio.

'n Verdere voorbeeld van herassimilasierites behels die proses om bloed te deel. Die twee individue sit teenoor mekaar met gekruiste bene; 'n derde persoon wond albei en hulle vermeng dan hul bloed. Vergelyk byvoorbeeld die band wat tussen Konstant en Jude gesmee word: "daar is bloedbande tussen die twee van julle gesmee" (Venter, 1996:224). Daarna word geskenke uitgeruil (Van Gennep, 1960:31-2). Feitlik alle rites word voltrek deur 'n maaltyd te deel en/of geskenke te oorhandig. Voedsel is belangrik vir die onderskeie rituele en feesvieringe wat integrasie- en herassimilasierites behels, soos heilige melk in seker gevalle, maar ook brood, sout, koek, meel, palmwyn, bessies, ensomeer.[9] Voedsel en gedeelte maaltye is uiteraard 'n sleutelmotief in Venter se werk. Voorbeelde sluit in: die padkospiekniek in die openingstoneel van *Foxtrot van die vleiseters* toe die angskreet die eerste gehoor is, Oom Bertus Bakkes wat hom letterlik doodeet aan (veral) vleis, die chaotiese skoutoneel waar kos gegryp word deur en gegooi word vir die swart mense, Fritzie en Mirtel se bruilofete wanneer die store aan die brand gesteek word; die eerste ontmoeting tussen Konstant en Jude tydens 'n partytjie in *Ek stamel ek sterwe*, verskeie ander ontmoetings (Deloris, Martie, Shane, Robert) wat in restaurante en tydens etes plaasvind, die kampeertoneel in die Blouberge, die hele proses om die kulinêre kuns (hoofsaaklik vegetaries) aan te leer en die feit dat groot dele van laasgenoemde roman in kombuise afspeel; die huweliksherdenking van Robert se ouers in Ierland, die uitspattige onthaal van die Coxe in *My simpatie, Cerise*, ensomeer.

Seksuele rites kan ook 'n belangrike rol in die assimilasiefase speel. Wanneer vreemdelinge opdaag, is vroue van die huis (die man se vrou, dogter, suster) dikwels as 'n seksobjek aangebied om die vreemdelinge deel te maak en welkom te laat voel by 'n spesifieke stam of in 'n bepaalde klas: "[...] coitus is clearly an act of union and identification" (Van Gennep, 1960:34). Van belang hier is die toneel in *My simpatie, Cerise*, waar Roland Cox van sy dogter verwag om met die Japannese besoeker seks te hê om sodoende sy kanse op die Olimpiese bod te verbeter. 'n Vrou word ook soms "uitgeleen" aan 'n ander stam om sodoende meer talentvolle kinders te baar indien 'n ander stam dalk

[9] Kyk onder andere Van Gennep, 1960:20, 24, 28, 29, 33, 34, 41, 43, 44, 45, 47, 56, 57, 74, 77, 81, 115, 130 vir meer inligting in dié verband.

meer bekwame mans het. Die uitleen van ’n vrou word in dieselfde lig beskou as om saam met iemand iets te ete te nuttig. In hierdie rites bestaan dus ’n noue verwantskap tussen voedsel en seks (verwys ook na Freud se orale fase in die kind se ontwikkeling waartydens die moeder se bors vir die kind ’n fiksasie word)[10]. Voorbeelde sluit in: kanne soos pô-pô’s (Venter, 1993:17), mosbollyf (Venter, 1993:83), haar dinges, ’n stomende poedinkie (Venter, 1996:43), rosyntjie-oë (Venter, 1996:47), en “[w]ie het sy onderbroek van sy onderlyf gestroop? Versigtig, moenie mors met kos nie. Trek slegs een handjie kroonblare weg om te loer of die mieliekop al ryp sit, net reg vir pluk” (Venter, 1996:60).

Egskeidings, asook weduwee- en wewenaarskap, gaan hand aan hand met ’n versameling afskeidsrites. Wat die afgestorwene/dooie betref, is die begrafnis ’n belangrike afskeidsrite. Maar hierdie rites verskil onderling sterk tussen verskillende kulture en stamme, afhangende van die afgestorwene se posisie in die gemeenskap, sy/haar ouderdom, geslag, ensomeer. Getroudes wat ’n lewensmaat aan die dood afstaan en dus rou, gaan ook deur ’n tussenfase waartydens hulle afskeid neem van die afgestorwene, voordat hulle weer opgeneem of geherassimileer word in die gemeenskap (“rites of the lifting of mourning”) as ’n wewenaar of weduwee (Van Gennep, 1960:146-147).

Volgens die Habé-kultuur van die Niger-plato duur die rouproses dikwels net so lank as wat dit die afgestorwene neem om in die doderyk opgeneem te word, of om gereïnkarneer te word. Solank die siel rondswerf, kan die oorblywendes ook nie tot ruste kom nie. Reïnkarnasie is op sigself ’n hergeboorte/heropstanding en dus ’n herassimilasie in ’n nuwe wêreld (Van Gennep, 1960:147). Die Torajan-kultuur in Indonesië glo byvoorbeeld dat “death is not a sudden process but more a gradual journey” (Brown, 2017:s.p.). Ná iemand se dood word die liggaam gebalsem, waarna dit vir weke of maande steeds in die afgestorwene se huis “woon”. Terwyl fondse ingesamel word om ’n begrafnis te hou, word die liggaam versorg en daar word met hom/haar gepraat. Hy/sy word gesien as siek, of net aan die slaap.

[10] “For example, a person with an "oral fixation" is believed to be stuck at the oral stage of development. Signs of an oral fixation might include an excessive reliance on oral behaviors such as smoking, biting fingernails, or eating” (Cherry, 2019).

> "Only after the funeral is the person's soul thought to move on to the afterlife. The mummified body is then placed in a stone grave or cave, or their coffin is hung from a cliff. Every few years, in a ritual called ma 'nene held in August, they are exhumed, cleaned and re-dressed" (Brown, 2017:s.p.).

Die reistog van die dooie[11] en sy toelating tot die onderwêreld bestaan uit 'n aantal rites wat bepaal word deur die afstand en die topografie van die onderwêreld. Met die oog op die oortog na die "Eilande van die Dood" (*Isles of the Dead*), wat deur die antieke Egiptenare, Grieke, Polinesiërs, Australiërs en dies meer gesien is as die onderwêreld, is die dooies toegerus met miniatuurbootjies en -roeispane, om hulle te bemagtig om by die eilande uit te kom. Ander kulture het weer die onderwêreld gesien as 'n tipe fort bo-op 'n berg, omring deur 'n hoë muur en met geslote deure (Van Gennep, 1960:153-154). Vergelyk byvoorbeeld die Coxe se woning wat omring was deur 'n hoë muur wat as 't ware ook gedien het as 'n tipe onderwêreld. Ofskoon *My simpatie, Cerise* ook in die onderhawige studie bespreek word as die herassimilasieroman, bied die Coxe se woning feitlik 'n ruimte waar assimilasie van die ongerymdhede, waarvan Robert tot 'n mate deel geword het, kan plaasvind.

In terme van gestorwenes en begrafnisse is daar 'n hele aantal rituele en afskeidsrites wat gevolg word, maar dit is belangrik om daarop te let dat herassimilasierites tydens 'n begrafnis en roudiens gewoonlik 'n feesmaal insluit. Dit het ten doel "to reunite all the surviving members of the group with each other, and sometimes also with the deceased" (Van Gennep, 1960:164).

2.3 TURNER EN DIE TUSSENFASE

Die Britse antropoloog, Victor Witter Turner (1920-1983) het sy loopbaan in die letterkunde begin, maar ná die Tweede Wêreldoorlog stelselmatig 'n groter belangstelling in antropologie ontwikkel. Hy was veral gefassineer deur mense se "dramatiese" optredes tydens feesvieringe. Anders as Van Gennep wat 'n verskeidenheid kulture en gelowe se

[11] Dit was belangrik om die afgestorwene toe te rus met die regte hulpmiddele om sy reistog so gemaklik as moontlik te maak: klere, kos, wapens, gereedskap, tekens, wagwoorde, ensovoorts, om hom van 'n veilige reis en 'n gunstige ontvangs te verseker, net soos 'n lewende reisiger.

rituele bestudeer het, het Turner hoofsaaklik sy aandag op een kultuur toegespits, naamlik die Ndembu-kultuur in Zambië. Hy het hom in die jare 1950 tot 1954 in hul binnekring gevestig en deelgeneem aan hulle daaglikse rituele en gebruike, om sodoende ’n beter greep te kry op die gewoontes en rites van die kultuur (Turner, 1969:viii). Hy het egter algaande wegbeweeg van die eng siening van Van Gennep se stamrites deur verskeie ooreenkomste te vind tussen stam- en niestamkulture. Dit het duidelik geword dat liminaliteit nie slegs op die belangrike eienskappe van tussenfases dui nie, maar ook dui op hoe mense op liminale ervarings reageer; hoe liminaliteit mense se persoonlikhede, asook die nou verwantskap wat tussen denke en ervarings bestaan, vorm.

Van die drie fases was die liminale fase (ook bekend as die tussen-, middel-, oorgangs-, transisionele of nabootsingsfase) vir Turner die belangrikste, omdat dit alledaagse sosiale norme uitdaag, omkeer en ondermyn (Turner, 1969:ix).

Wat die drumpelfase betref, het Turner die strukturele aspekte beklemtoon waar gedrag en simboliek tydelik bo die norme en waardes van inisiante se alledaagse lewens binne ’n sekere strukturele posisie gestel word. In hierdie geval verkry liminaliteit voorrang en word preliminaal en postliminaal bloot gebruik om daarop te wys dat struktuur dit voorafgaan en weer daarna volg. Struktuur word dikwels baie vereenvoudig en selfs geëlimineer binne die liminale fase van ’n ritueel; dus, sosiale verhoudings word ook vereenvoudig, terwyl mites en rituele uitgebrei word. As liminaliteit gesien word as ’n onttrekking uit die normale sosiale gang wat tyd en plek betref, kan dit ook gesien word as ’n fase waartydens die sentrale waardes en aksiomas van die kultuur waarin dit gebeur, onder die loep kom (Turner, 1969:166-167).

2.3.1 Tydelike versus permanente oorgange

Van Gennep het veral tussen twee tipes rites onderskei, naamlik dié wat ’n statusverandering tot gevolg het vir ’n spesifieke individu of sosiale groep (byvoorbeeld ongetroud tot getroud), en dié wat met verloop van tyd ’n oorgang tot gevolg het (byvoorbeeld adolessent tot volwassene). Hierdie rituele word aangetref in stam-gemeenskappe, geheime gemeenskappe, geloofsgroepe, spesifieke ouderdomsgroepe, ensomeer. Beide hierdie tipes oorgange kan beskou word as permanent.

Hierdie oorgangsrituele, ook bekend as "lewenskrisis"-seremonies, wat insluit puberteitsrites, huwelikseremonies en begrafnisse, is oorgangsrites waardeur die individu moet gaan voordat hy/sy 'n nuwe of alternatiewe fase in sy/haar lewe kan betree (Van Gennep, 1960:vii). In die woorde van Turner definieer Van Gennep die rites as: "rites which accompany every change of place, state, social position and age" (Turner, 1967:94).

Voorts onderskei Turner tussen lewenskrisisrites en kalender-/seisoenale/sikliese rites. Die lewenskrisisrites behels dat die individu vanaf sy ma se baarmoeder tot sy graf – "womb to tomb" – beweeg, 'n reis wat onderbreek word deur 'n paar belangrike oorgangsfases wat deur alle samelewings in die vorm van 'n ritueel bekend gemaak word aan die gemeenskap. Geboorte, puberteit, die huwelik en die dood is die belangrikste hiervan. Hierby word ook ingesluit die rites wat gepaardgaan daarmee om opgang te maak tot 'n hoër status – hetsy dit binne 'n politiese konteks is, of om 'n lid te word van 'n eksklusiewe of geslote of geheime groep. Hierdie rites kan plaasvind óf vir individue óf vir groepe, maar oor die algemeen word dit meer gereeld aangetref by individue. Kalenderrites vind gewoonlik plaas onder groot groepe of 'n hele gemeenskap. Dit geskied dikwels tydens die jaarlikse oessiklus, wat dui op 'n oorgangsfase van skaarste tot oorvloed, en andersom. Nog 'n voorbeeld is wanneer 'n hele stam gereedmaak vir oorlog, of wanneer 'n gemeenskap 'n ritueel uitvoer om die gevolge van hongersnood, droogte of 'n plaag te probeer omdraai. Lewenskrisisrites en induksierites gaan gewoonlik gepaard met 'n statusverhoging, terwyl kalender-/seisoenale en groepsrites soms gepaard gaan met statusverlaging (Turner, 1969:168-169).

2.4 *COMMUNITAS*, STRUKTUUR EN ANTISTRUKTUUR

Dit is feitlik onmoonlik om Turner se formulerings van liminaliteit los te maak van *communitas*. *Communitas* is liminaal van aard en liminaliteit behels 'n *communitas*. In kontras hiermee, vind ons (sosiale) struktuur. Die tweeledigheid, teenstrydigheid en antagonistiese verbinding van hierdie twee konsepte, wat hy struktuur–antistruktuur genoem het, omvat die basis van Turner se teorie. Maar voordat daar in meer besonderhede na *communitas* en struktuur gekyk kan word, is dit nodig om die eienskappe van 'n liminale persoon te identifiseer.

Liminale persone, ook bekend as drumpelmense, is dubbelsinnig omdat hulle nie, wat hul posisies en status betref, binne die normale raamwerk van die kulturele ruimte (struktuur) inpas nie. Hulle is tussen die posisies/ruimtes wat gewoonlik bepaal word deur die wet, gebruike, konvensies en seremonies (Turner, 1969). Hul karaktereienskappe word uitgebeeld deur 'n verskeidenheid simbole in kulture waar rituele en kulturele oorgange belangrik is. Hulle word byvoorbeeld geassosieer met die dood, maar word ook versinnebeeld as embrio's in die baarmoeder (*tomb and womb*). Hulle word as onsigbaar beskou, deel van die donkerte, as tweeslagtig, as wilde mense/diere en geassosieer met maan-[12] en sonsverduisterings:

> "[...] theranthropic [sic] figures combining animal with human characteristics abound in liminal situations; similarly, human beings imitate the behaviour of different species of animals. Even angels [...] bird-humans, messengers betwixt and between absolute and relative reality" (Turner, 1974a:253).

Liminale individue word uitgebeeld as persone wat niks besit nie, wat die minimum klere aanhet, of selfs naak is om aan te toon dat hulle geen status of identiteit het nie. Sekere kleredrag kan hulle verwantskap in die kulturele struktuur aandui en dit is onaanvaarbaar. Hulle mag niks doen wat hulle onderskei van die ander inisiante nie. Hulle is gewoonlik onderdanig, voer bevele uit en aanvaar ongegronde straf sonder voorbehoud. Hulle word afgebreek en gelyk gemaak, om opnuut opgebou te word om hul nuwe posisie in die samelewing te kan hanteer. Hulle ontwikkel goeie kameraderie as gelykes. Dit is belangrik om daarop te let dat passiwiteit, nederigheid en naaktheid gelyktydig die graf en die baarmoeder simboliseer (Turner, 1969); dus, die dood en (her)geboorte.

In baie kulture word die inisiant gestroop van sy/haar naam en klere, en met grond gesmeer om byna soos 'n dier (of selfs 'n monster) te lyk: "They are also associated with life and death, male and female, food and excrement, simultaneously", omdat hulle terselfdertyd besig is om hul vorige lewe af te sterf en in hul nuwe lewe gebore te word (Turner, 1974b:58-59). Geslaglosheid en anonimiteit is belangrike temas van

[12] Vergelyk die verband wat getref word tussen Cerise (as liminale individu) en die maan in *My simpatie, Cerise* (kyk Hoofstuk 6).

liminaliteit: "the neophytes[13] are merely entities in transition, as yet without place or position" (Turner, 1969:103). Gelees as verteenwoordigend van die liminale tussenfase, is dit insiggewend dat *Ek stamel ek sterwe* deurspek is met karakters van onseker geslag, gays, ambivalente kleredrag en gedrag, en ambivalente karaktername (Jude, Shane en Vivienne).

Inisiante is buite die gemeenskap en die gemeenskap het geen mag oor hulle nie, veral omdat hulle gesien word as heilig. Dit maak hulle onaantasbaar en gevaarlik, net soos in die geval van gode. Omdat hulle buite die gemeenskap woon, is die gemeenskap magteloos teen hulle en hul dade, en daarom mag hulle steel en roof ten koste van die gemeenskap. Hulle is wel buite die struktuur, tydelik ongedefinieerd, wat van hulle "swakkelinge" maak, maar terselfdertyd is hulle ook vry van die struktuur. Hierdie a-sosialiteit plaas hulle in aanraking met die lewe en dood, daarom vind ons: "the frequent comparison of novices on the one hand with ghosts, gods, or ancestors, and on the other with animals or birds" (Turner, 1974b:59).

Die strukturele wêreld van orde, gedifferensieerdheid, en hierargieë wat betref die polities-wetlik-ekonomiese (struktuur) posisies, word afgesterf om 'n antistrukturele wêreld te betree wat na vore kom gedurende die liminale periode. Hierdie wêreld is ongestruktureerd, relatief ongedefinieerd en gee aanleiding tot die vorming van 'n *comitatus* of gemeenskap. Turner het verkies om die Latynse term *communitas* te gebruik wanneer hy van die groep gelykstaande individue, wat onderhewig is aan die reëls van die leiers, gepraat het. Die verskil tussen hierdie twee wêrelde – gestruktureerd en *communitas* (of struktuur en antistruktuur) – is nie so eenvoudig soos om te sê die een is natuurlik of aards en die ander een verhewe of heilig nie, alhoewel daar 'n komponent van "heiligheid" vereis word wanneer inisiante deur die *rites de passage* gaan. Om nederig en doelloos te word, behou die inisiant iets heilig wat lei tot 'n beter posisie. Volgens die liminaliteitsteorie sal 'n beter posisie nie bestaan as daar nie 'n laer posisie is nie en is dit dus nie moontlik om 'n beter posisie in te neem alvorens 'n laer posisie beleef is nie. Turner maak dus die afleiding dat die lewe 'n tweeledige ervaringsproses is wat gedurig

[13] Turner gebruik die woord 'inisiant' of *neophyte* wanneer hy praat van enigiemand wat deur 'n transisionele fase gaan: "Our own terms 'inisiate' and 'neophyte' have a similar breadth of reference" (Turner, 1967:95-96).

wissel tussen bo wees en onder wees, *communitas* en struktuur, homogeniteit en verskeidenheid, of gelykheid en ongelykheid. Om byvoorbeeld van ’n lae tot hoë status te gaan, behels dus om deur ’n *limbo*-fase met geen status nie te gaan, met blootstelling aan persone met ’n laer status sowel as dié met ’n hoër status, maar ook ander drumpelpersone (Turner, 1969).

Dit beteken dan dat elke individu se lewenservarings dus fases van blootstelling aan beide *communitas* en struktuur insluit. Die individu se toestand sal telkens verander tydens ’n oorgangsfase en aangesien daar (simbolies) “beweging” plaasvind, praat Turner van die proses “om te word”, of te transformeer. Hy beklemtoon dus dat “transisie/oorgang” ander kulturele eienskappe besit as ’n blote “toestand” (Turner, 1967:94).

Communitas gaan oor die “hier” en “nou”, terwyl struktuur gevestig is in die verlede en voortbestaan in die toekoms deur taal, wette en gebruike. *Communitas* word soms (maar nie altyd nie) geassosieer met die matriargale (vroulike), terwyl struktuur met die patriargale (manlike) vereenselwig word (Turner, 1969:120). Vanuit hierdie perspektief is die talle liminale karakters in Venter se romans se assosiasie en simpatieke verhouding met die moederfiguur verklaarbaar, omdat die vaderfiguur ’n bedreiging inhou vir hulle liminale status.

Nog ’n belangrike eienskap van liminaliteit in stamkulture is onderdanigheid en stilte. Spraak is dus nie net ’n kommunikasiemiddel nie, maar ook simbolies van mag en wysheid. In ’n onderhoud met Winterbach (2006) wys Venter op hierdie onderdanigheid en “stilte” deurdat hy nooit toegelaat was om terug te praat nie – nie as kind nie, “nie in die huis, nie op skool nie, nie in die kerk nie, en definitief nie in die army nie”. Wysheid wat gedeel word binne heilige liminaliteit is nie net woorde en sinne nie, maar het ontologiese waarde en omvorm die inisiant se hele wese, soos gesien kan word aan die feit dat Venter “gesien en nie gehoor” was nie. Sy ouers, die dominee en die weermag (struktuur) het daartoe bygedra om hom te vorm. Die inisiant moet dus ’n skoon bladsy wees (*tabula rasa*) waarop die gemeenskap hul kennis en wysheid afdruk. Die vernedering en beproewing waardeur inisiante moet gaan, is deels om die ou lewe te dekonstrueer en deels om hulle voor te berei op hulle nuwe verantwoordelikhede sodat

hulle dit nie misbruik nie. Die gemeenskap het ten doel om die inisiant te vorm (Turner, 1969:103).

Die konsepte van stilte en ’n “nuwe begin” figureer dus by beide Venter as skrywer en in sy werk. Hy verkies om in afsondering te skryf: “Die stilte gee my die geleentheid om dinge te verteer en te verwerk” (Venter in Terblanche, 2016). In *Ek stamel ek sterwe* is daar baie verwysings na die kleur wit (Jude se rusbank, die woonstel, die beddeken, ensovoorts) – simbolies van die *tabula rasa* van die tussenfase.

Tussen *communitas* en struktuur is ’n dialektiese spel. Die onmiddellikheid van *communitas* maak plek vir die bemiddeling van strukture, terwyl die individue in *rites de passage* die struktuur verlaat om by ’n *communitas* aan te sluit, net om weer terug te keer na die struktuur as ’n “nuwe” mens met nuwe ervaringe. Die een kan nie sonder die ander nie. Om die struktuur te oorbeklemtoon, mag dalk lei tot die vorming van ’n *communitas* wat buite die wet funksioneer. Insgelyks kan sterk beklemtoning van die *communitas* (veral in geloofs- en politieke bewegings) weer aanleiding gee tot despotisme, burokrasie en struktuur. Van belang hier is die Benediktynse monnike wat in absolute outoriteit lewe, onderhewig aan streng reëls en leierskap. Dus, om *communitas* ten volle te beoefen, kan lei tot gedwonge struktuur, wat weer aanleiding gee tot die vorming van ’n nuwe *communitas*. Hierdie ossilasie word in die meeste kulture waargeneem (Turner, 1969:128-129).

2.4.1 Drie tipes *communitas*

Communitas is die verhouding tussen konkrete, historiese, ideosinkratiese individue. Hierdie individue word nie gegroepeer volgens die rol wat hulle speel of hulle status nie, maar is op gelyke voet. Dit is ’n direkte en onmiddellike interaksie van verskillende identiteite, maar hierdie spontaneïteit en onmiddellikheid van *communitas* kan, volgens Turner, nie vir ’n lang tydperk volgehou word nie. Dit het tot gevolg dat *communitas* self ook ’n struktuur ontwikkel wat normgedrewe verhoudings tot gevolg het. Daarom deel Turner *communitas* in drie groepe: 1) eksistensiële of spontane *communitas* (’n “happening”); 2) normatiewe *communitas*, waar dit nodig raak om die eksistensiële *communitas* te organiseer en sosiale beheer oor die lede te hê sodat orde gehandhaaf kan

word, en 3) ideologiese of utopiese *communitas*, wat die eksistensiële probeer omskryf. Laasgenoemde twee is reeds onderhewig aan struktuur en volgens Turner is dit die lot van alle spontane *communitas* om uiteindelik te verval tot strukture en wette (Turner, 1969:132).

Ideologiese en spontane *communitas*, in beide die alledaagse en die religieuse omgewings, het die volgende ooreenkomste: aan die een kant is daar liminaliteit, strukturele ondergeskiktheid, lae klas wat status betref en buitestanderskap, en aan die ander kant universele waardes soos vrede en harmonie tussen alle mense, vrugbaarheid, gesondheid, geregtigheid, kameraadskap en broederskap, gelykheid voor God en die wette vir alle mans en vroue, oud en jonk, van alle rasse en etniese groepe. En die gemene deler van al hierdie utopiese formulerings is gelykheid en armoede. Maar dit is net moontlik in ’n utopiese, ideale wêreld (wat nie bestaan nie), want in sekere dele van die wêreld sou mense moes werk bloot om warm en aan die lewe te bly. Dit sou daarop neerkom dat hulpbronne verkry moes word wat onder mekaar verdeel en versprei moes word. Laasgenoemde het weer tot gevolg dat mense georganiseer en gegroepeer moet word om die werk te verrig, wat lei tot die ontstaan van ’n struktuur en wette om orde te handhaaf (Turner, 1969:134-135). *Foxtrot van die vleiseters* speel af in die tyd van die noodtoestand – ’n periode wat tot gevolg gehad het dat die reëls verval en mense buite die wette en aanvaarde sosiale norme opgetree het. Dit gee aanleiding tot ’n aantal spontane *communitas* (die swart gemeenskap wat mekaar opstook, roof en plunder, en terselfdertyd die wit gemeenskap wat “laer trek” teen die “swart gevaar”). In ’n poging van die wit regering (“struktuur”) om die oproerige swart *communitas* (“antistruktuur”) te onderdruk, is daar byvoorbeeld martelkampe geskep, wat ten doel gehad het om, in die woorde van El Turco, die “subversiewes” “bang te maak” en hulle “te laat verdwyn” (Venter, 1993:85). Die volmag wat die operateurs (RooiPietie, ensovoorts) van die martelkampe gehad het (“Maar hy wat generaal Konstantyn is, wil sy hande met die klas goed nie besmet nie” [Venter, 1993:87]), het egter as ’t ware ’n nuwe antistruktuur/ *communitas* tot gevolg gehad. Hierdie individue het gesamentlik “buite die reëls” opgetree, aangesien hulle vrymag gegee is om te martel en te moor, iets wat andersins ontoelaatbaar en onaanvaarbaar is. Die plaaslike gemeenskap in *Foxtrot van die vleiseters* se “onkunde” aangaande hierdie martelkampe maak hulle as ’t ware kop in een mus met hierdie wetteloosheid. Daar is dus eintlik min verskil tussen die swart gemeenskap wat

plunder en moor, en die wit gemeenskap wat die gedrag van die regering (wat martel en moor) aanvaar.

Hierdie gebeure het bevestig dat ’n ideologiese (utopiese), ideale wêreld nie bestaan nie, want die broederskap, kameraadskap, geregtigheid en gelykheid voor God vir alle rasse en etniese groepe het geheel en al verval en wanorde en chaos het oorgeneem. Die Christelike geloof en Calvinisme kan gesien word as ’n normatiewe *communitas* waar sosiale beheer oor die lede verkry moet word om orde te handhaaf, maar dit word dikwels misbruik soos duidelik blyk uit die magsvergrype. Van Coller en Van Jaarsveld (2005:211) wys daarop dat dade van magsvergryp verklaar word as versoenbaar met Bybelse beginsels, dat: “alle onmenslike dade geoorloof [is], omdat geglo word dat daar ’n ‘opdrag van God’ bestaan dat daar geveg moet word vir volk en vaderland”. Talle van die karakters in Venter so romans skuil agter hul Christenskap om ook hulle dade te regverdig (vergelyk die swart werkers wat verkluim agter op die bakkie, en later weggejaag word en dan beskuldig word van skaapdiefstal, Hendrik wat knielend bid tot God vir “sy grond” en “sy mense”, Ouma Lalie wat bly lê en maak of sy slaap om nie die swart meisie te help nie, en wat later in die Appendiks erken dat sy nooit die ruiker vir April sou gee nie, die kos wat by die skouterrein deur en vir die swart mense gegryp en gegooi word, ensovoorts).

Pogings om eksistensiële of spontane *communitas* te skep of aan te moedig, word aangetref in die “beat generation” en die hippies. Hulle steun gewoonlik op die eklektiese en sinkretistiese gebruik van simbole en liturgiese dade van ’n verskeidenheid gelowe, asook die gebruik van dwelms, “rock”-musiek en flikkerende ligte wat gedagteverbreding (*mind-expansion*) tot gevolg kan hê in ’n poging om algehele geestelike samehorigheid te bereik. In *Foxtrot van die vleiseters* se diskopaleis herinner die dawerende musiek, rasende volume, “dansend en drukkend, die daggarokers en die kokaïensnuiwers” (Venter, 1993:126-12) aan ’n poging tot só ’n *communitas*.

Mihaly Csikszentmihalyi, ’n psigoloog, beskryf die positiewe toestand waar individue se kreatiewe fases byna ’n alternatiewe realiteit tot gevolg het, as “flow”. Wanneer iemand hom/haar ten volle inleef is in ’n taak, intensief konsentreer en geheel en al geabsorbeer is in dit waarmee hy/sy besig is, kan hierdie toestand van “flow” bereik word. Dit word soms ook “being in the zone” genoem (Oppland, 2019). “Flow” kan beskryf word as ’n

ekstatiese gevoel, buite die alledaagse realiteit, waar tyd onbelangrik is en die individu sigself as 't ware verloor. Alhoewel Csikszentmihalyi se beskrywing van die toestand gewoonlik saam met 'n positiewe ervaring gegaan het, het Turner gevoel dat daar binne 'n *communitas* 'n "altered state of being" kan bestaan, wat hy die "flow experience" genoem het waar beide positiewe en negatiewe ervarings gedeel kan word. Dit is ook in hierdie fase en toestand dat die triekster dikwels na vore tree. Viljoen en Van der Merwe (2007:13) beskryf Du Plooy se siening van hierdie proses in die letterkunde, en spesifiek binne die konteks van *Niggie* en die trauma van die Anglo-Boereoorlog wat daarin vervat is soos volg:

> "As elsewhere in Winterbach's work a free flow of thought – a ludic recombination of elements – seems to be necessary for healing to take place. The trickster archetype that plays a central role in the novel represents such a ludic element, since it embodies both a yearning for meaning and healing through creativity and even hints at a savior."

Du Plooy (2006:14) stel dit so:

> "Wat meermale in Winterbach se oeuvre na vore kom, is die gedagte dat 'n vrye vloei van nadenke en besinning nodig is om psigologiese stagnering en emosionele beletsels te transendeer. As die individu sigself toelaat om sulke prosesse te ondergaan, kan daar wel genesing intree."

Konstant se besoek aan Gordana, 'n heldersiende vrou wat deur Ava-Marie aanbeveel is, en waar hy telkens 'n "altered state of being" beleef het, sluit hierby aan. Ook van toepassing is Konstant (en Petrus) se meditasiesessies, wat dikwels 'n gedagtestroom-taalgebruik (of "vrye vloei van nadenke en besinning") tot gevolg het. Binne die negatiewe antistruktuurrealm word al die konfronterende aksie aangetref, veral wanneer die individu hom-/haarself byvoorbeeld vermom met maskers en kostuums en wanordelik optree (Turner, 1969). Laasgenoemde sluit weer aan by Johannes/John-John en die diskopaleis in Johannesburg (Venter, 1993).

Vir die hippies en diesulkes is hierdie transformerende ervaring waartydens raakpunte in wese gevind en gedeel word, die alfa en omega van menslike bestaan/wese. Volgens die siening van pre-industriële gemeenskappe, is dit egter net 'n oorgangsfase om ten volle betrokke te raak by die rolverdeling binne die struktuur. Mense is daarvoor verantwoordelik om in mekaar se behoeftes te help voorsien, byvoorbeeld met kos en water, klere, kennis, ensomeer, wat behels dat menseverhoudings georden moet word en dat mense 'n goeie kennis van die natuur moet hê (Turner, 1969:138).

Eksistensiële of spontane *communitas* kies om buite die struktuur te funksioneer, word soms gekenmerk deur verslete kleredrag, ag persoonlike verhoudings belangriker as sosiale verwagtinge en Zen Boeddhisme vorm dikwels die uitgangpunt vir hul gedrag: "all is one, one is none, none is all" (Coupe, 2007:7). Let daarop dat Venter hom ook tot Boeddhisme gekeer het vir antwoorde op eksistensiële vrae. Die sosiale struktuur van hiërargie en ongelykheid word uitgedaag deur die *communitas* wat glo aan 'n alternatiewe realiteit en fokus op die idee van opregte broederskap (Coupe, 2007).

Die mens se sosiale lewe is 'n reeks prosesse wat radikaal van mekaar verskil en waarvan liminaliteit een is. Die grootste versoeking vir, onder andere, utopiese individue, is om in hierdie fase te kleef aan die goeie en plesierige eienskappe, eerder as om 'n volgende fase te betree wat moeilik en "gevaarlik" is. Die lewe binne 'n spontane *communitas* is prettig, terwyl 'n gestruktureerde wêreld gevul is met uitdagings soos om besluite te neem en opofferings te maak ter wille van die behoud van die groep. Fisiese en sosiale struikelblokke moet oorkom word ten koste van die self. Spontane *communitas* beskik oor iets magies, die gevoel van oneindige mag. Hierdie mag moet egter transformeer om toepassing te vind binne die sosiale bestaan waar dit oor helder denke en volgehoue wilskrag handel. Terselfdertyd kan die struktuur meganies en vervelig raak as diegene wat daarbinne is nie somtyds blootgestel word aan die regeneratiewe bodemlose put van *communitas* nie. Wysheid, volgens Turner, word gevind in die verhouding tussen struktuur en *communitas*, om die verskillende modaliteite te aanvaar en om dit dan weer te laat vaar wanneer die tyd reg is (Turner, 1969:139).

Volgens Turner is *communitas* altyd verbygaande (behalwe in die religieuse konteks): "Spontaneous communitas is a phase, a moment, not a permanent condition" (Turner,

1969:140). Die mens keer altyd weer terug na struktuur omdat dit kulturele betekenis gee aan die waardigheid en vryheid van individue. Spontane *communitas* is nie bloot "natuur" nie, maar eerder natuur in gesprek met struktuur, gebonde aan mekaar soos 'n man en vrou. Tesame gee hulle lewe, die een deur krag en die ander deur vrugbaarheid (Turner, 1969). Die hoofkarakters in Venter se romans huiwer dikwels op die grens tussen *communitas* en struktuur. Beide Johannes en Petrus neem deel aan die plaas- en apartheidstruktuur (weermag, skuldgevoel teenoor die ouers, kies kant vir hul eie volk), maar terselfdertyd verlaat hulle die plaas en staan krities teenoor die swart-wit opset. Konstant volg dieselfde pad en verlaat selfs die land, maar vestig hom dan weer binne die stadsraam en sisteem van 'n ander land deur by 'n restaurant te gaan werk. Sy homoseksualiteit (en emigrantstatus) plaas hom weer in 'n ander *communitas*, maar terselfdertyd hou hy vas aan die konvensionele idee van 'n verhouding ("aan 'n statiese konsep van 'n verhouding vashou"). Robert huiwer ook tussen 'n lewe waarin hy vryheid het om te doen wat hy wil, en 'n gevestigde werk binne die sisteem. Sy homoseksuele ervaring is nog 'n voorbeeld van 'n (tydelike) spontane *communitas*, terwyl hy terselfdertyd 'n meer konvensionele verhouding met 'n vrou het.

Turner se tweede kategorie van *communitas*, ideologiese *communitas*, behels 'n stel teoretiese konsepte wat ten doel het om die interaksies van spontane *communitas* te probeer beskryf/formuleer. Hier gaan dit oor dit wat onthou word van die *communitas*, die geheue van die individu wat reeds van die *communitas*-ervaring gedistansieer is. Hierdie tipe *communitas* is minder spontaan aangesien die "flow" van die spontane gebeurtenis reeds verbreek is sodra taal en kultuur toegepas word om die gebeurtenis te beskryf (Turner, 1974b).

Normatiewe *communitas* daarenteen verduur die sosiale sisteem, maar vorm 'n subkultuur of groep wat poog om die verhoudings van spontane *communitas* permanent te onderhou. Om dit reg te kry, moet die groep hulself losmaak van die natuur, want spontane *communitas* is gebaseer op grasie en nie reëls nie. Spontane *communitas* is die uitsondering, nie die reël nie; die wonderwerk, nie die reëlmaat nie. Maar die ontstaan van normatiewe *communitas* is tog anders as 'n groep wat natuurlik ontstaan, byvoorbeeld 'n familie. Vryheid, bevryding en liefde is eienskappe waaraan normatiewe *communitas* voldoen, alhoewel hierdie oënskynlike spontane ervarings dikwels oorgaan

tot baie streng sisteme. Die strengheid ontstaan dikwels omdat *communitas* kwesbaar voel wanneer hulle voor die geïnstitusionaliseerde groepe wat hulle omring, te staan kom. Dit is 'n beskermingsmeganisme wat dikwels sterker raak algaande meer druk op die groep geplaas word om dit te probeer vernietig: "They become what they behold" (Turner, 1974b:80-81). Hierdie groepe ontstaan byvoorbeeld dikwels tydens 'n religieuse herlewing (Turner, 1974b). Binne die konteks van Venter se romans, is die deurlopende Christenskap-motief van die wit gemeenskap verwysend na só 'n normatiewe *communitas*. Dit is veral binne die konteks van die noodtoestand in *Foxtrot van die vleiseters* dat daar feitlik 'n religieuse herlewing ontstaan het.

Wanneer daar na die gedeelde kenmerke van inisiante in verskeie liminale fases (kleiner kulture, hofnarre, heilige bedelmonnike, goeie Samaritane, "Dharma bums", matriargale sisteme binne 'n patriargale konteks en *vice versa*, en kloosterordes) gekyk word, is die algemeenste eienskappe van al die individue dat: 1) hulle beginsels in die tussenruimtes van die sosiale struktuur val; 2) hulle op die rand van die gemeenskap en dus gemarginaliseerd is; en 3) hulle op 'n sosio-ekonomiese vlak laer geag word as die algemene samelewing. *Communitas* is in wese nie dit wat langs mekaar, of bo of onder mekaar is nie, maar eerder dit wat *saam* met mekaar is. *Communitas* is waar gemeensaamheid plaasvind.

Communitas is dus geneig om meer inklusief te wees, terwyl sosiale struktuur meer eksklusief, selfs snobisties, is. Binne die sosiale struktuur word die samesyn en gelykheid van *communitas* verruil vir kategorisering en onderskeid tussen ons/hulle, die in-groep/uit-groep, hoog/laag, beter/slegter, ensomeer (Turner, 1974b).

Dat Venter se karakters hulself dikwels op die grens tussen "ons" en "hulle", "hoog" en "laag", "beter" en "slegter" bevind, kom duidelik na vore in die narratief van veral die plaasmilieu. Ons-en-hulle is nêrens méér prominent as tussen wit en swart nie, en die karakters (veral Petrus) vind dit moeilik om kant te kies: hy is gelyktydig deel en nie deel nie van beide die wit en die swart gemeenskappe. Binne die konteks van "hoog" en "laag", "beter" en "slegter" is daar ook Petrus se verhaal in *Foxtrot van die vleiseters* oor GrootMan, GrootVrou, GrootBul, GrootHuis VetStert, ensovoorts (met die Groot Krag), teenoor Madala met sy 42 kinders (met hulle Groot Stilswye) wat die kollektiewe naam

van Hout kry, HoutKind, DrupStert, ensomeer. Die kosmopolitaanse groep werkers in Shane se restaurantkombuis, wat ’n aantal emigrante insluit, vorm ook ’n tipe *communitas*. In hierdie geval is die grens hoofsaaklik tussen “vleiseters” en vegetariërs. Daarbenewens is ook die homoseksuele groep ’n *communitas* van buitestanders, en insgelyk al die terminaal siekes. Hoër en laer klasse is veral aan bod in *My simpatie, Cerise*, waar die Cox-familie hulself bo die meeste ander mense stel, maar veral bo ’n normale sisteem. Hulle vorm as ’t ware ’n alternatiewe *communitas* wat die sisteem gebruik tot hulle voordeel, maar dit terselfdertyd ondermyn.

2.4.2 Buitestanders, marge en emigrante

In *Passages, Margins, and Poverty: Religious Symbols of Communitas* argumenteer Turner dat *communitas* ’n realiteit in alle menslike ervarings is. Dit staan sentraal in religie, literatuur, drama en kuns, en elemente daarvan word aangetref in wette, etiek, verwantskappe en ekonomie. Dit kan veral gesien word in stamrites, millenniabewegings, kloosters, kontrakultuur en verskeie informele geleenthede (Turner, 1974a:231). Die drie groeperings van kultuur wat veral deurtrek is van rituele, simbole en gelowe wat nie-struktureel is sluit liminale individue, buitestanders en ondergeskiktes in.

Breed (2007:117) verduidelik dat Turner veral die oorgangsidentiteit van die individu binne ’n gemeenskap beklemtoon: “Hy noem dit ‘pilgrimage’, aangesien ’n persoon in oorgang tussen die verskillende kategorieë op soek na ’n identiteit binne een van die gemeenskapskategorieë is.” Voorts wys sy daarop dat so ’n pelgrim/individu in ’n toestand van “vertrek” en “aankoms” verkeer. “Soms gebeur dit ook dat die persoon in oorgang hom nie weer in ’n bepaalde kategorie vestig nie, maar hom eerder op die grense (die ‘margins’) van die gemeenskap gaan vestig.” Dit het tot gevolg dat die pelgrim “wegraak” uit die gemeenskap en dat sulke individue op die rand van die gemeenskap leef. “Voorbeelde van hierdie soorte individue is dikwels die skrywers, kunstenaars, filosowe, environmentaliste en homoseksueles” (Breed, 2007:117-118). In Venter se romans is daar verskeie karakters, spesifiek die hoofkarakters, wat aan hierdie eienskappe voldoen, byvoorbeeld Petrus wat self erken dat hy nêrens inpas nie, Johannes wat in die stad “verdwyn”, Konstant wat as emigrant homself vereenselwig met ander

soortgelyke randfigure (gays, vegetariërs, ensomeer) en Robert wat ook binne die wêreld van die ryk mense, as emigrant en handearbeider, 'n buitestander is.

Human stel dit dat 'n pelgrim wat wel die liminale drumpel oorsteek, "terugkeer na die bekende wêreld as iemand wat onherroeplik deur sy ervarings beïnvloed en selfs verander is" (2016:988). Liminale drumpels is dus, eenvoudig gestel, grense waar die persoon of persone wat die drumpel oorsteek 'n proses van noemenswaardige en onomkeerbare verandering ondergaan.

Ander vorme van *communitas* sluit ook individue in wat binne die struktuur gesien word as swakkelinge, of van 'n laer klas.[14] Hulle is ook 'n bedreiging vir die samelewing en word dus as "gevaarlik" beskou omdat hulle die sisteem uitdaag, asook, tradisioneel, oor heilige kwaliteite beskik (byvoorbeeld soos gode). Soos voorheen aangedui, verkry inisiante heilige eienskappe wanneer hulle binne die liminale fase afgekraak en verneder word.

Volksliteratuur is deurtrek van simboliese figure soos heilige bedelaars, haweloses, die misterieuse vreemdeling en ander eenvoudige mense, wat die pretensieuse hooggeplaasdes stroop van hul hoë rang en reduseer tot die vlak van die alledaagse en sodoende die ekwilibrium herstel. Bekende sodanige karakters in die letterkunde sluit die goeie Samaritaan (Lukas 10:25–37), Rothschild se Joodse vioolspeler (Anton Chekhov), Jim, die slaaf en storieverteller (Mark Twain), en Sonya, die prostituut (Fyodor Dostoevsky) in. Hierdie mitiese karakters is almal marge (marginale personasies of randfigure), wat meer verlig is wat morele waardes betref, en dus 'n bedreiging inhou vir dié groep vir wie roetine, status en struktuur belangrik is. Soos in die ontleding bespreek sal word, sluit Venter by hierdie literêre tradisie aan met verskeie karakters in sy oeuvre wat 'n soortgelyke destabiliserende of balans-herstellende rol vertolk, byvoorbeeld Nomgantini, Petrus, Jude en Robert die tuinier ("Maar nou sal hy wat Robert Mackie is al

[14] 'n Voorbeeld hiervan is die hofnar (*jester*) – 'n grapmaker en iemand wat gesien word as 'n dwaas. Maitland (2017:s.p.) beskryf die Middeleeuse hofnar as "the wise fool, running among the guests, juggling or telling bawdy jokes". Hulle is gewoonlik aangestel deur ryk mense as verhoogkunstenaars om hulself en hul gaste te vermaak. Hofnarre was gewoonlik mans van 'n laer klas binne die sosiale struktuur, dikwels priesters, en het die voorreg om namens die gespuis skimpe te maak oor morele waardes, verontwaardig op te tree en konings, here, en howelinge tereg te wys, alles onder die vaandel van 'n grap. Hulle was dikwels dwerge of rare, soms misvormde mense, en het opgetree as verteenwoordigers van die arm/laer/ontoereikende klas deur die morele waardes van die *communitas* te simboliseer teenoor die dwangmag van die hoogste politieke leiers (Turner, 1969:110).

sy stront oor mnr en mev Cox uitbasuin" [Venter, 1999:5]). Dit is die ondergeskiktes, die marge of buitestanders wat dikwels, aldus David Hume, die "sentiment van mensdom" simboliseer, en wat verwant is aan die *communitas*-model (Turner, 1969:110-111).

Charles La Shure (2005) pas Turner se liminaliteitsteorie toe op sy eie lewe as 'n Amerikaner wat hom in Korea gevestig het en die Koreaanse taal en kultuur aangeneem het. In sy bespreking van Turner se drie tipes manifestasies van *communitas*: liminale groepe, marge en ondergesteldes, stem hy saam met Turner dat liminaliteit 'n "state of being" is. Wat marge en gemarginaliseerdes betref, wys hy daarop dat dit gewoon iemand is wat op die rand van iets is. 'n Gemarginaliseerde is uit die samelewing gewerp en van alle regte ontneem. In sosiale terme is daar nie 'n groot verskil tussen marge en ondergeskikte individue nie. Die enigste verskil, volgens La Shure, is hul lewenstandaarde: die ondergeskikte is byna altyd ekonomies slegter daaraan toe, terwyl die gemarginaliseerde gewoonlik uitgestoot word weens sosiale redes (ras, geloof, ensovoorts). Voorts beklemtoon hy die ooreenkoms tussen marge en ondergesteldes: "Both refer to a position of powerlessness, and those in this position have no choice in the matter" (La Shure, 2005:s.p).

Buitestanders, argumenteer La Shure, het egter wel 'n keuse. Hulle kan ondergeskik of gemarginaliseerd wees, maar hulle het dit self gekies – hulle kies om verskeie redes om buite die sosiale struktuur of sisteem te lewe: "sometimes as a form of protest against the system in an attempt to change it, other times simply because they do not believe the system will ever change and thus refuse to function within it" (La Shure, 2005:s.p). Venter en sy karakters sluit hierby aan, want soos in die boekontledings gesien sal word, is die karakters dikwels buitestanders wat nie deel voel of dit eens is met die sisteem waarin hulle hul bevind nie (vergelyk Petrus, Johannes, Konstant, Jude, Robert en Venter self). Hulle is dikwels liminale karakters wat die sisteem ondermyn en uitdaag, of dit moeilik vind om binne die sisteem te funksioneer (vergelyk byvoorbeeld ook Pikkie wat na sy grenservaring sukkel om aan te pas). Buitestanders kan ook enige tyd kies om weer aan te sluit en deel te raak van die sisteem of struktuur. As voorbeeld gebruik La Shure Turner se hippies, wat hulle dikwels later vestig in die korporatiewe wêreld. Maar hy wys daarop dat dit dikwels die religieuse buitestanders, eerder as die politiese of sosiale

buitestanders is wat kies om buite die sisteem te bly. Dus, liminaliteit is nie buite of op die rand van ’n struktuur of sisteem nie, maar tussenin, in die krake, aldus La Shure (2005).

Betreffende sy eie lewe, beskryf La Shure (2005) homself as ’n Westerling wat hom in Asië gaan vestig het en daarom tussen twee kulture staan. Turner sou hom beskryf het as ’n marginale figuur eerder as ’n liminale figuur, maar hy stem nie daarmee saam nie omdat sy situasie geen oplossing bied nie. La Shure beweer dat hy te veel van albei kulture in hom het om net weg te stap van die een of die ander. Selfs al sou hy terugkeer na sy vaderland, Amerika, sal hy steeds tussen twee kulture wees. Intellektueel kan hy dit aanvaar, maar op emosionele vlak gaan dit langer neem. Hy beklemtoon weer dat Turner se nosie dat liminaliteit tydelik is, nie relevant is nie, en fokus daarom net op die ruimtelike. Binne sy eie verwysingsraamwerk verklaar hy dat hy aanvanklik, met sy aankoms in Korea, wel gemarginaliseerd was, bloot weens sy onkunde omtrent die kultuur en die taal. Volgens hom het hy die liminale fase betree die oomblik toe hy meer vertroud geraak het met die kultuur en ook die taal aangeleer het. Alhoewel hy tot ’n sekere mate deel geword het van die Koreaanse kultuur, sal hy egter nooit ten volle kan assimileer nie. Indien hy sou teruggaan na sy geboorteland, voel hy dat hy dit ook nooit weer sal kan aanvaar soos hy voorheen kon nie. Hy is dus ’n tussenfiguur. Soos in meer besonderhede bespreek sal word in die afdeling oor die liminaliteit van die skryfproses (kyk Hoofstuk 3), deel Venter as emigrant hierdie lot van permanente liminaliteit met La Shure. As ’n emigrant, is Venter ook op die grens tussen Suid-Afrika en Australië. As gevolg van alles wat hy gesien en ervaar het in Australië kan hy nie net terugkeer na Suid-Afrika of sy vorige bekende wêreld nie, net soos wat Robert in *My simpatie, Cerise* ook nie weer net “op sy plek aan die familietafel kan inskuif” soos vroeër nie, want “hy hét tog verander” (Venter,1999:161). Liminale individue kan nie terugkeer na hulle ou/bekende wêreld nie en moet assimileer in hulle nuwe wêreld. In die geval van ’n emigrant, is assimilasie nie heeltemal moontlik nie, want hy/sy is nie in die aanneemland gebore nie, en alhoewel hy/sy alles kan leer, ís die persoon steeds nie wesenlik deel van daardie kultuur nie.

Michael Stitt (s.a.) belig weer die konsep van die liminale persoon deur gebruik te maak van fantasieliteratuur in sy beskrywing van liminaliteit as ’n drumpelfase. Hy noem dit ’n tyd van transisie en transformasie; ’n fase van tussenin wees, ’n nie-meer-wees-nie-periode, maar nog-nie-is-nie-tydperk. ’n Liminale persoon neem nie meer deel aan die

normale aktiwiteite van die alledaagse lewe nie en beweeg in ’n wêreld waar die reëls nie meer geld nie. Eers wanneer hy deur die drumpelfase is, betree hy weer die alledaagse lewe.

Stitt maak gebruik van Tolkien se *Lord of the Rings* as hy verduidelik dat ’n karakter dikwels wanneer hy voor ’n drumpel te staan kom, die keuse moet maak of hy dit gaan oorsteek, of omdraai en wegstap. Dit kan ’n interne drumpelbesluit wees, of dit kan fisies wees. In die karakter Frodo se geval is dit ’n interne besluit wanneer hy die keuse moet maak of hy die taak van Die Ring gaan aanvaar of nie. Die grens of drumpel, hetsy fisies of intellektueel, verteenwoordig gewoonlik die punt waar twee wêrelde bots.

Wat die buitestander-persona betref, verduidelik Stitt dat dit iemand is wat antistruktuur is; dat dit of vrywillig geskied of afgedwing word en ook dat dit tydelik of permanent kan wees. As voorbeeld gebruik hy die religieuse omgewing waar monnike en nonne buite die normale struktuur lewe, maar steeds moet voldoen aan die reëls en riglyne van die struktuur (dus ’n normatiewe *communitas*, aldus Turner). Hulle lewe dus in *limbo* tussen die twee wêrelde.

Wat marge betref, argumenteer Stitt dat hierdie mense nie binne ’n spesifieke faset van die struktuur pas nie. Hulle behoort soms aan twee of meer sosiale groepe wat dikwels uiteenlopend is. Waar buitestanders nie in harmonie kan lewe met die strukture rondom hulle nie, kry marge dit wel reg om binne die struktuur te funksioneer, al voel hulle verwyderd van, of ongemaklik binne die struktuur. Hulle kan nie ten volle deel vorm van die een of die ander nie, wat hulle dus gemarginaliseerd maak, eerder as buitestanders. Die marge is altyd op die rand van twee wêrelde en het dikwels ’n meer objektiewe blik op die samelewing. Stitt gebruik ’n polisieman as voorbeeld van ’n gemarginaliseerde: hy ken die wêreld van die krimineel, sowel as dié van die gereg, maar weens sy rol is hy altyd op die grens tussen die twee. Hy kan nooit ten volle aan die een of die ander behoort nie, want soms moet hy homself verdedig (dalk iemand doodmaak) en dus soos ’n krimineel optree om sodoende die gereg toe te pas. Venter bevind hom op die grens tussen twee kulture, twee lande, as emigrant is hy ’n gemarginaliseerd en as homoseksuele man en skrywer is hy ’n buitestander. As vegetariër bevind Venter hom ook op die rand van die gemeenskap om sy buitestanderskap en liminaliteit verder te bevestig.

Alhoewel liminale persone geen status binne die struktuur het nie en binne hierdie sisteem almal gelyk is, beskou Stitt hulle as ’n “positiewe krag” binne hul wêreld – hulle bevraagteken die kultuur se standaarde en reëls omdat hulle nie deel daarvan voel nie. Hulle moedig dus kritiese denke aan en bevraagteken die norme en sosiale status van die kultuur waarbinne hulle hul bevind, soos die geval is in Venter se romans wat dikwels die sosiale struktuur uitdaag en ondermyn.

2.5 RELIGIEUSE AARD VAN RITES

Van Gennep het onderskei tussen die sekulêre en die heilige domeine en geargumenteer dat kulture van groepe wat deel vorm van ’n meer eenvoudige, laerklasbestaan (pre-industrieel), dikwels gebaseer is op magies-religieuse beginsels. Heelwat groepe handhaaf in die moderne samelewing egter nog gebruike wat teruggelei kan word na ’n vroeëre religieuse fase. Die oorgang van een geloof na ’n ander behels byvoorbeeld steeds dat die inisiant/individu ’n reeks rituele of seremonies moet deurloop, dit wil sê ’n oorgangsrite.

Wat religieuse rites betref, het Van Gennep geargumenteer dat religie oor grense heen strek (kulturele, lands-, en kleurgrense), terwyl sekulêre rites beperk is tot ’n spesifieke verwysingsraamwerk. Lede van die Rooms-Katolieke Kerk is byvoorbeeld broers van mekaar ongeag in watter land of kultuur hulle hul bevind, terwyl klasse en individue se rolle weer belangriker is in die sekulêre wêreld. In sekere pre-industriële kulture en stamme is mans byvoorbeeld weer belangriker as vroue binne die politiek, ekonomie en veral binne die magies-religieuse sfeer (Van Gennep, 1960:2). Vergelyk byvoorbeeld ds. Neelsie se uitlating, “Broeder, broeder”, wanneer hy vir Hendrik probeer paai as Petrus die aantygings oor die familie maak, en Hendrik wat op sy beurt weer die dominee na-aap met, “Broeder, broeder” (Venter, 1993:33) en derhalwe feitlik ’n bespotting maak van die religie in hierdie liminale fase waarin die storie plaasvind. Om terselfdertyd die sekulêre gemeenskap waar klas en status belangrik is te ondermyn, sinspeel Petrus se storie juis op klasseverskille (Grootman, Grootvrou, teenoor Madala en Hout) en die individue se onderskeie rolle binne hierdie milieu.

Beide die Christelike en Rooms-Katolieke geloofseremonies behels ’n drieledige proses waardeur heidene of verlorenes moet gaan, waartydens hulle 1) as debutante ingelei en onderrig word in die geloof, asook hul vorige lewe afsterf; 2) gedoop word, of met water besprinkel word, waarna hulle dan 3) opgeneem word as wedergeborenes in die heilige gemeente (Van Gennep, 1960:93-96). Die konsep van ’n simboliese, tydelike dood word breedvoerig deur Van Gennep uiteengesit soos dit in verskillende kulture, stamme en gelowe tydens die magiese en religieuse inisiasieprosesse manifesteer. Telkens behels die proses hipnose, dood, oorgangsfase en heropstanding. Om die ritueel af te rond, word voedsel onder mekaar verdeel en genuttig, en geskenke uitgedeel (Van Gennep, 1960:110). Venter se eerste drie romans is by uitstek verteenwoordigend van hierdie proses: afskeid, simboliese dood, oorgang en herassimilasie, telkens gevolg deur ’n gedeelde maaltyd. Soos gesien sal word in die ontledings neem die meeste van die karakters afskeid van ’n vorige bestaan, en ondergaan ’n verandering of transisie voordat hulle ’n nuwe fase betree. Soms is dit die verandering en die oorgang van ’n landelike na ’n stedelike omgewing, van een land na ’n ander, van een statusgroep na ’n ander, en ander male behels dit ’n letterlike afsterwe, wat weer ’n wedergeboorte in die ewige samsara van lewe-dood suggereer. Dit het ook etiese en filosofiese belang vir Nietszche in sy teorie van die ewige terugkeer (*eternal recurrence*), wat ooreenstem met die samsara van Boeddhisme en dus ook van religieuse belang is: “Buddhism continues the religious symbolism of initiation that is found in all religions – an anticipatory ’death’ in order to ensure ’birth’ into a sanctified life” (Elman, 1983:684).

Binne die religieuse konteks is die inisiant buite die normale (sekulêre) gemeenskap en het hierdie gemeenskap geen beheer oor hom nie, “especially since they are actually sacred and holy, and therefore untouchable and dangerous, just as gods would be” (Van Gennep, 1960:114). In die sekulêre gemeenskap trag die gemeenskap om wel beheer oor die “inisiant” te verkry deur sekere verwagtinge en verpligtinge daar te stel, soos die verwagting dat die seuns in die vaders se voetspore sal volg en die boerdery sal oorneem (“Kom jy jou pappie bietjie uithelp?” [Venter, 1996:14]). Daarenteen kan die inisiant in die religieuse konteks doen wat hy wil, selfs al is dit ten koste van die gemeenskap. In Liberië blyk dit dat diefstal, veral die steel van voedsel, byvoorbeeld nie gesien word as wangedrag deur die inisiant nie, selfs al het hulle genoeg. Inteendeel, hulle word voorgesê deur hul leiers om in die nag aan te val en met “trickery or force” alles te steel wat nuttig

kan wees: rys, piesangs, hoenders en ander kos, en dit terug te neem na die heilige woud/hut (Van Gennep, 1960:115).

Turner argumenteer dat liminaliteit slegs binne die religieuse konteks permanensie kan verkry (dit wil sê, nooit verbygaan of tot 'n einde kom nie). Die Bybel beskryf Christen-mense as "vreemdelinge en bywoners op aarde" (Hebreërs 11:14), wat dui op 'n pelgrimskap, 'n reisiger wat nêrens tot ruste kan kom nie. Hierdie institusionalisering van liminaliteit kom die sterkste na vore in kloosters en bedelordes. 'n Goeie voorbeeld hiervan is die oppergesag van Benediktus waar 'n groep mans (monnike) as 'n gemeenskap saamwoon en hulself lewenslank daaraan wy om God te dien deur selfdissipline, gebed en werk. Hulle is basies 'n familie, onder beheer van 'n vaderfiguur (ab), persoonlik arm, ongetroud, onderdanig aan hulle leiers, onder eed om 'n mate van soberheid te hou, te vas, en nie te veel te praat nie (Turner, 1969:107). Alhoewel permanente liminaliteit vir Turner slegs binne die religieuse konteks bestaan het, wil hierdie studie betoog dat Venter as emigrant homself ook in 'n toestand van liminale permanensie bevind, en dat hy juis hierdie status of toestand konstruktief benut as 'n bron van kreatiwiteit.

In die geskiedenis van die Katolieke Kerk is 'n belangrike voorbeeld van *communitas* die Orde van die Franciskaners. Die heilige Franciskus van Assisi het 'n armoedige bestaan gevoer en ook ander aangemoedig om dieselfde te doen (Turner, 1969:142).

Franciskus van Assisi se armoede kan beskryf word as "heilige ontbloting". Sy fokus was so sterk op armoede, dat hy in 'n permanente liminaliteitsfase was. Sy ideale rolmodel was Christus wat as 'n gewone, arm individu tussen die mense geleef het en naak aan die kruis gesterf het. Christus se armoede en naaktheid was uiters belangrik op 'n emosionele vlak. Franciskus van Assisi het dikwels op die kaal (naakte) vloer geslaap en geëet, en op sy sterfbed het hy sy metgeselle gevra om sy klere uit te trek sodat hy die dood naak in die gesig kan staar. Naaktheid het armoede verteenwoordig en armoede het letterlik beteken om sonder besittings te wees. Net soos Christus en die apostels afgesien het van aardse besittings en in armoede gelewe het, het Franciskus van Assisi verwag dat hulle ook so moet lewe. Naakheid was vir Franciskus van Assisi dié simbool van bevryding van strukturele en ekonomiese "slawerny". Armoede en naaktheid was die simbole wat

communitas verteenwoordig het. (Vergelyk Konstant se woorde wanneer hy homself aan Jude oorgee en sy liminale oorgangstoestand bevestig: “Kaal soos ek myself alreeds uitgetrek het” [Venter, 1996:48] en Petrus se woorde: “Ek loop kaalbas sitkamer toe” [Venter, 1993:65]).

Maar mettertyd het die Orde van die Franciskaners ontwikkel tot ’n strukturele sisteem, en Franciskus van Assisi se klem op ’n eenvoudige, arm bestaan moes plek maak vir ’n meer wetlike bestel (Turner, 1969:145-146).

Beproewings en boetedoenings wat ervaar word tydens liminaliteit het twee funksies: aan die een kant word die inisiant gestraf omdat hy hom verheug in die liminale vryheid, en aan die ander kant word hy gevorm vir ’n hoër posisie met meer verantwoordelikheid. Beide hierdie funksies versterk struktuur. Tydens die proses word die sosiale status-struktuur nie uitgedaag nie – die gapings tussen die posisies en die tussenruimtes is nodig vir struktuur. Sonder hierdie tussenposes, kan struktuur nie bestaan nie en dit is die gapings wat belangrik is vir liminaliteit. Vernedering maak iemand trotser op sy posisie, armoede versterk rykdom, en boetedoening onderhou viriliteit en gesondheid (Turner, 1969:201). In teenstelling hiermee is die sosiale struktuur van Suid-Afrika in die negentientagtigs (die typerk waarin *Foxtrot van die vleiseters* afspeel) gekenmerk aan sogenaamde Christelike norme en waardes. Hierdie sisteem is bedreig deur die sogenaamde “nie-Christelike” swart *communitas* en alhoewel hierdie “inisiante” ook in martelkampe afgebreek en verneder is, was die doel daarvan nie dat die inisiante in die wit gemeenskap geherassimileer sou word nie. Alhoewel hier dus ooreenskomste is met die religieuse proses waardeur inisiante gaan, was die einddoel, alhoewel “religieus” van aard, nie dieselfde nie.

Samelewings is daarom nie net ’n entiteit nie, maar eerder ’n proses – ’n dialektiese proses met opeenvolgende fases van struktuur en *communitas*. Dit lyk asof daar ’n menslike “behoefte” is om deel te neem aan beide hierdie modaliteite. Mense wat ’n tekort aan die een het in hulle daaglikse aktiwiteite, soek dit in rituele liminaliteit. Die strukturele ondergeskikte streef na simboliese verhewenheid in die ritueel; en die gestruktureerd-verhewene streef na ’n simboliese *communitas* en ondergaan boetedoening om dit te

bereik (Turner, 1969:203). Hierdie dialektiese proses is egter net moontlik binne ’n spesifieke kultuur, en nie tussen kulture met verskillende norme en waardes nie.

2.5.1 Krisis- en onttrekkings-*communitas*

Turner wys daarop dat daar ook ander tipes *communitas* bestaan, byvoorbeeld krisis-*communitas* wat apokaliptiese *communitas* insluit, en behels dat inisiante se visies en teorieë geassosieer word met ’n wêreldkatastrofe. Die groep vorm en staan saam omdat daar ’n samehorigheidsgevoel ontstaan in die lig van gevaar en bedreiging weens die feit dat apokaliptiese mites versprei word, maar dikwels kom dit mettertyd na vore dat die katastrofe net ’n allegoriese voorstelling is van ’n individu se eie dramatiese gedagtes, of die geestelike noodlot van die kerk, of die katastrofe word selfs uitgestel tot in ewigheid. In *Foxtrot van die vleiseters* is die noodtoestand en die blankes se reaksie op die politieke verandering en oorgang na ’n nuwe bestel ’n voorbeeld van so ’n katastrofe of apokaliptiese *communitas*. Vergelyk die pandemonium by die skouterrein tydens die swart oproer. My gevoel is dat die 1994-diaspora ook gesien kan word as ’n krisis-*communitas* se poging tot selfbehoud en voortbestaan.

In kontras met katastrofe-*communitas*, is daar ook *communitas* wat onttrek. Soms oorvleuel hierdie twee (krisis- en onttrekkings-*communitas*), maar meestal sal hulle verskillende style aan die dag lê. Die *communitas* wat hulle aan die samelewing onttrek, glo nie soseer aan die einde van die wêreld nie, maar wil hulle eerder net onttrek uit die strukturele verhoudings van die wêreld omdat hulle dit in elk geval beskou as ’n “rampgebied”. Orania in die Noord-Kaap wat in 1991 gestig is deur Carel Boshoff (skoonseun van dr H.F. Verwoerd) kan gesien word as ’n voorbeeld van hierdie tipe *communitas* en het ten doel gehad om te dien as ’n tipe Afrikaner-Volkstaat (Van den Burgt, 2016). Die onttrekkings-*communitas* se lidmaatskap is meestal eksklusief en alhoewel hulle gedissiplineerd is, is hulle ook meer geheimsinnig. Hulle kan aangetref word in die Christelike geloof, asook as sekulêre utopiese bewegings, maar dit is veral in Hindoeïsme wat dit die sterkste na vore kom (Turner, 1969:153-155).[15]

[15] ’n Goeie voorbeeld waarop Turner wys, is die *Vaisnavas of Bengal*, ook bekend as die Hare Krishna (Turner, 1969:153-5).

In *Foxtrot van die vleiseters* is dit die boere wat as 't ware so "onttrek" en reg in eie hande wil neem. Hendrik sê byvoorbeeld, "Ons moet nou saamstaan, my seun" (Venter, 1993:4), en later is dit Fritzie (wat sy woorde net half uitspreek) wat uit dieselfde mond praat: "Ons sa moet saamstaan en self iets an di saak doen, Oom" (Venter, 1993:174). Die boeregemeenskap voel dat die polisie nie genoeg doen om hulle te help nie (moontlik omdat een van die polisiemanne seks het met 'n swart vrou) en dat hulle moet saamstaan en na hulself omsien. Hulle samehorigheid spruit voort uit 'n gedeelde gevoel van swaarkry weens die droogte, maar ook weens die verandering en onluste wat in die land heers, en die daarmee gepaardgaande diefstal en die opstandigheid van die werkers.

2.6 SIMBOLIEK IN SEREMONIES EN RITUELE

Simbole van liminaliteit sluit in strukturele onsigbaarheid, afsondering van die alledaagse lewe, inisiante wat vermom is met verf of maskers, en "stil" of geluidloos moet wees. Hulle is onsigbaar en onhoorbaar – 'n tipe menslike *prima materia*, ontneem van 'n spesifieke vorm en verlaag tot die laagste vorm van status (Turner, 1969).

Volgens Gale (2008) verteenwoordig die simbole van liminaliteit dikwels dood en geboorte. Die verlies aan die prerite-status of strukturele plek word geïnterpreteer as "dood" en die ontwikkeling en groei in 'n nuwe status of plek word gesien as "geboorte". Die verlies aan status word uitgebeeld deur naaktheid en die groep se sosiale homogeniteit word beklemtoon deurdat al die inisiante dieselfde rituele versierings of klere moet dra. Die passiewe houding van die inisiante word gesimboliseer deur vroueklederedrag. Die gebrek aan status word aangetoon in die figure se skaam of nederige houding, of deurdat hulle met grond of as besmeer is. Die sosiale "onsigbaarheid"[16] word uitgebeeld in hul algehele of gedeeltelike afsondering van die gemeenskap en gewoontes van die alledaagse lewe, en deur reëls wat hulle dwing om stil te wees vir lang periodes, asook om vreemde vermommings te dra. Hierdie liminale simboliek (die dra van vroueklere, rituele versierings en maskers) word vergestalt in *Ek stamel ek sterwe*

[16] Hulle is onder andere simbolies onsigbaar omdat daar nie 'n term/naam is vir iets wat nóg seun, nóg man' is nie.

wanneer Konstant vir Jude beskryf as sy onnagata (Venter, 1996:162) – letterlik 'n manlike karakter vermom as 'n vrou in Japannese verhoogopvoerings (Cress, 2015).

Soos wat inisiante dikwels hulle gesigte wit verf, of 'n masker dra, dra Jude ook 'n masker wanneer haar/sy voorkoms beskryf word tydens hierdie stresvolle tyd. Sy/hy is gelate en dra die eeue-oue grimering (kohl-grimering) wat onder andere die draer se oë beskerm en ook oogprobleme hok slaan.[17] Dit wys terselfdertyd op Konstant se verswakkende sig wanneer hy sieker word en algaande sy sig verloor:

> "Vlae geel lig val op haar gesig, meer gelate as ooit tevore en swaarder gegrimeer: donker kohlstrepies om die ooglede, osbloed-rouge op die lippe, die wange geurig. Opsetlik spraaksamer is Jude vanaand sodat ek nie genoeg aan my eie gedagtes kan kry nie" (Venter, 1996:161).

Die onsigbaarheid van die inisiant word ook aangetref by Konstant in sy Constant-persona wanneer hy aan die supermarkwerker vra: "Excuse me, sir, excuse . . . Why is no-one listening to me?" (Venter, 1996:191).

Die "strukturele onsigbaarheid" van inisiante het 'n tweeledige karakter: hulle is gelyktydig nie meer wat hulle was nie, maar ook nog nie wat hulle gaan wees nie. Wat hierdie 'nie-meer-is-nie'-toestand betref, word simbole gebruik wat geassosieer word met die dood, ontbinding, katabolisme en ander fisiese prosesse wat 'n negatiewe konnotasie het, soos menstruasie (wat dikwels geassosieer word met die afwesigheid of verlies van 'n fetus). Die inisiant word behandel soos 'n lyk:

> "The neophyte may be buried, forced to lie motionless in the posture and direction of customary burial, may be stained black, or may be forced to live for a while in the company of masked and monstrous mummers representing, inter alia, the dead, or worse still, the un-dead" (Turner, 1967:96).

[17] "Kohl, though, has a cultural importance as well as an aesthetic one. In an age before designer sunglasses, it was often believed to offer protection for the eyes against the sun and from flies and diseases such as conjunctivitis. As such, it was also used by men, while for small children, kohl was thought to ward off the evil eye" (Anon, 2011).

Wat die 'nog-nie-is-nie'-toestand betref, word die inisiante simbolies geassosieer met swangerskap en geboorte. Hulle word behandel soos embrio's, babas of suigelinge (Turner, 1967). Vergelyk Konstant se woorde wanneer hy in sy ontluiking as homoseksuele man na homself verwys as 'n "simpel suigeling" (Venter, 1996:137).

Mary Douglas (soos aangehaal in Turner, 1967:97) wys daarop dat enigiets wat onduidelik of dubbelsinnig is, binne die tradisionele verwysingsraamwerk of struktuur gesien word as vuil of besoedelend. As voorbeeld verwys sy na die onrein diere in Levitikus. Die gevolg is dus dat transisionele dinge onrein, vuil of besoedelend is. Hulle val tussen alle herkenbare punte op die tyd-ruimtespektrum van die strukturele klassifikasie. Dus, alle liminale persone is "besoedelend" – 'n slegte invloed vir diegene wat nie daarteen bestand is nie.

Positief beskou, kan die eienaardige "eenheid" van die liminale (dit wat nie die een of die ander is nie, maar ook beide is), gesien word aan die dubbelsinnigheid van simbole – dieselfde tekens kan beide dood en lewe verteenwoordig: hutte en grotte/tonnels word beide gesien as die baarmoeder en die graf (*womb and tomb*); die maan gaan onder en die maan kom op (volmaan en nuwe maan, dooie gety en springgety); wanneer 'n slang vervel, kan dit lyk of hy doodgaan, net om 'n nuwe vel te vorm en weer "lewe" te kry; 'n beer "gaan dood" in die herfs, net om weer "gebore" te word in die lente; naaktheid dui op beide 'n pasgeborene en 'n liggaam wat begrawe word – met ander woorde, dinge wat nie een ding of 'n ander is nie, maar tog ook albei is (Turner, 1967:99).

Turner beklemtoon dat 'n mens nie iets wat voorgehou word as 'n ervaring (soos aangetref in die liminale simbool), moet skei van iemand wat rêrig iets ervaar nie: "[...] if the cultural form of communitas – as found in liminality – can correspond with an actual experience of communitas, the symbols there presented may be experienced more deeply than in any other context [...]" (Turner, 1974a:258). Dit kom neer op 'n gnostiese, diepgaande, gedeelde kennis van die simbool, wat karakteristiek is van liminaliteit. Vergelyk byvoorbeeld die gebruik van die woord "mate" as simbool van Australiese kameraadskap. Alhoewel die gebruik van die woord oppervlakkig en eenvoudig lyk, is daar nuanses aan verbonde wat die buitestander (emigrant) nooit regtig sal begryp nie en dus nie in kan deel nie:

> "Die mense kan met berekende behendigheid m a t e só tint dat jy byna deur die vriendelikheid daarvan oorrompel word net om later by die huis deur die smalende natoon daarvan getref te word. Hulle het dit ingeoefen, al daardie maande op die bote hiernatoe" (Venter, 1996:113).

Vir Turner is die woord 'ritueel' meer gepas in religieuse 'sosiale transisies', terwyl die woord 'seremonie' meer van pas is binne religieuse 'sosiale toestande': "Ritual is transformative, ceremony confirmatory" (Turner, 1967:95-96).

In sy boek, *Man and his symbols,* bespreek Jung die belangrikheid van simbole in die moderne samelewing. Deur byvoorbeeld die drome van 'n negejarige meisie te bestudeer, het dit na vore gekom dat haar drome dieselfde argetipiese patrone volg as dié van 'n bejaarde persoon. Volgens Jung wys dit dat dieselfde simbole wat teenwoordig is in lewe- en doodsrituele begrond is in die onderbewuste van hedendaagse mense. In die moderne Westerse lewe is dit maklik om die aanname te maak dat primitiewe kulture "agterlik" is deur sterk te steun op rituele, maar rituele is, sonder dat ons altyd daarvan bewus is, steeds teenwoordig in ons lewens. In die Christelike gemeenskap byvoorbeeld, word die maagdelike geboorte van Christus, sy dood en opstanding aanvaar en elke Kersfees en Paastyd gevier. Gesofistikeerde mense vind dit dus bevredigend om deel te wees van hierdie simboliese feeste, net soos wat kinders genot uit die soeke na paaseiers put.[18] Hierdie "mites" van die onderbewussyn, soos dit byvoorbeeld te voorskyn kom in drome, stel die analis in staat om historiese perspektief en sielkundige betekenis aan drome te gee: "The crucial link between archaic or primitive myths and the symbols produced by the unconscious is of immense practical importance to the analyst" (Henderson in Jung, 1964:100).

Binne die konteks van die letterkunde, beweer John (2008:77) dat die droom "gelees kan word as 'n 'kodering' of 'kodifisering' van die manier(e) waarop Afrikaanse skrywers die afgelope paar jaar met die begrip *identiteit* gewerk het". So gesien, is die talle verwysings

[18] In plaas daarvan dat Christus, soos sommige ander gode, herhaalde male gesterf en opgestaan het (hergebore is), het Hy een maal opgestaan en aan God se regterhand plaasgeneem. Die finaliteit hiervan het waarskynlik tot gevolg gehad dat vroeëre Christene gevoel het dat 'n vrugbaarheidsritueel en die belofte van hergeboorte nodig was, wat aanleiding gegee het tot die gebruik van paaseiers as simbool van hergeboorte (Henderson in Jung, 1964:100).

na en beskrywings van drome in Venter se verhale ’n sterk merker van die karakters se soeke na identiteit. Van Coller (2019:12) wys op Venter se jongste roman waar die woord “blou” (in die titel) nie bestaan in isiXhosa nie. Dit word eerder omskryf met ’n frase wat letterlik vertaal word as “groen soos die hemel daarbo” soos wat Thembinkosi verduidelik: “Dis altyd daarbo bokant ons. Miskien dink jy jy kan daaraan vat, maar jy kan nie” (Venter, 2017:Loc3017). Dit word dan in verband gebring word met seks wanneer Simon vra: “Soos seks, bedoel jy? Sê vir my wat dit is, hoe dit is – ek kan en ek kan nie”. Volgens Van Coller hou seks en seksuele identiteit by Venter “dikwels verband met die ewe enigmatiese begrip, ‘manlikheid’ en manlike identiteit” (Van Coller, 2019:13). Net soos die hemel vir Thembinkosi en seks vir Simon, is drome ook “bokant ons” – iets waaraan jy nie kan vat nie, en in hierdie verband is drome ook ’n “kode” vir die individuasieproses. Binne die konteks van drome en identiteit is daar verskeie verwysings in Venter se romans waar hierdie kwessie aan bod kom. In *Foxtrot van die vleiseters* (Venter, 1993:65-68) verkry Petrus byvoorbeeld die identiteit van sy pa tydens die gesigte wat hy sien: hy staan op om sy oupa te ontmoet, maar hy is kaal. Sy oupa sien hom vir Hendrik aan en vermaan hom om klere te gaan aantrek. Hy besef sy oupa het ’n bybedoeling gehad – dat “ek die ballas tussen my bene” moet weeg: “swaarder en groter as myne. En ek weet oombliklik aan wie hulle behoort” (Venter, 1993:65-66). Wanneer hy terug is by sy oupa, word hy steeds aangespreek as Hendrik Douw, maar dit verbaas hom nie meer nie. In sy visioen identifiseer Petrus dus met sy pa, simbolies daarvan dat die sondes van die vaders oorgedra word aan die kinders. Oupa Lampinon beveel Hendrik, wat in der waarheid Petrus is, om vir Komiek terug te neem na sy familie, maar Komiek is lank reeds oorlede en die sondes van die voorvaders kan nie reggestel word nie. Later is dit Petrus (as Hendrik Douw) en Iris wat ingehaak bymekaar “voortbeur” (“Ma se trouring boor liggies in my vinger” [Venter, 1993:68]) om aan Johannes se brandmerk te raak “want dan en slegs dan sal die verskriklike gloeiing verloop” (Venter, 1993:68), maar dan eindig Petrus se visioen sonder ’n oplossing, wat aandui dat die sondes van die vaders tot in die derde en vierde geslag oorgedra sal word. Petrus (en Johannes) probeer hierdie patriargale bestel vermy, maar in sy drome word sy vrese bewaarheid wanneer hy tot die besef kom dat hy soos sy pa is: “Ons vrees sit nie in ons broeke nie, maar in die vesels van ons droomwêreld” (Venter, 1993:156).

Gale (2008) se verwysing na mites (in sy artikel oor mites en simbole) handel spesifiek oor mites wat ontstaan as gevolg van transisies. Laasgenoemde moenie verwar word met mitiese feëverhale en volksverhale nie. Dit is eerder mites soos aangetref in vertellings oor heilige geeste, helde en gode, dit wil sê mites wat verduidelik hoe een toestand verander in ’n ander, hoe chaos ’n kosmos word, hoe iets wat sterflik is, onsterflik geword het. Mites is liminale fenomene – hulle word gewoonlik vertel in ’n “tussentyd” of “tussenruimte”.

Volgens Gale (2008) is liminaliteit ’n periode van strukturele verarming en simboliese verryking. Dis ’n fase waarin die liminale karakter buite ’n spesifieke sosiale orde staan, wat hom in staat stel om objektief (ten minste in ’n sekere mate) te kyk na die verskillende posisies en ordes binne die struktuur. Maar hoe hy dit verstaan, word uiteindelik beïnvloed deur hoe dit oorgedra word. Hierdie oordrag (leerproses) kan plaasvind deur heilige objekte in kommunikasie te gebruik, soms met behulp van heilige mites, soms deur etiese gedrag, maar meestal word kennis oorgedra in die vorm van mitiese narratiewe of vertellings. Binne rituele fenomene en prosesse is dit belangrik om daarop te let dat diegene wat aan mites glo, die doeltreffendheid van die heilige objekte kan aanvoel. Hierdie objekte verander en transformeer die inisiant in wese om hom in staat te stel om sy pligte na te kom in sy nuwe rol binne die gemeenskap. Daarsonder sal hy heeltemal verlore wees, en daarom is die kennis wat oorgedra word in die vorm van mites ’n redding.

Gale (2008) beweer verder dat mites altyd liminale eienskappe het en gewoonlik genetiese verwysings. Hulle wys hoekom dinge is wat dit is, byvoorbeeld die lewenskrisisfases, soos geboorte, huwelik, dood, maar ook klimaat- en ekologiese verandering, en nog meer. Mites is amoreel, dit beskryf nie wat gedoen moet word nie, maar eerder wat “is”. Die ritmes van die klimaat is beide amoreel en onlogies, maar het steeds orde en vorm. Om mag te bekom, moet die inisiant (hy wat in die mite glo en daarmee identifiseer) voorgee dat hy moord, kannibalisme, egbreuk, en bloedskande pleeg deur middel van voordrag of fantasie, omdat die generiese prosesse van die mens se innerlike sowel as sy natuur/aard blykbaar die beste na vore kom in hierdie optredes. Fisiese en figuurlike morele taboes, is volop in beide rituele en mitiese uitbeeldings van liminale simbolisme. Die doel hiervan is om die inisiant tydelik in aanraking te bring met

hierdie primordale drange en magte van die kosmos, sodat hy dit te bowe kan kom. Vryheid (simboliese vryheid), wat gewoonlik vermy word binne die norme van 'n sosiale struktuur, is moontlik binne die mite. Gale (2008:s.p.) som dit soos volg op:

> "Liminality is pure potency, where anything can happen, where immoderacy is normal, even normative, and where the elements of culture and society are released from their customary configurations and recombined in bizarre and terrifying imagery".

Dit is interessant om daarop te let dat Venter se eerste drie romans telkens 'n hoogtepunt bereik en afgesluit word met 'n "seremonie". Soos wat die inisiante se rites dikwels afgesluit word met 'n skending van die liggaam, so word die seremonies in Venter se romans ook afgesluit met 'n simboliese "letsel". In *Foxtrot van die vleiseters* is dit Mirtel en Fritzie se opelughuwelikseremonie op Wildeperdehoek waar die plaasstore aan die brand gesteek word, wat metafories skade behels, terwyl die familie en vriende van die "kontrei" smul aan die geregte by die onthaal. In *Ek stamel ek sterwe* is dit Konstant wat feitlik "seremonieel" die lewe verlaat terwyl hy bygestaan word deur die belangrikste mense in sy lewe. Deur Konstant aan die dood af te staan, laat weer 'n "letsel" op dié wat agterbly. *My simpatie, Cerise* bereik 'n hoogtepunt met die onthaal (seremonie) ter viering van die casinolisensie. In hierdie gebeure skaad die nuus van die dood van hul dogter kort na die onthaal, vir Roland en Cerise Cox onherroeplik.

2.7 TRIEKSTERS EN DIE MITOLOGIE

As 'n mitiese argetipe is die triekster 'n karakter wat tydens die verwarrende liminale fase van kardinale belang is.

2.7.1 Die triekster-argetipe

Volgens Kerr (2009) kan trieksters uitgebeeld word as mitiese figure, sowel as argetipes, waar gedrag bepaal word deur instink, aldus Jung. Luna (2016:s.p.) beskryf die triekster soos volg: "Tricksters, like any archetype in life are powerful spirit guides and facilitators of conscious expansion." As 'n argetipe is die triekster 'n meesterlike, maar

onvoorspelbare katalis van psigologiese verandering: “Trickster energy challenges staid belief systems and well-worn habits by unearthing unconscious assumptions and toppling worldviews that have lost their usefulness” (Kerr, 2009:s.p.). Kerr voeg by dat trieksters nie moralisties is nie en om voordurend te groei, moet verandering plaasvind.

Wat die mitiese triekster betref, wys Kerr daarop dat die “mythical trickster is a boundary breaker who challenges social norms, confuses the sacred with the profane, and thus is often portrayed as a destructive force” (Kerr, 2013) en voeg by dat trieksters op die kruispad aangetref word wanneer die noodlot onvoorsiene omstandighede meebring. Die triekster leer ons om onsekerheid te aanvaar, en selfs te verwelkom (Kerr, 2013).

Hyde (2010:Loc160) beskryf trieksters as *boundary-crossers*:

> “The road that trickster travels is a spirit road as well as a road in fact. He is the adept who can move between heaven and earth, and between the living and the dead. As such, he is sometimes the messenger of the gods and sometimes the guide of souls, carrying the dead into the underworld [...]”.

Radin (2015:Loc74) beskryf die triekster in sy studie van die Amerikaans-Indiese mitologie as:

> “Trickster is at one and the same time creator and destroyer, giver and negator, he who dupes others, and who is always duped himself. He wills nothing consciously. At all times he is constrained to behave as he does from impulses over which he has no control. He knows neither good nor evil yet he is responsible for both. He possesses no values, moral or social, is at the mercy of his passions and appetites, yet through his actions all values come into being.”

Volgens Jung is die triekster ’n manifestasie van ons eie gemeenskaplike onbewuste is, en is daar “a trickster within all of us teetering on the edge of our consciousness” (Fullmer, 2019).

Die triekster is bekend daarvoor dat sy

> "physical appetites dominate his behavior; he has the mentality of an infant. Lacking any purpose beyond the gratification of his primary needs, he is cruel, cynical, and unfeeling. (Our stories of Brer Rabbit or Reynard the Fox preserve the essentials of the Trickster myth.) This figure, which at the outset assumes the form of an animal, passes from one mischievous exploit to another. But, as he does so, a change comes over him. At the end of his rogue's progress he is beginning to take on the physical likeness of a grown man" (Henderson in Jung, 1964:103-104).

Wat trieksterverhale betref, word 'n naakte, onaanvaarbare man, wat die volgende karaktereienskappe vertoon, dikwels in die liminale periode aangetref: hy is destruktief, kreatief, belaglik, ironies, energiek, leidend, wellustig, onderdanig, uitdagend en altyd onvoorspelbaar (Gale, 2008). In die woorde van Van Coller en Van den Berg (2009:45):

> "Wat vooropstaan by die karakter van die triekster is nie noodwendig die positiewe of negatiewe sy nie (dit kan uiteindelik beide insluit), maar juis die ondermyning van grense (ook interpretasiegrense) deur middel van byvoorbeeld 'n bepaalde gender-ambivalensie, of 'n kombinasie van kreatiewe met destruktiewe elemente".

Aangesien trieksters daarvoor bekend is dat hulle reisigers is, kan hulle getipeer word as die "lords of in-between" (Hyde, 2010:6). Trieksters bring, aldus Hyde, lewe aan andersins somber plekke (die vuurherd, in die gange van geregtigheid, die soldaat se tent, die shaman se hut, die klooster) deur vlugtig daar aan te doen in tye van stilte, en dan kwaad te doen. Die triekster skep grense en hy oorskry grense, en volgens Hyde is die beste manier om die triekster te beskryf, eenvoudig deur te sê dat trieksters op die grens (drumpel) gevind word – soms skep hy die grens, soms kruis hy dit, soms elimineer hy die grens en soms verskuif hy dit, maar hy's altyd daar – die god van die drumpel in al sy vorme. Trieksters word ook uitgeken aan hul ooraktiewe libido, maar ten spyte van hul hiperseksualiteit het hulle selde kinders. Daarom word trieksters in die mitologie meestal as manlik voorgestel (Hyde, 2010:7). Só gesien is Venter by uitstek 'n triekster: hy is 'n

liminale figuur op die grens tussen twee lande, “in die gange van geregtigheid”, ’n homoseksuele man, ’n buitestander, ’n storieverteller, ’n begeleier, hy het nie kinders nie, en is “betwixt and between”.

Ten spyte van hul ontwrigtende optrede, word trieksters dikwels vereer as die skeppers van kultuur: “They are imagined not only to have stolen certain essential goods from heaven and given them to the race but to have gone on and helped shape this world so as to make it a hospitable place for human life” (Hyde, 2010:8). Hulle asosiale dade maak die wêreld/lewe opwindend en die feit dat daar ruimte gebied word aan trieksterfigure om die dinge waarop kultuur gebaseer is, omver te werp en te ontbloot, vereis dat die kultuur buigsaam moet wees (Hyde, 2010:9). Hyde wys voorts daarop dat die meeste reisigers, bedrieërs, diewe en skaamtelose persoonlikhede van die twintigste eeu nie noodwendig trieksters is nie. Inteendeel, trieksters is nie die gewone leuenaar en dief nie: “When he lies and steals, it isn’t so much to get away with something or get rich as to disturb the established categories of truth and property and, by so doing, open the road to possible new worlds” (Hyde, 2010:13). Hy voeg by dat Picasso byvoorbeeld daarop uit was om die wêreld te hervorm en nuut te maak, en dat sy aanhaling “art is a lie that tells the truth” die ware triekster se geaardheid die beste beskryf (Hyde, 2010:13). Venter se romans is goeie voorbeelde van die gevestigde norme van reg en verkeerd wat omvergewerp word.

Trieksters sal dikwels ’n pad of deurgang blokkeer om hul prooi te vang, of ’n gat vind om die vyand te ontwyk. Dit wil sê, hulle kan ’n geleentheid aangryp, of dit blokkeer. Hyde gebruik die Engelse woord “opportunity” om hierna te verwys en lê dan ’n verband met die Latynse woord *porta*, wat letterlik ingang of deur beteken (Hyde, 2010:46), dit wil sê, drumpel.

Horvath en Thomassen (2008:13) karakteriseer ook die triekster as iemand wat ’n swerwer is, maar voeg by dat dit van hom ’n buitestander maak: "[...] his lack of a home (the trickster is, by definition, homeless and an outsider)". Dit sluit ook aan by Venter self as skrywer en emigrant – hy verteenwoordig ’n tipe Hermes-figuur as die boodskapper en die bemiddelaar tussen stories en lesers, tussen ’n simboliese dood en ’n metaforiese lewe. Venter het in werklikheid nie slegs sy broer bygestaan op sy sterfbed nie, maar ook sy pa. Daarmee saam toon Venter talle eienskappe van die triekster: hy is ’n swerwer – in

sy eie woorde is Venter as 't ware sonder tuiste, "homeless" – nóg Melbourne, nóg Prins Albert is sy woning – 'n beskermheer van die taal, 'n buitestander (as emigrant en homoseksuele man) en 'n storieverteller.

Trieksters deel almal 'n antinomiese karakter en tree op asof daar geen sosiale of morele norme is om hulle te lei nie. Eie-wil, onvoorspelbaarheid en drange dryf hulle, en hulle verteenwoordig alles wat ander mense graag in die geheim wil wees: "They are raw, undomesticated bodily and collective power, undefinable, uncontainable, and compounded equally of polymorphous libido and aggression" (Gale, 2008).

Omdat liminaliteit "tussen" die sosiale strukture is, kan trieksters te eniger tyd toegang kry tot 'n sosiale struktuur (La Shure, 2005). Hulle kan enige tyd die sosiale struktuur binnedring, maar moet altyd weer terugkeer na hul liminale toestand van tussenganger om hul mag te laat geld. Trieksters kan nie slegs die sosiale struktuur binnedring nie, maar moet dit ook domineer. Hulle kan egter nie vir altyd in hierdie verhewe posisie bly nie en slegs deur die reëls te breek en buitestanderstatus aan te neem, kan hulle terugkeer na hul oorspronklike element as liminale figure. As liminale karakters kan hulle dus nie staties bly binne die sosiale struktuur nie. Binne die mitiese konteks verteenwoordig trieksters 'n omgekeerde realiteit wat 'n tydelike fenomeen is. Mense is óf deel van die sosiale struktuur, óf teen dit – hulle kan nie in 'n tussenposisie bly nie. Mense pas aan by hulle omgewing en alhoewel La Shure persoonlik tussen twee wêrelde lewe (as Amerikaner wat hom in Korea gaan vestig het), beskou hy homself nie meer as iemand wat in 'n liminale toestand is nie.

Trieksters dwing hulle wil af op die lewe, maar in die moderne, onverdraagsame lewe is dit baie moeiliker vir 'n individu om sy of haar mag af te dwing. As voorbeeld van 'n moderne triekster, verwys La Shure (2008) na Leonardo DiCaprio se karakter (Frank Abegnale) in die film, *Catch Me If You Can*.[19] Volgens La Shure (2005) kritiseer sommige

[19] Frank is 'n swendelaar wat voorgee om 'n onderwyser, 'n vlieënier, 'n dokter en 'n prokureur te wees, en voer 'n bestaan uit tjekbedrog. Hy word agtervolg deur 'n FBI-agent (Carl Hanratty) terwyl hy deur Amerika swerf en later in Europa opeindig. Die film fokus op hoe Frank mense mislei en uitoorlê tot sy eie voordeel. Maar anders as die mitiese triekster, raak hy verlief, wat tot gevolg het dat hy amper gevang word. Ter wille van selfbehoud laat vaar hy sy liefde en kies om weer eens buite die sosiale struktuur te bly. Hy is 'n tipiese liminale karakter, wat in en uit die sosiale struktuur beweeg en nooit iewers vestig nie. Maar die negatiewe kant van so 'n lewenswyse is dat hy nooit op een plek kan bly nie. Wat die fliek so aantreklik maak, is die

kritici Frank omdat hy nie berou het oor die mense wat hy benadeel het of oor al sy kriminele dade nie. Hy is ’n sosiopaat, en dit is presies wat ’n triekster is – trieksters gee net vir hulself om en misbruik die sosiale struktuur tot hul eie voordeel. In die mitiese wêreld is dit toelaatbaar, maar in die sosiale struktuur word dit nie geduld nie en daarom word hulle hul liminaliteit ontneem. Alhoewel liminaliteit nie noodwendig ’n bedreiging vir die samelewing is nie, is die individu tog aanspreeklik vir sy of haar dade. Aan die positiewe kant, bied liminaliteit vryheid van beweging, maar aan die negatiewe kant het dit ’n gebrek aan stabiliteit tot gevolg. Om ’n tussenpersoon te wees, beteken ’n mens pas nêrens in nie (La Shure, 2005).

Soos later in diepte bespreek sal word (kyk Hoofstuk 5) is Jude die belangrikste triekster in Venter se eerste drie romans. Foster (2005) bespreek die trieksters in vier van Lettie Viljoen/Ingrid Winterbach se romans, met spesifieke verwysing na twee van die triekster se vele eienskappe, by name gender-ambivalensie en “die kreatiwiteit en destruktiwiteit wat verband hou met die triekster se optrede” (Foster, 2005:69). Sy wys daarop dat die triekster gewoonlik manlik is, maar dat “he often assumes female form in order to conceive and give birth” (Sullivan, 1987 in Foster, 2005:71). Jude as die kwintessensiale triekster vervul hierdie rol wanneer hy/sy byvoorbeeld swanger lyk op ’n foto en dikwels “rokke” dra, alhoewel daar, soos geargumenteer sal word (in Hoofstuk 5), onsekerheid bestaan oor sy/haar geslag. Alhoewel die meeste trieksters in Winterbach se romans ook manlik is, is daar wel ’n prominente triekstervrou in *Niggie*: “’n enigmatiese boodskapper met teenstrydige eienskappe” (Van Coller, 2016b:237). De Korte (néé Groenewald) (2011:226) verwoord die onsekerheid wat dikwels gepaardgaan met trieksters en liminale figure soos volg: “Throughout the novel there is constantly a feeling of foreboding and uncertainty: a feeling as though all the characters were to find themselves on the threshold between life and death”. Die dood word ook dikwels met trieksters geassosieer

feit dat hy altyd een stappie voor die reg (sosiale struktuur) is. Uiteindelik word hy wel in Frankryk gevang, teruggestuur na Amerika en ’n aanbod gemaak: hy kan die FBI help, of andersins die res van sy lewe in die tronk deurbring. Hy kies natuurlik om die FBI te help, wat beteken dat hy dan tog deelneem aan die struktuur wat hy ten alle koste probeer vermy het. Hy oorweeg dit om te ontsnap, trek sy vlieëniersuitrusting aan, maar by die lughawe word hy ingehaal deur Hanratty. In plaas daarvan om hom in hegtenis te neem, herinner hy Frank daaraan dat hy nie meer gejaag word nie, en dat hy dus nie nodig het om te vlug nie. By implikasie is hy dus reeds geabsorbeer in die sosiale struktuur, wat beteken dat hy sy liminale status verloor het (La Shure 2005).

wat Jude weer hier belangrik maak in ag genome dat hy/sy moontlik verantwoordelik is daarvoor dat Konstant siek geword het en uiteindelik sterf.

2.7.2 Trieksters in die mitologie

In die mitologie is trieksterverhale verteenwoordigend van aspekte van liminaliteit. Trieksters is liminale of drumpelindividue. As voorbeelde verwys Gale (2008) na die Griekse god, Hermes, maar voeg die Noorse god, Loki, die Yoruba-god, Eshu-Elegba, die Winnebago-triekster (bekend as Wakdjunkaga), en ander, ook by.

2.7.2.1 Hermes

'n Goeie voorbeeld van 'n triekster is Hermes, in Griekse mitologie die boodskapper van die gode en beskermheer van skrywers: "Hermes was also known as something of a trickster [...] Famous for his diplomatic skills, he was also regarded as the patron of languages and rhetoric" (Cartwright, 2012). Volgens Jungiaanse argetipes, is Hermes 'n voorbeeld van 'n transendentale figuur – hy is onder andere die god wat dooies na die onderwêreld begelei en is dus die tussenganger op die drumpel tussen twee wêrelde (Jung, 1964).

Hermes word aangetref by kruispaaie en ingange, en word geassosieer met handeldryf. Hy is onoorwinlik, beskik oor bonatuurlike kragte en het 'n goed ontwikkelde intuïsie. Soos heelwat trieksters is ook Hermes se seksuele oriëntasie onseker en word hy dikwels uitgebeeld as 'n hermafrodiet. Insgelyks word hy soms ook gesimboliseer deur oordadige falliese eienskappe, byvoorbeeld 'n pilaar, 'n steunpilaar met 'n menskop (pilaar dui op 'n grens tussen dak en vloer), 'n klawerblaar of 'n itifalliese beeld (Gale, 2008:s.p.).

Hermes was die buite-egtelike kind van Zeus en Maia, en het soos Coyote[20] ook vee gesteel. Hy het dit egter vir sy ma gesteel, omdat hy nie vleis geëet het nie. Hy wou 'n

[20] *"Coyote's exploits as a creator, lover, magician, glutton, and trickster are celebrated in a vast number of oral tales [...] He was typically portrayed as a demiurge (independent creative force), as a maker of fateful decisions, as the being who secured for humans such necessities as fire and daylight, and as the originator of human arts."* (Encyclopaedia Britannica, s.a)

Olimpiese god wees en om vleis te eet, sou van hom ’n sterfling maak, daarom het hy gesmag na die “vrugte van opoffering en gebed”, nie die vleis self nie: “By *not* eating, it’s as if he’s sacrificing his own intestines along with the meat [...]” (Hyde, 2010:32-33). Hierdie eienskap van Hermes kan in verband gebring word met Venter se prysgawe van vleis en wie se “onsterflikheid” simbolies in sy boeke gesetel is. Dat Coyote ingelyks nie ’n goeie jagter was nie (en eerder vee gesteel het), kan ook in verband gebring word met Venter se karakters, byvoorbeeld Petrus, Johannes en Konstant. Konstant het die plaas verruil vir die stad waar vleis eerder gekoop as gejag word. Van Coller (2003:117) verwys hierna: “Uit analepse kan die leser aflei dat Konstant hom nooit kon vereenselwig met die tipiese verwagtinge wat gekoester is ten aansien van ’n plaasseun nie (onder andere om ’n bok te skiet, p. 183)”.

Die onbetroubare vertellers in Strachan se *Brandwaterkom* (soos by Leroux se *18-44* se knolskrywer) wat dikwels in die woorde van Van Coller (2016b:238) “trekke van die tipiese truukster vertoon” en derhalwe die leser mislei en bedrieg, is voorbeelde van die Hermes-triekster as die verteller en boodskapper van die gode. Hierdie onbetroubare verteller in Leroux en Strachan se romans sluit aan by die onbetroubare ouktoriële Venter-vertellers wat ook dikwels die feite verhullend weergee – en in die woorde van Van Schalkwyk, ook die “Trojan-horse strategy” toepas.

2.7.2.2 Janus

Die god, Janus, is ’n belangrike liminale figuur in die Romeinse religie en mitologie: “the god of the beginnings and the ends, presiding over every entrance and departure, and because every door and passageway looks in two directions” (Wasson, 2015:s.p.), word hy voorgestel as iemand met twee gesigte, omdat hy beide in die toekoms en verlede kyk. As die god van transisies het hy ’n belangrike rol gespeel by geboortes, reistogte en ruilhandel. Hierdie tweeledigheid tipeer hom as ’n ambivalente trieksterfiguur.

As die god van beweging, is dit ook Janus wat omsien na deurgange (passages) wat aksie tot gevolg het en toesig hou oor elke nuwe begin. Aangesien beweging en verandering onderling verbind is, is Janus tweeledig, soos gesimboliseer deur sy twee gesigte. Hy hou onder andere toesig oor die proses om drumpels oor te steek – in en uit wonings te gaan.

Deel van sy verantwoordelikhede is ook om toesig te hou oor gange in geboue en die poorte/hekke van die stad. Hy beskerm die paaie wat na die landsgrense van Rome lei, sowel as die landsgrens self. Janus is ook die beskermer van die poorte van die hemel: Jupiter kan vrylik in- en uitbeweeg as gevolg van die rol wat Janus vertolk. Hy beheer die konkrete en abstrakte begin van byvoorbeeld religie, die gode, en die wêreld. As die god van verandering en tyd simboliseer hy dikwels veranderinge, soos die progressie van die verlede na die hele, vanaf een toestand na ’n ander, van een uitkykpunt tot ’n ander, en van die jongeling se opgroei tot volwassene. As verteenwoordiger van tyd, omdat hy gelyktydig in die verlede en die toekoms kan sien, word hy aanbid aan die begin van oes- en planttyd, asook tydens huwelike, die dood en ’n nuwe begin. As gevolg van sy assosiasie met elke nuwe begin, word hy ook geassosieer met “omens” (voortekens) en heilige beskerming. Hy is betrokke by verskeie rites weens sy funksie as die aanwyser van ’n begin en transisies, byvoorbeeld die begin-van-die-jaar-rite, begin-van-die-maand-rite, begin-van-die-dag-rite, ensovoorts. As die beskermer van deure, hekke en paaie oor die algemeen, is twee simbole wat dikwels saam met hom (Janus) uitgebeeld word ’n sleutel en ’n staf. Die sleutel dui ook op ’n reisiger wat in vrede kom om ruilhandel te dryf. Die rite waartydens ’n bruid haar nuwe huis se deur met wolfvet smeer, is ’n *rite de passage* verwant aan die drumpel (Wigington, 2019).

Die tweeledige aard van Janus herinner aan Jude as *shape-shifter*-triekster (meer hieroor later). Janus tree op as tussenganger en beskermer by deurgange en drumpels, veral wat reise betref, net soos wat Jude ook as tussenganger en begeleier opgetree het tydens Konstant se emigrasie en sy onthulling as homoseksuele man. Beide Janus en Jude word simbolies geassosieer met ’n sleutel (“in die kake van ’n gesplete goue sleutel” [Venter, 1996:52]).

2.7.2.3 Ander trieksters in die mitologie

Eshu/Elegba (’n triekstergod van die Yoruba-stam in Nigerië) word in mites beskryf as beide die eersgeborene en die laasgeborene, as ’n ou man, maar ook as ’n kind. Binne al vier hierdie rolle het die individu tradisioneel sekere voorregte en is vry van die eise van

die sosiale omgewing (Gale, 2008).[21] Volgens die *Myths Encyclopedia* verstaan Eshu alle tale en word soos volg beskryf:

> "Eshu enjoys confusion. Many stories tell of tricks he plays that cause arguments between friends or between husbands and wives. In one myth he lured the sun and moon into changing places, which upset the cosmic order. As the god of change, chance, and uncertainty, Eshu is sometimes paired with Ifa, a god representing order. In one tale Eshu claimed that he would ruin Ifa, who laughingly replied, 'If you transform yourself, I shall do the same, and if I die, you will die, for so it has been ordained in heaven.' In this way, order and disorder are forever paired, and neither can exist without the other."

Eshu en Ifa kan as 't ware gesien word as 'n metafoor vir Turner se antistruktuur en struktuur.

Loki ('n Noorse triekster) en Wakdjunkaga (ook bekend as die Winnebago triekster) transformeer byvoorbeeld albei by geleentheid in vroue (*Myths Encyclopedia*) wat weer die belangrikheid van gender-ambivalensie by die trieksterfiguur onderstreep.

Trieksters word ook soms gesimboliseer deur oordadige falliese eienskappe: Hermes word simbolies geassosieer met 'n pilaar; Wakdjunkaga het 'n baie lang penis wat hy in 'n boks op sy rug dra, met sy ingewande rondom sy lyf gedraai; en Eshu word uitgebeeld met lang fallusagtige krulhare (Gale, 2008).

Wanneer Pattanaik (2008) die konsep van liminale wesens verduidelik, gebruik hy die voorbeeld van Yali – 'n leeu met 'n olifantkop – om aan te toon dat so 'n gedierte nie in werklikheid bestaan nie, maar wel in mitologie. Yali (die draer van Budh) is 'n belangrike mitiese karakter wat dikwels in Hindoe-tempels aangetref word. Dit het soms benewens leeu- en olifantkaraktertrekke, ook eienskappe van 'n perd, voël en slang, en maak dikwels deel uit van die pilare van die tempels. Dit is dus weer eens 'n rand-"figuur" – iets wat dubbelsinnig en ambivalent is, wat nie die een of die ander is nie. Dit geld ook vir die Budh

[21] In hierdie verband kan Krishna ook gesien word as 'n triekster (uitgebeeld as baba of grootmens, met 'n oordadige seksdrang, wat nie gebind kan word deur liefde nie en nie op een plek bly nie).

(Mercurius/Hermes), die buite-egtelike kind van Chandra (die maangod) en Tara, vrou van Brihaspati. Toe Brihaspati uitvind dat die kind Chandra s'n is, het hy 'n vloek oor die ongebore kind uitgespreek dat hy nie manlik of vroulik sal wees nie. Selfs Budh se maat, Ila, se geslag is ook ambivalent.

Pattanaik (2008) verduidelik voorts dat Mercurius (Budh), die planeet, geassosieer word met nuuskierigheid, intelligensie en geslepenheid. "Mercury" (die element kwik) is vloeibare silwer wat van vorm kan verander. Budh word dus geassosieer met aanpasbaarheid, kontekstualisering en vormverandering (*shape-shifting*). Hy pas aan by die omstandighede. Wat meer is, Budh-vaar is die Hindiese woord vir Woensdag wat presies in die middel van die week is: drie dae na die begin van Sondag en drie dae voor die einde van Saterdag (Pattanaik, 2008).

Beide Budh en Yali daag die verbeelding uit, want hulle kan nie gekategoriseer word nie. Budh is nie manlik of vroulik nie. Yali is nie 'n leeu of 'n olifant nie, maar deels albei en in die mitologie word sulke wesens hoog aangeskryf (Pattanaik, 2008).

In die Hindoe-mitologie is Asura seker die belangrikste liminale figuur. Asura het probeer om die dood vry te spring deur in 'n liminale ruimte toevlug te soek. Volgens hom wil hy nie doodgemaak word deur 'n man of 'n dier nie, nie deur 'n wapen of gereedskap nie, nie binne of buite 'n huis nie, nie in die dag of nag nie, en ook nie op die grond of in die lug nie. Dan verskyn 'n god as verpersoonliking van die liminale ruimte – as man-leeu – en maak Asura dood op die drumpel van die deur, tydens skemer en hou hom op sy skoot wat nie op die grond of in die lug is nie. Dit is amper 'n verheerliking van die liminale ruimte (Pattanaik, 2008).

In die normale lewe, betoog Pattanaik (2008), is alles geklassifiseer. Maar kreatiwiteit vereis 'n wegbreek uit hierdie klassifikasies en ten einde dit reg te kry, is dit nodig om (uit die werklikheid) 'n liminale ruimte wat net in die verbeelding bestaan, te betree: "For a long time one struggles in the space which is neither this nor that, a bit of both, until new classifications and boxes emerge and once again replace the flux with stability" (Pattanaik, 2008). Om hierdie liminale ruimte te ontken, en derhalwe die verbeelding, transformasie en groei te stuit, beteken die einde van kreatiwiteit wat lei tot rigiditeit, agteruitgang en

die dood. In Venter se geval is dit hierdie "buite-die-struktuur"-status, as emigrant en homoseksuele man, en dus 'n toestand van liminaliteit, die katalis vir kreatiwiteit wat hy tot sy voordeel aanwend.

Soms is mense met spesiale magte (towenaars, bose geeste, gode) aangesê om die dooies te vergesel, of die weg aan te wys na die onderwêreld.[22] Hulle was ook bekend as die gidse van "siele op weg na die onderwêreld" (Van Gennep, 1960:155). Isis, Hermes en Mercurius hoort tot hierdie groep.[23]

2.8 SLOTOPMERKINGS

In hierdie hoofstuk is die ontstaan en ontwikkeling van liminaliteit onder die loep geneem, met spesifieke fokus op die werk van Arnold van Gennep en Victor Turner en die belangrikste temas in die liminaliteitsteorie. Die waarde van die liminaliteitsteorie as 'n analitiese raamwerk vir 'n literatuurstudie, en spesifiek in die ontleding van Eben Venter se eerste drie romans, is vlugtig belig – 'n deeglike analise van elk van die romans volg later in die hoofstukke waarin die romans ontleed word.

Kortliks is die liminaliteitsteorie 'n teoretiese raamwerk wat sy ontstaan gehad het in die antropologie, en spesifiek by die antropoloog Arnold van Gennep. Dit is 'n navorsingsveld wat oorspronklik gefokus het op die studie van oorgangsrituele by stam- of pre-industriële kulture. Binne hierdie konteks het Van Gennep besef dat hy oorgangsrituele by hierdie stamme, byvoorbeeld inisiasierites, kan formaliseer in 'n aantal fases, naamlik die afskeidsfase, oorgangsfase en herassimilasiefase, wat elk unieke en tipiese eienskappe toon. Hy onderskei hoofsaaklik tussen twee hoofkategorieë wat oorgangsrites betref: 1) dié wat teweeggebring word met verloop van tyd (soos van kind tot volwassene) en 2) dié wat 'n statusverandering tot gevolg het (soos die huwelik).

---

[22] Die veerman, Charon, wat in ruil vir 'n muntstuk onder die tong van die afgestorwene, die dooie op 'n veerboot na die onderwêreld vervoer, is hier van belang.

[23] In die Muskwaki-stam, wat ook bekend staan as die "jakkalsmense", word die afgestorwene, sodra die rouperiode verby is, deur 'n jong soldaat (wat die naam van die dooie aanneem) begelei na die nuwe wêreld. As deel van die ritueel moes hy soos 'n perd galop en met 'n ompad terugkeer as die aangenome kind van die familie van die dooie. Hy behou ook die naam van die afgestorwene (Van Gennep, 1960:155).

Van Gennep se baanbrekerswerk, *Les Rites de Passage*, is bestudeer en uitgebrei deur die Britse antropoloog Victor Turner, wie se interpretasies ’n impak gehad het op verskeie studievelde. Turner het Van Gennep se teorieë verbreed en veralgemeen, met spesifieke fokus op die tussen- of oorgangsfase, ook bekend as die liminale fase. Alhoewel hy aanvanklik sy teorieë begrond het op ’n studie van die Ndembu-stam, het hy tot die insig gekom dat die fundamentele konsepte in die liminaliteitsteorie ook toegepas kan word binne ander omgewings, en het hy probeer om ooreenkomste te vind tussen stamkulture en groter postindustriële kulture. Die uitgebreide liminaliteitsteorie, soos deur Turner verwoord, is van waarde as teoretiese raamwerk vir enige oorgangsprosesse waar die persoon(e) wat deur die oorgang gaan, ’n noemenswaardige verandering ondergaan.

’n Belangrike addisionele konsep wat Turner toegevoeg het tot die liminaliteitsteorie is die *communitas*, ’n toestand/gemeenskap wat spontaan ontstaan in ’n groep persone wat saam in ’n oorgangsfase is. Hierdie toestand staan buite die gemeenskap/struktuur waartoe individue normaalweg behoort, en is tipies ’n toestand van vryheid en gelykheid, waar die lede van die *communitas* ’n groot mate van vryheid het wat hul aksies betref. Die *communitas* is egter tipies ’n baie vlugtige konsep wat nie op die lang duur volhoubaar is nie. Die *communitas* verval en gaan oor in ’n gestruktureerde, wetsgebonde toestand – ’n sikliese proses wat Turner “struktuur–antistruktuur” noem.

Omdat hierdie liminale tussenfase tipies wetteloos en ongestruktureerd kan wees, is daar potensiaal vir verwarring onder die liminale individue en/of *communitas*. Hierdie proses van verandering lei tot ’n identiteitskrisis by die liminale individu, wat tot gevolg het dat die individu soek na iemand wat leiding kan bied om hom/haar deur die proses te help. In tradisionele oorgangsrites is daar tipies ’n persoon, dikwels ’n heilige, wat daarvoor verantwoordelik is om die liminale persoon (inisiant) deur die oorgang te lei – ’n sogenaamde heilige begeleier. In minder formele/tradisionele oorgangsrites is daar egter dikwels nie ’n heilige begeleier nie, en hierdie leierlose toestand skep die geleentheid vir ’n ander karaktertipe om na vore te tree as leierfiguur. Die “alternatiewe” leier is egter dikwels ’n valse leier wat sy volgelinge verlei en mislei. Hierdie charismatiese, misleidende karakter is teenwoordig in mites uit verskeie eras en kulture, en is deur Jung geïdentifiseer as een van sy basiese karakter-argetipes, naamlik die triekster-argetipe.

Die triekster is ’n fassinerende en verwarrende karakter – gelyktydig destruktief en skeppend, afbrekend en vernuwend, en ’n dryfveer vir verandering en vooruitgang. Die triekster is die argetipiese randfiguur – altyd teenwoordig en aktief in die marge, in periodes van verandering, in liminale ruimtes.

Omdat die algemene liminaliteitsteorie ’n kragtige raamwerk bied vir die studie van oorgangsprosesse, het dit sedert die werk van Turner wyd toepassing gevind, ook in die veld van die letterkunde, waar dit met sukses gebruik is om narratiewe in romans te analiseer – veral narratiewe wat noemenswaardige prosesse van verandering en oorgang insluit. Horvath, Thomassen en Wydra (2015:8) beskou dit as “a vital tool for analysis still open to exploration and debate, and still more important for understanding the times in which we all live”.

Gesien uit ’n letterkundige oogpunt, kan die liminaliteitsteorie sinvol toegepas word om die handelinge van karakters in oorgang te begryp en te verduidelik. Die teorie is waardevol in die identifisering van karaktertipes en narratiewe kurwes. Die mate waartoe ’n storie in ooreenstemming gebring kan word met die “tipiese” liminale oorgangsproses al dan nie, kan ook insiggewend wees in die ontleding. Gesien deur ’n liminaliteitsbril kan beter begrip verkry word vir die aksies van sekere karakters (wat byvoorbeeld geïdentifiseer kan word as inisiante, buitestanders, trieksterfigure, ensovoorts). Temas soos identiteit, trauma, nostalgie en dies meer, wat sterk figureer in die Afrikaanse letterkunde van die periode waarin Venter se eerste drie romans verskyn het, kan ook toegelig word binne die liminaliteitsteorie.

Binne die raamwerk van die outobiografie, insluitend romans met ’n verkapte outobiografiese inslag, kan ’n liminale blik op die outeur ook sy werk verder belig. Meer hieroor, asook oor die rol van die skrywer, leser en die literêre werk self, gesien binne die konteks van liminaliteit, word in die volgende hoofstuk onder die loep geneem.

Soos in hierdie hoofstuk reeds vlugtig getoon, blyk dit waarde te hê om die liminaliteitsteorie op Eben Venter se eerste drie romans (trits), naamlik *Foxtrot van die vleiseters*, *Ek stamel ek sterwe* en *My simpatie, Cerise* van toepassing te maak. Nie net kan die trits oorkoepelend gesien word as verteenwoordigend van ’n liminale oorgang nie

(met die drie romans wat elk ’n fase in die afskeid-oorgang-herassimilasie-proses verteenwoordig), maar ook binne elke roman is daar vele oorgangsprosesse en liminale karakters wat as sodanig geanaliseer kan word.

Wanneer Venter se romans deur ’n liminaliteitsbril binne die konteks van *rites de passage* gelees word, val die fokus deurlopend op grense, begrensing, grensdeurbreking, grensoorskryding, en drumpels, hetsy dit landsgrense, gendergrense, doodsgrense, kleurgrense, of kultuurgrense is. Deur na Venter se oeuvre binne die raamwerk van liminaliteit te kyk, bied nuwe insigte en fasiliteer ’n meer betekenisvolle leeservaring.

HOOFSTUK 3

DIE LIMINALE AARD VAN DIE SKRYWER EN DIE SKRYFPROSES

3.1 INLEIDING

Binne die konteks van literatuur, omskryf die *Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren* (DBNL, s.a.:s.p.) die term liminaliteit soos volg:

> "Term uit de moderne poëtica voor die toestand in een tekst, waarin die tekst naar zichzelf verwijst als de uitbeelding van een tussenruimte. Een liminale poëtica behelst ideeën over de aard en functie van een tekst als overgangsruimte en over de procédés die voor die uitbeelding worden gebruikt."

Literêre tekste is komplekse entiteite wat beskou kan word as tussenruimtes – tussen die skrywer en die teks, en tussen die teks en die leser. Die skryfproses, asook die leeservaring, het 'n noemenswaardige impak op die skrywer sowel as die leser, wat as liminaal geïnterpreteer kan word. Binne hierdie konteks kom al die sleutelkonsepte van liminaliteit aan bod – die boek as liminale entiteit, die skrywer as beide inisiant en begeleier/triekster, die leser as inisiant en dies meer.

In hierdie hoofstuk sal die waarde van so 'n beskouing ondersoek word, met inagneming van verwante konsepte soos traumaverwerking en identiteit – insluitend die identiteit van die skrywer – wat outobiografiese elemente en die deurbreking van die fiksie-werklikheidgrens inkorporeer.

3.2 DIE LITERÊRE PROSES AS LIMINALE FENOMEEN

Border Poetics (s.a.:s.p.) verduidelik liminaliteit aan die hand van grense en wys daarop dat grense (in die literatuur) nie afgebaken kan word met konkrete lyne nie. Daar is altyd oorvleuelings en naasmekaarstelling wat gedurig verander en daarom skep die grens sy eie ruimte. Hierdie grensarea vorm 'n "grys gebied" tussen twee plekke, wat as 't ware 'n derde tussenruimte is. As 'n ruimte waar oorgang plaasvind, is die grensarea bekend as 'n

liminale ruimte. “Because border zones are places of negotiation and hybrid interpretation, they can also become contact zones between the real and the imaginary”, en op grond hiervan vorm dit die basis vir kreatiwiteit.

Tydelike grense funksioneer op ’n tydsone – dit onderskei tussen verskillende periodes. Weer eens neem hierdie tipe grense die eienskappe van liminaliteit aan. Vir individue sluit tydelike grense in: geboorte, adolessensie, huwelik, kinders baar, verandering in sosiale status, tronkstraf, asielskap, tuiskoms, dood, ensomeer. Vir groepe behels dit tipies historiese gebeurtenisse, soos oorloë, revolusies, migrasies, ensovoorts. Volgens die webwerf Border Poetics speel tydelike grense ’n sentrale rol in alle narratiewe, omdat dit dikwels saamval met topografiese, simboliese, epistimologiese en tekstuele grense in die teks. Elke grensoorskryding behels ’n tydelike grens wat verdeel is in ’n periode voor die grens oorskry is en ’n periode nadat die grens oorskry is. Tydelike grense is ’n onderafdeling van simboliese grense omdat dit ook as teenoorgesteldes uitgebeeld kan word, byvoorbeeld voor/na, ongetroud/getroud, kind/grootmens, ensovoorts. Die hede is ’n grensarea tussen die toekoms en die verlede, maar omdat dit ’n hele area is, is daar ook ’n tydelike grens tussen die hede en die verlede, en die hede en die toekoms (Border Poetics, s.a.).

Simboliese grense word deur Border Poetics beskryf as abstrakte of konseptuele grense en word aangetref op die geestelike of metaforiese vlak. Binne die ruimtelike metafoor van grensoorskryding behels hierdie grense byvoorbeeld die verskil tussen binne en buite. Simboliese grense dui dikwels op groot teenstrydighede, byvoorbeeld ryk/arm, manlik/vroulik, swart/wit, Engels/Afrikaans, privaat/publiek, ensomeer, wat uiteindelik die struktuur van die teks bepaal. Dit word gewoonlik gesien as verteenwoordigende grense. Onderafdelings van simboliese grense sluit weer in: die epistemologiese grens wat die simboliese teenstrydigheid tussen “weet” en “nie weet nie”, behels; en die tekstuele grens as die grens tussen ’n teks en dit wat nie teks is nie, of ook verskillende teksstyle.

Liminale individue, of “grensmense”, kom na vore terwyl hulle ’n drumpel oorsteek. Verskeie name word aan hulle toegeken: ’n hibriede (baster?), gekreoliseerde, die Grenzgängerin (‘n randfiguur), die interpreteerder en die tussenganger. Hulle is

gewoonlik emosioneel en sosiaal ambivalent, asook getraumatiseer, maar ook in ’n posisie om kulturele kennis op te bou deur op die grens te woon.

In *Crossing Borders, Dissolving Boundaries* skryf Viljoen (2013) dat om topografiese grense oor te steek, ’n fisiese en geestelike ontwrigting en vervreemding behels, maar aan die ander kant het dit ook verryking tot gevolg en laat nuwe moontlikhede toe: “Contact with other cultures and the crossing and mixing of different cultures are thus among the strongest sources of innovation in literature, art and music” (Viljoen, 2013:xii). Hy wys daarop dat literatuur ook ’n grens is wat oorgesteek word deur die leser, vertaler of interpreteerder. ’n Grens funksioneer as ’n skeidslyn ‘tussen’ en ’n grens ‘tot’ iets, en dit is die individu wat moet besluit of ’n spesifieke grens funksioneer as ’n hindernis of ’n poort. Volgens Viljoen is letterkunde nie alleen ’n refleksie op die verhoudings en spanning van die tyd nie, maar: “[...] letterkunde van die tyd is ’n instrument van verandering” (Viljoen, 2006:x). Turner stel dit soos volg: “The artist is not really alone, nor does he write, paint, or compose for posterity, but for living communitas” (Turner, 1974a:260).

Van der Merwe (2007:104) (en Van Coller) sluit hierby aan: “Dit is egter ’n vraag of die literatuur (en enige ander kennisveld) as volledig outonome verskynsel gesien kan word. ‘Geen sogenaamde ‘studie-objek’ behoort eksklusief tot ’n enkele vakwetenskap nie,’ sê Van Coller (2006:82)” en “die sin, ook van die estetiese, kom slegs tot openbaring in die samehang daarvan met alles anders in die werklikheid” (Van Coller in Van der Merwe (2007:104).

Rivett (2011) baseer haar argument, dat literatuur ’n liminale ruimte is waar teorie “gebeur”, op Judith Butler se werk, *Bodies that Matter*, waarin sy die stelling maak dat “Literary narrative [is] a place where theory takes place” (Butler, 1993:182). Volgens Rivett is daar altyd kritiese teorieë wat toegepas kan word om verhale te analiseer, en voer aan dat narratiewe in werking kan tree om kulturele ideologieë reg te stel, dit te versterk of dit ondergeskik te stel “to shed light on the ruptures in the social fabric or serve as a tool to subordinate or reinforce them”. Sy argumenteer verder dat literatuur ’n integrale deel uitmaak van ons identiteit, en dat dit ’n belangrike rol speel in die “materiaal” van die kultuur aangesien die impak van letterkunde dikwels sosiale

verandering tot gevolg het. Dit, beweer Rivett, is wat Butler bedoel wanneer sy sê dat die narratief die plek is waar teorie "plaasvind".

Op sy webwerf pas Bunting (s.a.) liminaliteit toe binne die konteks van die skryfproses. Hy beweer dat skrywers gewoonlik weet hoe hulle storie gaan begin en eindig, maar die middeldeel is dikwels vaag. Hy beskryf liminaliteit verder as die tussenoomblikke in 'n storie – die ruimte tussen die bekendmaking van 'n spesifieke insident in die storielyn en die protagonis se oplossing daarvoor. Hierdie tydperk van ongemak, wag en transformasie, waartydens die karakter se ou gewoontes, oortuigings en selfs sy identiteit disintegreer is 'n geleentheid vir die karakter om te transformeer in 'n ander karakter[24]. Volgens hom moet elke goeie storie 'n protagonis hê wat deur verandering gaan en die verandering vind plaas binne 'n liminale ruimte. Die middel van elke storie is die liminale ruimte en hy wys op die volgende drie eienskappe van liminaliteit: **1) Die destruktiewe aard van liminaliteit:** die kind binne stamkulture waar rituele belangrik is, wat deur 'n inisiasieproses moet gaan voordat hy/sy die grootmenswêreld betree, en wat dikwels behels dat hy/sy fisies geskaad word (byvoorbeeld besnyding, tattoeëring, "piercing"). Dit behels altyd 'n gewelddadige insident: Bruce Wayne se ouers word vermoor voordat hy Batman kan word, dieselfde geld vir Harry Potter. Transformasie behels altyd 'dood' – die dood van die ou persoon, sodat hy in 'n nuwe persoon kan ontwikkel; **2) Die chaotiese aard van liminaliteit:** Bunting beweer dat die middelste deel van die roman gevul word met die karakter se mislukte pogings om die spanning van verandering op te los (byvoorbeeld Bruce se weerwraak op sy ouers). Dit is 'n fase waarin hulle kan doen wat hulle wil; en **3) Liminaliteit as 'n plek van transformasie:** Aldus Bunting is dit waar die individu leer om met spanning saam te leef, asook met die verveling van die wagtydperk. Die middel van elke roman is waar die karakter ontwikkel, dis waar die protagonis besluit wat hy/sy wil wees, en hy voeg by: "Liminal places teach us to let go, relax, and be changed" (Bunting, s.a.).

---

[24] Verwysend na Jeff Goins se boek *The In-Between*, gebruik Bunting die volgende aanhaling om te verduidelik dat die lewe 'n proses van wag is en dat 'n mens moet volhard en deurdruk, en die pyn en verveling omhels om sodoende te kan verander:

> *Life is waiting. Not just waiting in line at the grocery store or waiting to renew your driver's license, but waiting to love and commit and find the work you were meant to do. Our lives are full of inconvenient setbacks, not due to some great cosmic mistake but because of some divine purpose we don't comprehend. In the waiting, we become* (Goins, Loc 1942 in Bunting, s.a.:s.p.).

Toegepas op die eerste drie romans van Venter as ’n triptiek, is bogenoemde drie eienskappe van liminaliteit van pas. *Foxtrot van die vleiseters* verwoord die gewelddadige verval van die patriargale en feodale sisteme. *Ek stamel ek sterwe* verteenwoordig die chaotiese aard van spanning en oorgang, en *My simpatie, Cerise* is die roman waar transformasie en heropname in ’n nuwe omgewing plaasvind.

Bunting voeg by dat die middelste dele van die boek handel oor “om te word”; dus, wie gaan jou protagonis word? Watter eksperimente en ongeslaagde pogings gaan jou karakter onderneem om daardie persoon te word? Binne die tritskonteks verteenwoordig *Ek stamel ek sterwe,* as middelroman, hierdie ontwikkeling en soeke na identiteit van die protagonis (Konstant).

Betreffende die slot van ’n roman, skryf Du Plooy dat dit “’n boeiende onderdeel van die roman [bly] omdat dit, voorlopig gestel, enersyds die hoogtepunt en afsluiting van die plot bevat, maar andersyds ook die plek en moment is waarop die leser na die werklikheid van sy eie lewe teruggestuur word” (1995:46). Die einde van ’n teks is dus ’n belangrike veelsydige grens tussen die skrywer, die vertellers, die narratief, die teks en die leser. Du Plooy (1995:46) sê verder dat die slot van die teks, as die laaste interaksie tussen die teks en die leser, ’n groot impak op die leser het: “dit kan selfs gesien word as ’n finale indruk waarmee die leser uit die fiksionele wêreld teruggestuur word na die werklikheid om daar retrospektief verder te interpreteer”.

Binne die konteks van die narratief argumenteer Stitt (s.a.) dat liminale karakters dikwels baie opwindend is om mee te werk binne die fantasie- (en ander) genre. Dit geld veral vir gemarginaliseerde liminale wat op die rand lewe en vrylik tussen die verskillende wêrelde beweeg. Hulle kan oor die weg kom met karakters in albei wêrelde en aanklank vind by beide die wêrelde, maar voel nie deel van enige van die wêrelde nie. Dit is juis vanweë hulle gemarginaliseerde liminaliteit dat hulle beide heilig en boos kan voel. Lesers vind maklik aanklank by hulle en moedig hulle graag aan in hul persoonlike reise. Liminale karakters dryf die storielyn en motiewe van die ander karakters in die roman. Hulle verteenwoordig gevaar wat die leser dalk nie in sy alledaagse lewe mee kan assosieer nie, maar in ’n fiktiewe wêreld voel hy tuis. Die leser wil vereenselwig word met

die karakter en wil deel uitmaak van die reistog, die selfondersoek en uiteindelik die oorwinning van goed oor kwaad.

Boeke en stories kan dien as ’n tussenganger tussen die skrywer en die leser, waar die skrywer dan óf ’n “heilige” begeleier óf ’n triekster is: “Stories about tricksters and tracking are therefore stories about reading and writing. The tale of Hermes and Apollo, in particular, pits a skilled encoder against a skilled decoder, a wary writer against a cunning reader” (Hyde, 2010:50).

3.2.1 Die skrywer as begeleier en triekster

Emenike (2015, s.p.) het oor skywers die volgende gesê: "Writers are like tricksters. Their words lure us to embark on journeys and unlock our emotions". ’n Skrywer kan inderdaad gesien word as ’n begeleier – hy/sy “begelei” en verlei die leser na nuwe wêrelde, ’n nuwe fase om ander insigte te kry, ’n reis na die onbekende om dus as ’t ware ’n simboliese dood te ondergaan sodat hy/sy hergebore kan word. Dieselfde geld vir die "heilige" begeleier wat die inisiante in die Ndembu-kultuur begelei, byvoorbeeld deur hul puberteit. Heilige leiers is nie noodwendig ook trieksters nie, maar skrywers kan wel albei wees.

Van Coller (2016b:238) sluit hierby aan in die konteks van Strachan se *Brandwaterkom* wanneer hy ’n vergelyking trek met Leroux se “derde (knolskrywer)-siklus”, naamlik *18-44*:

> “Hierdie roman van Leroux is sterk metanarratief en die knolskrywer laat hom voortdurend uit oor sy onvermoë om van ’n knolskrywer te verander in ’n rasegte skrywer. Oplaas is die boek wat die leser pas gelees het, inderwaarheid die boek wat hy deurgaans beplan het. Dit is ook die geval met *Brandwaterkom.*”

Hierdie boodskappereienskappe in Strachan se roman word gedeel met Hermes as die boodskapper van die gode en in die woorde van Van Coller (2016b:238) is hy ’n veelkantige figuur: “die vakman, die towenaar én die geslepe bedrieër”. Volgens Van Coller (persoonlik mededeling) was

> "Leroux by uitstek 'n triekster; die boodskapper van die gode (wat in *18-44* gerelativeer word tot 'n 'knolskrywer'). Boonop tik hy as werklike skrywer sy werk op sy Hermes-tikmasjien. Strachan se *Dwaalpoort* plaas die skryf van geskiedenis op die voorgrond: van die vrouekarakter, die Recce en die werklike skrywer".

La Vita (2019:Loc294) sluit hierby aan:

> "Die laaste tikmasjien waaraan ek u wil herinner, is die een waarop Etienne Leroux getik het. 'n Voorbeeld van die meester se tikwerk kan ons sien in die fasimilee-uitgawe van sy onvoltooide 12de roman, die 'surrealistiese, hipermoderne' satire Die suiwerste Hugenoot is Jan Schoeman. Dit is op 'n Hermes-tikmasjien getik. En Hermes is, soos u weet, die boodskapper van die gode."

Soortgelyk kan Venter se verwysing na Jude wat vir Konstant analiseer, gesien word as 'n meta-analise van homself: "Gerieflik vir haar om my te analiseer" (Venter, 1996:190). Binne die konteks van die individuasieproses (soeke na identiteit) is self-analise op 'n "gerieflike" of "veilige" afstand deur middel van 'n narratief, 'n nuttige truuk. In *Groen soos die hemel daarbo* is hierdie terapiesessies by 'n analis by uitstek weer eens 'n truuk wat Venter aanwend tot self-analise.

Venter kry dit reg om sy lesers te verlei, te begelei en in te lei tot 'n ander orde: "Eben Venter is as skrywer so slim soos die houtjie van die galg" (Terblanche, 2016). Venter se rol as triekster word deur Hambidge (2013:s.p.) in 'n resensie van *My simpatie, Cerise* op haar blog, *Woorde wat weeg*, beaam: "Venter skep 'n slim truuk deur sy hoofkarakter Iers te maak en asof hy hierdie vervreemding meemaak".

Dat Venter 'n goeie storieverteller is, is nie te betwyfel nie. Volgens Greeff (1993:112) kom Venter se liefde vir stories en skryf reeds 'n ver pad: "[...] sy pa is 'n goeie storieverteller. 'Ja, ook my oupa en pa se neefs en tantes. Almal. Dis 'n Venter-tradisie, die kleurvolle, sensuele manier van oorvertel'". As kind in Suid-Afrika, voor die dae van TV, het hulle na radiostories geluister, of self stories vertel. Venter se pa was besonder goed daarmee: "'My

pa was ’n goeie verteller, wat die sonderlinge van ’n ervaring so kon raakvat. Byvoorbeeld die dag toe hulle vir die eerste maal in hulle lewe ’n motorkar gesien het’, vertel hy, ‘het hulle agterna aan die wielspore gaan ruik’” (Terblanche, 2016). Net so is Venter se tannie Betsie ook ’n goeie storieverteller ("Nes al die Venters was sy ‘n baasverteller” [Venter, 2012:s.p.]).

Die veelsydige karakter van Venter as triekster word daarin gesien dat hy hom aan geen “heilige koeie” steur nie. Die apartheidsregering word uitgedaag in *Foxtrot van die vleiseters* en die skynheiligheid van die regering en rykes in sy aanneemland loop insgelyks deur in *My simpatie, Cerise*.

In terme van *Foxtrot van die vleiseters*, sê Human (2016:978) dat daar nog selde vantevore “op só ’n balhorige wyse met die ou politieke orde in gesprek getree en so venynig daarmee afgereken” is. Hierdie uitdagende en ondermynende aanslag is tipies van die triekster. Venter as die (ver)leidende-trieksterskrywer, kom weer eens tot sy reg in *Brouhaha* (‘n samestelling van semi-outobiografiese vertellings), waarin hy ook volgens Ferreira karakters geskets het “wat jou anders na jouself en jou wêreld laat kyk” (in Human, 2016:994). Trieksters het ten doel om mense ’n ander blik op die lewe te gee. In die woorde van Venter, het hy sy missie in die lewe bereik: “Dis vir my wonderlik om te skryf. Ek kan nie dink dat ek meer vervul sal voel in enige ander werk nie” (in Nieuwoudt, 1999). Hambidge wys daarop dat *Foxtrot van die vleiseters* nie van hoofstuk tot hoofstuk sluit nie, maar voeg by dat: “hiér ’n skrywende verteller agter alles sit. En hy laat die leser dans” (Hambidge, 1993:s.p.).

As daar na die tipiese eienskappe van trieksters gekyk word, beskik Venter ook oor heelwat hiervan (hulle is grensoorskryders, van ambivalente geslag, meestal mans, *shape-shifters*, gewetenloos, ondermynend, kreatief, het dikwels ’n libido sonder voortplanting, swerwer, ensomeer).

Liminaliteit is gelyktydig heilig, verleidelik en gevaarlik. Venter as ’n skrywer, wat ook geskool is in teologie, kan lesers op ’n subtiele wyse tydens die leesproses (bege)lei tot ’n ander wêreldbeeld en nuwe insigte. Gegewe die Suid-Afrikaanse konteks en geskiedenis wat telkens die basis vorm waarop Venter sy verhale bou, kan hy en/of sy werk lesers

(ver)lei om anders na die geskiedenis en politiek te kyk. Du Plooy (1995:48) sluit hierby aan wanneer sy sê dat vir Jurij Lotman "staan die gestruktureerde versameling tekselemente duidelik in verband met 'n bepaalde wêreldbeeld, 'n wêreldsiening – let wel, nie dinge of gebeure in die werklikheid nie, maar 'n wêreldsiening, wat daarop dui dat dit gaan om 'n interpretasie van die werklikheid" en voeg by: "Die tekstuele struktuur val nie uit die lug uit nie, dit is deur 'n implisiete outeur (die teoretiese aanvaarbare gedaante van 'n werklike skrywer) daargestel" (Du Plooy, 1995:50). Nie alleen kan Venter lesers oorhaal om deur 'n nuwe bril na Suid-Afrika (en Australië) te kyk nie, maar 'n onderwerp soos die dood is ook 'n konsep waardeur Venter sy leser "begelei" tot beter begrip: "Want Venter trek sy leser in deur van 'n ek-verteller in die teenwoordige tyd gebruik te maak, wat al belewende (en al sterwende) sy ervaringe en gedagtes karteer" (Terblanche, 2016).

3.2.2 Die liminale aard van die leeservaring

Op 'n hoër vlak veroorsaak tekste, en die leesproses, ook 'n "noemenswaardige verandering" by die leser. Todorov (in Van Zyl, 2014:8) verduidelik dat die leser deur middel van 'n proses van lees, interpretasie en verwerking 'n nuwe vlak van ervaring bereik. In Du Plooy (1995:51) se woorde: "Die leser moet op sy beurt weer binne sy eie raamwerk van opvattings, filosofies en ideologies, d.w.s. binne sy eie intertekstuele ruimte die interpretasies in die teks interpreteer". Só 'n (kognitiewe) narratief volg "prototipies 'n trajek wat beweeg vanuit 'n toestand van ekwilibrium, deur 'n fase van disekwilibrium, tot 'n eindpunt waar die ekwilibrium weer herstel word as gevolg van tussengebeurtenisse" (Van Zyl, 2014:8). Alhoewel Van Zyl bostaande argument binne die konteks van kognitiewe narratologie toepas met behulp van skemas (rame en skripte), wil die onderhawige studie betoog dat rame aansluit by grense en dat 'n verandering van raam liminaal geïnterpreteer kan word. 'n Mens sou letterlik kon sê 'n raam begrens iets; die beskrywing van 'n ruimte of 'n karakter. Dit is daarom nodig om die omraming te deurbreek of te onderdruk om sodoende 'n nuwe ruimte of ekwilibrium binne te gaan.

Die rame (lees *grense*) wat ter sprake kom in Van Zyl (2014:68) se studie oor drie van Venter se romans sluit in "die politieke raam, die plaasraam en die stadsraam, die pa/seun-verhoudingsraam, die geloofsraam en die seksuele-identiteitsraam" binne die konteks van die kognitiewe interpretasie en opvattings van die leser. Binne die liminale

interpretasie van die leeservaring val die fokus op die verandering wat die leser ervaar met die lees van Venter se tekste.

Ratiani (2007:s.p.) voer aan dat literatuur gesien kan word as ’n tussenganger tussen ’n spesifieke werklike wêreldmodel en ’n subjektiewe fiksionele alternatiewe nuwe model: “Literature as a liminal phase or intermediate passage between real and imaginary reflects this contradiction rather well. It fulfils the function of ambivalent ontological landscape between the existed and imaginary systems.” Soos wat hierdie vertellings ’n impak het op/verandering meebring in die leser, so het die skryfproses ook ’n verandering in die skrywer tot gevolg.

Stories en boeke as bemiddeling en ’n tussenganger tussen die skrywer en leser, funksioneer op dieselfde vlak as die skryfervaring. Die leser betree ’n ander wêreld wanneer hy/sy in ’n boek verdiep raak, waartydens ’n transformasie van die leser plaasvind, sodat hy/sy as ’n ander mense "hergebore" word. Venter se stories het onder andere ten doel om die leser te inisieer in die "sondes van die voorvaders". Die leser kan die proses deurgaan, transformeer (simbolies besny of getatoeëer word, soos in die Ndembu-kultuur), of dit probeer ignoreer en teruggaan na die bekende wêreld waarvandaan hy/sy kom. Maar in alle gevalle sal ’n mate van transformasie plaasvind. Die leser sal nie onaangeraak wegstap nie en sal in ’n meerdere of mindere mate gelei/begelei word tot nuwe insigte.

Met *Foxtrot van die vleiseters* slaag Venter daarin om die leser te “vervreem” deur ongemak te skep ten opsigte van dit wat die leser byvoorbeeld sou verwag van ’n tradisionele plaasroman. As deel van die verwagtingshorisondeurbreking, word die gruwelike dade van apartheid in Suid-Afrika, gepleeg deur die sogenaamde Christene, wat ’n mate van “afskeid van die bekende” fasiliteer. Hy laat die leser dus as ’t ware self afskeid neem van ’n bekende wêreld deur hom/haar te konfronteer met ’n ongemaklike werklikheid. In *Ek stamel ek sterwe* plaas Venter die leser in ’n verwarrende tussentoestand deur gebruikmaking van dubbelsinnige karakters, hallusinasies en die bewussynstroom-skryftegniek. Die leser ervaar ook ’n mate van verwydering en afsondering waartydens hy/sy gelei word tot selfondersoek en kom te staan voor die proses van agteruitgang en dood.

Die verval en agteruitgang word in so ’n mate in detail beskryf, dat die leser as ’t ware self ’n transformasie ondergaan, met Venter as die skrywer wat die rol van die heilige begeleier inneem. De Lange (1996:16) kritiseer die verhullende wyse waarop Venter die gay-aspek van die verhaal aanbied, maar sê: “dit is ’n mindere gles in ’n kristal van ’n boek. ’n Diepgevoelde verkenning van sterwe en ’n kragtoer deur ’n skrywer wat mens met elke boek verras”. Burger (1997:12) se mening sluit hierby aan met die volgende:

> “Die sterkste eienskap van hierdie roman is die manier waarop die taal gebruik word. Die somber gegewe van lyding en sterwe van ’n vigslyer, asook die titel en die donker buiteblad, laat mens ’n swaarmoedige roman verwag. ’n Verrassende ligtheid word egter deur die voortdurende speel met woorde teweeggebring. Teenoor die erns van die lyding en dood van die ek-verteller, skep die taalgebruik soms ’n bykans opgeruimde atmosfeer.”

Die bewussynstroomtegniek-skryfstyl word effektief gebruik om hierdie verwarrende fase en agteruitgang van die liggaam en verstand (en later die taal) van die inisiant te verteenwoordig. *Ek stamel ek sterwe* is in die eerste persoon geskryf en hierdie droomagtige, feitlik beswymde en hallusinerende (mal) toestand waarin die hoofkarakter verkeer tydens sy drumpelfase, verkry lewe in die vorm van dié skryfstyl. Van Zyl (2014:86) voer aan: “Deur Konstant as fokalisator en verteller te gebruik, kry die leser eerstehandse toegang tot die tipe denke en emosies binne die persoon wat homself op die periferie van die samelewing bevind”. Binne die konteks van Venter as begeleidende skrywer is hierdie skryfstyl ook waardevol om die leeservaring te vergemaklik. Die leser se aandag word as ’t ware afgelei van die ware toedrag van sake wat tot gevolg het dat hierdie ontstellende gebeure, soos agteruitgang en dood, versagtend oorkom.

Van Schalkwyk (2013:234) noem dit ’n “concealing or diverting strategy” en beskou hierdie skryftegniek om die werklikheid te verdoesel, as die Trojaanseperd-tegniek (“Trojan-horse rhetorical strategies”). Hy verwys verder na Venter se “utilisation of veiling strategies” (2013:243) in *Ek stamel ek sterwe*. ’n Voorbeeld hiervan is Venter se verwysing na “die pes”, in plaas daarvan om die woord vigs te gebruik. Hambidge (1996:2) wys ook daarop dat Venter nooit die term vigs (soos die woord kanker) in die verhaal gebruik nie en voeg by: “vigs kan net gedestigmatiseer word as alle mense eerlik

en vry daaroor kan praat en skryf", soos wat Venter met *Ek stamel ek sterwe* gedoen het. In 'n onderhoud met Wasserman (1996:4) beken Venter dat hy "weet Afrikaanse mense sit met baie voorbehoude (oor vigs)" en het om dié rede dit net as 'n terminale siekte beskryf. Insgelyks is daar ook die verwysing na Konstant se ma wat noem dat tannie Trynie besig is om dood te gaan, maar die woord kanker ook nie genoem word nie, omdat: "dit te erg is vir woorde" (Venter, 1996:180).

Binne die konteks van *Foxtrot van die vleiseters* verduidelik Kannemeyer (1993:20) hierdie verhullende strategie soos volg: "Maar dit alles word verbind met 'n eindelose reeks gesprekke, bierpartytjies of seksuele speletjies wat vir 'n deurlopende detonasie sorg en ons aan klein mensies binne 'n 'fool's paradise' voorstel". Die derde en laaste fase van 'n oorgansrite behels weer herintegrasie as 'n veranderde individu en met *My simpatie, Cerise* word die leser bekend gestel aan en ingelei in 'n nuwe wêreld – dié van die welgesteldes van Australië.

In aansluiting by die leeservaring het Turner (1974b:54) die term liminoïed geskep. Waar liminale stamrituele spesieke fases binne die sosiale prosesse verteenwoordig en dus verpligtend was, gaan liminoïed daaroor dat die individu altyd 'n keuse het. Om 'n boek te lees is byvoorbeeld 'n liminoïede ervaring waar die leser die keuse maak om homself/haarself tydelik buite die normale "gemeenskapstruktuur" te plaas. Vir die tydperk wat die leser lees en ingetrek word in die gebeure van die storie, bevind hy/sy hom/haar in hierdie liminaal-agtige fase. Hierdie proses word dus, aldus Turner, eerder 'liminoïed' as 'liminaal'. Liminoïede ervarings kom voor as liminaalagtig, maar weens die vrywilligheid daarvan is dit nie eg liminaal nie (Turner, 1974b:60-64). Die liminoïede fase waardeur die leser gaan, het tot gevolg dat hy/sy 'n verandering ondergaan en dus as 'n getransformeerde individu "herintegreer" in die gemeenskap. Liminoïede fenomene is dikwels deel van die sosiale kritiek – boeke, toneelstukke, skilderye, films, ensovoorts, ontbloot onregverdighede, ondoeltreffendheid en die onsedelikheid van die hoofstroom-ekonomiese, sosiale en politiese strukture en organisasies.

Terwyl dit verpligtend is om die reëls te breek tydens oorgangsrites is dit in die limonoïede fase vrywillig of opsioneel. Die liminoïede verskynsel is deurtrek van gunste, die liminale deur verpligtinge. Een gaan oor speelsheid en keuses, vermaaklikheid, terwyl

die ander ’n saak van erns, vrees en verpligting is. ’n Karnaval as voorbeeld van die liminoïede kan (anders as ’n stamritueel) bygewoon word, of nie, en ’n mens kan daaraan deelneem, of net kyk. Maar hy/sy het ’n keuse.

Alhoewel die boek as liminale simbool, en die liminaliteit van die skryf- en leesproses streng geproke, aldus Turner, dus as “liminoïed” beskryf behoort te word, word die term liminaal in hierdie studie deurgaans gebruik om verwarring te voorkom.

3.2.3 Skryf as terapie en traumaverwerking

Die skryfproses kan ’n tussen- en verbindingsruimte wees vir die skrywer en sy verbeeldingswêreld. Hierdie proses word dan die “begeleier” wat die skrywer deur die transformasiefase help om sodoende as ’n veranderde individu ’n nuwe wêreld te betree. Binne die konteks van *rites de passage* is die skryfproses dus ’n tussenfase waartydens die skrywer homself moet afsonder in ’n “heilige hut”, homself onsigbaar maak en ’n simboliese dood moet deurgaan voordat hy as ’n nuwe, getransformeerde persoon kan herassimileer. Venter het hierdie proses met elkeen van sy romans deurgegaan: “Volgens Eben werk hy op sy beste in afsondering” (Terblanche, 2016). Sy verblyf in Australië, terwyl hy steeds in Afrikaans skryf en dikwels oor Suid-Afrikaanse onderwerpe, kan eweneens gesien word as ’n afsondering van (verwydering uit) die bekende omgewing, soos wat gebeur met die inisiante tydens die inisiasieproses:

> “En in Australië het die afgeslotenheid, die gebrek aan kontak met Afrikaansheid my omtrent gedwing om te begin skryf. Dit was ’n manier om nog steeds met my eie Afrikaansheid te kommunikeer, om ontslae te raak van my skuldgevoel en om opnuut Afrikaans-menswees te herwaardeer” (Gütter, 1993:5).

Die proses van verwydering het gehelp dat hy homself kon "reinig" van sy skuldgevoelens jeens sy herkoms. Venter het selfs letterlik op ’n stuk “bosgrond” (soos die Ndembu wat in die bos gaan woon) in Melbourne gaan woon waar hy homself geheel en al kon afsonder en net kon skryf:

> "Vanweë my afsondering, sien ek nie baie mense nie en daar is weinig dinge wat my aandag van my skryfwerk aftrek – daar is nie vermaak en verleidings by my voordeur nie. Die stilte gee my die geleentheid om dinge te verteer en te verwerk. Ek weet nie hoe mense in die stad hul eie lewe kan verwerk nie" (Venter in Terblanche, 2016).

In Suid-Afrika het Venter homself ook afgesonder om te skryf: "Prins Albert in die Groot-Karoo aan die voet van die Swartberge is die plek waar hy kwarantyn gevind het" (Myburgh, 2006:25) en "Dis waar hy 'n huis gerestoureer het en tans – die laaste jaar al – vertoef. Prins Albert is die plek waar hy *Horrelpoot* geskryf het. In isolasie. Kwarantyn as tydperk van afsondering vir reisigers" (Myburgh, 2006:25).

Die helende en "reinigingsproses" van skryfwerk is waarna Venter verwys (na die skryf van *Ek stamel ek sterwe*) as hy erken dat: "Noudat ek die boek klaar geskryf het, voel ek dit was vir my soos om na 'n terapeut toe te gaan" (Venter in Burger, 1996:4), en sessies met 'n terapeut staan juis sentraal in *Groen soos die hemel daarbo*. Oor die helende rol wat skryf kan hê, sê Venter tydens 'n onderhoud aan Nieuwoudt (2003:5): "Om te skryf is terapie." Venter verduidelik:

> "Ná die skryf van *Ek stamel ek sterwe* was my siel redelik in verbande, danksy die skryfproses, maar ek sal seker met die pyn van verlies saamleef totdat ek self doodgaan. Maar ek is klaar gepraat en uitgeskryf oor die onderwerp. Ek probeer hom nie meer herroep as 'n lewende persoon nie" (Terblanche, 2016).

Die verlies en simboliese dood wat Venter ervaar het tydens die skryf van hierdie roman, het hom onherroeplik getransformeer. Alhoewel al die hoofstukke in Venter se nuutste roman, *Groen soos die hemel daarbo*, telkens 'n sessie by 'n terapeut insluit, erken hy self in 'n onderhoud met Tertius Kapp (2017) dat hierdie boek tot 'n mindere mate "skryf-as-terapie" was, as *Ek stamel ek sterwe*. Venter erken self dat die skryf van *Ek stamel ek sterwe*, 'n helende proses was, en dat die "uitryg van derms" hom gehelp het om vrede te maak met sy broer se dood. Venter het hom bygestaan en het sodoende die ervaring van siekte en agteruitgang feitlik self deurleef. Venter het ook agterna erken dat dit vir hom gevoel het asof hy self te sterwe kom, en het bygevoeg dat die dood van sy broer iets is

wat hy altyd met hom sal moet saamdra (Burger, 1996). Hy erken dit was "soos om 'n sterwende dag vir dag, wankelende treetjie na wankelende treetjie te begelei na die dood. Meer nog: dit is om self te voel hoe jy stukkie vir stukkie sterwe" (in Terblanche, 2016). Om die begeleidende rol in verband te bring met geloof, voeg Venter by: "Jy moet dit aanvaar op 'n meer religieuse vlak" (Venter in Terblanche, 2016).

In 'n poging om die lydings- en sterfproses beter te verstaan, het Venter (soos Karel Schoeman en andere) hom tot Boeddhisme gewend vir antwoorde:

> "'Ek het geleer dat dit deel is van die lewe om 'n durende bewussyn van die dood in jouself om te dra. Dan word elke moment 'n kosbare oomblik wat jy moet aangryp. Dis iets waarna ek streef.' Religie is iets waarmee hy grootgeword het. 'Ek dink dit hoort so. 'n Kind kan, wanneer hy ouer is en reeds 'n agtergrond in godsdiens het, dinge bevraagteken. My aanklank by die Boeddhisme sluit nie Christenskap uit nie. Ek lees dikwels in die Nuwe Testament. Veral die ou vertaling, want ek hou van die swaar, gedrae taal. Die Bybel spoor my aan om oor die lewe te besin'" (Nieuwoudt, 1999:6).

In terme van religie en die Bybel, voeg Venter by:

> "Nie die hele Bybel nie [...] 'Daar is 'n paar rowwe stukke daarin. Die opdrag om eers na jouself te kyk voordat jy na ander kan omsien, kom voor in die Boeddhistiese sowel as Christelike leer. Die Boeddhisme het my geleer dat 'n mens nie in 'n sterwende se teenwoordigheid moet ween nie. Want jy gee hom nie geleentheid om te gaan nie'" (Nieuwoudt, 1999:6).

Venter beklemtoon weer sy Christelike opvoeding wanneer hy verduidelik dat hy skuldig voel wanneer hy in Prins Albert, 'n arm dorp, in die tou staan om feta te koop, terwyl van die armer kliënte hulle lot bymekaar bekla oor die prys van meel en olie wat opgegaan het: "Dit is 'n tipe van 'n wit skuld, of wat jy dit ook al wil noem. Of miskien is dit my Christelike opvoeding" (Terblanche, 2016).

Van Coller en Van den Berg (2009:30) wys daarop dat verlies en trauma nie gelykgestel moet word nie, en dat verlies net een aspek van trauma is. Die bystand en dood van Venter se broer het hom getraumatiseerd gelaat en in 'n poging tot heling, het hy hom tot skryfwerk gewend. Taal is dus die medium waardeur Venter probeer uiting gee aan sy verlies en trauma, maar of dit wel genoegsaam kan dien as 'n vorm van verwerking, kan bevraagteken word. Van Coller en Van den Berg (2009:42) argumenteer dat "die sinvolle konfrontering van trauma 'n nimmereindigende [...] proses van betekenisskepping [is] wat nie vasgepen behoort te word in 'n vereenvoudigde vorm nie. Die idee is dat die wonde geheel kan word, maar altyd sal bly [...]" en voeg by "trauma [is] volgens die definisie daarvan iets wat nie gerepresenteer *kan* word nie" (Van Coller en Van den Berg, 2009:44).

Oor *Witblitz* skryf Terblance (2019:s.p.) dat die verhale "oorwegend oor die traumatiese – en soms stimulerende – uitwerking van die geweld in ons samelewing op wit mense sowel as swart mense" handel. Dieselfde geld vir *Foxtrot van die vleiseters*. Van Coller en Van den Berg (2009:41-42) se beskrywing van traumaverwerking by die karakter, Abraham, in *Niggie* (Ingrid Winterbach) kan as 't ware net so op Konstant (en Venter) gesuperponeer word: "Buiten 'n beskrywing van sy simptome, wat reeds dui op 'n getraumatiseerdheid, is dit die skynbare disrupsie van sy taalgebruik wat tekenend word van die onvermoë van taal om die ervaring van sy broer se dood te representeer". In *Ek stamel ek sterwe* word Konstant se siektesimptome en agteruitgang in diepte beskryf, maar algaande is dit ook sy woorde wat, soos sy liggaam, "wegkwyn". In die woorde van Van der Merwe (2007:106): "Die soeke na die gepaste woord en struktuur is deel van die soeke na sin en troos".

> "Wat Freud noem 'vrye assosiasie' is 'n proses waartydens pasiënte trag om 'weerstand', dit wat die inhoude uit die onbewuste as 't ware beskerm, uit die weg te ruim. Die proses van skryf is uiteraard hieraan verwant en tewens 'n proses om weerstand te oorkom" (Van Coller en Van Jaarsveld, 2005:18).

In sy boek *Die reis gaan inwaarts* skryf Wepener (2017:Loc166) dat "sterwe en dood 'n lewenslange proses" is waarin daar talle "kleiner en groter oorgange is, van die wieg tot die graf", en voeg by "[a]l die oorgange is deel van 'n reis wat die roete van die mens se

lewensloop na die laaste oorgang stuur" (Wepener, 2017:Loc166). In reaksie op Wepener se boek binne die konteks van Karel Schoeman se skryfstyl as "skryf-as-liturgie', sluit Rossouw (2018:228) hierby aan wanneer hy sê: "die ervaring van verlies en sy blywende wonde [is] die onvermydelike vertrekpunt van die reis inwaarts", en dat hierdie inwaartse reis "die leser nie onveranderd laat nie" (Rossouw, 2018:229).

In sy artikel oor Karel Schoeman se outobiografie, *Die laaste Afrikaanse boek*, skryf Van der Merwe (2005:31) dat Schoeman se skryfwerk vir hom (Schoeman) terapeutiese waarde gehad het. Sy roman *Op 'n eiland* was byvoorbeeld vir hom die "literêre verwerking van 'n baie pynlike ervaring". Van der Merwe voeg by dat so 'n siening hom in dieselfde kamp plaas as Virginia Woolf wat ook beweer het dat die skryfproses vir haar terapeuties was wat haar toegelaat het om diepgaande emosies te verwerk. Deur hierdie emosies aan haarself te verduidelik ontstaan daar, aldus Van der Merwe (2005:31), begrip wat weer verband hou "met die omskepping van pyn tot 'n sinvolle literêre struktuur".

> "Die konfrontasie en die uiting van die pyn van die verlede het 'n katartiese uitwerking, dit dryf die psigiese skade van onderdrukte emosies uit. Verder is die omskepping van trauma tot verhaal 'n manier om te kom tot singewing en begrip" (Van der Merwe, 2005:31).

Van der Merwe (2007:106) haal Ricoeur aan wanneer hy sê dat

> "mens geneig [is] om kousale verbande te lê tussen verskillende ervarings, om patrone waar te neem. Deur die omskepping van ervaring tot verhaal word koherensie en betekenis aan die gebeure verleen. Trauma, aan die ander kant, vernietig hierdie koherensie; dit is 'n psigiese wond wat die slagoffer woordeloos en verhaalloos laat. Die verwerking van trauma hou verband met die hervind van taal, met die herskrywing van die lewensverhaal".

Volgens Van der Merwe (2007:106) gaan die "herskrywing van die lewensverhaal [...] in 'n belangrike mate om die ontdekking van 'n identiteit, 'n narratiewe identiteit wat al vertellende geskep word".

In haar verduideliking van traumaverwerking, gebruik Kerr (2009:s.p.) trieksters (lees trieksterskrywer) om die konsep van dissosiasie te verduidelik. Trieksters is aldus Kerr meesters van dissosiasie – om dinge uitmekaar te trek, die liggaam se natuurlike grense te ignoreer en sosiale norme te verwerp, sodat die instink kan oorneem: "In trauma jargon, dissociation is a psychological defense characterized by splitting off parts of experience – emotions, sensations, memories – that are unbearable reminders of past traumatic events and maladaptive relationships". Sy voeg by dat om verdedigingsassosiasies te laat vaar, behels die herintegrasie van versplinterde aspekte van ervaring (Kerr, 2009:s.p.). Ricoeur (in Viljoen en Van der Merwe, 2007:1) verwoord hierdie lewensnarratief soos volg:

> "When a person is overwhelmed by a trauma, the coherence of the life narrative is shattered – the traumatized person has 'lost the plot' and a void enters the structure of the narrative. Working through a trauma involves rewriting the plot, incorporating the disaster in some way, transforming the 'bits and pieces' of the broken life story into 'a story that is both more intelligible and more bearable' (Ricoeur, 1991:435)".

Viljoen en Van der Merwe (2007) voeg by dat die transformering van lewensdata in 'n narratief en die herskryf van hierdie lewensnarratief ná trauma, is nie net beperk tot individue nie, maar gemeenskappe. Reyneke (2012:289) beskryf die proses wat met trauma verband hou soos volg: "Individuasie word verstaan as die heelwording van die psige; dis belangrik om die spanning tussen heelwording en versplintering [...] te ondersoek", en voeg by dat om die individuasie-proses te ondersoek "is tegelykertyd 'n ondersoek na die effek van trauma op sy lewensnarratief" (Reyneke, 2012:289). Deur *Foxtrot van die vleiseters* en veral *Ek stamel ek sterw*e te skryf, kon Venter poog om die versplinterde dele bymekaar te bring sodat die helende proses kan begin. Onderliggend, en die spil waarom laasgenoemde verhaal draai, is die oorgang van latent homoseksueel tot openlik homoseksueel, of eerder, die bekendmakingsproses, want aan die begin van die verhaal is dit nog onduidelik of Konstant wel 'n homoseksuele man is of nie. Trouens, hy is as inisiant self nog besig om deur die proses te werk en die leser, onder leiding van Venter, word 'n voyeur van hierdie transisie wat besig is om plaas te vind. Laasgenoemde kan weer eens 'n refleksie wees van Venter se eie proses of transisie van sogenaamde

heteroseksuele boerseun tot homoseksuele skrywer. Soos reeds gesien, is die skryfproses terapeuties, en *Ek stamel ek sterwe* is terselfdertyd 'n uitskryf van Venter se "uit-die-kas-kom"-fase, sowel as 'n verwerking van sy broer se dood. Konstant is die persoon wat al hierdie kwessies verwoord en lewe gee.

Die skryfproses dien as Venter se "begeleier" tydens 'n oorgangsproses, 'n tipe *rite de passage* tussen die werklikheid en fiksie wat beter begrip en 'n helende uitwerking het. Om sin te maak van die werklikheid, om afskeid te neem van 'n verlede en om gebeure in die hede te verwerk, wend Venter hom tot skryf.

3.3 DEURBREKING VAN DIE FIKSIE-WERKLIKHEIDGRENS – OUTOBIOGRAFIESE REPRESENTASIE IN VENTER SE ROMANS

Van Coller (1995a:198) verwys na die tydperk waarin Venter se eerste drie romans verskyn het, as 'n postmodernistiese periode waar veral jonger skrywers hulle besig met "'n bykans obsessionele worstelstryd met die persoonlike en kollektiewe verlede en die betekenis daarvan". Opvallend in die letterkunde van hierdie periode is "[a]spekte soos die parodie, intertekstualiteit, deurstreping, en fiksionalisering van die geskiedenis" (Van Coller, 1995a:198).

Aansluitend hierby vind ons in die periode na 1990, aldus Van Coller[25], 'n "groeiende aantal tekste met 'n **outobiografiese** inslag" (Van Coller, 1995a:198). Venter se verkapte outobiografiese werk ressorteer onder hierdie outobiografiese tradisie, saam met byvoorbeeld *Die Jakkalsjagter* (1990) van Alexander Strachan en *Ons is nie almal so nie* (1991) van Jeanne Goosen.

[25] Vergelyk Van Coller (1995a:198-199): "die groeiende aantal tekste met 'n outobiografiese inslag. Laasgenoemde tekste strek van Engela van Rooyen se bykans 'suiwer' outobiografie *Met 'n eie siekspens* (1994) en J.C. Steyn se outobiografiese vertelling *Hoeke Boerseuns ons was* (1991) tot die verkapte outobiografie: Strachan se *Die jakkalsjagter* (1990), Jeanne Goosen se *Ons is nie almal so nie* (1991) en Marita van der Vyver se gerugmakende *Griet skryf 'n sprokie* (1992) en *Die dinge van 'n kind* (1994), tot biografiese vertellings soos Chris Barnard se *Moerland* (1993), Johnita le Roux se *Die dagstêrwals* (1994), kronieke soos Karel Schoeman se *Hierdie lewe* (1993), Marlene van Niekerk se *Triomf* (1994) en Francois Bloemhoff se *Koue soen* (1994) tot by die historiese roman en die prosawerk met die (persoonlike) geskiedenis as tema: Etienne van Heerden se *Die stoetmeester* (1993), Lettie Viljoen se *Karolina Ferreira* (1994) en Alexander Strachan se *Die werfbobbejaan* (1994)".

In die woorde van Van Coller en Van Jaarsveld (2005:212-213) is: "[d]ie outobiografie [...] 'n beskrywing van die outeur se eie lewe waarby hy hom kan beperk tot uiterlike gebeurtenisse, maar hy kan ook sy innerlike ontwikkeling of lewensbeskoulike opvattinge weergee". Maar wanneer daar tydens die skryf van 'n outobiografie bewustelik fiksionele elemente opgeneem word, word dit 'n "geromantiseerde outobiografie of outobiografiese roman" genoem. Venter se romans is nie outobiografies as sodanig nie, maar heelwat (verkapte) outobiografiese elemente word daarin vervat. Van Coller (1995a:199) sluit hierby aan: "Wat verder opvallend is, is die wyse waarop vorme van 'informele' geskiedskrywing (oratuur, mites, sages) hierin beslag kry".

Die term representasie word gebruik om die verhouding tussen die werklikheid en literatuur aan te dui, en is tweërlei van aard. Een denkrigting behels dat representasie weergee, voorstel of verteenwoordig beteken, en dus 'n nabootsing van die werklikheid of realiteit deur die skrywer in die vorm van taal is. Die tweede denkrigting, met aanhangers soos die filosowe Jacques Derrida en Jacques Lacan, bevraagteken die moontlikheid dat taal die werklikheid kan verteenwoordig (De Lange, 2013). Vir die doel van hierdie studie oor Venter en sy romans word representasie gebruik as verteenwoordigend van die werklikheid soos geïnterpreteer, verwerk en weergegee deur die skrywer in die vorm van taal. Human sluit hierby aan: "By die meeste Venter-karakters daag die besef dat die mens die werklikheid slegs deur taal kan konstrueer en representeer én werklike kontak met ander mense deur taal [kan] bewerkstellig" (Human, 2016:998).

Venter slaag goed daarin om waar te neem, te interpreteer en dan iets nuuts weer te gee. Picasso verwoord hierdie proses soos volg: "I paint objects as I think them, not as I see them" (Picasso, 2009). Bond (2009:s.p.) verduidelik dat hierdie manier van interpretasie en uitdrukking nodig is in die kunste: "You need to change what you see, modify, delete, add to, or rearrange to express your message." In die geval van letterkunde word taal gebruik om die werklikheid weer te gee soos wat dit verstaan word. Taal word 'n ekspressie-medium waardeur die skrywer vryheid tot eie interpretasie en verteenwoordiging van die werklikheid verkry. Hierdie idee om te "modify [...] to express your message" geld nie net vir die inhoudelike nie, maar ook vir taal self. In *Ek stamel ek*

sterwe maak Venter byvoorbeeld gebruik van nuutskeppinge en brabbeltaal (japaldjarrijapaljapaldjarri, detentjin, Ghê, ghê, ghê, ieh, ieh, ieh, ensovoorts).

In sy artikel oor die representasie van die verlede, wys Van Coller (2011:683) op André P Brink se stelling dat ’n mens sy lewe as ’n narratief ervaar. Hy voeg ook by dat White (1978) daarop gewys het dat ’n mens betekenis aan sy lewe gee deur dit retrospektief as ’n “storie” te rekonstrueer. “Die outobiografie is paradoksaal ’n proses ‘of [both] self-discovery and self-creation’” (Eakin, 1985:3, aangehaal in Van Coller en Van Jaarsveld, 2005:207). Van Coller sluit hierby aan: “Herinnering op individuele en kollektiewe vlak is nie bloot die onthou van die verlede nie. Dit is gebaseer op ’n proses van seleksie van bepaalde aspekte of gebeure wat dan in samehang (kombinasie) met ander dinge tot ’n diskoers omvorm word” (Van Coller, 2011:683). De Korte (2008:65) stel dit so: “Herinneringe speel ook ’n belangrike rol in die vorming van Suid-Afrikaners se identiteit. Die kollektiewe herinnering aan die Apartheidsjare is belangrik vir die skepping en herskepping van ’n nuwe nasionale identiteit en die vorming van ’n nuwe ideologie”. Du Plooy (1995:59) verwoord dit soos volg: “As ’n groep het die wit Suid-Afrikaner en veral die Afrikaner gefaal, hy het die toets van die geskiedenis nie deurstaan nie en glo nou nie in sy eie toekoms nie”. So gesien hou aspekte van talle van die karakters se lewenservaringe en individuasieproses verband met Venter se eie lewe. Venter as liminale outeur beskik oor die vermoë om die leser te lei tot dieper begrip deur selektiewe gebeure te herskep. “Die sien van geskiedkundige films of lees van boeke oor die verlede lei tot ’n aanvaarding van die verlede soos dit in hierdie tekste weergegee word” (De Korte, 2008:66). Sodoende is die temas van grensoorskryding en transformasie verrykend ten opsigte van die parallelle tussen Venter en sy karakters.

Binne ’n verkapte outobiografie kan karaktereienskappe van beide Venter en sy broer in sy karakters gelees word. Venter tree op as ’n *shape-shifting*-verpersoonliking van sy karakters. Alhoewel hy in die rol van Petrus kan pas, pas hy eweneens in die rol van Johannes, wat moontlik geskoei is op sy broer. Wat Konstant betref, beskik die karakter oor eienskappe van beide Venter en as sy broer. As ’n sterwende aan vigs word Venter se broer verteenwoordig, maar as ’n homoseksuele emigrant wat “uit die kas kom” word Venter self verteenwoordig.

In *Foxtrot van die vleiset*ers is Petrus afkomstig uit die posisie van ’n sosio-polities bevoorregte, en vind dit moeilik om met sy eie groep te assosieer omdat hy nie met hulle kan identifiseer nie. Dit is moontlik ’n voorbeeld van ’n assimilasiedilemma, wat lei tot konflikterende skuldgevoelens. Dieselfde onvermoë/onwilligheid om met sy (boere)mense te assosieer, geld tot ’n mate ook vir Venter as migranteskrywer. “In hierdie geval is die outobiografiese styl uiters geskik om die euwels van die verlede oop te vlek en aandadigheid daaraan te erken, maar ook berou daaroor te toon” (Schoeman, 2001:8). By Petrus (asook Venter) word die skryfproses en storievertelling gebruik as terapie om skuldgevoelens te verwerk.

'n Aantal temas wat neerslag vind in Venter se werk, sluit volgens Human die volgende in: kritiese besinnings oor die sosiopolitieke probleme in die Suid-Afrikaanse geskiedenis; die vooroordele en uitbuiting op grond van ras, kultuur en seksuele oriëntasie; sosio-ekonomiese klasseverskille; die verset van karakters teen die tradisionele plaasruimte as die plek van herkoms; die rol van kos en veral vleis as merker van “mag, gesag en besitreg”, sowel as vegetarisme as ’n ondermynende teendiskoers; en laastens, die ambivalente wyse waarop Venter seksualiteit en erotiek uitbeeld (Human, 2016:997). En hy voeg by: “Enersyds impliseer dit ’n manier waarop daar uitgereik kan word na ander en die self se grense kan uitbrei. Andersyds word dit ook meermale as las ervaar” (Human, 2016:998). Human wys voorts daarop dat Venter doelbewus eksperimenteer met die kreatiewe moontlikhede van taal.

Venter as persoon is gekonfronteer met ’n hele aantal drumpels of grense. Soortgelyk is feitlik al die karakters in sy prosawerke liminale individue: mense wat op ’n grens staan, afskeid neem van ’n verlede, ’n transformerende proses deurgaan en ten doel het om geherassimileer te word in ’n nuwe wêreld. Kyk byvoorbeeld Johannes as die boerseun wat as John-John geassimileer word in die stad, Konstant wat eers afskeid neem van sy land om later opgeneem te word in Australië, maar later ook afskeid neem van die lewe om hom reg te maak vir sy dood. Waar die hoofkarakter in *Ek stamel ek sterwe* vigs opdoen en uiteindelik te sterwe kom, is dit in werklikheid Venter se broer wat aan vigs gesterf het en deur die doodsrite gegaan het: “Die boek is losweg op ’n bepaalde mens gebaseer. Ek het baie na aan hom geleef en het hom as ’t ware in sy sterwe begelei. Ek het dit

meegemaak tot op die einde. Ek probeer om dit weer te gee vir die leser. Daardie oomblik wanneer jy sterf" (Venter in Horn, 1996:8).

Soortgelyk gaan werk die Ierse tuinier, Robert (weer 'n emigrant), by 'n welgestelde gesin in Melbourne waar hy voor die keuse te staan kom of hy hulle lewenswyse aanvaar en deel word van hulle wêreld, of geherassimileer gaan word in 'n ander wêreld. Of herassimilasie altyd ewe moontlik en geslaagd was/is, kan bevraagteken word. Vergelyk in hierdie verband Venter se eie woorde wanneer hy erken dat hy nooit weer êrens sal nesskop nie, wat daarop wys dat die emigrant altyd op die drumpel sal wees – *betwixt and between*.

Venter as skrywer moes eers afskeid neem van 'n vorige bestaan – sy lewe in Suid-Afrika, en daarna 'n inisiasieproses deurgaan sodat hy opgeneem kon word in sy nuwe, Australiese omgewing. Hierdie afskeid (van Suid-Afrika) en dood (simbolies sy ou lewe en in werklikheid sy broer en pa) is twee belangrike ervarings waarmee Venter in sy persoonlike lewe gekonfronteer is, en dit figureer ook sterk in sy werk. Venter beweer dat sy filosofiestudies in hierdie verband 'n kritiese model by hom tuisgebring het: "iets wat my gehelp het om afstand te begin verkry van plaaslike en persoonlike probleme" (Grütter, 1993:5).

Wanneer 'n individu gekonfronteer word met 'n keuse, soos Kobus in *'n Lug vol helder wolke*, en ook Venter en sy hoofkarakters, ontstaan daar tweespalt, wat aansluit by die individu se tussenposisie. Jooste beskryf dit soos volg: "Hy verstaan dat hy 'n deel van sy mense en sy wêreld in hom saamdra, waar hy ook al gaan. Hy het hulle lief al verwerp hy hulle, en dit skep by hom die besef van tweespalt (Schoeman, 1967:111)" (Jooste, 1995:145).

Volgens Van Coller (2009b:115) "is daar reeds 'n saak uitgemaak dat die Afrikaanse romans van die negentigerjare dikwels in hul weergawe van die verlede huiwer tussen parodie en nostalgie" (kyk Van Coller 1995a en 1995b in hierdie verband). Volgens hom kan *Ek stamel ek sterwe* eerder getipeer word as 'n "belydenis- of biegroman" en hy voeg

by: "Oënskynlik staan dit ver van die tradisionele plaasroman[26], wat vertelwyse, vertel-afstand en storie betref". Hierdie "afstand" maak sin synde Venter se status as migranteskrywer wat tydens die skryf van *Ek stamel ek sterwe* reeds 'n dekade in die buiteland woonagtig was. Alhoewel die plaasruimte as "liries" beskrywe word, gee *Foxtrot van die vleiseters* eweneens 'n "duidelike parodiërende blik op die tipiese Afrikaanse plaas" (Van Coller, 2009b:117).

Venter se lewe in Australië is nog 'n tema wat aangewend word in veral *My simpatie, Cerise*, waar die politiek eweneens 'n belangrike rol speel, maar ook die milieu vir *Ek stamel ek sterwe* is, sowel as sommige van die brokkies soos saamgevat in *Brouhaha*. In Australië, die plek waar Venter moet herassimileer, kry hy weer eens te doen met 'n rassistiese regering, soos gesien kan word in die onderhoud met Nieuwoudt (2003:5) aangaande: "die onregte wat die Australiese regering teen die aborigines gepleeg het. Die regering weier egter om te sê hy is jammer. Ek kan dit nie meer hanteer as daar huigelagtig vinger gewys word na rassisme in ander lande nie". Alhoewel Venter die apartheidsregime in Suid-Afrika ontvlug, word hy in Australië steeds gekonfronteer met rassisme en onderdrukking.

In 'n inskrywing wat Venter in 2012 ter nagedagtenis aan sy tante Betsie op sy Facebook-blad geplaas het, vertel hy hoe hy in die vroeë sestigerjare reeds as kind geweet het dat hy sal reis en dat die wêreld van die plaas nie vir hom beskore was nie. Alhoewel hy noem dat hy lewenslank op die plaas sou kon woon, en die wysheid van die seisoene en die grond bekom het tussen dieselfde soort mense as hy, het hy van kleins af geweet "dat dit nie my lot sou wees nie" (Venter, 2012). Venter se voorliefde om die wêreld te verken, op watter maniere ook al moontlik, kan ook gesien word in die feit dat hy as kind seëls versamel het: "Tannie Betsie het ons kinders op die hart gedra; sy't geweet ek versamel seëls". "Die seëls [...] was iets uit 'n ander wêreld [...] die Kongolese seëls [was] pure eksotika" (Venter, 2012). Die outobiografiese konteks van die inskrywing word bevestig deur die foto wat saam met die Facebook-inskrywing geplaas is. Op die foto verskyn Venter se tannie Betsie en haar seuntjie, sy ma, sy ouma, sy broer en hyself. Dié tannie

[26] Plaasromans "vertoon baie gemeenskaplike kenmerke en beeld feitlik sonder uitsondering forse, primitiewe figure uit met sterk aardse drifte, gestrenge godsdienstigheid, gebondenheid aan die seisoene en aan die aarde, liefde vir die grond, ensovoorts" (Van Coller, 2009a:12).

Betsie het aanvanklik in Swede gewoon (later in die Kongo) en die stories wat sy vertel het, het vir hom ’n bekoring ingehou: “Nes al die Venters was sy ’n baasverteller”, en hy voeg by: “Tannie Betsie het ’n ander wêreld vir my oopgemaak [...] Dit was die andersheid, die eksotika wat my aangetrek het” (Venter, 2012:s.p.).

In dieselfde Facebook-inskrywing beskryf hy op ’n byna sentimentele vlak die dorp, die omgewing en hulle plaas, maar steeds is die stories van sy tante meer aanloklik. Die Venesiese kanale en die kos waarvan sy gepraat het, het in sterk kontras met die plaas en die omgewing wat aan Venter (en sy karakters) bekend was, gestaan, en hy voeg by:

> “En tog het ek geweet, tóé al – en ’n vas en sekere wete was dit – dat as ek groot is, ek nie meer op daardie plaas en in daardie distrik sal bly nie. Peter Stuyvesant-sigarette in ’n lang koker: my tannie Betsie was die paspoort uit die distrik van Burgersdorp en uiteindelik oorsee” (Venter, 2012).

Venter se tannie Betsie kan letterlik gesien word as ’n begeleier of ’n triekster wat hom geïnspireer het om die wêreld te verken. Haar vertellings van die oorsese wêreld was vir Venter altyd ryker en groter as: “my ouma se magnoliaboom, die reuk van my oupa se twak, die teekoppies met die goue randjies” (Venter, 2012).

Fiksie-werklikheid-verwysings vind neerslag in, onder andere, *Foxtrot van die vleiseters* waarin daar byvoorbeeld ’n verwysing na ’n groottante in een van Petrus se visioene is. Sy stel haarself voor as sy “groottantie [sic] Mossie” en vra dat Petrus vir hul albei ’n sigaret opsteek, wat weer aansluit by Venter se tannie Betsie met die “Peter Stuyvesant-sigarette in ’n lang koker”. Soortgelyk is Leroux se *18-44* ook ’n roman waar ’n fassinasie met ’n tante ter sake is, in hierdie geval die 44-jarige “teringmaer tante” van mnr. X toe hy self 18 was.

As daar gekyk word na die vader-seunverhoudings in al Venter se verhale, is daar talle outobiografiese ooreenkomste met die stormagtige verhouding tussen Venter en sy pa. Venter verlaat die plaas, sy land, sy pa en so ook die res van sy familie, wat as ’n ondermyning van sy herkoms en dus onpatrioties beskou kan word. Human (2016:976) beaam dit: “Die enigste naelstring waarvan hy hom oënskynlik nié kan losmaak nie, is sy

moedertaal". Alhoewel Venter sy vaderland verlaat het, het hy nog altyd in Afrikaans, sy moedertaal, geskryf – beduidend van sy poging tot individuasie. Op die vraag oor hoe Venter dit regkry om sy aanvoeling vir Afrikaans te behou en vlot daarin te skryf, ten spyte daarvan dat hy oorwegend aan Engels blootgestel word, antwoord hy:

> "Ek hou my by die taal wat my storie die maklikste vir my vertel. Ek probeer byhou, hou woorde en uitdrukkings by in my private woordeboek, kyk of ek iets nuuts daarmee kan maak, byvoorbeeld die lang, dralende sinne waarmee Mattheüs homself uitdruk, dis 'n nuwe ding vir my daardie. As ek in Engels skryf, en ek maak soms so, kom die storie nie vanself nie. Die hart en bloed, die grein en grint van 'n karakter: Hoe dit voel as jy pas aan die dooie hand van jou vader gevat het, kom uit in Afrikaans" (Van Niekerk, 2013).

Maar later sê Venter tog, "'n Mens raak uit voeling met jou taal" (Terblanche, 2016), en voeg by "Dit was met die uitreiking van *Trencherman* dat ek besef het as ek weer 'n boek uitgee, moet dit gelyktydig in Afrikaans en Engels beskikbaar wees" (Terblanche, 2016). Eers na die verskyning van *Wolf, wolf* voel hy gemaklik in die rol van 'n skrywer, soos blyk uit 'n onderhoud met Myburgh (2013:10): "Vir die eerste keer, sê hy, voel hy soos 'n skrywer, nie noodwendig 'n Afrikaanse skrywer nie", wat reeds 'n vooruitblik is op die feit dat sy volgende roman eers in Engels sal verskyn en dan in Afrikaans vertaal word. Volgens Terblanche (2016) is hierdie skrywerskap "'n manifestasie van *Wolf, wolf* as 'n kulminasiepunt". Hierdie gebeure kan ook daarop wys dat Venter moontlik uit onderdanigheid, of respek vir sy pa en vaderland, of moontlik 'n huiwering om die naelstring finaal te knip, nog altyd in Afrikaans geskrywe het, maar ná sy pa se dood het hy uiteindelik in Engels begin skryf en publiseer.

Venter se volgende en mees onlangse roman is dan ook in Engels geskryf, naamlik *Green as the sky is blue* (2017) en later deur homself in Afrikaans vertaal. Hy beskryf die boek in 'n Faceboek-inskrywing (wat op die Humans of Lismore Faceboek-blad geplaas is op 1 Junie 2016) as soms eroties en voeg by dat dit vir hom beter was om dit in sy tweede taal, eerder as in sy moedertaal te skryf, "because it gave me more distance" (Venter, 2016b). Die foto wat hierdie Faceboek-inskrywing vergesel, is van Venter op 'n treinspoor met 'n stapel kopieë van sy vertaalde roman, *Trencherman*, op die voorgrond. Nie alleen is die

grens tussen Afrikaans en Engels hier oorskry nie, maar treinspore is weer eens ’n metafoor vir reis wat liminaliteit (en transformasie van voor tot na) impliseer.

3.3.1 Venter as migranteskrywer

Venter (in Myburgh, 2006) laat hom uit oor sy liminale toestand: "Die lot van ’n emigrant is dat jy nêrens tuis is nie", maar voeg by dat dit ’n goeie ding is, en iets wat hy tot sy voordeel gebruik. In die woorde van Terblanche (2016:s.p.):

> “Maar hierdie ‘lot’ waarvan Eben praat, is dít wat hy nog altyd tot voordeel van sy skryfwerk ingespan het, en dalk was dit hierdie afstand en die feit dat hy in die 1980's en 1990's nie in Suid-Afrika was nie, wat gelei het tot sy ander blik wat hy op die gebeure in Suid-Afrika gegee het.”

Venter som as ’t ware sy eie lewe op met ’n aanhaling uit Henry Miller se boek *Tropic of Capricorn*, in ’n Faceboek-inskrywing van 1 Oktober 2013 waarin hy skryf: “’I was living, therefore, between two boundaries, the one real, the other imaginary – as I have lived all my life.’ – from *Tropic of Capricorn* by Henry Miller” (Venter, 2013c).

Volgens Nieuwoudt (2003) het Venter na 17 jaar nog sterk bande met die Karoo en die Oos-Kaap, en die mense van Suid-Afrika gehad. Tewens, na meer as drie dekades het Venter steeds sterk bande met Suid-Afrika – die titel van sy nuutste roman (*Groen soos die hemel daarbo*) is immers ’n vertaling van ’n isiXhosa frase (luhlaza okwesibhakabhaka). Sommige van die verhale speel ook af in Suid-Afrika en die hoofkarakter (Simon Avend) is steeds ’n Suid-Afrikaanse emigrant wat in Australië woon en daar terapiesessies meemaak.

Emigrante kan deur verskillende oorgangsfases gaan, soos ’n inisiasieproses of *rite de passage* om burgerskap te bekom in ’n nuwe land en kultuur, maar is eenvoudig nie ’n inboorling van die nuwe land nie, en sal dit dus ook nooit kan wees nie. Herintegrasie is slegs teoreties moontlik, maar nie in die praktyk nie. Venter erken self ook dat hy hom nooit weer op enige plek permanent sal (kan!) vestig nie: “Dit het my jare geneem om

oorsee nes te skop" (in Terblanche, 2016), maar soos reeds genoem: "Dié wêreld van óf Melbourne óf Prins Albert is my woning nie" (in Human, 2016:976).

Die feit dat die lot van 'n emigrant behels dat hy/sy nêrens werklik inpas nie en nooit weer op enige plek kan tuis wees nie, het Venter op 'n kreatiewe manier tot sy voordeel gebruik. Van Coller bespreek hierdie dilemma aan die hand van Henk van Woerden se trits waar die skrywer ook uiting gee aan hierdie gevoelens in die vorm van skryfwerk. Die karakter in Van Woerden se roman voel eweneens algaande meer verwyderd van sy land van herkoms: "De spaarzame en onregelmatige berichten uit het noorden maakten duidelijk dat Nederland in mijn afwezigheid verder groeide, in een richting waar ik geen greep op had" (Van Woerden in Van Coller, 2001:139), maar dat hy terselfdertyd ook onbehaaglik voel oor Suid-Afrika se rassepolitiek. Van Coller beweer verder "[h]y bly geobsedeer deur hierdie land, onderhou die tipiese *odi-et amo*-; die haat-liefdesrelasie van enige uitgeweke skrywer met sy land van herkoms, en keer later gereeld terug na Suid-Afrika" (Van Coller, 2001:139) en voeg by "nóg in harmonie met die nuwe land, nóg volkome bevry van sy geboorteland. As gevolg hiervan is afstandelikheid, isolasie en vervreemding dikwels sy lot" (Said in Van Coller, 2001:139). Soos Van Woerden, het Venter ook 'n *odi et amo*-verhouding met Suid-Afrika. Behalwe vir *My simpatie, Cerise* en sewe van die verhale in *Groen soos die hemel daarbo*, vorm Suid-Afrika die milieu vir Venter se romans; boerekosresepte is belangrik, maar terselfdertyd word daar afgereken met die boere se verkrampte denkwyse. Ná die voltooiing van *Horrelpoot* is Venter gereed om aan te gaan: "En nou het ek dit gesê. Dis uit en gedaan. En nou kan ek aangaan" (Venter in Myburgh, 2006). Die skryf van agt romans, twee kortverhaalbundels en 'n versameling rubrieke, wat tematies dikwels sketse is oor Venter se eie lewe, sy herkoms en die omstandighede waarin hy grootgeword het, kan gesien word as 'n geringe stap in die "herintegrasieproses", wat waarskynlik nooit ten volle deurgevoer kan word nie.

Emigrante verkeer altyd in 'n liminale/tussenfase as marginale persone of buitestanders, maar dit kan steeds tot hul voordeel gebruik word, soos gesien kan word in die volgende aanhaling van Venter (in Nieuwoudt, 2003:5):

> "Sy emigrasie was 'n suiweringsproses. 'Die afstand het onder meer my bande met my ouers versterk. Dit bied jou die vermoë tot vergifnis. Netelige dinge

> word net netelige dinge. Van ’n afstand sien jy die belangrike dinge raak. Daar was konflik tussen my en my ouers, maar dit was oor die Suid-Afrikaanse situasie. Ek glo nie dit was meer of minder as wat daar tussen ander kinders en hul ouers is nie’.”

In ’n persoonlike mededeling wys Van Coller (2019) daarop dat die aanhaling ’n brug slaan na Venter se jongste roman *Groen soos die hemel daarbo* en sy houding teenoor sy rassistiese ma.

Emigrasie is op sigself ’n tussenfase en die idee van herintegrasie (“hergeboorte”) is nie ten volle moontlik nie. Oor die skryf van *My simpatie, Cerise* wat dramaties verskil van *Ek stamel ek sterwe*, sê Venter (in Nieuwoudt, 1999:6): “Dit is seker nog deel van die helingsproses”. Die emigrant kan hoogstens transformeer en gedeeltelik herintegreer – hy het myns insiens as ’t ware altyd minstens een voet in die "heilige" hut.

Ter afsluiting van die verskillende fases van die oorgangsrites of *rites de passage* vir die verskillende “lewenskrisisse”, is daar telkens ’n uitruiling van geskenke, en/of ’n gedeelde maaltyd. ’n Mens kan na aanleiding van die volgende sê dat Venter as ’t ware homself beloon het met ’n geskenk na die voltrekking van die afskeidsfase van sy simboliese inisiasieproses om na Australië te emigreer. Hy het vir homself:

> “’n tradisionele Lesotho-kombers [...] gaan koop. Senna Morena, 90% wol, 10% katoen. Snoesig soos lamsore. Daardie kombers was my vrypas op alle lughawens totdat ek die lug in is terug hierheen. Werkers en reisigers oral het dit erken, geëien as iets van hulle, iets sags en innigs en dierbaars. Hulle wou dit graag met my deel. Ek kon dit met hulle deel. Só het ek die land verlaat: verheugd en ontroerd” (Venter in Van Niekerk, 2013).

Soos wat geskenke uitgeruil word en ’n maaltyd gedeel word, so het Venter se Lesotho-kombers ’n metafoor geword van samehorigheid en aanvaarding tydens sy toetrede tot die tussenfase.

3.3.2 Vleiseters en vegetarisme as kulturele merkers

Op die plaas waar Venter grootgeword het, was vleis 'n baie belangrike kommoditeit, wat hy vroeg reeds geassosieer het met aspekte soos mag en onderdrukking. Van Coller beskryf in sy resensie van *Foxtrot van die vleiseters* dat die "Afrikaner se hele bestaan intiem verweef is met kos" (Van Coller, 1993:6):

> "Die blanke plaaseienaars is by uitstek die vleiseters – van sappige skaapboude en gekruide wildspasteie tot by biltong en kerriesosaties. Resepte word ook deurgaans uiters noukeurig gegee, asof elke kruitjie en kriesel spesery in die volmaakte dis presies neffens mekaar moet lepellê."

Die rol wat vleis speel, word dikwels in Venter se werk ondersoek op sowel 'n letterlike as 'n simboliese vlak en in die woorde van Van Coller (1993:6) word kos 'n noodsaaklike bykomstigheid by "elke ritueel of geleentheid, soos 'n huwelik of met 'n skou". Hy voeg by dat kos feitlik 'n religieuse konnotasie verkry, byvoorbeeld "met 'n rare fantasmagoriese travestie van die Nagmaal" (Van Coller, 1993:6) wanneer Oom Bartus sy laaste woorde uiter ("O Brood, O Vleis!"). Die teenpool hiervan is vegetarisme wat die dominante vleiskultuur uitdaag en ondermyn (Human 2016:976). In 'n onderhoud met Nieuwoudt (1999:6) erken Venter self:

> "As spysenier het ek al op talle van die rykste mense van Melbourne se partytjies beland waaroor ek vrolike en sappige aantekeninge gemaak het. [...] Hulle gaan met alles om asof dit verbruikersartikels is. Kos is nie iets wat hulle voed nie. Dis iets wat aangewend word om 'n bepaalde beeld na buite uit te dra."

Venter gebruik dikwels voedsel as 'n liminale simbool – die grens tussen arm en ryk, tussen wit en swart, ensomeer, maar uit hierdie aanhaling is dit ook duidelik dat kos, soos Van Coller betoog, 'n religieuse konnotasie kry. Kos is dus meer as 'n verbruikersartikel – dit is iets wat jou liggaam voed.

Wasserman (1996:5) wys óók daarop dat voedsel dikwels figureer in Venter se werk: "Dié fassinasie met kos is weer in sy jongste boek [*Ek stamel ek sterwe*] te sien, waar die vegetariese Australiese disse vir die emigrant 'n sensuele nuwe verwysingsraamwerk skep". Terblanche (2016:s.p.) sluit hierby aan binne die konteks van *Horrelpoot*:

> "Talle van hierdie onthoubare tonele het (soos in sy vorige romans) met etes of onthale te doen en verteenwoordig telkens belangrike keerpunte (die ete op die trein, Madelein wat die ander hoewebewoners se aandete onderbreek, Bill wat sy 'gesin' aan huis in Oos-Londen onthaal, Bill se onthaal vir die buitelandse besoeker)."

Kos as lewegewende entiteit figureer ook sterk in *Ek stamel ek sterwe* wanneer Konstant, namate sy siekte ontwikkel, algaande minder (kan) eet.

Volgens Human (2016:977) is *Full house in Sobukwe Bay* "'n verwoording van 'n distopiese toekomsvisie waar blankes se swembaddens omskep word tot groentetuine en talle gesinne gedwing word om onder een dak te bly". Human (kyk ook Van Coller, 1993) wys verder daarop dat die era van oorvloed in die verhaal aan 't verbygaan is, en dat dié tema dikwels gekoppel word aan kos en veral vleis, wat met vervloë welvaart in verband bring word:

> "Kos, en die verorbering daarvan, word byvoorbeeld ook gebruik om die skreiende verskille tussen die Steenekamps en die Minikini's uit te beeld. Die blanke plaaseienaars is by uitstek die vleiseters wat hulleself aan skaap- en wildsvleis kan doodeet, soos wat letterlik met oom Bartus Bekker gebeur. Maar vleisetery sinjaleer nie net 'n dekadente vraatsug nie; dit gaan ook daaroor dat diegene wat so baie het, nie deel met dié wat niks het nie" (Human 2016:979).

In *My simpatie, Cerise* bereik die vertelling ook 'n hoogtepunt tydens die onthaal ter viering van die casinolisensie. Die hele sypaadjie word omskep in 'n kombuis wat die hele buurt met kosreuke vul terwyl die onthaaltafel fabelagtig gedek is. In hierdie geval word kos weer gesien as 'n verbruikersartikel.

3.4 VENTER SE EERSTE DRIE ROMANS AS ’N TIPE *RITES DE PASSAGE*-TRITS

Venter se eerste drie romans kan gesien word as ’n triptiek (met etlike siklus-kenmerke, soos later sal blyk) binne die konteks van sy eie *rites de passage* as emigrant. Soos reeds genoem, verteenwoordig *Foxtrot van die vleiseters* sy afskeidsroman, *Ek stamel ek sterwe* sy oorgangs- of liminale roman en *My simpatie, Cerise* sy aankoms- of integrasieroman. Van Coller (2018:162) beskryf die sikliese aard van ’n trilogie soos volg:

> “’n Siklus is immers ’n deel van samehangende dele wat sirkel om ’n kern(tematiek) en dit ontwikkel en herhaal op so ’n wyse dat daar ’n geheelbetekenis ontstaan wat nie in een van die afsonderlike dele so omvattend verwesenlik word nie. Tipies van ’n prosasiklus is nie net die sentrale tema daarvan nie, maar ook die herhalende karakters, ruimtes en motiewe”.

Benewens die oorkoepelende tema van *rites de passage* vorm karaktertipes en karaktername ’n onsigbare “binddraad” deur die romans. Johannes, byvoorbeeld, as die oudste seun van die boere op die skaapplaas in die eerste roman, verruil die plaas vir die stad wanneer hy in Johannesburg gaan woon. Sy losbandige lewe bring hom in die moeilikheid wanneer hy ’n vrou in ’n parkeerterrein onwelvoeglik gryp. Hierdie karakter word ontwikkel en uitgebou tot Konstant in die tweede roman, wat eweneens die plaas verruil vir die stad waar hy ’n losbandige lewe lei en nie alleen ’n verhouding oor die kleurgrens aangaan nie, maar ook oor die gendergrens. Anders as Johannes, gaan hy ’n stap verder wanneer hy die land te verlaat.

Van Zyl (2014:88) identifiseer ’n soortgelyke karakterkontinuïteit tussen die karakters Buziwe en Deloris (uit *Foxtrot van die vleiseters* en *Ek stamel ek sterwe* onderskeidelik):

> “In die stad vind ons die karakter van Buziwe van *Foxtrot van die Vleiseters* in die vorm van Deloris Williamson – ’n Katolieke Zoeloe wat Konstant die een partytjie ná die ander laat bywoon en deur hom beskou word as sy “redding” (30). Sy word sy beste vriendin met wie hy alles deel en sy word ook die grootste simbool van die finale breuk met die plaas.”

Terselfdertyd is daar die karakter Melia Williamson in *Foxtrot van die vleiseters* (een van die werkers op Jannie se plaas) wat dieselfde van het as Deloris Williamson in *Ek stamel ek sterwe*.

Verskeie karaktername word van een roman na 'n volgende oorgedra: in *Foxtrot van die vleiseters* is daar Petrus se oom, Jannie, wat 'n volstruisplaas bedryf het. In *Ek stamel ek sterwe* is daar weer 'n Jannie ter sprake waar Konstant 'n erotiese ervaring in 'n rondawel op dié se wildplaas het. In *Ek stamel ek sterw*e is daar 'n karakter genaamd Robert, wat in die opvolgroman, *My simpatie, Cerise*, die hoofkarakter word. Robert is die karakter met wie Konstant gemaklik "losgat" kan "klets" in 'n kroeg. Beide die Roberts is "uit die werkersklas" (Venter, 1996:147). Die Robert-karakter in *My simpatie, Cerise* kan weer, outobiografies gesien, verwys na Venter se lewensmaat ('n tuinargitek van Ierse afkoms) wat vergestalting kry as die Iers-Katolieke tuinwerker, Robert. By implikasie verteenwoordig hierdie gebeure en die ontmoeting by King's Cross dan moontlik die ontmoeting en eerste seksuele interaksie van Venter en sy lewensmaat, Gerard. Die naam van Mirtel se verloofde, Fritzie, kom weer te voorskyn in *My simpatie, Cerise* as die naam van Robert se gemmerkat. Insgelyks is daar Venter se tannie Betsie wie se naam voorkom as Betsie Bekker (Mirtel se vriendin en oom Bartus se susterskind in *Foxtrot van die vleiseters*) en tannie Bets (wat haar voete nie weer in die kerk gesit het nie weens die groot skande van haar seun Hardus se "ontug" in *Ek stamel ek sterwe*), en Betsy (die naam van die jong Robert se kat in *My simpatie, Cerise*). Eamonn, wat een van Robert (*My simpatie, Cerise*) se broers is, word weer later in *Santa Gamka* aangetref, en Theresa wat met Johannes by die nagklub begin gesels in *Foxtrot van die vleiseters* se naam verskyn ook weer as Robert se vriendin in *My simpatie, Cerise*.

'n Aantal voor die handliggende en oorkoepelende temas wat deurlopend in al die verhale voorkom, sluit in: die ondermyning van die patriargale en feodale sisteem. Die plaas en problematiese vader-seunverhouding kom telkens aan bod wat behels dat die erfgenaam en stamopvolger sy herkoms en familie versaak, die plaas verruil vir die stad en/of sy vaderland verlaat. Daarmee saam is die "afwesige", onderdanige, en rassistiese/verhewe moederfiguur tekenend van die tekste van die tyd. As merker van die plaasmilieu speel voedsel deurgaans in al Venter se romans 'n sentrale rol, en feesmaaltye en kos word soms in die fynste besonderhede beskryf. Homoseksualiteit in die teks is 'n tema waarmee

Venter van meet af eksperimenteer (en wat tot uiting kom in al die hoofkarakters), en lywe en lyflike plesier word dikwels gejukstaponeer met kos. As emigrant is verwarring, trauma en die soeke na identiteit telkens voorop in die vertelling. Siekte en dood is 'n belangrike tema wat in al die verhale voorkom, maar by uitstek die narratief in *Ek stamel ek sterwe* dryf.

Benewens hierdie oorkoepelende temas, is daar by nadere ondersoek 'n aantal kleiner temas wat telkens soos 'n onsigbare draad die verhale verbind. Enkeles sluit in: elk van die drie romans bevat 'n toneel waar 'n bakkie se kajuit 'n liminale ruimte word: in *Foxtrot van die vleiseters* is die toneel waar Petrus en sy ouers voor in die warm bakkie sit, terwyl die swart mense agterop onder die komberse in die koue moet sit wat die grens tussen ryk en arm, swart en wit versterk. Later is dit Buziwe en Petrus (en Klein Hendrikkie) wat na die warmwaterbron ry, terwyl beide karakters ontevrede is met die huidige situasie en die blaam vir die onregverdighede op die an der probeer oorskuif. In *Ek stamel ek sterwe* ry Jude, Konstant en Shane al drie saam voor in die Jeep (bakkie) na die Blouberge wanneer hulle gaan kamp. Die ruimte herinner die hoofkarakter aan sy familie en die plaas, en veral dan sy swak verhouding met sy pa. Robert se werksbakkie in *My simpatie, Cerise* verkry ook liminale status wanneer Cox in die bakkie saam met hom ry om sy eie motor te gaan haal by die Toorak Olie-Maatskappy. Dit plaas Cox in 'n tussenruimte wat heeltemal buite sy normale ervaringsruimte is, wat derhalwe tot gevolg het dat hy buite sy aard optree soos wat later gesien wal word.

Al drie romans bevat ook jagtonele. As boerseuns word daar (dikwels) van die hoofkarakters verwag om te jag en selfs wanneer dit nie fisies vergestalting kry nie, word dit aangetref in die drome van die hoofkarakter. Jag word geassosieer met die manlike figuur wat telkens in kontras is met hoofkarakters wat meestal homoseksueel is en geen belangstelling toon in die merkers van manklikheid nie. In *My simpatie, Cerise* is die jagtoneel minder konvensioneel, maar nietemin word 'n manlike figuur wat "jag" uitgebeeld wanneer Cox letterlik die bokkie op die erf rondjaag, dit vang en dan met 'n skoen doodslaan. Die toneel is 'n parodie op die tradisionele plaasroman, deurdat die jagtoneel tot 'n grusame bespotting gereduseer word.

Die liminale ruimte van die stoep (nie binne of buite nie, maar tussenin) figureer dikwels in Venter se verhale. Weer eens, as verteenwoordigend van die plaas, is die (plaas)stoep 'n belangrike (intieme) ruimte waar gesinslede dikwels bymekaar kom om die dag se gebeure in oënskou te neem, koek te eet of bier te drink. Rook is ook in hierdie verband belangrik, want dit is dikwels op die stoep waar die "manne" sit ek rook. Terblance (2019) haal Venter aan wanneer hy vertel dat dit 'n familietradisie is: "Ek kan onthou as kind op my oupa-hulle se plaas. Ons het altyd Sondae daar gaan kuier. Dan sit ons so op die stoep".

Benewens die belang van talle verwysings na water as 'n simboliese reiniging of doop (soos wat in die romanontledings in meer diepte bespreek sal word), is daar ook riviertonele in al drie die romans. *Foxtrot van die vleiseters* verwys by name na 'n aantal riviere van Suid-Afrika, wat insluit: die Swartkopsrivier (waar die vakbondleiers in 'n lokval gelei en aan die brand gesteek is), die Oranjerivier (in die rympie waarin die kinders nie moet mors met die water nie wat Petrus in die bakkie opsê), en die Kunenerivier (waarin vis volop is en as voedsel kon dien op die grens, maar Pik en die ander soldate was te ver daarvandaan). Intertekstueel is daar ook 'n verwysing na onder andere die boek, *Stories van Rivierplaas,* wat in Mirtel se kamer is. In *Ek stamel ek sterwe* ontmoet Konstant telkens tydens sy meditasiesessies by Gordana iemand by 'n rivier (die riviersonderend): 'n "fatsoenlike" ou man, 'n dogtertjie met 'n pinefore, seuntjie met 'n blou-en-wit sailorpakkie, Judietjie, ensovoorts. Wanneer Konstant, Jude en Shane gaan kamp, is dit ook langs 'n rivier waar hy die eerste keer die blou kolle op sy liggaam ontdek wat 'n hoogtepunt in die vertelling is. Dit is ook by 'n rivier waar die klein Judie met die warm skilpadjie gegooi is. Belangrike riviertonele in *My simpatie, Cerise* is wanneer die dogter van die ryk gesin in 'n rivier verdrink aan die einde van die vertelling. Cerise se droom oor die Yarrarivier wat oor sy walle stroom en alles vernietig, is moontlik 'n vooruitblik op die rol van water as reinigingsmiddel/nuwe begin. In die toneel waar Robert huistoe ry in die reën, vorm die pad 'n tipe rivier waarin gedagtes aan dood ook my hom opkom. Die dekor van die hooftafel tydens die seremonie om die goedkeuring van die casinolisensie te vier, lyk ook soos 'n rivier, en weer kom die dood ter sprake as die vissies doodgaan.

Wat die sikliese aard van die romans betref, begin *Foxtrot van die vleiseters* met 'n reistoneel, waar die familie onder die bome piekniek hou as 'n onaardse geskreeu gehoor

word. Hierdie klank is simbolies van die onregverdighede wat in die sosiopolitieke sisteem (swart en wit) plaasvind. Aan die einde van *My simpatie, Cerise* is die geluidjie van die bokkie eweneens 'n simboliese "kreet" ter uitwysing van die onregverdighede tussen ryk en arm. Robert verlaat hierdie ruimte wanneer hy in 'n taxi wegry. Oplaas kry Cox dan ook die tyding dat sy dogter in 'n motorongeluk oorlede is. "Om te ry", wat reis, verandering en beweging verteenwoordig, is feitlik 'n metafoor vir beide Venter en sy karakters soos dit verkap-outobiografies neerslag vind in sy romans – vir ewig en altoos aan die beweeg, nêrens tuis nie.

3.5 BONDIGE OPSOMMING VAN DIE DRIE ROMANS ONDER BESPREKING

3.5.1 *Foxtrot van die vleiseters* (1993)

Sewe jaar ná Venter se eerste bundel verhale (*Witblitz*), verskyn *Foxtrot van die vleiseters* in 1993 uitgegee deur Tafelberg. Die laaste vier maande van die skryfproses voor die voltooiing van die roman, bring Venter in Ierland deur. In hierdie roman spreek hy, soos in *Witblitz*, steeds sy woede uit teenoor die politieke situasie in Suid-Afrika. Die boek word gunstig ontvang en Venter word bekroon met die WA Hofmeyr-prys (Terblanche, 2016). Human beweer dat Venter met hierdie roman daarin slaag om te wys hoe die ou orde se nate begin lostrek, terwyl hy ook terugkyk na familie-intriges en -herinneringe en hoe die karakters "al dansende van hul onsekerhede en vrese ontslae [...] raak" (Human, 2016:978). Volgens Kannemeyer (1993:20) is die "struggle" van dié tydperk in Suid-Afrika aan die orde van die dag, maar hier "merendeels op die periferie van die gebeure", wat interessant is in ag genome dat Venter ook 'n buitestander en "op die rand van die gebeure" is. Toerien sluit hierby aan wanneer hy sê: "the characters are dancing on the edge of a precipice" (Toerien, 1994) en Hambidge beweer "hy laat die leser dans" (1993:6). Oor die hoofkarakter, Petrus Steenekamp, 'n jong man met literêre ambisies wat almal en alles beloer en dan die stories gaan neerpen in sy kamer, sê Venter self dat dit 'n "eenmaal-van-die-skrywer-verwyderde stem" is (Venter, 2007). In 'n onderhoud met Ingrid Winterbach (2006), erken Venter dat "Foxtrot deels outobiografies was", wat ook die rede is waarom hy dikwels verhullend skryf. Hy het gedink as hy eerlik sou skryf oor onderwerpe soos seks, dwelms en politiek, sou sy "familie 'n [...] gasket blaas" (Winterbach, 2006). Dit bevestig nogmaals dat Venter tematies onderwerpe uit sy eie

lewe kies en dat daar met sy werk omgegaan kan word vanuit 'n verkap-outobiografiese oogpunt. "Seks, politiek, geweld, rassevraagstukke, legendes (mites), families, die hele santekraam kom in hierdie roman aan bod" (Hambidge, 1993:6). Van der Merwe (2005:32) verwys in hierdie verband na "verhulde openbaring" binne die konteks van skryf as terapie (ook narratiewe terapie en biblioterapie): "Die begeerte om te openbaar sowel as om te verhul is naamlik tipies by slagoffers van trauma. Aan die een kant is daar 'n verlange om die pyn van herinnering met iemand te deel, aan die ander kant 'n angs om deur vertelling die trauma te herbeleef".

In *Foxtrot van die vleiseters* gaan dit nie net "oor 'n ontstellende en selfs verbitterde afskeid van 'n era nie" (Human 2016:978), maar 'n gevoel van heimwee kom ook na vore: "Die emosie wat onder die oppervlak huiwer, is een van heimwee na 'n era van geborgenheid binne (ongelukkig dikwels valse) sekerhede" (Human 2016:979).

Oor die hoofkarakter sê Venter: "Hy wil homself losmaak van die klein dorpie, van die plaas, van die skuldgevoelens van blankes in Suid-Afrika en veral van sy pa" (Terblanche, 2016). Dit is die begin van die afskeidsproses vir Petrus, maar so ook vir Venter. Nie slegs is dit Petrus wat die plaas, sy pa en erfenis agterlaat om groener weivelde elders te soek nie, maar so ook Venter. Die vader-seunverhouding, wat die "verlore seun"-narratief insluit, kom op verskeie vlakke in die kollig in Venter se werk (Human 2016:976).

Van Coller (1993:6) beweer dat die "terugblik op en tewens herskepping van die jeugjare" kenmerkend is van eietydse prosa en dat "die gevoel dat dié vertelling gegryp is uit eie ervaring" onthutsend is vir die leser (Van Coller, 1993:6).

3.5.2 *Ek stamel ek sterwe* (1996)

In 1995 vestig Venter hom tydelik in Suid-Afrika en werk vir vyf maande aan *Ek stamel ek sterwe*: "In 1995 [...] huur [hy] 'n huis in Prins Albert in die Karoo, waar hy hom weer afsonder, en begin skryf aan *Ek stamel ek sterwe*" (Terblanche, 2016). Venter keer terug na Australië om dié roman af te rond terwyl hy in 'n internetkafee werk. Die roman word in 1996 deur Queillerie uitgegee. Soos *Foxtrot van die vleiseters* is die plaas die vertrekpunt vir die roman, en staan die ondergrawing van die patriargale bestel weer

sentraal (Terblanche, 2016). Venter ontvang die *Media24 Books Literary Awards* (WA Hofmeyr-Prys) vir hierdie roman.

Die afskeidsproses (die losmaak van die plaas, die skuldgevoelens van blankes in Suid-Afrika, en veral van sy pa) word op ’n groter skaal uitgebou in *Ek stamel ek sterwe*, waarin die hoofkarakter, Konstant, weer eens afskeid neem van die plaas, sy pa en land wanneer hy die samelewing en landskap van Suid-Afrika verlaat om te gaan nesskop in Australië. Later neem hy dan ook afskeid van die lewe self as hy hom voorberei op sy dood (Human, 2016:981). In hierdie geval is die hoofkarakter sterwend aan vigs, wat die gebeure meer dramaties maak as in ag geneem word dat dit losweg op Venter se eie lewe gebaseer is. Sy broer, wat na Australië geëmigreer het, sterf in werklikheid aan vigs, en afskeid en verlies verkry weer prominensie. Wasserman (1997:5) beweer: “Dit is in ’n groot mate ook ’n heimweeverhaal, ’n terugkyk na verlore onskuld, verbygegane dae en ’n bestekopname van ’n land en ’n samelewing waarvan afskeid geneem word”, en hy voeg by dat die verhaal te midde van liefde en dood ook vol ironie en humor is wat “op die einde ook baie sê oor die Afrikaner, die plaas en die ewige hunkering”. Human (2016:981) beskryf ook dié roman as een van afskeid en vertrek. Van Coller (2009b:116) verwoord hierdie “afskeid en vertrek” soos volg: “Wat sentraal staan, is Konstant Wasserman se ‘uitvlug’ uit sy benepe boeregemeenskap, sy land, weg van tradisionele opvattings, óók wat seksuele moraal betref”.

In ’n onderhoud met Johan van Zyl (1999:9) verduidelik Venter dat sy eerste twee romans “verband (hou) met realiteite wat ek self beleef het, biografiese elemente”, en voeg by dat die skryf van *Ek stamel ek sterwe* vir hom ’n terapeutiese ervaring was ná die dood van sy broer. Venter vertel aan Burger (1996:4) dat na vyf maande se skryf op Prins Albert, dit vir hom gevoel het asof "hy sy eie dood beleef het". Omdat Venter gepoog het om hom heeltemal in die persoon (let wel, nie die karakter nie) in te leef, en wou uitvind hoe dit moet wees om jou sig te verloor en hoe dit voel as jou liggaam afgetakel word deur "die pes", het “[d]it [...] partykeer gevoel asof ek self besig is om dood te gaan”. Venter het gedetailleerde notas gemaak tydens sy broer se agteruitgang en uiteindelike dood, waaroor hy sê:

> "Die dood is iets wat jy nie spontaan konfronteer nie. Ek het ontsaglik gedetailleerde aantekeninge gemaak gedurende daardie tyd. Ek moes dit weer deurleef. En omdat ek probeer inklim het in hierdie persoon se eie lyf, was dit verskriklik roerend en emosioneel. Soms het dit vir my gevoel of my eie liggaam besig is om uitgeteer te raak" (Burger, 1996:4).

Oor sy skrywe oor die dood, sê Venter (in Burger, 1996:4) verder: "Dis nogal 'n las wat ek met my saamgedra het. Jy begryp dit nie. Die persoon sterwe en dit laat jou soort van magteloos. Jy kan dit rasioneel nooit verklaar nie. Jy moet dit aanvaar op 'n meer religieuse vlak". En hy voeg by dat hierdie proses hom het vir jare daarna baie beswaard gelaat het, en dat mense vir hom gesê het dat hy te ernstig is. Burger (1996:4) wys ook daarop dat Venter in 'n tydperk van drie jaar drie mense aan die dood afgestaan het. Nieuwoudt verduidelik: "Om so oortuigend moontlik oor 'n sterwende te kon skryf, het Venter as 't ware binne in die karakter geklim. Sodat hy as eerstepersoonsverteller werklik die lyding kon ervaar" (Nieuwoudt, 1999:6). In 'n onderhoud met Horn (1996:8) maak Venter die stelling "[d]at die dood deel van die lewe is. Dat dit nie die moeilikste deel van die reis is nie", wat aansluit by die woorde van Karel Schoeman se karakter, dokter Kellner wanneer hy sê: "Om dood te gaan, is eintlik nie so moeilik nie" (Schoeman, 2006:242).

Op die vraag waarom Venter nooit die woord vigs in die verhaal gebruik nie, maar praat van "die pes", antwoord hy:

> "Ek wou dit meer universeel oordra omdat ek wou gehad het mense moet hierdie menslike wese sien wat worstel met sy dood, eerder as om vooroordele te vel oor die soort siekte waaraan hy sterwe. Ek wou die fokus rig op sy lyding, op al die emosies waardeur hy gegaan het: woede, aggressie, magteloosheid" (Burger, 1996:4).

Wasserman (1997:5) beskryf sy ervaring tydens die lees van *Ek stamel ek sterwe*, soos volg: "Dié verhaal, oor 'n Suid-Afrikaanse emigrant wat in Australië vigs opdoen, is soos om 'n sterwende dag vir dag, wankelende treetjie na wankelende treetjie te begelei na die

dood. Meer nog: dit is om self te voel hoe jy stukkie vir stukkie sterwe". Venter tree as 't ware op as 'n begeleier wanneer hy die leser insae gee in 'n tipe doodservaring.

3.5.3 *My simpatie, Cerise*

In 1999 verskyn Venter se derde roman, *My simpatie, Cerise* by Queillerie. Die boek is minder intens as *Ek stamel ek sterwe*, en handel oor 'n Rooms-Katolieke Ierse tuinier wat by ryk mense in Melbourne, Australië werk. Die tuinier (maar ook Venter) het min tyd vir die rykes: "Vir die nuwe rykes het Venter, wat by tye ook 'n kok en spysenier is, klaarblyklik nie veel tyd nie" (Nieuwoudt 1999:6). Gerard Dunlop, Venter se lewensmaat van die afgelope 32 jaar (soos in 2019), is van Ierse afkoms en is 'n bekwame tuinargitek (Human 2016:975), en is, myns insiens, waarskynlik die inspirasie vir die hoofkarakter van die verhaal. Van Zyl beweer die roman is "gegrond op die 'verhaaltjies' van 'n Ierse tuinier wat hy geken het. Steeds ken" (Van Zyl, 1999). In 'n onderhoud met Nieuwoudt (1999:6) sê Venter: "Kom ons volstaan met ek het oor 'n tyd aantekeninge gemaak van staaltjies wat 'n Ier my in 'n kroeg vertel het". *My simpatie, Cerise* speel in sy geheel in Australië af en Human (2016:983) wys daarop dat, alhoewel die voorblad van die roman 'n speelse en spotprentagtige uitbeelding van die hoofkarakter is, moet dit geensins gesien word as sorgvry en minder somber nie.

Alhoewel *My simpatie, Cerise* positief ontvang is, is dit volgens Hambidge (2013) onwaarskynlik dat Venter direk na *Ek stamel ek sterwe* nog 'n roman sou kon lewer met dieselfde impak. Volgens Burger (1999) bevestig hierdie roman, waarin gesinsverhoudings weer 'n belangrike tema is, Venter steeds as 'n fyn stilis. Die klasse-onderskeid word belig, waar die stinkrykes aan die een kant hulself as 'n afsonderlike klas probeer vestig, teenoor die gewone mense aan die ander kant (Burger, 1999:7). Britz (1999:8) beweer "Skryf is Venter se passie", veral in Afrikaans. Hy het al in Engels probeer skryf "maar dit was 'n misoes" (Britz, 1999:8). Venter woon met die verskyning van *My simpatie, Cerise* reeds dertien jaar in Australië, maar Afrikaans geniet nog steeds voorkeur: "Ek kan nie in 'n ander taal genuanseerd skryf nie"[27] (Venter in Britz, 1999:8).

[27] Venter se nuutste roman, negentien jaar na die verskyning van *My simpatie, Cerise*, bewys die teendeel. *Groen soos die hemel daarbo* verskyn eers in Engels as *Green as the sky is blue* en word dan in Afrikaans deur homself vertaal/herskryf.

My simpatie, Cerise is vir die M-Net-prys benoem, maar weens Venter se Australiese burgerskap is hy gediskwalifiseer (Hambidge 2013).

Die verkap-outobiografiese gegewens kom weer sterk na vore in hierdie roman. In terme van Venter se eie *rites de passage*, kan die herassimilasie in Australië gesien word aan die feit dat die roman Australië as die milieu gebruik vir die gebeure.

3.5 SLOTOPMERKINGS

In hierdie hoofstuk is die fokus verskuif vanaf die toepassing van liminaliteitsteorie ter analise van ’n narratief, na die skryfproses op sigself as liminale handeling, met spesifieke beligting van die potensieel transformatiewe impak van die teks op beide die skrywer en leser.

Die skryf van ’n roman of ander teks kan as ’n proses van noemenswaardige verandering gesien word – beide vir die skrywer en leser. Die skryf van die boek is ’n proses wat ’n blywende indruk en verandering by die skrywer teweegbring, en insgelyk kan die lees van ’n boek die leser fundamenteel verander. Liminale konsepte wat van pas is binne so ’n analise van die skryfproses – die skrywer as triekster maar ook as veranderende inisiant, die leser as inisiant, die boek as liminale ruimte en dies meer – is uitgelig en bespreek met spesifieke verwysing na Venter se oeuvre. Deur die literêre tekste van Venter (as liminale outeur wat liminale temas oopskryf) as liminale entiteite te sien, kan potensieel addisionele waarde toegevoeg word.

Wanneer die fokus op die liminale karakter van die skrywer val, word die biografiese gegewens oor die skrywer, asook die (moontlik verkapte) outobiografiese verwysings in sy werk, natuurlik relevant, en daarmee saam die potensiële deurbreking van die fiksie-werklikheidsgrens. Weer van belang hier, spesifiek in die konteks van die outeur (en die leser), is konsepte soos die individuasieproses, heimwee/nostalgie en traumaverwerking. Hierdie konsepte is ontleed en in verband gebring met Venter as liminale buitestander – emigrant, homoseksueel, vegetariër, ensovoorts. Die argument is gemaak dat Venter, ’n homoseksuele emigrant, gesien kan word as ’n permanent-liminale persoon – as emigrant is hy vir altyd “betwixt and between” – hy kan nooit volledig deel word van sy

aanneemland en -kultuur nie, maar is ook vir ewig vervreem van sy geboorteland. Insgelyk staan hy as gay vir altyd buite die gemeenskap, veral die “tradisionele” plaasgemeenskap van sy herkoms.

Die rol van die skrywer as triekster is toegelig aan die hand van Venter se dikwels verhullende en verwarrende skryfstyl, waar hy die leser om die beurt verras, ontstel en vermaak. Sy rol as begeleier kom aan bod waar hy deur die skryf van *Ek stamel ek sterwe* die karakter van Konstant (en in werklikheid sy broer) deur die sterwensproses lei, maar ook die leser begelei deur die doodservaring. Venter as outeur begelei die leser ook deur ’n groter proses van afskeid, oorgang, transformasie en begrip deur die verloop van die trits.

HOOFSTUK 4

FOXTROT VAN DIE VLEISETERS, AS VERTEENWOORDIGEND VAN DIE AFSKEIDSFASE

[…] South Africa suddenly seemed a sad and antiquated thing – a living fossil of a colonial era come and gone. – R.L. Brown

4.1 INLEIDING

Foxtrot van die vleiseters (1993) is Venter se eerste roman en verskyn nadat hy reeds sewe jaar in Australië woonagtig was. Van die redes wat hy aanvoer waarom hy Suid-Afrika verlaat het, is, volgens Rossouw (1994:202), "deels om politieke redes en deels omdat hy daar werk gekry het". Alhoewel die roman aanvanklik lyk na 'n tradisionele plaasroman, is dit alles behalwe dit. Die patriargale en feodale sisteme is besig om te wankel en die ou Suid-Afrika moet plek maak vir 'n nuwe Suid-Afrika. In *Foxtrot van die vleiseters* gaan dit veral oor die sosiopolitieke probleme in Suid-Afrika binne die konteks van die plaasmilieu. Konflik tussen die swart en wit mense van die land, die rol van die patriarg, sowel as die mag van vleis, is die spil waarom die roman draai. Alhoewel die roman nie 'n outobiografie as sodanig is nie, beskik dit oor talle verkapte biografiese verwysings wat Venter as skrywer se rol as "begeleier van lesers", beklemtoon. Hy wil die leser lei tot ander insigte deur as die gewete van die leser op te tree. Die leesproses is immers liminaal van aard.

Benewens die sosiopolitieke tema, is die sosioreligieuse tema ook van kardinale belang. Talle verwysings in die verhaal dui daarop dat die karakters sogenaamd Christelik is, bid en kerk toe gaan. Godsdiens en die Bybel figureer dus sterk. Maar wat Venter eintlik in *Foxtrot van die vleiseters* uitwys, is dat Christenskap bevraagteken kan word binne die konteks van 'n onstabiele situasie. Hoe behoort 'n goeie Christen op te tree? Wanneer is iemand sy medemens en hoe ver strek naasteliefde?

Vir die doel van hierdie studie, word die roman bespreek as Venter se afskeidsroman en dus die eerste fase van sy *rites de passage* as emigrant. Kannemeyer (1993:20) noem die

roman "'n afskeid van die ou Suid-Afrika" en Rossouw (1994:203) wys ook daarop dat die emosie wat onder die oppervlak huiwer "een van heimwee na 'n era van geborgenheid binne (ongelukkig dikwels valse) sekerhede" is. Van Coller (1993:6) praat ook van die "verbygegane era van oorvloed" wat kos en veral vleis betref, en Crous (2012:73-74) argumenteer dat 'n verlies aan vleis ook neerkom op 'n verlies aan kultuur, soos wat byvoorbeeld gesien kan word aan Johannes se optrede wanneer hy die vrou in die parkeerterrein gryp. In sy pa se woorde: "Ek dink dis omdat jy nie meer vleis eet nie" (Venter, 1993:149). Volgens Crous (2012:76) word vleis gekoppel aan plaastradisies en "dien as kulturele merker", en hy voeg by dit "kan selfs as totemisties beskryf word" (Crous, 2012:76). Deur dit dan te verruil vir 'n vegetariese leefwyse, beteken dus dat die karakters (Johannes, en later Konstant in *Ek stamel ek sterwe*, sowel as Venter self) dus deels hul kultuur opgee.

Nie alleen moet Venter "afskeid" neem van 'n verlede, 'n kultuur en 'n land wat besig is om te verander nie, maar so ook moet die karakters in *Foxtrot van die vleiseters* afskeid neem van Suid-Afrika soos hulle dit ken.

4.2 AGTERGROND

Foxtrot van die vleiseters is die stories van Petrus Steenekamp wat saam met sy gesin op die skaapplaas, Wildeperdehoek, woon. Wat sy nabye familie betref, het hy 'n ouer broer, Johannes, wat in Johannesburg woon en daar John-John word, 'n jonger suster, Mirtel, en 'n klein broertjie, Hennie, ook bekend as Klein Hennie. Sy ouers is Iris en Hendrik Douw Steenekamp. Op 'n naburige plaas woon sy ouma, Lalie Prêns, wat 'n blommebesigheid vanaf haar plaas bedryf. Ook in die distrik woon een van Petrus se ooms, Jannie (Iris se broer) wat 'n volstruisboerdery het.

Die gebeure speel af in 'n tydperk van verandering. Die ou apartheid-Suid-Afrika is besig om plek te maak vir 'n nuwe gelyke-geleenthede Suid-Afrika en beide swart en wit bevind hulle in 'n toestand van oorgang gekenmerk deur verwarring. Die karakters in die verhaal moet afskeid neem van 'n vorige bestaan en alhoewel daar in hierdie roman reeds sprake is van 'n *communitas*, is dit vir Venter self, wat tydens die skryf van die roman in die

buiteland gewoon het, 'n afrekening met sy verlede – moontlik in 'n poging om die werklike afskeid makliker te maak.

Reeds in die titel is dit duidelik dat die spreekwoordelike poppe gaan dans, terwyl "vleiseters" die belangrikheid van kos, en veral vleis, vooropstel. Van Coller betoog: "Dit alles geskied op die tipiese ritme van die jakkalsdraf waar looppassies afgewissel word met vinnige drafpassies" (Van Coller, 1993:6). In die roman word daar minstens twee keer na die titel verwys. Eerstens met: "al die mense foxtrot so in kringe" (Venter, 1993:50), en later weer met: "Hulle begin 'n halftempo-foxtrot dans" (Venter, 1993:158). 'n Paar reëls verder kom dit na vore dat die 'foxtrot' ook Iris en Douw se wittebroodsdans was wat hulle vir Mirtel al vanaf haar vroeë tienerjare leer. Die 'fox' in 'foxtrot' bring negatiewe konnotasies – 'n vos, of jakkals, kan verwys na 'n listige, skelm persoon, 'n geveinsde jakkals wat jakkalsdraaie gooi, iemand wat nie maklik vasgetrek kan word nie – 'n Jungiaanse cayote (Vergelyk in dié verband Konstantyn se jakkalsogies, Petrus wat jakkalsdraaie gooi, Johannes wat vir Bianca uitsnuffel soos 'n jakkals, en die dominee wat sy skaapklere uittrek en sy jakkalsogies wys). Daarbenewens herinner die "fox" ook aan die Coyote-triekster wat domheid insinueer terwyl sy gunstelingvoedsel vrot vleis is (Gill en Sullivan, 1992).

Tesame hiermee kan 'vleiseters' ook gesien word as 'n neerhalende term. Die belangrike rol wat vleis in die verhaal speel, uit die oogpunt van mag en onderdrukking, word ondermyn deur die platvloerse en kru 'vleiseters'-term. Die titel, *Foxtrot van die vleiseters*, is 'n direkte verwysing na die ouerpaar in die verhaal – vleis is baie belangrik in hulle lewe, en die foxtrot is 'n simbool van die begin van die paar se lewe saam. Alhoewel die titel hulle op die voorgrond plaas, is dit terselfdertyd ook 'n ondermyning van die ouerpaar, sowel as alles wat hulle verteenwoordig: die plaas, die land, wit Suid-Afrikaners, ensomeer.

4.3 SUID-AFRIKA AS LIMINALE RUIMTE

Die roman speel af tydens die noodtoestand in Suid-Afrika. Hierdie abnormale toestand het tot gevolg dat die reëls verander, die *status quo* verval en losbandigheid en wetteloosheid van die individu is aan die orde van die dag. Vincent (2002) verwoord die

omgang tussen die wit mense en hul swart werkers na aanleiding van die skryfstyl soos volg:

> "De snelle afwisseling van beschrijvingen en dialogen geeft het verhaal wat onrustigs, maar tegelijk heeft het iets dwingends, waardoor je sterk het gevoel hebt dat dit een verhaal is dat beslist geschreven moest worden. Het is Venters persoonlijke rekenschap van het einde van een tijdperk."

Wanneer gemeenskappe in onsekere, traumatiese omgewings gedompel word, word hulle fisies sowel as geestelik beproef. Liminale fases word gekenmerk deur die magies-realistiese, waar "gevaarlike" en "besoedelde" eienskappe gewoonlik daaraan toegeskryf word. Terselfdertyd is liminale fases ook religieus van aard. Dit is belangrik in hierdie fase dat die individu afgekraak word, gestroop word van sy alledaagse besittings sodat hy sy identiteit verloor en as 't ware verdwyn. Beproewings en boetedoenings vorm die spil waarom sy "inisiasie" draai en hy moet "heilig" word voordat hy weer opgeneem kan word in die nuwe sisteem. Inisiante kan geestelik onsigbaar of selfs in 'n beswyming wees. 'n Simboliese dood en hergeboorte is dus die belangrikste gebeure tydens hierdie oorgangsfase tussen die ou lewe en die nuwe lewe.

Wat Suid-Afrika as liminale ruimte in *Foxtrot van die vleiseters* op die voorgrond plaas, kan gesien word aan die talle verwysings na al die veranderinge wat aan die gebeur is in die land. Hierdie afskeid en verandering word die beste verwoord deur Hendrik Steenekamp wanneer hy dink: "Die balans tussen die nood om vas te hou en die noodsaak om te laat vaar. Dit het hy bitter moes aanleer" (Venter, 1993:232). Die gedagtegang van Iris wanneer sy en Mirtel die foxtrot dans, sluit hierby aan wanneer sy met heimwee terugdink:

> "Dis die nat van die oë van ma Lalie en pa Lampinon, die ou droefheid in die swaksiende oë van haar voorgeslagte wat saam met haar getuies is van die Groot Versteuring: ouma Lalie se ringe wat op hulle plek nie meer lê nie, die blik waarmee die jong Laang vir Hendrik Douw uitdaag, vreemd soos niemand op Wildeperdehoek of RooiDam nog gesien het nie, die skape wat in die nag van die veld af verdwyn, die sonderlinge

> Steenekamp wat Johannes, selfs Petrus, geword het, albei met ’n ongedurigheid van gees, die onverklaarbare skreeu die dag by die piekniek onder die peperboom, die doringdrade om oom Maans en ant Truikie se werf, die nagtelike hemel oor die dorp wat rooi aan die brand staan van vure wat nooit ophou nie, wat die ou orde verskroei, die sweet en opoffering van al hulle jare verwoes, die moedigheid van haar gees laat wegkwyn” (Venter, 1993:159-160).

Uit die teorie van Van Gennep en Turner het ons gesien dat (’n simboliese) “dood” ‘n belangrike rol speel tydens die afskeidsfase: “'. . . ONS LAND . . . ' sê die president met sy oë op ons, ’IS IN ’N WURGGREEP VAN GEWELD . . . '” (Venter, 1993:3). Die land is dus besig om ’n simboliese dood te sterf. Die angs- en doodskrete tydens die afskeidsfase kan letterlik gesien word in die volgende aanhaling: “Die skreeu skeur oor die veld na ons toe” (Venter, 1993:1). Hierdie toneel word uitgebreid beskryf en vergelyk met dié van ’n dier wat geslag word: “Want wie het ’n mensestem al so hoor bulk? [...] Die naklank van die skreeu is inderdaad dierlik. Die reep diereangs wat op die slagtersmes se sny volg” (Venter, 1993:1). Dit is ’n “kollektiewe kreet”, ’n “bliksemse klank” wat ’n angs by die karakters opjaag wat “dwarsdeur ons murg en anderkant uit is” (Venter, 1993:10). Mr Solomon vertel ook van die onaardse geskree wat hy langs die pad gehoor het: “the most terrible scream [...] But it was a scream coming not from this earth” (Venter, 1993:54). Soos reeds genoem, word inisiante dikwels gesien as wilde mense of selfs as diere, en in hierdie geval is dit letterlik die kreet van mense wat gemartel word, maar wat deur die onwetendes ervaar word as dié van diere.

Hierdie toestand van verandering waarin die land verkeer, word by beide wit en swart gemeenskappe aangetref. Maar terwyl die wit gemeenskappe die verandering ervaar as negatief, is dit vir die swart gemeenskappe ’n positiewe verandering. Die onderdrukking van, en onreg teenoor, die swart gemeenskappe wat teweeggebring is deur die apartheidsregering (wat gesien vanuit die swart mense se oogpunt weer ’n liminale fase was waardeur hulle moes gaan), kan nou beteken dat ’n meer gelyke en regverdige situasie moontlik gemaak kan word deur die samehorigheid van die “swart *communitas*”. Daarenteen is die “wit *communitas*” verdeeld tussen dié wat ten gunste van die verandering is, en dié wat daarteen gekant is. Maar in alle gevalle is almal deel van hierdie

drumpelfase, gekenmerk deur onsekerheid, losbandigheid en dubbelsinnigheid. *Communitas* behels die hier en nou, terwyl die struktuur of orde gaan oor die verlede en voortbestaan in die toekoms deur middel van taal, wette en gebruike. Volgens Turner word *communitas* dikwels met die matriargale of vroulike geassosieer, terwyl die struktuur of orde hand-aan-hand gaan met die patriargale of manlike.

Vroeg in die verhaal is daar reeds die swart man wat die gesin groet met "More, more," (Venter, 1993:11) en nalaat om "Baas" en "Miesies" by te voeg, soos wat gewoonlik van swart mense verwag word. Onbeskof reageer Hendrik met "Wat wil jy hê?" (Venter, 1993:11), maar die man bly opgewek en kyk stip na Hendrik, draai om en stap al fluitend weg. Tradisioneel sou die swartman onderdanig opgetree het, wat reeds daarop wys dat die reëls besig is om te verander en te verval.

Die gebrek aan respek vir die struktuur word ook aangetref wanneer Mirtel en Klein Hennie neerhalende kommentaar lewer op die staatspresident wat op TV verskyn om die aankondiging van die noodtoestand te maak. Hulle merk onderskeidelik op: "O, weereld" (Venter, 1993:3) en Klein Hennie met "Kyk sy voorkop!" (Venter, 1993:3). Die oranje-blanje-blou vlag gooi 'n reënboog oor sy voorkop – moontlik 'n simbool van die toekomstige reënboognasie. In reaksie hierop vervies Hendrik hom en skakel die TV af: "Ons land is in 'n pekel en julle kinders maak grappies. En moenie dink die geweld sal nou ophou nie" (Venter, 1993:3). Iris wys ook op alles wat "verkeerd" gaan tydens die verandering deur ferm te reageer op die twee broers se gestryery: "Julle gaan nie so 'n lekker aand bederf met al hierdie nonsens wat in ons land aangaan nie" (Venter, 1993:153).

Die nuwe ID is verwelkom weens die afskaffing van die dompas-stelsel; almal was nou gelyk, en:

> "dat daar nou reeds rekenaars by al ons grensposte geïnstalleer is. Daar sal reisigers slegs hulle ID-kaartjie in 'n gleufie druk. Indien die rekenaar toon dat die houer geen polisierekord het of deur die polisie gesoek word vir die een of ander oortreding nie, word hy of sy onmiddellik deurgelaat" (Venter, 1993:58).

Deur die nuwe ID-kaartjie, wat eintlik hoofsaaklik op die swart kulture gemik is, want blankes het reeds oor identifikasiedokumentasie beskik, kan alle mense nou makliker aanspreeklik gehou word vir hulle dade. Nie almal is ewe ten gunste hiervan nie, soos veral gesien kan word aan ouma Lalie se reaksie. Volgens haar is dit 'n geldmorsery en kan die grondpaaie eerder geskraap word. Sy ag die nodigheid van identifikasie vir swart mense nie belangrik nie, en is boonop gekant teen die verandering. Ouma Lalie sou verkies het dat die *status quo* voortduur. Die moeder in *Groen soos die hemel daarbo* is eweneens rassisties, soos gesien kan word aan die feit dat Simon nie vir sy ma wil vertel van die vrywillige werk wat hy doen deur vlugtelinge uit "omgekrapte Afrika-lande" te help oriënteer nie, want "dit sal g'n sin maak om sulke steurende goed met haar te deel nie" (Venter, 2017:Loc2173). Wanneer hy dan wel later vertel van Immanial en Veronica, is Simon se ma se reaksie ongevraagd: "'Bleddie tot', haar mond spoeg dit uit om een van Afrika se oudste rasse, die sogenaamde Hottentotte, te beledig. Die minagting. Hatig. Rou" (Venter, 2017:Loc2337).

'n Groep swart mans drom saam voor 'n drankwinkel se deur en Petrus reken "dit sit nog net in die broek van 'n mal witvel om deur hulle 'n pad te beur vir 'n paar biere" (Venter, 1993:71). Volgens die blanke plaasmense is die swart mense 'n bedreiging en gevaarlik. In die stad is die openlike haat tussen swart en wit mense selfs nog meer prominent. 'n Swart man bedel geld by Johannes wat hom toesnou met "Fuck off" (Venter, 1993:72), waarop die swart man antwoord met "He's white shit, that man" (Venter, 1993:72). Johannes parkeer en stap vinnig en doelgerig om nie 'n teiken te wees nie, en hoop sy kar is nog daar wanneer hy terugkom (Venter, 1993:125).

Mr Muriel waarsku ook dat Petrus nie die pad langs die Ooskus moet ry nie, en voeg by: "ek ry glad nie meer snags nie. Met al die moeilikheid deesdae" (Venter, 1993:92). Nie alleen is daar baie geweld wat mense daarvan weerhou om in die aand te ry nie, maar die agteruitgang is ook sigbaar aan die paaie wat gevaarlik is: "Vir wat ry ons dié ongoddelik slegte pad?" (Venter, 1993:93) en die statige ou Elizabeth-hotel wat hulle "gaan staan en sloop" het (Venter, 1993:94). Johannes is ook bekommerd oor die pad wat hulle ry: "Is dit dan nie hier iewers langs die Ooskus waar hulle onlangs mense in 'n kar verbrand het nie?" (Venter, 1993:94). Die wetteloosheid en wanorde is allesoorheersend. Later is dit ook Petrus wat erken dat die paaie se agteruitgang baie erg is: "Ek het nie besef die pad is

so verwaarloos nie." (Venter, 1993:95) en voeg dan by: "Ek gaan nie nog stadiger ry nie. Dis te gevaarlik" (Venter, 1993:102).

4.3.1 Die "(on)heilige hut"

Alhoewel Suid-Afrika in sy geheel deur 'n verandering gaan en die land dus in 'n liminale fase verkeer en gesien kan word as 'n heilige hut in sy totaliteit, is daar, soos reeds genoem, verskillende faksies en groepe mense wat deur verskillende liminale fases gaan binne hierdie groter "hut". Op 'n meer letterlike vlak, is daar die onderdrukking van die swart mense wat die huidige regering en *status quo* wil omverwerp. Wat die *status quo* betref moet die swart mense sover moontlik uit die samelewing verwyder word en soos inisiante gestroop word van hulle identiteit en menswees. Hulle moet verander en konformeer tydens hulle tyd in hierdie fase onder leiding van "heilige begeleiers".

4.3.1.1 Die rehabilitasiesentrum

Soos reeds genoem, wanneer 'n tienerseun van die Ndembu-kultuur vanuit sy ouerhuis verwyder word om in 'n die heilige hut te gaan woon, is hy as 't ware "dood" vir sy ouers. Hulle mag nie kontak met hom hê terwyl hyself sy ou lewe afsterf, konformeer en gereed maak om die nuwe lewe van 'n volwassene aan te neem nie. Dieselfde kan hier gesien word aan die proses wat voorgestel word deur die Chileense regering aangaande die "inisiante" – in hierdie geval bekend as 'subversiewes': "Nie net moet die subversiewe uit die weg geruim word nie, maar ook sy naam moet geheel en al verdwyn. [...] Hy verdwyn volledig" (Venter, 1993:85). Die ouers moet glo die seun lewe nog, en hulle moet dink dat die regering besig is om hom "reg te dokter". Die feit dat hulle niks van die seun hoor nie, is 'n aktiewe stilte – dit maak hulle bang en sag; tot so 'n mate dat hulle onderdanig is aan die regering. Tydens die inisiasieproses van die Ndembu het die ouers ook nie kontak met die seun nie, en daar word ook geglo dat die leiers besig is om die seun in te lei tot volwassenheid. Soos vroeër genoem, het die wit groep wat verantwoordelik daarvoor was om die "subversiewes" in hierdie martelkampe (rehabilitasiesentrums) te "inisieer", as 't ware 'n tipe sub-*communitas* gevorm. Hulle is vrye teuels gegee om buite die sisteem op te tree.

Die "(on)heilige hut", in hierdie geval, is die rehabilitasiesentrum ver buite die stad. Die “subversiewes” en hulle families moet onder die duim gehou word en banggemaak word: “So bang dat hulle dit uiteindelik nie meer sal waag om u land te wil vernietig nie” (Venter, 1993:85). Hierdie aktiwiteite word oorgelaat aan RooiPietie (Lt.genl. RooiPietie Viljee), want hy is ’n bekwame man, altyd lojaal, maar tog “’n bietjie onnosel” (Venter, 1993:85) wat kwansuis die regte karaktereienskappe is om die inisiante/subversiewes te lei tot ander insigte. Laasgenoemde is presies wat El Turco voorgestel het as ’n goeie kandidaat om die “subversiewes” te ondermyn. Hy regverdig dit deur te sê: “U manne is besig om ’n oorlog te voer teen die subversiewes wat anders dink en anders is” (Venter, 1993:85-86). As ’n strafmetode gebruik hulle dikwels elektrisiteit, want dis skoon en daar is nie bloed nie. Dit kan enige plek aangewend word, maar die “subversiewe” moet kaal wees en die ore en voete is gewilde plekke. Tipies van die Ndembu-kultuur, moet die inisiant ook kaal wees. Voorts word die genetalieë ook gebruik as ’n martelplek, want dis sensitief en vernederend: “en, belangrik, dit kan tot steriliteit lei” (Venter, 1993:86). Die genitalië kom ook ter sprake by die Ndembu-kultuur wanneer die seuns besny word voordat hulle die wêreld van die volwassenes kan betree.

Die "(on)heilige hut"/rehabilitasiesentrum waar die martelmetodes uitgevoer moet word, word deur RooiPietie geïdentifiseer as ’n stuk staatsgrond op ’n berg naby Middelburg, Kaap, wat vir dié doel gebruik kan word. Binne die Suid-Afrikaanse konteks, en om die grens tussen werklikheid en fiksie te vervaag, kan hierdie plek moontlik verwys na die geheime polisiebasis op Vlakplaas buite Pretoria. Vlakplaas is in die apartheidsjare gebruik om aktiviste wat teen die regering (dus struktuur/orde) in opstand was te martel en dood te maak – aanvanklik onder leiding van Dirk Coetzee, maar hy is later opgevolg deur Eugene de Kock (in werklikheid dalk RooiPietie Viljee), ook bekend as "Prime Evil". Die verwysing sluit aan by die groep afgevaardigdes wat Chili besoek om raad te kry oor die politieke onrus. Bianca, ’n sangeres wat hulle vergesel, luister ’n gesprek tussen die leiers af en weet dadelik waaroor dit gaan: “Asof ek my subconsiously vir iets evils voorberei het” (Venter, 1993:87), wat weer kan terugverwys na die ware “evil” gebeure in Suid-Afrika in dieselfde tyd, sowel as Eugene de Kock as Prime Evil. Na hulle terugkeer word Bianca ook gedreig deur die leiers van die orde omdat sy weet wat El Submarino is: “Vandat ek terug is, het die threats nog nooit opgehou nie” (Venter, 1993:90). In werklikheid is ook Venter gedreig omdat hy sy land verraai: “Jy is besig om jou land te

verraai, mannetjie. Ons hou jou dop" (Venter, 2013). In 'n onderhoud met Winterbach (2006) vertel Venter dat "generaal Konstant (sic) Viljoen en Mynie Grové (of een van ons sniksangers)" in werklikheid wel op besoek was in Chili (tydens Augusto Pinochet se presidensie). En dis interessant dat die hoofkarakter in Venter se volgende roman juis Konstant is, alhoewel die generaal se naam in werklikheid Constand gespel word.

Reeds vroeg in die verhaal is daar sprake van 'n plek, "(on)heilige hut", of kamp waar die inisiante aangehou word. Oupa Dzozo en sy seuns praat daaroor terwyl hulle die koeie melk: "Ek hoor tussen sy woorde deur 'Renosterberg' en 'detentjin'. Die woord wat hy gebruik, is 'detentjin'" (Venter, 1993:10). Petrus het ook 'n koerantberiggie uitgeknip oor die kampe vir aangehoudenes en politieke gevangenes. Daar is 'n tentkamp by St Albans, en 'n "detention camp" by Renosterberg "waar 300 jeugdiges aangehou word" (Venter, 1993:10). Ouma Lalie ontken alles wat te make het met die sisteem se misdade deur dit weg te praat: "'Ek het by die boerevereniging gehoor hulle het glo 'n kwarantynkamp vir siek perde daar op Ou Renosterberg gebou. Dit was seker maar een of twee van die siek diere wat so te kere gegaan het'" (Venter, 1993:10-11). Dit wys weer daarop dat die "subversiewes"/inisiante gesien word as diere.

4.3.2 Mites en magiese-realisme

Die simboliese dood van die inisiante gaan gepaard met 'n beswyming, of droomagtige fase, omdat die inisiante verhonger en ontwater is. Hulle word ook 'n sterk drank gevoer wat verder bydra tot hul droomwêreld. Verskeie verwysings na hierdie droomtoestand word in *Foxtrot van die vleiseters* aangetref. Op die vooraand van Johannes se weermagverpligtinge sien Petrus drie visoene (Venter, 1993:65). Later vertel Johannes van 'n terugflits wat hy in Ciro's gekry het toe hy afbuk om sy skoenveter vas te maak. Dit het gegaan oor hulle drie kinders – Mirtel, Petrus en Johannes (Hennie was nog 'n baba) wat in die sementdam op Wildeperdehoek speel; Petrus het in 'n wasskottel (soos Moses in die mandjie) gedryf, wat weer 'n Bybelse konnotasie impliseer, Mirtel wat nie aan die paddaslyk op die bodem wil raak nie, hulle Ma wat koeldrank gebring het en Johannes wat ingeduik het (Venter, 1993:136).

Die skryfstyl wat Venter aanwend om sekere dinge te beskryf is dikwels die bewussynstroomtegniek, of in die vorm van ’n droom, of ’n beswyming. Petrus beskryf dit as ’n “sensasie” wat hy ervaar wat gesien kan word as ’n tipe ritmiese meditasie. Wanneer Petrus op die bed lê in die koelte van sy halfdonker kamer, hoor hy die gewerskaf van Oupa Dzozo buite: “/die saag van oupa Dzozo/sy steun/die hond, voertsek!/die wind in die boom/ . . . /die saag/oupa Dzozo steun/kef-kef/voertsek!/die wind in die boom/ . . .” (Venter, 1993:140). Wanneer Petrus vir die tweede keer hierdie sensasie ervaar: “sink [ek] liggaam en verstand sagkens weg, sonder enige van die weerstand van vroeër, presies nes my ma se hand met die opskeplepel in die droomsagte varsheid van die koekstruif ingly” (Venter, 1993:140), en dan weer: “/saag/steun/blaf/voertsek!/wind in die boom/ . . .” (Venter, 1993:140).

Ritmiese meditasie word spesifiek in verband gebring met ’n mens se hartklop, veral die herinnering aan ritmes en hartklop in die baarmoeder. Volgens *UCLArts & Healing* is “drumming” ’n metode soortgelyk aan meditasie wat ten doel het: “[to] help us get out of our heads and into our hearts” om sodoende ’n mens se gedagtes te reinig van negatiwiteit en bekommernisse. Beide meditasie en “drumming” fokus ook op die geheue, eerder as op ’n leerproses. En derdens is meditasie en “drumming” beide: “tools to connect with spiritual realms and the non-physical. We travel along both the silence and rhythm paths as portals into the spiritual space where we breathe deeply, relax and re-connect with the heart and soul” (Stevens, 2018). Petrus (maar ook Venter) eksperimenteer moontlik hier reeds met meditasie as tegniek om weg te kom van die bekommernisse en negatiewe denkpatrone rondom die verandering wat besig is om in die land plaas te vind. In *Ek stamel ek sterwe* (soos later gesien sal word), kom die transendentale metode van meditasie weer ter sprake.

Die *Institute for Applied Meditation on the Heart* beskryf óók ritmiese meditasie as ’n vorm van meditasie wat gebaseer word op die ritme van ’n mens se hartklop:

> “Heart Rhythm Meditation (**HRM**) is a method of breathing that coordinates the body's respiratory, circulation and nervous systems in a state of coherence that results in an integration of one's soul, heart, mind and body. HRM is unlike the **upward**, transcendental meditation methods the public is aware of; it is

different in intention, method and physiological and spiritual result" (Bair, 2018).

Hierdie metode van meditasie bestaan uit drie fases en is die voorganger van die beginstadium van/inleiding tot formele meditasie.

"Daar op my laken laat ek myself wegvloei van my kwellinge oor al hierdie dinge", en "Ek val in die diep warm slaap van hierdie agtermiddag" (Venter, 1993:141). Petrus vertel van sy ervaring in die bioskoop toe die 2de lt. Anton Ghoen se woorde by hom gespook het: "/ruik haar arm/Hannelie se ieh, ieh, ieh/my hand om die papiertjie/die pa trek sy vuurhoutjie/ . . . /ruik haar arm/ieh, ieh, ieh/frommel die papiertjie/trek die vuurhoutjie/ . . . /ruik haar arm/ieh, ieh/frommel, frommel/girts trek die vuurhoutjie/ . . ." (Venter, 1993:142). Die ritmiese meditasietegniek word dikwels deur Venter uitgeskryf in die vorm van 'n gedagtestroom/gedig: "Ghê, ghê, ghê/sluk/sluk die bier/net wanneer ek wil, Ampie/Ampie, los vir Petrus uit, man/And you, Mr Muriel/Ghê, ghê, ghê/sluk/sluk die bier/net wanneer ek wil, Ampie/Ampie, los vir Petrus uit, man/And you, Mr Muriel/Ghê, ghê, ghê . . ." (Venter, 1993:184).

Die legende van "miesies" Aldrich wat in die distrik vertel word (wat ook deur Petrus aan Buziwe vertel word) wys op magies-realistiese gebeure. Wanneer sy in die warm water van die bron insak word die vleis van haar lyf afgestroop. In haar wit nagrok het net haar torso oorgebly en haar dogters kon nie uitvind wat met haar gebeur het nie. Jakkalse sal tog nie net haar onderlyf geëet het nie? Toe hulle aan die water voel, was dit louwarm soos altyd. 'n Groen swawelwolk het opgestyg terwyl miesies Aldrich 'n aaklige, godverlate skreeu uitpers. Sy in haar spierwit nagrok (Venter, 1993:212-213). In hierdie toneel verleen die spierwit nagrok as 't ware maagdelike kwaliteite aan "miesies" Aldrich. Die swembadtoneel, waar Petrus sy ma op die haan sien vlieg en sy pa onder die water in sy kerkpak, versterk die magies-realistiese inslag (Venter, 1993:218-219).

Wanneer daar van Petrus verwag word (deur sy familie, die sisteem, die kerk) om te bieg oor die 2de lt. Anton Ghoen as 'n "meidenaaier", kry hy 'n droom wat alles van die politiek tot die godsdiens bymekaarbring. Petrus se onderdrukte emosies oor die aaklighede van

die milieu waarin hy hom bevind, die onregte wat rondom hom gepleeg word deur die regering, sy familie en almal wat hy ken, kom tot uiting in sy drome:

> "[...] 'n bondel koekerasies wat die dom wysheid van die vroeë oggendure nie kan losrafel nie. Aan die wiel van die swart Pontiac Parisienne kleef 'n hond wat nie kan los nie. Ons is op pad en ek kyk by die agtervenster uit en begin tel. Ek tel die gesteelde skape van Sewekransplaas en van Wildeperdehoek, van RooiDam en van al die plase van die distrik, van hierdie jaar saam met die van die vorige jaar saam met die vorige jare se ontelbare wit skapies wat agter die jaarts en jaarts van Mirtel se netpienk tafsysleepsel aantou tot voor die kansel langs Fritzie in sy wit uitgaanbroek. En toe ds. Neelsie Kloppers sy Bybel oopslaan by sy bruilofsteks, vind hy 'n gekloofde mensekop tussen die bladsye, ons sal nie vandag lees nie, sê hy en maak die Boek weer toe" (Venter, 1993:248).

In die enkele droom word Petrus se hele uitgebreide familie geïmpliseer in die onreg, soos dit metafories deur die skape en dus die vleis verteenwoordig word. Wanneer Iris gekonfronteer word met die telefoonpaalwerkers wat eiers by haar wil koop, dink sy: "Ons vrees sit nie in ons broeke nie, maar in die vesels van ons droomwêreld" (Venter, 1993:156). Petrus se vrees (om meegesleur te word deur die sisteem se euwels) vind uiting in 'n droom. Dit is deels waarom Iris opmerk dat bang in jou kop sit, anders as Mirtel wat beweer dat bang in jou broek sit. Hieruit kan afgelei word dat Petrus en sy ma dus "nugter" is oor die gruwelike dade van die land, terwyl Mirtel op 'n kinderagtige manier 'n bespotting van alles maak.

In die toneel waar Petrus in die swembad tussen Buziwe se bene deurglip is dit weer sy pa wat op sy gewete is en hy: "trek [...] my ru aan my voete terug. Ek sluk 'n homp water, kyk om en maak die gelaatstrekke van Hendrik Steenekamp uit" (Venter, 1993:219). Hendrik is ook in hierdie magies-realistiese oomblik onder die water, in Petrus se visie geklee in 'n kerkpak, hemp en das. Die kerk is dus weer ter sprake, en hy voel skuldig, asof hy iets verkeerd gedoen het en dit is sy pa se woorde wat by hom spook: "Jou verdomde klein verraaier, Petrus, borrels by sy mond uit, saam met een van ons meide in die swembad. Ek skaam my net om dit te sê" (Venter, 1993:219). Petrus se pa en die kerk

verteenwoordig telkens die *status quo* van die land. Petrus, as ’n tipe inisiant wat dit moeilik vind om kant te kies tussen wit en swart, is gekant hierteen, maar weens sy Christelike agtergrond kom hy nooit volledig in opstand teen sy ouers, die kerk, en so ook die regering nie. By geleentheid kry hy ook stry met Buziwe omdat hulle niks vir hulself doen om hulle lot te verander nie.

Die toneel wat in die nagklub in Johannesburg afspeel, herinner feitlik aan ’n mitiese volksverhaal. In die wemelende onderwêreld (wat vervolgens in meer detail bespreek word) is daar selfs sprake van ’n godin: “En Grace. O, Grace, met jou stem soos wolke sigaarrook, soos geoliede leer. Godin Grace wat teruggekeer het na die kontinent vol son en dansende kinders en kyk, al die kinders se velle het wit verbleik” (Venter, 1993:131-132). In hierdie bedwelmde toestand verbeel Johannes hom dat die hele land se “kinders” almal wit gebleik het in die teenwoordigheid van ’n godin, wat in sy gedagtes dus die rasseprobleem uitwis. Die Grace waarna verwys word, is in werklikheid die Amerikaanse kunstenaar Grace Jones, die supermodel en sangeres, waarvan die lied “Warm Leatherette” almal meesleur in die bedwelmende “liminale org” waarin die klubgangers verkeer.

4.3.3 Dieresimboliek

Dieresimboliek is volop in *Foxtrot van die vleiseters*. In die liminale fase word inisiante dikwels gesien as diere, of half-dier, half-mens. Dit sluit aan by die mitologie en die magiese-realisme wat transendentale individue soos byvoorbeeld ’n man-leeu, of ’n leeu met ’n olifantkop insluit om daarop wys dat so ’n persoon nie werklik bestaan nie, en simbolies dood is. Trieksters neem ook dikwels die rol van ’n dier aan en soos Radin opmerk: “he can transform himself at will into any form, this animal form simply represents one of his aspects” (Radin, 2015:Loc2783-2787). Dit is nie te sê dat al die karakters wat diere-eienskappe het wel trieksters is nie, maar heelwat van die triekster se kwaliteite kan aan die karakters toegeskryf word, byvoorbeeld hul dwaasheid en gebrek aan skaamte: “he is clown, fool, jokester, initiate, culture hero, even ogra . . .“ (Abrahams in Thursby, 2006:45).

4.3.3.1 Diere as metafoor vir lede van die wit communitas

Wanneer Bianca van Generaal Konstantyn praat, word ’n hond dikwels as metafoor gebruik om hom te beskryf, byvoorbeeld “die jakkals”, “daai honneoë van hom” (Venter, 1993:88), “daai honneogies van die generaal is klein en rooi soos ’n bull terrier s’n” (Venter, 1993:89), en “[s]nuffel-snuffel nes ’n hond” (Venter, 1993:90). Later word daar ook na oom Frênk verwys as ’n bekwame man “met sagte spaniëloë” (Venter, 1993:162). Dit is interessant om daarop te wys dat die dieresimboliek wat gebruik word om die leiers van die struktuur te beskryf, dikwels die van diere is wat negatiewe elemente verteenwoordig, soos ’n hond (in die negatiewe sin van die woord, nie as die mens se beste vriend nie) en ’n jakkals.

Ds. Neelsie is nog ’n karakter wat geassosieer word met dieresimboliek wat varieer tussen die “koning van die diere”, (leeu), tot ’n onrein dier in Bybelse terme (haas), en langlewendheid wat ook as simbool gebruik word by begrafnisse (skilpad). Eers is hy ’n haas met leeuemaanhaar, dan ’n leeu met haasore, dan ’n skilpad wat soos ’n klip lyk, dan weer ’n klip wat opstaan en wegstap op skilpadbene, maar “bowenal is hy daar voor my besig om sy skaapklere uit te trek. En bokant sy jakkalsogies [...]” (Venter, 1993:28). Dit is weer eens ’n verwysing na die slinksheid van die fox/vos/jakkals, en is volgens Petrus hoe hy Sondag na Sondag die gemeente oorhaal, by tye met ’n heuningbek en by tye met ’n swawelbek. Ds. Neelsie kan gesien word as ’n jakkals/wolf in skaapklere, want as die dominee vertolk hy die rol van ’n vertroueling, ’n Christen, en iemand wat sy medemens respekteer. Maar volgens Petrus is hy in werklikheid ’n tipe triekster wat slinks is en maklik van rol verander. Binne die sisteem word die dominee wel gesien as ’n “heilige begeleier”.

Frênk Wessels se vrees tydens die skouterreingebeure kom na vore wanneer sy stem beskryf word as dié van ’n voëltjie. Sy stem “klink soos die bewende borsie van ’n mossiekuiken” (Venter, 1993:188), terwyl hy roep om hulp van die polisie. Mirtel se hare word beskryf as dié van ’n perd of leeu: “die dik, steil, bruin maanhaar” (Venter, 1993:159). Petrus verwys daarna dat die boere lankal reeds gewoond was om “kywie te hou met regop, meerkatwaaksame lyfies, met bespieders vir ogies en wakker bakoortjies” (Venter, 1993:8).

Die toneel wat afspeel in die nagklub, Ciro's, in Johannesburg is op 'n meer letterlike vlak 'n liminale ruimte waar verskeie van die gaste vir die kostuumaand aangetrek het soos diere. Binne die grense van die nagklubmure is almal wat opgedaag het vir die partytjie deel van hierdie liminoïede fase (as 'n tipe *communitas*) en net soos wat inisiante dikwels 'n masker moet dra, is die mense in die nagklub feitlik ook gemasker en dikwels onherkenbaar anders as in hulle normale lewe. Die nagklub word beskryf as 'n "wemelende onderwêreld" (Venter, 1993:127) en heelwat van die gebeure is dié van 'n beswymende, bedwelmde, droomwêreld, waar dwelms gebruik word, homoseksuele verhoudings en promiskuïteit aan die orde van die dag is. Heelwat van die kostuums stel waterdiere, amfibiese gediertes en insekte voor. Vergelyk in hierdie verband: "'n geskubde arm kom van agter af oor my skouer" (Venter, 1993:127); "skubman"; "geskubde wese"; "meerminne [...] met Betty Boob-vislippe" (Venter, 1993:127); "Watch your tail, you big fat crocodile!" (Venter, 1993:127); "die water- en landdier waggel en swem onderskeidelik" (Venter, 1993:127). Laasgenoemde verwys letterlik na 'n transendentale figuur wat dikwels ter sprake kom in die konteks van liminaliteit, byvoorbeeld Hermes. Voorts is daar 'n "oseaan van nagdiere" (Venter, 1993:128); "skole visse, pers see-alligators, dayglo-krappe, pikkewynnonne" (Venter, 1993:128); "walruspaartjie met skulpwit sykousmonderings en uitspattige swart hangsnorre en oogwimpers" (Venter, 1993:128); "twee krokodille", "amfibiese gediertes" (Venter, 1993:128); "visprinses" (Venter, 1993:131); "stertvin"; "snoekies"; "Blaasoppievriendin" (Venter, 1993:133), "mense van die skimmeryk" (Venter, 1993:128), "slakke" (Venter, 1993:129); "seekatte"; "akkedisse" (Venter, 1993:129); "skinny little bat" (Venter, 1993:127); "Mickey Muis; "twee reusevlieë" (Venter, 1993:130); "Spiderwoman"; en 'n "tsetsekoningin" (Venter, 1993:130). Spiderwoman, meerminne en dies meer versterk weer die mitiese trant van liminaliteit. Aan die einde van die aand het Johannes seks met 'n oorgewig vrou wat hy beskryf as 'n teddiebeer: "[...] ek het seks met 'n reuseteddiebeer" (Venter, 1993:138), wat weer 'n psigoanalitiese blik veronderstel. In *Groen soos die hemel daarbo* word sessies by 'n terapeut verweef deur die vertelling, wat feitlik vra vir 'n psigoanalitiese interpretasie.

Hendrik praat van Mirtel as sy "boklam" (Venter, 1993:173) en Mr Muriel word beskryf as 'n "gewoontedier" (Venter, 1993:109). Johannes word weer beskryf asof hy verwerp gevoel het deur sy hele familie, deur hulle in die lig van bokke te skets: "Dit het vir my

gevoel of julle almal my verstoot met julle horings" (Venter, 1993:72). Dit kan simbolies weer verwys na die sondebok, waar die hele Afrikanerdom feitlik aandadig is aan die aaklighede wat plaasvind in die land, en Johannes se beskrywing van sy hele familie as bokke kan impliseer dat die kollektiewe wit volk deur Venter met die skryf van die roman geoffer word as boetedoening vir sondes.

Angela word ook beskryf as 'n diertjie: "Sy's soos 'n reptiel, 'n knaagdier" (Venter, 1993:196), wat vroeg doodgaan omdat hulle harte nie die pas kan volhou nie. Carl voel later dat Angela uit haar: "fladderende knaagdieragtige snuffelbestaan" (Venter, 1993:196) geruk moet word. Tydens Johannes se vertelling van die vrou (Angela) wat hy gegryp het, is dit weer eens soos wanneer daar 'n bok gejag word. Hy het haar ge-"spot" tussen al die mense: "Ek snuffel haar uit soos 'n jakkals" (Venter, 1993:72-73) en "ek het haar een of twee keer uit die oog verloor" (Venter, 1993:73). Sy is giftig met haar groen minirok, atleties. "Ek is so bang ek verloor haar spoor [...]" (Venter, 1993:73), en "En dis toe [...] dat ek op haar is. Ek voel haar, ek ruik haar, ek hoor haar asemhaal, alles [...]" (Venter, 1993:74).

In die biologie is Angela ook die genusnaam vir bidsprinkane (Hottentotsgotte). Hulle is dikwels groen (vergelyk Angela in haar groen rokkie) en byt die mannetjie se kop af tydens seks. In Khoi-en San-tradisies verwys "mantis" na 'n god. Die woord 'Hottentotsgot' beteken letterlik 'n god van die Khoi. Angela kan daarom gesien word as 'n transendentale figuur, 'n gevleuelde wese, 'n engel, wat aansluiting vind by voëls as transendentale wesens wat tussen hemel en aarde lewe: "Sy kan haarself skynbaar vinniger uit en in haar transendentale swymlandskap tower" (Venter, 1993:199).

Die geslag van die mollige kortvlerkengel in ouma Lalie se fonteindammetjie in die blomtuin kon ook nie bepaal word nie (Venter, 1993:41). Engele as transendentale figure is dikwels geslagloos, soos ook trieksters (vergelyk byvoorbeeld Hermes). Die beswymende gevoel kom ook by Johannes op in die nagklub wanneer hy saam met Theresa teen die trappe afstap. Hy noem dit 'n "tequila high": "Dis nie die bedwelming van [...] drank nie. Dis 'n helder, suiwer kop-ervaring. Amper soos die skoon saligheid van hoë gehalte kokaïen" (Venter, 1993:131).

4.3.3.2 Diere as metafoor vir lede van die swart communitas

Dieresimboliek wat geassosieer word met die swart kulture, is dikwels dié van bobbejane en ander wilde diere. Soos Petrus sê wanneer hy Fritzie se uitkyk opsom: "hotnoskinders en heidens, klipkoppe en bobbejane en barbare [...]" (Venter, 1993:243), en hy voeg ook by: "Die luiaard, die bedrieër, die swartgat, die bobbejaan, die houtkop" (Venter, 1993:244). Oom Bekker verduidelik waar die naam Kesie-se-Berg vandaan kom: "'n wille Boesman met die naam van Kees" (Venter, 1993:123), waar 'n bobbejaan weer 'n metafoor is vir 'n swart mens. Swart mense word dikwels gesien as wild en dierlik. "Met hom saam het hy 'n klomp Kaalkaffers gehad. Dit was sy manne wat hom gehelp het skaap steel. Kyk, as julle dink dinge lyk nou sleg, dan moes jy in daarie jare 'n boer gewees het" (Venter, 1993:123). Kees was blykbaar bekend daarvoor dat hy van perdevleis gehou het. Oom Bekker vertel hoe die Boerekommando eendag vir "Kees en die Kaalkaffers" onder lood gekry het, en dat hulle onder die hangkrans weggekruip het toe die krans bo-op hulle ineengestort het. Die swart kulture is letterlik soos diere gejag deur die Afrikaners, net soos die aboriginale in Australië deur die wit setlaars gejag is.

Tydens Buziwe se beskrywing van dieselfde toneel, wys sy ook daarop hoe swart mense ge-"jag" is: "And the white men now also made the Bushmen the targets of their guns" (Venter, 1993:226). Maar Kees was slim en hy kon telkens wegkom: "He was clever. He got away every time" (Venter, 1993:226). Kees verteenwoordig byna ook weer 'n tipe triekster wat 'n bespotting gemaak het van die Afrikaners.

Die "wilde Boesmans" (Venter, 1993:146) kom ook ter sprake wanneer daar gepraat word van die fondsinsameling om te voorkom dat die Boesmans uitsterf: "Red die Boesman" (Venter, 1993:147). Dit word weergegee asof die volk aan die uitsterf is, soos diere wat uitsterf, en feitlik nou 'n "beskermde spesie" is. Die drie visioene wat Petrus een nag sien, behels onder andere dat sy oupa die storie van Komiek aan hom vertel: "Dit was 'n wille Boesman wat ek [...] aangekeer het", "Met riempiesboeie om sy enkels" (Venter, 1993:66) vasgemaak het, en wat hy self "mak gemaak" het (Venter, 1993:66). Komiek het nooit weer sy mense gesien nie, soos wat jy 'n dier sal wegvat uit sy "trop", hom vasmaak aan rieme sodat hy nie wegloop nie en hom dan mak maak.

Tydens die landbouskou-optogte bereik die rassehaat 'n hoogtepunt wat daarop wys dat sogenaamde Christenskap en naasteliefde nie bestaan nie. Wanneer 'n swart meisie vir Hannelie van Straat vra vir 'n broodjie om te eet, is al wat sy uitkry: "'Julle bliksems' [...] 'julle bliksems. Ek is gewapen, hoor, onthou net dit.'" (Venter, 1993:191), en sodra nog swart mense vir kos kom vra, gooi sy die kerrie en rys uit haar bak op die grond, uit vrees vir haar en haar kinders se lewens (soos wat mens 'n wilde dier sal voer sodat hy jou nie aanval nie): "'Dé, vat al die bleddie goed, maar om godsnaam,' huil sy, 'hou net om godsnaam julle pote van my kinders af'" (Venter, 1993:191). Die verwysing na die swart mense se "pote", dui ook weer op die feit dat hulle as dierlik beskou is. Terselfdertyd gryp Hannelie 'n mes en "korrel soos 'n geslypte mesgooier en tref 'n weghardlopende meisie vol in haar kuit. Die mes skeur die kind se vlees, kloof haar tot op die been [...]" (Venter, 1993:191). Die "dier" word hier ook letterlik gejag deur iemand wat andersins 'n gewone, sogenaamde vredeliewende ma en boervrou is. Die verwarrende omstandighede van die liminale oorgangsfase van almal in Suid-Afrika tydens hierdie tyd het tot gevolg dat mense buite hulle aard optree, soos later in meer besonderhede bespreek sal word.

Fritzie is die mees uitgesproke rassis en hater van almal wat die *status quo* probeer omverwerp en sy beskrywing van swart mense as diere is feitlik 'n gegewe. Volgens hom ís hulle diere, nie sóós diere nie. Hy praat van die: "hotnoskinders en heidens, klipkoppe en bobbejane en barbare" (Venter, 1993:243), en die beskrywing van die nag waarin hy op die swart mense geskiet het, is die toneel van 'n jagter wat sy prooi bekruip met: "'n Finse Vixen, kaliber .222 met 'n teleskoop en 'n nagvisier" (Venter, 1993:243). En hy voeg by "[...] die een het hy 'n kopskoot gegee. Die tweede een het weggekom. 'Maar ek dink ek het hom dalk ook gekwes'" (Venter, 1993:243). Fritzie gebruik woorde soos "kopskoot" en "gekwes" asof hy van diere praat, inteenstelling met "gewond" wees vir mense.

Petrus se sarkastiese beskrywing van Fritzie se denkwyse en hoe hy homself probeer regverdig as sogemaande "Christen", beklemtoon die absurditeit daarvan:

> "Die luiaard, die bedrieër, die swartgat, die bobbejaan, die houtkop. 'n Bobbejaan kan jy maar laat wegkom. Hulle doen tog nie soveel skade nie. En 'n koeël wat deur 'n stuk hout klief, daaroor sal God nie sy genade opskort nie. Jy

kan met ’n geruste hart kom aansit by die tafel van die Here, broeder” (Venter, 1993:244).

Petrus, daarenteen, se aanwending van dieresimboliek om Buziwe te beskryf, kan in ’n meer positiewe lig gesien word. Hy vertel dat hy kan insien waarom daar op die plaas gesê word dat Buziwe mooi is, en vergelyk haar dan met ’n kalf: “Die oë en ooghare soos dié van ’n jong verskalf” (Venter, 1993:164). Die kalf is in baie kulture ’n simbool van vrugbaarheid, en kan dui op die Bybelse goue kalf, of die kalf wat geoffer word. Die swart vrou in die pad wanneer Petrus vir Johannes op die stasie gaan haal, lyk vir Petrus na ’n koei (Venter, 1993:102) wat weer kan verwys na die “heilige koei”, en dan verder: “Soos ’n dier laat sy haar kop neer” (Venter, 1993:104). Die koei is onderdanig, anders as die dom-astrante bobbejane, of slinkse jakkalse. Petrus praat later weer van Buziwe se bokoë: “Buziwe met haar bruin bokoë” (Venter, 1993:205).

Tydens die toneel in die bakkie beskryf Petrus ook week die verhouding tussen hom en Buziwe binne die konteks van diere: “Ek is die wit hond en sy is die swart hond. Vir mekaar geblaf soos die honde hier maak. Mekaar besnuffel” (Venter, 1993:225). Wanneer Buziwe vir Petrus konfronteer omdat hy niks gedoen het om hulle te help nie, kap hy terug: “En julle sterte [...] want vir jare al is hulle tussen julle bene ingetrek. Gee mens ’n hond met sy stert tussen sy bene twee bene, of net die een weggooibeen?” (Venter, 1993:224). Die hondverwysing kan dui op ’n hondelewe, man se beste vriend, of op die negatiewe konnotasie wanneer daar na iemand verwys word as ’n hond. Hy beskryf ook byvoorbeeld Nosisi se reaksie wanneer hy by hulle verbygaan in die gang van hulle huis: “dodge julle my, asof julle bang is, asof julle nie mense is nie, maar bang diertjies” (Venter, 1993:225). Beide Petrus en Buziwe is buitestanders, en beide is anders as ander mense van hul onderskeie kulture.

Alhoewel al die lede van die gemeenskap in Suid-Afrika in ’n liminale fase is, bly daar die onderskeid tussen die wit gemeenskap en die swart gemeenskappe. Albei tree barbaars en buite die reëls op, maar die wit groep sien die swart groep as die wilde groep wat dierlik optree: “Die hande van barbare, hoe kan mens hulle ooit anders beskryf, almal saam in daai koelsak daar by die Rapportryers se stalletjies, en weet jy, hulle druk daardie

rooi, bloederige vleis net so in hulle monde" (Venter, 1993:190). Die swart groep eet die rou vleis, soos diere.

Wanneer Laang kom tyding gee dat hy nie meer vir Hendrik gaan werk nie, reageer Hendrik heftig (byt sy tong raak) deur vir Laang weg te jaag. Hierop is Laang se reaksie "Donkiebot" (Venter, 1993:234). Donkies word weer gesien as dom, maar noudat Laang nie meer 'n gewillige esel is nie, word Hendrik se gesag ondermyn.

4.3.4 Wanorde, chaos, moord en dood

Die wanorde van liminaliteit bereik 'n hoogtepunt in die verhaal tydens die landbouskou waar die rassehaat oorborrel tot totale chaos. Weer eens is dit 'n omheinde of begrensde area wat dus funksioneer as 'n liminale ruimte. Aan die binnekant is die wit *communitas* en buitekant die swart *communitas*.

Rondom die skougrond is 'n veiligheidsheining opgerig, 'n belangrike grens wat letterlik die skeiding vorm tussen swart en wit, arm en ryk: "Hier drom daar nog 'n paar swart tienderjariges saam agter die veiligheidsheining reg rondom die skougrond wat mense sonder genoeg toegangsgeld uithou" (Venter, 1993:162). Maar terselfdertyd is dit duidelik dat die wit *communitas* ook swaar trek en dat almal saam in die ding is wanneer ouma Lalie oor die tuisvlyt opmerk: "'Maar dis tog vanjaar opmerklik dat hulle ekstra swaar dra [...]'" (Venter, 1993:175). Die uitstallings waarvoor die vroue verantwoordelik is by die skou dra ekstra swaar, want die boere sukkel meer met die onluste in die onseker tye. Die wen-blommerangskikking se naam weerspieël die omstandighede van die land, en is 'n toekomsblik op die "ondergang" van apartheid en die huidige struktuur: 'Die sonsondergang'. Tussen dag en nag is die sonsondergang ook 'n drumpelfase. Dié rangskikking is staangemaak op 'n blou spieël en bestaan uit oranje vuurpyle, geel Afrikaners, groen varkore en koringblom. Daarby is 'n goue strik ingedruk ter afronding (Venter, 1993:176). Die kleurskema is 'n kombinasie van ou en nuwe regering: oranje en blou van die ou vlag, groen en goud/geel van die ANC-vlag. Interessant genoeg is dit ook in *My simpatie, Cerise* waar die hoofrangskikking (tydens die onthaal ter viering van die casinolisensie) staangemaak is op 'n blou spieël wat water simboliseer. Water kan in

beide gevalle ’n metafoor wees vir die einde van ’n era (vergelyk in die verband ook die sonvloed in die Bybel), sowel as nuwe lewe (hergeboorte en doop).

Ouma Lalie voorspel dat almal blink en ‘opgedoen’ sal wees en hul beste voet sal voorsit, want “Dis ons laaste maal die” (Venter, 1993:176), wat simbolies sinspeel op “Die Laaste Avondmaal”. Die land is aan’t verander, en daarmee saam gaan die landbouskou se wese verander, of die skou dalk selfs verdwyn. Oom Frênk beklemtoon ook die ongewone situasie: “In moeilike boerderyomstandighede vind die skou die jaar plaas” (Venter, 1993:177). Die president van die skou bevraagteken dit of die skou nog aan sy doel beantwoord en voeg ook by dat die gemeenskap: “geskok en verontrus [is] oor die wrede en lafhartige moord op twee van ons geliefde inwoners” (Venter, 1993:178). Oom Frênk vra dan vir ’n oomblik se stilte ter nagedagtenis aan “ant Alberta en oom Stefaansie wat [...] in ’n bloedpoel op hulle dubbelbed deur hulle eie seun ontdek is [...]” (Venter, 1993:162), wat wys op nog ’n plaasmoord. Hul oudste seun het, na heelwat brandewyn en Coke, te vertelle oor die voorval: “‘By ’n syvenstertjie [...] het hy deurgeklim. ’n Swarte kaffer, man, wie sal nou anders so iets doen. Sy vuil vingermerke was orals op die muur soos hy daar gevat het’” (Venter, 1993:164). Dié wedersydse gebrek aan respek, medemenslikheid en naasteliefde kom dikwels na vore.

By die landbouskou fluit ’n groepie swart mense vir die trompoppies, waarop ’n man op die pawiljoen sê: “‘Hoor nou sulke hanskaffers’” (Venter, 1993:180). Dié skelwoord vir swart mense word verskeie kere in die roman gebruik om die algemene chaotiese situasie te beklemtoon. Nie almal is dit eens dat dit aanvaarbaar is om die skelwoord in die openbaar te gebruik nie, veral nie wanneer dit kom by die “nuwe snotgatprokureurtjie” nie: “Aan Hendrik, Iris en ouma Lalie se geglurery kom ek agter dat hulle die man se aanmerking taktloos vind” (Venter, 1993:180). Alhoewel Hendrik, Iris en ouma Lalie hulself skuldig maak aan rassisme, is dit vir hulle ’n saak van privaatheid – hul rassisme word nie so ten toon gestel in die openbaar nie.

Alhoewel die swart mense nie deel mag wees van die landbouskou nie, word hulle wel ingelaat om die “vuilwerk” te doen, soos om die stalle skoon te maak. ’n Klomp swart tieners het saamgetrek: “Agter die hoë heining om die skougrond het ’n klein skare saamgetrek. Hulle het spontaan verdeel en vyf digte trosse mense gevorm” (Venter,

1993:181), en dans op die musiek van die Soul Brothers, 'n gewilde swart Suid-Afrikaanse musiekgroep wat waarskynlik beïnvloed is deur Amerikaanse *soul* musiek en wat veral gewild was "amongst migrant labourers who under Apartheid, were forced to leave rural homes to seek work in the cities" (Gordon, 2004). Die groep se sukses was meestal beperk tot Suid-Afrika as gevolg van sanksies.

Die betogers drink bier (Castle Lager)[28], terwyl nog 'n groter groep saamdrom by die parkeerplek: "maar nog steeds agter die veiligheidsheining" (Venter, 1993:181). Die ANC-vlagkleure is oral sigbaar: "aan hulle liggame en op hulle koppe is daar die groen, geel en swart kleure van hulle vlag. Die bewegings van hierdie mans is heftiger. Bo-op 'n uitgebrande wrak doen vier die toyi-toyi en gooi hulle gebalde vuiste teen die son" (Venter, 1993:181). Die uitgebrande wrak kan simbolies wys op die uitgebrande hut, wat beteken dat die inisiant nou gereed is om sy laaste rite te ondergaan. Vuur simboliseer dus nuwe lewe en hergeboorte, soos die Fenix wat uit die vlamme herrys het.

Dat die twee groepe (wit *communitas* en swart *communitas*) eintlik eenders optree in hierdie oorgangsfase, kan gesien word aan die volgende: "In die kroeg heers 'n elektries gelade dringendheid om die droogte en 'die gemors anderkant die drade' eenvoudig weg te drink" (Venter, 1993:182). Vinkel en koljander. Die swart mense drink hulle sorge (die wit mense en onregverdighede) weg aan die een kant van die draad, en die wit mense drink hulle sorge (die swart mense en magsondermyning) weg aan die ander kant van die draad. En 2de lt. Ghoen wys daarop dat die boere vol brawade is, maar eintlik te bang is om self iets te doen. Hulle stuur hul kinders om die geveg te veg wat hulle begin het: "Julle kak julle vol as hulle 'n paar slaggate grawe vir die polisievens. [...] Maar staan bietjie in die middel van oor die duisend klipgooiers, [...] dan kan julle begin saampraat" (Venter, 1993:183).

Dit is ironies dat die rassehaat in die landelike omgewing juis 'n hoogtepunt bereik by die "skou" – die onderliggende rasseprobleme word as 't ware uitgestal. Uiteindelik bereik

[28] Interessant is die feit dat die betogers Castle Lager drink en dat dié reklame rondom die bier veral gemik was op die propagering van die reënboognasie: "For 133 years the Castle Lager label has stood not only as an identifier of the country's biggest beer brand, but more importantly as a symbol of national unity and friendship. Of nationalism that transcends racial, cultural, and socio-economic boundaries" (Ogilvy South Africa:2019:s.p.).

hierdie prutpot van onderdrukking 'n hoogtepunt wanneer die swart mense die skou bestorm en begin plunder:

> "Mense swart en wit skarrel by my verby, gil na hulle kinders, die mense van agter die drade se monde wyd oop, singend, oeloelerend, laggend, hulle oë skitterend van verrukking en glinsterend van 'n angs wat jy net by kinders kry. Kyk hoe maklik kry ons hulle aan die hardloop/oh, my God, what wil happen to us now?" (Venter, 1993:188)

Die gebeure wat afspeel, lyk na 'n oorlogstoneel tussen die twee faksies (linies):

> "Deur die hekke bars 'n konvooi Casspirs vol gewapendes. Agter hulle volg nog twee Buffel-patrollietrokke met polisieversterkings. Langs sy bestuurder in die heel voorste Casspir, die een wat by die hek van die skouterrein geparkeer was, swaai 2de lt. Anton Ghoen 'n bottel brandewyn en sy R1 rond. Op sy blonde kop is sy kamoefleerpet" (Venter, 1993:191).

Terwyl Iris, Hendrik en Lalie hardloop om in die Pontiac te spring, "kom 'n jong hand van agter af en ruk haar pêrels met een wilde, wanhopige slag van haar nek af" (Venter, 1993:189). Hendrik het reeds sy hand op sy pistool: "Sy rug, die swart bliksem, ek skiet hom vrek" (Venter, 1993:189) en hy oorweeg dit om die man soos 'n lafaard in die rug te skiet. Maar Iris keer hom om nie in sy blinde woede iemand anders se lewe te neem ter wille van pêrels nie (die pêrels is eintlik net simbolies van 'n groter verlies): "[...] moenie skiet nie, my man. Laat hom maar gaan. Wat is pêrels nou", en "Moenie skiet nie, Hendrik. Laat ons nie so iets saam met ons die ewige lewe in dra nie" (Venter, 1993:189). Die chaos en onsekerheid oor die toekoms het tot gevolg dat individue buite hul aard optree. Die reëls word geïgnoreer in die liminaliteitsfase en die wanorde is allesoorheersend: "[...] die skougrond is van hemel tot aarde net een, bruin stofmassa [...] en flarde mense wat gil en skreeu en vloek en oeloeleer en vir mekaar bang is" (Venter, 1993:189).

Die volgende aanhaling verwoord die wit *communitas* se angs en vrees volkome. Die besef dat die *status quo* moet verander, dat die struktuur soos hulle dit ken, tot 'n einde gekom het, kan gesien word aan:

> "[...] vee die wind die stukkies mens wat 'n leeftyd in dieselfde dorp geloop en gekoop het, leeftye van stukkies mens uit die lendene van hulle oupas en oumas en grootjies, geslagte van mense wat almal saam grootgeword het hier op die vlaktes en tussen die rantjies saam met die springbokke en die dassies en die aasvoëls, en nog altyd, en vir ewig, hys die ou vrees hom maar weer op in ons oë. Net so onontwykbaar soos die verskrikking wat die gogga vir die baba inhou. En nooit, God wees ons kleingeestiges genadig, sal dit anders wees nie" (Venter, 1993:189).

Die gebeure by die skou is letterlik 'n ondermyning van alle sisteme. Wet en geregtigheid word geïgnoreer en die hele toneel is chaoties en wanordelik. Binne 'n tradisionele rite word die lede van die *communitas* aangemoedig om te plunder. Die verhouding tussen die wit en swart gemeenskappe word hier oopgevlek. Die gebrek aan samehorigheid as daar moeilikheid kom, borrel ook na die oppervlak. Niemand staan saam nie. Swart en wit is opgestel teenoor mekaar. Wanneer Petrus oorrompel word en sy belt afgevat word, besef hy: "Daar's niemand om my te help nie. Dit was opvallend die dag: toe die stront spat, vee elkeen net sy eie bas af" (Venter, 1993:204-205).

Hendrik as die patriarg en verteenwoordiger van die *status quo* wil nie glo dat die situasie besig is om te verander nie en ontken wat aan die gebeur is: "Ek sal nooit glo dat al die goed tot niet sal gaan nie" (Venter, 1993:180), maar terselfdertyd dink hy ook by homself: "Hy wil nie 'n duim meer grond bykoop nie. Vroeër jare miskien, maar nie in die tyd nie" (Venter, 1993:119). Mr Muriel praat oor die bykoop van die Bekkers se grond, terwyl Hendrik sy opinie daaroor vir homself hou. Die verval word ook gesien aan die gesprek wat oupa Dzozo met Petrus het oor die moontlikheid van 'n verhoging, sodat hy vir Buziwe nuwe skoolskoene kan koop: "En dit gaan toe sleg met die geld in die land. Die regering het meer en meer geld nodig om die polisiemag oortyd te betaal en die prys van skoolskoene verdubbel" (Venter, 1993:168).

Tiberius is 'n teologieprofessor (ook die voorsitter van die Korps vir Vrede [Venter, 1993:47]) wat by ouma Lalie kom kuier en sy lot bekla. As 'n potensiële tradisionele "heilige leier" (teologieprofessor), is hy omgekrap oor die losbandigheid wat in die land heers: "En nou met die Noodtoestand in ons land het die studente vir die eerste keer

handuit geruk. Die effek wat die politiek op hulle het" (Venter, 1993:46), en voeg by: "Ek voel of ek 'n tekort aan genade het" (Venter, 1993:46). Die lede van die *communitas* tree tipies op soos die inisiante in die liminale fase. Om Tiberius se rol as die vredebewaarder (voorsitter van die Korps vir Vrede) simbolies te versterk, het ouma Lalie 'n bos Peace-rose in hulle kamer gesit (Venter, 1993:45). Die koshuiskinders se gedrag is barbaars en die heilige leier voel hy het beheer verloor. Die kinders is almal op hulpkommando en is daarom in besit van R1's. Tydens die aankondiging van die noodtoestand, ruk die studente heeltemal hand uit: "'n stuk of 40 seuns [hardloop] in die gange [...] met gelaaide R1's [...] En hulle skree: kom ons storm die township en skiet die kaffers vrek" (Venter, 1993:47), en hy voeg by dat dit mooipraat gekos het om hulle weer onder beheer te kry.

Dis ook nie toevallig dat Tiberius "sy twee hande opmekaar [vou] onder sy ken soos 'n heilige kerkie" (Venter, 1993:50) nie. Hierdie gebaar word later herhaal deur Angela: "Sy vou haar hande [...] in 'n katedraaltjie saam" (Venter, 1993:201).

Nog 'n voorbeeld dat dinge drasties aan die verander is, kan gesien word wanneer Hendrik wag dat die skape aangejaag word. Toe dit nie gebeur nie, besluit hy om self vir Sieraad op te saal en te gaan kyk wat aangaan, want: "Hier is groot fout hier vandag. In die einste veld is daar iemand wat die krag van sy nee en sy ja, die wysheid van sy só en nie só nie, die vrug van sy teenwoordigheid op Wildeperdehoek, dit alles wil die hansgat hier iewers in die veld onder sy swart voet vertrap" (Venter, 1993:231). Hendrik dink dat Laang iewers leeglê en besef dat hy ondermyn word deur die werkers.

4.3.5 Die rol van vuur en die verbranding van die heilige hut

Vuur verteenwoordig nie alleen afskeid, die einde van 'n fase nie, maar word ook tydens die inisiasieproses letterlik gebruik om die heilige hut waarin die inisiant gelewe het, af te brand voordat hy die nuwe fase kan betree. So ook kan al die verwysings na vuur, vlamme en brande simbolies verwys na die kulminasie van die liminale fase waarin Suid-Afrika verkeer voordat die nuwe orde betree kan word[29].

[29] Verwysings na vuur en brande word aangetref op bladsye 3, 17, 19, 26, 27, 47, 48, 60, 62, 68, 72, 92, 95, 114, 141, 150, 159, 161, 163, 171, 176, 181, 185, 257, en 258. Vuur is gelyktydig vernietigend en vernuwend/reinigend.

Huise, skole en karre wat afgebrand word uit protes, is aan die orde van die dag. Een van oom Jannie se werkers het ook laat weet dat hy nie die volgende dag werk toe kan kom nie, want: "daar't moeilikheid gekom in my straat op die dorp" (Venter, 1993:19). As hy werk toe sou gaan, staan hy die kans dat sy huis ook afgebrand kan word: "Anners brand hulle dalk my huis ook af" (Venter, 1993:19), en Jannie voeg by: "Die donners het al hulle stadsraadslede se huise afgebrand" (Venter, 1993:19).

Die belangrikheid van brand en vuur binne 'n religieuse konteks kan veral gesien word aan ds. Neelsie se preek waarna reeds vroeg in die verhaal verwys word: "Vuur en die Menseliggaam" (Venter, 1993:27) en die Bybelse teks oor "God se reddingsengel saam met Sadrag, Mesag en Abednégo in koning Nebukadnésar se vuuroond van straf" (Venter, 1993:26). Vier manne stap in die vuur rond sonder dat daar 'n letsel aan hulle kom, en een lyk soos 'n godeseun. (Hierdie toneel vorm weer deel van die vertelling in *Ek stamel ek sterwe* wanneer Konstant opmerk dat die vlamme nie aan die drie in die vuur kon vatkry nie, omdat hulle nie vleis eet nie.) In ds. Neelsie se preek sê hy dat dit "die Toorn van God is" wat op hulle is met die huise in die townships wat aan die brand gesteek word: "nee, erger nog, mense, word aan die brand gesteek. Op die plase van ons boere word daar 'n vuurhoutjie gegooi in hulle graskampe of skure" (Venter, 1993:27), en voeg by "Ons stede staan in vlamme. Ons land staan in vlamme" (Venter, 1993:27).

Die professor, Tiberius, vertel van die motorbandmoorde en die lyk wat hy langs die pad gesien het: "Onder die boom lê die smeulende lyk van iemand wat met 'n motorband om sy nek aan die brand gesteek is" (Venter, 1993:47). Hierdie storie laat ouma Lalie dink: "Dis soos Gomorra wat in vuur en swawel aan 'n einde kom" (Venter, 1993:48). Om te boet vir die land se sondes, sal alles in 'n vuur tot niet gaan. Slegs dan kan die geïnisieerdes hergebore word en 'n nuwe lewe betree. Tiberius vertel verder dat hy drie bronsknope by die lyk gekry het, en dat dit al is wat oorgebly het van die "godskepsel" (Venter, 1993:48). Die drie knope kan weer eens wys op die Bybelse toneel van Sadrag, Mesag en Abednégo, tesame met die "godskepsel", maar terselfdertyd kan dit ook wys op die kruisiging waar alle sondes met die "offerande" van hierdie verbrande liggaam aan die kruis opgehang is.

Een nag op die plaas kry Petrus drie visioene oor vuur of brand. In die eerste gesig staan hy op om sy oupa Lampinon te gaan ontmoet. Hy kyk by die venster uit en sien daar waar die dorp moet wees: "vlam 'n rooi gloed ten hemele. Dis huise wat in die lokasie afbrand" (Venter, 1993:65). Die tweede gesig is die van sy groot tante Mossie (sy ouma se suster) saam met wie hy 'n sigaret rook: "Dè, steek vir jou en myself enetjie aan" (Venter, 1993:67), en die derde persoon wat aan hom verskyn in sy droom is sy broer, Johannes. Wanneer Johannes aan hom verskyn, brand "die litteken op sy linkerwang [...] soos 'n gloeiende kool" (Venter, 1993:67). Hy is gebrandmerk en niemand wil aan sy litteken raak om hom van sy las te verlig nie. Petrus kan nie onthou of hy of sy ouers aan Johannes se brandmerk geraak het "ter wille van die lewe en dood van my broer" (Venter, 1993:68) nie. Ook Petrus se "heilige hut" en sy ou wêreld moet afbrand voordat hy 'n nuwe lewe kan betree.

Tydens die rit vanaf die stasie terug plaas toe, is dit Johannes wat vra: "Is dit dan nie hier iewers langs die Ooskus waar hulle onlangs mense in 'n kar verbrand het nie?" (Venter, 1993:94). Hierdie toneel waarna Johannes verwys is na bewering vier vakbondleiers wat in 'n lokval, georkestreer deur generaal "Konstantyn met sy Orkes van die Dood" (Venter, 1993:95) anderkant die Swartkopsrivier, gelei is.

Verwysings na die onluste van die tyd word dikwels uitgeskryf: "[...] 'n klomp army-seuns wat moet sorg dat die mense in die township nie mekaar en mekaar se huise aan die brand steek nie, en glad nie met hulle dreigemente en petrolbomme en vuurhoutjies die wit mense pla nie" (Venter, 1993:141), waarop ouma Lalie reageer met: "'Haai, party van hulle lyk nog heeltemal soos seuns'" (Venter, 1993:141). Agtienjarige seuns wat direk na skool opgeroep was weermag toe, was inderwaarheid nog maar "kinders" wat ook in die grensoorlog moes veg.

Iris raak weemoedig wanneer sy met Mirtel die foxtrot dans en dink dan aan alles wat verkeerd gaan, onder andere hoe die wit struktuur afgebreek word in hierdie liminale fase: "die nagtelike hemel oor die dorp wat rooi aan die brand staan van vure wat nooit ophou nie, wat die ou orde verskroei" (Venter, 1993:160). Laasgenoemde is letterlik die "heilige hut" wat verbrand word, die afsterwing van die ou orde. Op sy beurt wens Petrus weer dat dieselfde met die swart mense op die plaas gebeur: "Soms, in my eie stilte, wens

ek mos die mense, die laaste een van hulle, is weg hier van die plaas af, hulle huise afgebrand, die laaste spoor van hulle arm en oënskynlik salige lewe uitgewis" (Venter, 1993:171). Petrus word gedurig gekonfronteer met die swart mense se armsalige lewensbestaan en wens selfsugtig dat hulle eerder almal kon verdwyn.

Aan die einde van die roman, is Mirtel en Fritzie se troue nog 'n ritueel, 'n *rite de passage*. Hulle albei neem afskeid van hulle vorige lewe as alleenlopers, betree die tussenfase van die troue en seremonie wat daarmee saamgaan, sodat hulle daarna saam die nuwe wêreld van man en vrou kan betree. Maar die seremonie word onderbreek wanneer ook die Steenekamp-familie se store aan die brand gesteek word. Uiteindelik kan ook hulle nie die destruktiewe aard van die liminale fase vryspring nie. Dit is Klein Temba wat dit eerste raaksien en skree: "Baas, die skuur brand!" (Venter, 1993:257). Fritzie spring op terwyl Klein Hennie skree: "Dis die kaffers, dis die kaffers" (Venter, 1993:257), wat daarop wys dat die rassehaat reeds oorgedra is op sommige van die jonger geslag. Pandemonium heers onder die gaste en die bruilof is in chaos gedompel: "In die verte skeur 'n duiwel van 'n ontploffing die somernag. 'n Vuurwolk kook boontoe [...]" (Venter, 1993:258). Du Plooy (1995:54) verwys na hierdie einde as die afloop van 'n era en dat daar

> "'n moontlikheid van bevryding van 'n gestigmatiseerde verlede in die toekomsvisie kon wees, maar uit die postscripts (doelbewus deel van die romanteks) blyk egter dat die 'karakters' in hul ware gedaante steeds aan hulle eensydige sieninge vashou en geen kennis van hulle sonde en ellende het nie".

Inteenstelling met hierdie einde, verwys Du Plooy (1995:57) na *Karolina Ferreira* waar die storie ook eindig met 'n brand/vuur, maar sy voeg by dat "[h]ierdie brand is egter nie 'n vernietigende vuur nie, dit dui nie 'n einde aan nie", maar is eerder 'n aanduiding van 'n nuwe toekomsmoontlikheid en dat die "setel van die ou orde verwoes" is.

Soos Sodom en Gomorra, sowel as die heilige hut van die inisiante, word ook Suid-Afrika nou 'n ruimte wat afgebrand moet word, sodat die inisiante 'n nuwe wêreld kan betree. 'n Tipe boetedoening is nodig sodat die inisiante gereinig en "heilig" kan word voordat hulle in die nuwe orde opgeneem kan word.

4.3.6 Die religieuse begronding van die roman

Van Gennep het aangetoon dat heelwat groepe in die moderne samelewing steeds gebruike het wat op 'n vroeëre religieuse fase dui. Wanneer iemand van een geloof na 'n ander wil oorgaan, is daar 'n verskeidenheid vereistes en rituele wat die individu moet deurloop. Religie strek ook oor grense: kulturele, lands-, en kleurgrense, en lede van byvoorbeeld die Rooms-Katolieke kerk is almal "broers" van mekaar. In die Christelike geloof is daar eweneens 'n proses waardeur die inisiant moet gaan. Eerstens word die debutant geleer van geloof, terwyl hy sy vorige, heidense lewe afsterf. Tweedens word hy gedoop of met water besprinkel, en derdens word hy as 'n wedergeborene weer opgeneem in die heilige gemeente.

In Suid-Afrika is dieselfde prosesse gevolg en daarom is die prominensie van die Heilige Gees, godsdiens, Die Bybel en ander religieuse verwysings in *Foxtrot van die vleiseters* belangrik. Nie minder nie as tagtig bladsye (uit 'n totaal van 264) het 'n religieuse verwysing, wat wys hoe liminaliteit en religie hand-aan-hand gaan. Die belangrikste hiervan is waarskynlik die Bybelverhale en vergelykings. In teenstelling met God, gebede, kerk en geloof, is daar ook 'n hele aantal verwysings na die duiwel en onheilighede.

Ds. Neelsie se preek vorm reeds 'n belangrike verwysingsraam. 'Vuur en die Menseliggaam', waar hy sy preek gebaseer het "op die teks oor God se reddingsengel saam met Sadrag, Mesag en Abednégo en koning Nebukadnéser se vuuroond van straf" (Venter, 1993:26), is basies 'n samevatting van 'n verskeidenheid elemente in die roman. Dat Suid-Afrika aan die brand is*:* "Huise in die townships [...] mense [...] Ons stede staan in vlamme. Ons land staan in vlamme" (Venter, 1993:27), kom duidelik na vore en volgens ds. Neelsie is dit mense wat in die vlamme van God staan "want die Toorn van God is op hulle" (Venter, 1993:27). Die sondaars moet gestraf word vir hulle dade.

Wanneer ds. Neelsie sy sprokie oor die dam van melk klaar vertel het tydens huisbesoek, is dit Petrus wat ook met 'n melksprokie wat na 'n mite klink, vorendag kom. Petrus se storie gaan oor die plaas en hoe die wit mense die swart mense misbruik. Maar in sy storie het die pa wel simpatie met die werkers wanneer hy in die een werker se oë kyk, want dit maak hom "weer so sag en weemoedig [...] nes dit 'n Samaritaan betaam" (Venter,

1993:35). En dan sê Petrus tartend aan ds. Neelsie dat hy sommer hierdie as tema vir sy volgende preek kan gebruik: “Ek het my Naaste Lief nes my Kondensmelk” (Venter, 1993:35).

Tiberius vertel aan ouma Lalie van die motorbandmoorde in die lokasie, wat haar laat dink: “Dis soos Gomorra wat in vuur en swawel aan ’n einde kom” (Venter, 1993:48). (Kyk Van Coller “Die representasie van plaas, dorp en stad in die Afrikaanse prosa” (2005) en “Die Afrikaanse prosa se peregrinasie van die plaas na die stad” (2006).) Die verwysing na Sodom en Gomorra word later weer aangetref wanneer tant Alida vertel van die slagting by die skouterrein: “dit het my mos aan Sodom en Gomorra van die Bybel laat dink” (Venter, 1993:190). Kempton Park waar Johannes woon, word as ’t ware ook gesien as ’n Sodom en Gomorra, want “[d]inge sal nou verkeerd loop daar op die Rand. Dis veiliger hier op die plaas” (Venter, 1993:4). Die stad staan direk in kontras met die plaas, en volgens Hendrik (veral) is die stad ’n plek vol booshede, terwyl die plaas verteenwoordigend is van Christenskap. Die stad as Sodom is volgens Van Coller (2018:149) een van die bekendste topoi uit die ou plaasroman: “Johannesburg is byvoorbeeld ‘Judasburg’ genoem”. In sy resensie-artikel van *Hierdie huis* (Kleinboer) skryf Van Coller (2018:149) verder dat die Afrikaner ambivalent staan teenoor die stad. Dat dit “’n noodsaaklike euwel vir oorlewing, maar geen onvoorwaardelike aanvaarding [is] nie”. Tipiese eienskappe wat met die stad as die “onderwêreld van Dante” geassosieer word, sluit in: “hoerery, geldverkwisting, drankmisbruik, dwelmmiddels, owerspel en veral rasvermenging” (Van Coller, 2018:55).

Tydens een van Mr Solomon se besoeke waar hy sy goedere by ouma Lalie kom smous, merk sy sy gespe op met “’n reliëf uitgehamer wat vir ouma Lalie na die drie groot piramides van Giza lyk” (Venter, 1993:52), maar die Jood verwerp die Egiptiese konnotasie met ’n “no, no, no, no” (Venter, 1993:52). Soos hieronder in meer detail bespreek sal word, is ouma Lalie as die sogenaamd mees religieuse karakter ook die mees skynheilige Christen.

Wanneer die melkbeker leeg op die tafel staan, kom dit na vore dat die slange die koeie leegsuig: “Sy lig die doek op. Leeg” (Venter, 1993:55). Soos in die paradys, is dit ook hier

die slang wat die *status quo* omvergewerp het – die wortel van die kwaad. Die paradys/land van melk en heuning word nou weer eens deur 'n "slang" ondermyn.

Petrus se drie visioene wat hy een nag sien, behels onder andere dat Petrus se oupa aan hom die storie vertel van Komiek (die Boesman wat hy "gevang en mak gemaak het") wat op Batseba gewoon het. Komiek het nooit weer sy mense gesien nie en daaroor voel oupa Lampinon Prêns skuldig. Hy beveel Petrus, wat in sy droom eintlik Hendrik Douw is, om vir Komiek op die grens te gaan haal en terug te neem na sy mense. Wanneer Petrus (Hendrik Douw) sê dat Komiek lankal reeds dood is, beveel Lampinon Prêns vir Petrus/Hendrik om hom te gehoorsaam en Petrus kan sien dat dit 'n ondraagbare las is vir sy oupa. Die woorde "'n pakkaas wat hy nou sommer vir ons wil gee om weg te dra" (Venter, 1993:67), verwys na die Bybelse verwysing van straf tot in die derde en vierde geslag.

Wanneer die droogte uiteindelik gebreek word, is die reën "[s]oos manna op die sinkdak" (Venter, 1993:192). En saam met die reën is daar ook nou 'n plaag van paddas: "En die paddas kwaak dat hulle kak" (Venter, 1993:202), "en hier vlak agter haar [...] kwaak 'n padda" (Venter, 1993:203), en "[d]ie reën het die goed in hulle duisende uit die lug neergegooi" (Venter, 1993:203). Met hierdie Bybelse "plaag" insinueer Petrus dat Suid-Afrika gestraf word met droogte en alles wat verkeerd gaan weens die feit dat hulle nie naasteliefde betoon het nie.

4.3.6.1 Ouma Lalie

Wanorde en chaos het dikwels tot gevolg dat daar 'n uitreik na geloof is. As die matriarg en openlik mees Christelike karakter in die verhaal, is ouma Lalie die toonbeeld van iemand wat op haar geloof steun in tye van nood. Sy beskou haarself as 'n Christenmens en glo dat sy altyd reg en Christelik optree. Talle verwysings na haar lofsange en oggendgebede (kyk onder andere bladsye 6, 38, 47, 56, 59, 97, 98, 189) word aangetref, en dis ook sy wat sê: "Net my geloof red my op my eie plaas van die paniek" (Venter, 1993:42). Dit is eintlik ironies, want wat met die roman uitgewys word, is dat ouma Lalie in werklikheid skelm is en nie vertrou kan word nie: "Op skelm aandrang van ouma Lalie, want haar geloof vlie vol van hemelse wesens [...]" (Venter, 1993:41). Later, wanneer die

teoloog, Tiberius, by haar huis aandoen, praat sy ook saggies met hom in die halfdonker vertrek "want die hitte het haar stem verdamp" (Venter, 1993:46). Die gesegde "saggies praat is duiwelsraad" is hier van pas. Ouma Lalie het ook iets om weg te steek, byvoorbeeld haar man se buite-egtelike kind waarvan niemand weet nie. En boonop wou ouma Lalie nie die kind grootmaak nie, en het haar weggegee soos 'n gebruiksartikel. Wanneer Tiberius sê dat die verhouding tussen wit en swart besig is om uitmekaar te skeur, is dit ouma Lalie wat sê: "Ek bid, ek hou nooit op met bid nie" (Venter, 1993:47). Sy is gedurig besig om te bid, om agter haar geloof te skuil wanneer dinge verkeerd loop. Ouma Lalie spreek ook haar "seën" uit oor Lampinon Prêns "die Here seën hom en behoede hom" (Venter, 1993:38), en is neerhalend teenoor en veroordeel mense met ander geloofsoortuigings: "om die goed dan te seën met sy Boesmansgeloof" (Venter, 1993:38), Lampinon Prêns se "eenvoudige Protestantse geloof" (Venter, 1993:38), en Kornelia Goosen wat seker aan "een van daardie handeklapkerke" behoort, en voeg by "Arme mens" (Venter, 1993:51).

Tydens aandete waar ouma Lalie die teologieprofessor en sy vrou aan huis het, neem sy weer die leiding: "Ouma Lalie neem Tjerries se hand en lei haar na die stoel links van die hoofsetel. Sy self neem aan die kop waar [...] en bid: 'Aan U o God, kom 'n lofsang toe in Sion'" (Venter, 1993:56). Terwyl ouma Lalie aan haar blommerangskikkings werk, luister sy met 'n halwe oor na die Oggendgodsdiens oor die radio (Venter, 1993:58). In die Bybelse konteks beteken Sion hoofsaaklik 'vesting': "In die Bybel is Sion beide die stad van Dawid en die stad van God" (Anon, 2018b). Later word die woord Sion meer as 'n geestelike vesting gebruik, maar ook figuurlik as die volk van God.

Wanneer April tyding bring dat sy pa oorlede is, is dit weer ouma Lalie wat bid: "Here, laat sy siel nou in vrede gaan" (Venter, 1993:59). Ouma Lalie is absoluut oortuig van haar geloof en dat haar siel gered is, wanneer sy sê: "Wat staan daar nog alles op my register voordat ek by die Here uitkom?" (Venter, 1993:62). As die matriarg en hoof van die familie beskou sy haar geloof as reg en goed, maar terselfdertyd behandel sy swart mense as ondergeskik en benede haar, en betoon dus nie naasteliefte nie.

Tydens die rit om vir Johannes op die stasie te gaan haal, besluit ouma Lalie om saam met Petrus te ry. Sy sit doodstil agter in die motor waarop Petrus vra of sy slaap: "'nee, my

kind, ek sit sommer hier en bid.' 'Vir wie bid ouma Lalie?' [...] 'Ag, ek bid sommer dat ons veilig op die plaas moet aankom. Ek bid sommer vir ons almal. Om vergiffenis, om genade. Vir jou, ek bid vir ons algar'" (Venter, 1993:97). Maar dit is Johannes (as 'n trieksterfiguur) wat moedswillig, tartend, uitvra waarom ouma Lalie dan nou juis vir hom bid vir vergiffenis. Waarop sy antwoord dat sy dit wat hy aan die vrou gedoen het nie kan reg- of wegpraat nie en "by my sal jy dit ook nooit kan regpraat nie" (Venter, 1993:98). Sy beskou dit weer as haar reg om oordeel te vel, en gaan voort: "Ek bid om genade vir jou. En jy sal my nie maak daarmee ophou nie. Ek bid vir jou pa, Hendrik Douw, dat die droogte hom nie moet doodwurg op Wildeperdehoek nie. Ek bid vir Iris" (Venter, 1993:98). En nog later gaan sy verder deur te sê: "Ek bid vir ons land en ál sy mense [...] al dink julle miskien nie altyd so nie. Ek bid vir die polisiemanne wat hulle verskriklike taak moet uitvoer. Maar ek bid ook vir die moeders van die dooie siele van Langa" (Venter, 1993:98). Dan vra sy dat Petrus moet stilhou sodat sy 'n bottel water uit die kattebak kan haal waarop Johannes reageer met: "Ouma Lalie se biddery het haar die dorstens in gestuur" (Venter, 1993:98). Ouma Lalie beklemtoon dat sy bid vir ál die land se mense, en daar is geen twyfel dat dit wel so is nie, maar dit is skynheilig, want in haar hart is sy rassisties en behandel sy nie swart mense as haar gelyke of ook as God se kinders nie.

Alles omtrent ouma Lalie dui daarop dat die kerk en haar geloof (en by implikasie Suid-Afrika as 'n Christelik-nasionale staat) die orde is waaraan sy vashou. Wanneer Petrus, Johannes en sy in die kar ry en 'n tradisionele liedjie sing, is dit weer haar "trekklavierstem soos sy haar psalms sou lofsing" (Venter, 1993:99) wat uitkom. Dit is ook sy wat daarop wys dat hulle met oop oë moet loop vir die tekens: "'Ek wat Lalie is,' (is sy nou ernstig of laat sy haar prekie met opset effens tril?) 'ek glo daar's vandag 'n magdom van tekens, ons moet hulle net kan sien'" (Venter, 1993:99). Wanneer Petrus die uil doodry, is dit weer ouma Lalie wat dit as 'n teken sien: "Mens moet nie tekens verontagsaam nie", waarop Johannes reageer met: "Kyk nou hoe steek daai bygelowe kop uit" (Venter, 1993:97). Ouma Lalie voeg later by dat hulle in 'n vreeslike tyd lewe: "Alles [...] klink soos goed uit die laaste dae. [...] dinge het vreeslik verkeerd begin gaan hierso" (Venter, 1993:100). Dit versterk ook weer die simboliese dood wat die land moet deurgaan voordat dit "hergebore" kan word. En nog later wanneer April bekommerd is oor die rooi streep wat die vliegtuig maak weens die sonval se hoek is dit weer ouma Lalie wat sê: "Ja, April, sien jy daar? Dis die Here wat vir ons 'n teken wil gee" (Venter, 1993:149). Ouma Lalie sien

haarself as ’n alwetende boodskapper tussen die mense en God: “Ek het al van alles in my lewe gehoor” (Venter, 1993:94) en sy sien alles as tekens van die tye. Volgens haar is die land besig om tot ’n einde te kom en dus ’n simboliese dood te sterf.

Later wanneer hulle die swart meisie langs die pad sien wat hulp nodig het, is ouma Lalie weer die een wat nie wil help nie – sy “hou haarself plat” (Venter, 1993:103). Die swart meisie is duidelik bang en omgekrap deur die feit dat daar oënskynlik net twee wit mans in die kar is: “Vir wat sit ouma Lalie nie regop nie?” “Sy maak of sy slaap” (Venter, 1993:104) en “Sy het die deken oor haar kop getrek” (Venter, 1993:105). Ouma Lalie is nie bereid om die swart vrou te help nie, maar maak eerder asof sy slaap en nie bewus is van die meisie se nood nie. Haar onopregtheid en skynheiligheid word uitgewys met die volgende: “Ek glo nie dat sy tot nou toe geslaap het nie. Dis onmoontlik” (Venter, 1993:105).

Ouma Lalie vertel dan later die storie van die twee reisigers langs die pad en die vreemde man wat by hulle aansluit. Hulle is baie bang vir hom en herken hom eers wanneer hy voorgaan met gebed. Petrus spring ouma Lalie voor deur te vertel hoe die storie eindig – met een van die mans wat onder die tafel gaan wegkruip van skrik. Dit kan verwys na ouma Lalie wat weggekruip het van skrik onder die kombers toe Petrus en Johannes die swart meisie probeer help het. Maar dan is dit Johannes wat die kruks van die saak raakvat: “Jy sien, dís die ding met julle. Daar moet altyd ’n vinger na iemand gewys word. Iemand dra altyd die skuld” (Venter, 1993:106). Ouma Lalie sluit hierby aan met: “[...] dit kan tog nie alles net die polisie se skuld wees nie” (Venter, 1993:96), en “Ons kan tog nie alewig die skuld op ander pak nie” (Venter, 1993:96), waarop Johannes antwoord met: “Ek hoop ouma Lalie onthou daar woorde” (Venter, 1993:96), wat weer daarop wys dat ouma Lalie een ding sê, maar ’n ander doen.

Tydens die skoubetoging val ouma Lalie op haar knieë neer, en bid: “Here, [...] ek is gereed om te gaan” (Venter, 1993:187). En nog later in die kar terwyl totale chaos buite heers, wanneer Hendrik met die gesin wegry, prewel sy: “Al gaan ons ook in ’n dal van doodskaduwee” (Venter, 1993:189).

In die appendiks, wat weer ’n outobiografiese konnotasie het, bieg ouma Lalie oor ’n paar goed. Eerstens kom dit na vore dat haar hart verhard is en dat sy geen meegevoel het met die swart mense op die plaas nie: “Ek sou nooit oor my dooie liggaam daai pragtige rangskikking vir ou April se afgestorwe pa gaan staan en gee het nie” (Venter, 1993:261), en tweedens bieg sy oor haar sogenaamde doodgebore baba, Martatjie. Dit was al die tyd ’n buite-egtelike kind van haar man en ’n ander vrou. Toe die biologiese ma die kind vir haar man wou gee om groot te maak, het ouma Lalie besluit om die kind weg te gee vir die smous, omdat sy nie kans gesien het om self die kind groot te maak nie. Self het ouma Lalie sewe kinders gehad. Sewe verteenwoordig die volmaakte (heilige) getal. Die agste kind was die buite-egtelike kind van haar man wat sy vir almal vertel het doodgebore is.

Ouma Lalie is in der waarheid ’n ongenaakbare mens, wat sterk is in haar geloof. As die matriarg van die familie is sy ook verteenwoordiger van die sosioreligieuse elemente van die gemeenskap.

4.3.6.2 Nomgantini

Nomgantini is die mal vrou op die klip in die damwater op ouma Lalie se plaas, RooiDam, en kan gesien word as ’n orakel. Die orakel was in die klassieke tydperk ’n priester of heilige by wie die gode aangeklop het vir raad en profesieë. Sy sit heeldag op haar klip in die dam en maak voorspellings. Wanneer ouma Lalie en Tjerries by die stroois uitstap nadat hulle die blommerangskikking vir April se oorlede pa gelos het, is dit Nomgantini wat sê dat die reën nog nie kom nie, dat ouma Lalie se blomme gaan droog word en sterwe, en “darrie hoenerkies by die torrefia. Julle moet hom almal keelaf sny” (Venter, 1993:62). Die hoenders kan uit ’n religieuse oogpunt simbolies gesien word as ’n offerande vir reën.

Wanneer ouma Lalie besig is met die ruiker vir die niggie van Kornelia Goosen, besef sy dat dit lekker vars ruik buite. Hosanna het dan te vertelle dat Nomgantini ’n meerkat sien regop sit het bo-op ’n kriebos: “Dis verseker ’n teken dat die reën nie meer ver is nie” (Venter, 1993:57).

Nomgantini het by verskeie geleenthede haar opinie oor Johannes uitgespreek: “darrie Johannês, hy is gatoor” (Venter, 1993:71), “Getoor. Johannes dra sy litteken op sy

linkerwang. Nomgantini [...] sê al van lankal, vandat Johannes 'n snuiter was: 'Darrie kjeent, hy is gatoor.'" (Venter, 1993:74), "Nomgantini-op-die-klip-in-die-dam, sy sê Johannes is getoor. Darrie Johannes van julle hy ês gatoor" (Venter, 1993:99), en terwyl Johannes in die nagklub staan en homself bejammer en nadink oor sy waarheid, kom Nomgantini se woorde weer terug na hom: "Johannes is getoor" (Venter, 1993:129). As 'n triekster is Johannes een van die karakters binne die *communitas* wat die groep lei/verlei tot nabootsing. Hy is 'n buitestander, skoorsoeker en seksueel losbandig, maar tog is hy iemand waarna ander lede van die groep opsien. Die feit dat Nomgantini hom uitwys as getoor, dui daarop dat hy duidelik anders is as die ander lede van die *communitas*, en in kontras staan met die "heilige" begeleiers (soos ds. Neelsie, ouma Lalie, Nomgantini, ensovoorts).

Dit is ook Nomgantini wat na Johannes se melktandjies gekyk het toe hy nog 'n seuntjie was en voorspel het dat: "Hierdie klein wit mannetjie [...] hy is die vleiseter. Hy lus die inyama" (p150). Johannes is dus deel van die magsgeledere wat deur vleis verteenwoordig word, maar terselfdertyd is hy ook 'n buitestander wat nie met enige van die partye assosieer nie. Hy is wel 'n jagter, maar van vroue, en in die stad eet hy algaande minder vleis.

4.4 LIMINALITEIT, *COMMUNITAS* EN DIE STRUKTUUR/*STATUS QUO*

Die tussenfase of liminale fase is een van afsondering vir almal wat saam deur die ervaring gaan, en derhalwe 'n gemeenskap vorm – 'n *communitas*, om 'n mate van samehorigheid te bewerkstellig. In *Foxtrot van die vleiseters* kan die verwarring van die noodtoestand gesien word aan die karakters in die verhaal se ongewone optrede weens die veranderinge wat in die land besig is om plaas te vind.

Volgens Gale (2005), het hierdie fase dikwels tot gevolg dat heiliges gelok word deur byvoorbeeld musiek en sang (vergelyk byvoorbeeld veral ouma Lalie met al haar gebede en trekklavierstem), wat die gevoel van gemeensaamheid skep tussen mense en heiliges/geeste. Rites van openbaring word dikwels deur die inidividue in hierdie fase ervaar: gemaskerde figure kan voorkom wat terselfdertyd antieke geeste is, of wesens wat half-mens, half-dier is. Hulle kan beide vreesaanjaend wees, of komiese aspekte

inhou, en voorbeelde is soms narre en soms vuil ou mans of vrouens – let in hierdie verband op die nagklubtoneel. Laastens deel die inisiante ’n feesmaal wat hulle met mekaar, sowel as met die heilige geeste, verenig.

Die verandering wat die inisiant ondergaan tydens die ritueel is sodanig dat die “physical and inner aspects working together can bring about changes of the person’s consciousness and identity” (Gale, 2008). Laasgenoemde is veral belangrik wanneer daar gekyk word na die optrede van die karakters in *Foxtrot van die vleiseters*. Meestal tree die karakters buite hulle aard op, moontlik in ’n soeke na identiteit. Die belangrikste liminale karakters sal vervolgens bespreek word.

4.4.1 Hendrik Steenekamp

Hendrik is ’n skaapboer en word geskets as die tipiese Afrikaner patriarg. In sy beskrywing van die eienskappe van ’n plaasroman, beskryf Van Coller (2009a:12) die patriarg soos volg: “forse, primitiewe figure [...] met sterk aardse drifte, gestrenge godsdienstigheid, gebondenheid aan die seisoene en aan die aarde, liefde vir die grond, ensovoorts”. As daar na die van, Steenekamp, gekyk word, verteenwoordig dit enersyds forsheid en standvastigheid (steen, klip, rots, steunpilaar), maar andersyds ook koue, gevoelloosheid en ontoeganklikheid. Dit impliseer ’n standvastige (rotsvas) individu wat almal wat in sy “kamp” is, sal beskerm. Ongelukkig is sy “kamp” taamlik klein en selfs sy kinders word as ’t ware afgeskryf wanneer hulle nie aan sy vereistes voldoen nie. Tydens die noodtoestand, waarin die verhaal afspeel, probeer Hendrik, as die standvastige patriarg, om steeds die struktuur te onderhou en spreek sy ontevredenheid uit oor die gebrek aan respek en dissipline, deur te sê: “[…] geen dissipline meer in ons land nie” (Venter, 1993:4). Hierdie situasie is tipies van die liminale fase, maar die feit dat Hendrik self deel uitmaak van die *communitas* en self reeds begin verander, kan gesien word wanneer Hendrik dink aan die gesig van die staatspresident en “[hy] lag en skrik vir homself” (Venter, 1993:4). Hy voel genoodsaak om as deel van die struktuur die orde te handhaaf en respek af te dwing, maar terselfdertyd verlei die humor van die (liminale) situasie hom. Op ’n meer letterlike trant word sy *rite de passage* gekenmerk deur die ontmaskering van die sluier (lees masker) wat hy normaalweg dra. Tydens die ete by Mr Muriel wanneer oom Bartus Bekker vir die soveelste maal die storie vertel van hoe hy die

temperatuur toets om te besluit of sy lammers stal toe gebring moet word, lag niemand nie. Maar Hendrik se gesig verhelder, en: “As sy gesig so sonder sluier gloei [...]” (Venter, 1993:122), dan voel dit vir Petrus asof “geen ramp, geen skewe lot vir my of vir Mirtel of vir Hennie, vir Iris of vir Johannes kan tref nie” (Venter, 1993:122). Maar ongelukkig is Hendrik meestal besig met ’n vertoon.

Reeds vroeg in die verhaal is Hendrik waaksaam wanneer die swartman, tydens hulle piekniek onder die bome, nader kom. As beskermheer van die familie staan hy “nader na die man toe en druk vir Iris met sy regterarm agtertoe” (Venter, 1993:11). By ’n volgende geleentheid op die plaas, toe iemand laatnag aan die deur klop, stap beide Petrus en Hendrik voordeur toe en “staan ek en hy skouers teen mekaar” (Venter, 1993:36). Gegewe die verhouding tussen Petrus en Hendrik is dit ongewoon dat hulle so sal staan. Die pa-seun-verhouding is wankelrig en Petrus word reeds deur sy pa verwyt omdat hy partydig is vir die swart mense en gesien word as ’n verraaier (omdat hy saam met die swart meisie gaan swem het). Hierdie gebaar kan óf daarop wys dat Petrus onder die invloed van die patriarg optree soos wat van hom verwag word, óf wys hoe almal in ’n liminale *communitas* dieselfde lyk en optree.

Rakende sy respek teenoor die swart mense, het Hendrik hom vervies toe die prokureurtjie by die skou gepraat het van die ’hanskaffers’. Maar in Hendrik se droom, of eerder nagmerrie, gebruik hy self die skelwoord: “‘’n Kaffer het langs my gestaan, reg bokant my, langs ons bed in die kamer.’ As mens jou vrees bely vergeet jy alle naasterespek wat jy jouself geleer het. ‘’n Kaffer,’ sê hy” (Venter, 1993:154). Dit kan daarop wys dat ook Hendrik, soos ouma Lalie, skynheilig is deur in die openbaar voor te gee dat die skelwoord hom ontstel, maar agteraf gebruik hy self die neerhalende term. Terselfdertyd was die skelwoord as ’t ware gebruikstaal onder die lede van die sisteem.

Oupa Dzozo kla oor hulle nie genoeg geld kry nie. Hendrik kla oor oupa Dzozo hom nog nie vir die perd betaal het nie. ’n Ruilhandelonderhandeling word in plek gestel wanneer Dzozo belowe om die “Miesies” se “sweetpeas” mooi te laat groei, en Hendrik is vies omdat hulle sy saag gedaan maak met hulle stellasies. Maar versag ook sy hart: “Partykeer kry ek mos vir hulle jammer. Hulle is soos ’n klomp weeskinders” (Venter, 1993:168). Aan die een kant wil hy streng bly met die werkers, want: “As jy nou rieme laat slap lê met die

mense op jou plaas, kan jy maar net sowel als drop, uitverkoop en dorp toe trek" (Venter, 1993:230), maar aan die ander kant besef hy dat Laang sterk is en 'n goeie werker: "Jy't so iemand nodig op jou plaas" (Venter, 1993:230). Die sisteem vereis dat swart mense onderdruk moet word en soos slawe op die Afrikaners se plase en in hulle huise moet werk.

'n Hoogtepunt van die simboliese dood van die ou orde en daarmee saam die ondermyning van mag, word weerspieël in die beskrywing van Hendrik wat die wilde perd, Sieraad, probeer inbreek. (Vergelyk in hierdie verband oom Sybrand in *Laat Vrugte* [Van den Heever, 1985:10] wat ook nie die perd kon inbreek nie, wat ook 'n magsondermyning tot gevolg gehad het.) Hendrik verloor heeltemal beheer, sy voet gly uit die stiebeuel en alhoewel hy die perd woedend inruk, reageer die perd met 'n versnelling in sy eie rigting. Hy moet gelate aanvaar dat hy ondermyn word deur die perd, en sy grootste vrees in die gesig staar: "Daar bestaan niks op gods aarde wat sy vrees so kan aanjaag soos dié een, enkele saak nie: om sy beheer te verloor" (Venter, 1993:232). Wanneer hy uiteindelik die perd teen 'n koppie uitjaag en sodoende die perd forseer om uitasem tot stilstand te kom, besef hy: "Hy moet die perd laat gaan" (Venter, 1993:232). Nie alleen op sy plaas het hy beheer verloor nie, maar so ook verloor die wit mense beheer oor die land. Hy maak die buikgord los en lig die saal af, dan die ketting om die stang uit die perd se bek te trek, maar die perd ruk self los. Hy is ontsteld, maar terselfdertyd verlig "want hy voel homself, én die perd, bevry" (Venter, 1993:233). Dan verskyn Laang voor Hendrik terwyl hy "kwesbaar so in 'n gesete posisie" (Venter, 1993:233) sit, met Hendrik se hoed wat afgewaai het tydens die jaagtog, en sê: "'Hier is jou hoed'" (Venter, 1993:233), waarop Hendrik uitbars, met: "'Jouuu [...] wie's jou *jou* miskien?'" (Venter, 1993:233). Hendrik probeer steeds die sisteem se "reëls" onderhou deur die swart man uit te skel oor sy gebrek aan respek deur nie die wit man as "baas" aan te spreek nie. Hy staan op, maar voel duiselig, en in hierdie kwesbare toestand, sê Laang "Ek loop vandag" (Venter, 1993:233). Uiteindelik verloor Hendrik ook beheer oor die werkers en hy moet aanvaar dat die *status quo* besig is om te verander.

Nadat Laang kennis gegee het, jaag Hendrik hom nietemin van die plaas af weg, in 'n desperate poging om steeds in beheer te bly. Laang se reaksie hierop is ongeërg: "Laang draai in sy spore om. Donkiebot" (Venter, 1993:234). Om vir oulaas nog te wys wie is baas,

besluit Hendrik om al die werkers weg te jaag weens die skaapdiefstal: “33 jaar in diens van die Steenekamps” (Venter, 1993:234), waarop oupa Dzozo met ’n kalmte reageer dat dit reg is so. Die Minikini’s was heeltemal deel van die familie: “Dis ’n halwe leeftyd. Hy het almal sien grootword. [...] Met sy arm tot by sy wortel agter by die koei in het hy kalfies uitgetrek, eende gehelp pluk vir Iris se verekomberse, die pronkertjiestellasies gemaak, die donnerse, die donnerse sweetpea-stellasies“ (Venter, 1993:235). Oupa Dzozo het ook twee nagte lank gehuil toe Lampinon Prêns op sy sterfbed gelê het, en: “Die wilgerboom [...] dié het oupa Dzozo self in die grond gedruk, natgelei en bemes. Skape keelaf gesny en help bees slag, velle gebrei, voëleiers vir my aangedra” (Venter, 1993:235). Maar dit alles het nou tot ’n einde gekom. Ten spyte van die feit dat die swart familie vir 33 jaar op die plaas gewerk het, is Hendrik steeds onseker wat hulle van is. En Petrus het nooit eers daaroor nagedink nie: “Wat was oupa Dzozo-hulle se familienaam dan? Minikini? Al hierdie jare het dit my ontgaan” (Venter, 1993:238).

Nadat die swart familie weg is met al hulle besittings, besluit Hendrik tog om hulle te rapporteer by die polisie vir skaapdiefstal. Die werkers word langs die pad ingehaal deur die luitenant wat hulle beveel om al hulle bagasie af te pak sodat alles deursoek kan word: “‘Kom, tattas [...] Julle baas dink julle het van sy skaap gesteel’” (Venter, 1993:238). Die swart mense word beskuldig van alle diefstal op die plaas, selfs die familie wat al vir jare op die plaas werk. Oupa Dzozo probeer nog met: “’Ons is eerlike mense. Baas Hendrik hy weet dit. Hy ken ons. Dis die fout die’” (Venter, 1993:238), maar steeds moet hulle al hul karige besittings afpak. Eers wanneer Naaij vir 2de lt. Anton Ghoen herken en dan afdreig dat hy weet dat dit hy is wat met Naaij se suster in die stal seks gehad het, sien hulle die groot groen kas oor wat nog op die bakkie is, en laat die werkers gaan sonder om daarin te kyk. Die magsposisie word omgeruil weens die luitenant se ondermyning van die sisteem wanneer hy seks het oor die kleurgrens.

4.4.2 Iris

Gesien uit die liminaliteitsteorie, word *communitas* en derhalwe die proses van verandering geassosieer met die matriargale, wat in hierdie geval Iris (en tot ’n mate ook ouma Lalie) is, terwyl Hendrik as die patriarg grotendeels die ou orde/*status quo* probeer onderhou.

Die naam Iris is simbolies gelaai met ’n verskeidenheid betekenisse. Op die gevaar af om te verval in inlegkunde kan daarop gewys word dat die naam, Iris, enersyds verwys na ’n ambivalente kleur wat varieer vanaf blou tot violet en pers, maar andersyds kan dit ook op ’n plant dui – die iris, of die Griekse woord *iris* wat reënboog beteken. Daarbenewens is ’n iris ook ’n genus van die bidsprinkaanfamilie. Dit gee ’n “goddelike” karakter aan die ma wat daarop kan dui dat sy byna as ’n tipe “heilige begeleier” optree. Die iris van die oog kan simbolies daarop wys dat die ma alles sien, en dus beter insig het. Terselfdertyd kan dit ook simbolies dui op die derde oog, soos aangetref word by die heilige god Shiva, wat die poort is wat lei na ’n hoër bewustheid. Maar die belangriste is waarskynlik die Griekse godin, Iris. In die Griekse mitologie is Iris die verpersoonliking van die reënboog, asook die boodskapper van die gode. As die godin van die see en die lug (“Iris op die oewer, Iris op die water.” [Venter, 1993:218]), is sy ook die skakel tussen die mense en die gode. Sy het goue vlerke gehad, en ’n beker met water van die Styxrivier by haar gedra. Volgens legende het sy aan elkeen wat ’n leuen vertel het, ’n slukkie van die water gegee wat hulle dan aan die slaap gemaak het (Greek Mythology, 2018).

Iris kan dus simbolies gesien word as ’n gevleuelde wese – ’n transendentale figuur. Voëls wat tussen die aarde, see en die ruimte lewe is altyd in ’n tussenfase. En as ’n boodskapper tussen die mense en die gode is Iris dus ’n goeie voorbeeld van ’n liminale wese. Dat ook sy verward is en soms buite haar geaardheid optree, kom reeds vroeg in die roman voor. In reaksie op die kreet raak Iris ontsteld wanneer sy haar kind afskeep/versaak in nood, deur nie die toebroodjie vir hom uit te hou nie, maar dit eerder teen haar bors hou (Venter, 1993:11). Alhoewel die kreet opsigself haar ontstel het, het hierdie versaking van haar plig “Iris uiteindelik meer ontsteld gelaat” (Venter, 1993:11). Moeders wat hulle plig teenoor hulle kinders versaak word ook aangetref in beide *Ek stamel ek sterwe*, sowel as in *My simpatie, Cerise,* soos wat later aangetoon sal word.

Iris is Petrus se gewete gesien vanuit die konteks van die sisteem/*status quo* en hy hoor sy ma se stem wanneer hy saam met Buziwe by die warmbron gaan swem en ’n uitlating maak oor haar borste: “Sleep my maar nie by dié soort uitstappies van jou by nie” (Venter, 1993:218). Later is dit weer sy ma se stem wat by hom spook omdat hy vir klein Hennie in die kar gelos het: “Iris op die oewer, Iris op die water. Nou waag ek alles, Ma, alles om die stemme in my stil te maak. Ek sal op die water loop. Kom, Ma, loop saam met my op

die water. Dis dik water die. Vol swawel. Ons het mos ons geloof" (Venter, 1993:218). Hier word die magies-realistiese element sterk beklemtoon deur die beeld van beide Petrus en sy Ma wat op water loop, soos Jesus. Die Bybelse Petrus se geloof het hom egter versaak, wat tot gevolg gehad het dat hy gesink het en Jesus hom moes red: "Kleingelowige, waarom het jy getwyfel?" (Matthéüs 14:31). Petrus in die verhaal, daarenteen, voel hy en sy ma sal op die water kan loop, want hulle "het mos hulle geloof".

Iris as die gevleuelde godin wat die boodskapper tussen die gode en die mense is, word versinnebeeld wanneer Petrus tydens die swemmery saam met Buziwe by die warmbron, weer uit die water kom om asem te skep en hy haar hoog in die lug sien sit op ant Elena se haan: "Iris Steenekamp sit wydsbeen op die voël se rug. In haar een hand hou sy 'n boek: ek skryf alles op, Petrus, de laaste ding, sê sy. En in haar ander hand die .22" (Venter, 1993:219). Sy is die (heilige) boodskapper wat notas maak en die inisiant kan straf wanneer hy iets verkeerd doen (byvoorbeeld die Griekse godin, Iris, wat leuenaars met die water van die Styx aan die slaap gemaak het). Dan voeg sy by: "Ek wou jou nog altyd vertrou [...]" (Venter, 1993:219), maar sy kan nie, want Petrus is eintlik 'n buitestander wat homself buite die sisteem vestig. Hy kies nie kant nie, maar is eerder op die grens tussen die twee groepe (apartheid vs ANC, onderskeidelik verteenwoordig deur hoofsaaklik wit en swart).

Reeds vroeg in die roman is dit Iris wat vir Pik aanmoedig om verder te praat oor die traumatiese gebeure van die grens. Sy is simpatiek en lei hom as 't ware om die "gif" uit te kry: "Dis gif daai wat moet uit" (Venter, 1993:24/25). Iris skep 'n omgewing van samehorigheid waar almal in die *communitas* 'n geleentheid kry om te deel in die trauma. Die feit dat die jong mans grens toe moes gaan, is deel van die sisteem se voorskrifte, terwyl Iris as die matriarg wys dat sy sogenaamd omgee.

Volgens die normale toedrag van sake, is dit gewoonlik die oudste seun wat in die pa se voetspore volg. Dit is daarom ook nie ongehoord dat die matriarg ook die oudste seun bevoordeel nie. Iris se partydigheid teenoor haar oudste, lieflingseun kan gesien word aan die volgende: "Want Iris het geruime tyd gelede reeds besluit dat die altaar van die sondebok nie vir haar liefling-swartkop nie, maar vir [Angela] bestem is" (Venter, 1993:243). Die altaar van die sondebok het weer eens 'n religieuse konnotasie, wat van

Iris 'n "goddelike" wese maak. Wanneer Mirtel besluit om tydens die skou-optogte saam met Fritzie plaas toe te ry, is dit Iris wat dink: "ek moet haar voorkry oor die besluite wat sy sommerso self neem" (Venter, 1993:188). Dis die rol van die "heilige godin" van die sisteem om mense te help en leiding te bied sodat hulle binne die sisteem kan funksioneer. Sy "doen wat hulle van haar, wat sy self van haar verwag" (Venter, 1993:188). Die "alomwetendheid" van Iris as 'n goddelike figuur, asook as die derde oog, word reeds vroeg in die roman aangetref: "Iris sit nog steeds na hom en kyk. Asof die vrou alles weet" (Venter, 1993:27). Iris dink ook sy is 'n goeie mens en doen haar "goddelike" plig.

Wanneer Petrus vir Johannes in Johannesburg gaan kuier, stuur 'n bekommerde Iris vir hom 'n boodskap saam: "Sê vir Johannes ons bid vir hom, elke dag, op ons knieë" (Venter, 1993:75). Sy vermaan ook vir Petrus wanneer hy oneerbiedig is teenoor die dominee: "Sies, Petrus, skaam jou om so van ons predikant te praat" (Venter, 1993:152).

Tydens Hendrik se intieme oomblikke saam met sy vrou, kon hy sy orgasmes volkome beheer. Maar uiteindelik besef hy dat sy hom kan help en leiding gee: "Eers later in sy lewe het hy saam met Iris geleer dat hy kon vrykom as hy wou, met sy trots intakt" (Venter, 1993:232). Dit is ook Iris wat aan Hendrik se arm vat wanneer hy mik om op die swart man te skiet tydens die skou-optog, en sê: "'Moenie skiet nie, my man. Laat hom maar gaan'" (Venter, 1993:189). In hierdie verwarrende toestand, dink ook Hendrik dat dit sy reg is om iemand dood te skiet, maar Iris as die gewete van die sisteem keer hom om dit te doen.

Tydens Mirtel en Fritzie se troue dra Iris 'n wit rok (Venter, 1993:253) wat simbolies van 'n engel kan wees en dit is ook weer sy wat leiding neem: "Sy gee die meeste van die bevele vanaand" (Venter, 1993:256). Wanneer Buziwe deur haar eie inisiasie gaan, klop oupa Dzozo by Iris aan vir pynpille (Venter, 1993:166) wat Iris se rol as versorger binne die sisteem versterk.

Alhoewel Iris gesien kan word as 'n "godin van die sisteem" is ook sy onseker en bang soos gesien kan word aan die vertelling van haar ervaring toe sy alleen op die plaas was terwyl tien swart mans telefoonpale langs die pad vervang het. Sy was bang, want: "'Enigiets kan gebeur, jong' [...] 'enigiets. Ek was maar skrikkerig'" (Venter, 1993:155). Sy roep die hond

en “sluit al die deure een vir een” (Venter, 1993:155), iets wat die swart vrou wat vir haar werk nie verstaan nie. Wanneer een van die mans kom aanklop om eiers te koop, wonder Iris eers of sy die deur moet oopmaak, maar besluit dan: “‘ek is mos n gelowige mens’” (Venter, 1993:155). God sal haar beskerm. Die eiers wat die man by Iris wil koop kan weer metafories verwys na haar as ’n gevleuelde wese, ’n voël of transendentale figuur.

Daar is interessante parallelle tussen Iris en Angela. Albei verteenwoordig simbolies gevleuelde wesens, soos engele. Albei se name het ’n magies-realistiese betekenis en verwys na bidsprinkane (beide Iris en Angela is genusname van die hottentotsgotfamilie). Beide is transendentale figure. Die naam, Angela, is afgelei van die Griekse woord *ángelos*, wat beteken ’boodskapper van God’, dit wil sê Angela is, soos Iris, ook ’n boodskapper van die gode. Dat sy gesien kan word as ’n engel word ook in die vertelling gesien in: “Die engel met die boude” (Venter, 1993:96).

Wanneer Angela aan Johannes dink op haar toegegroeide balkon dwaal haar gedagtes: “Onmiddellik het haar gedagtes begin rondskarrel tussen ’n magdom fantasieë, drome, efemeriese trips, transendentale beswyminge en selfs levitasies bokant haar eetkamertafel [...]” (Venter, 1993:200). Nie alleen is Johannes die lieflingkind van Iris nie, maar ook Angela is deur hom bekoor.

4.4.3 Dominee Neelsie

Die dominee (as verteenwoordiger van die kerk en Christenskap) is een van die individue binne die liminale fase wat tradisioneel sou optree as ’n heilige begeleier. Maar dat hy oneerlik is en dus nie vertrou kan word nie, soos wat tipies is van liminale individue, kan vroeg in die roman reeds gesien word wanneer Petrus die dominee konfronteer tydens huisbesoek. Wanneer die dominee ’n storie begin vertel, kom Petrus agter dat sy geheim begin uitrafel. Sy vertelling is dramaties ter wille van geloofwaardigheid, maar dan word dit duidelik dat sy vertellings (en dus preke) nie altyd waar is nie (“bowenal is hy daar voor my besig om sy skaapklere uit te trek. En bokant sy jakkalsogies [...]” [Venter, 1993:28]). Hy word uitgebeeld as ’n jakkals/wolf in skaapklere. Wanneer Pik opstaan en Iris muskiete begin doodklap weet die dominee hy moet nou vinnig klaarpraat. Nadat hy sy storie kortgeknip het, is dit Petrus wat hom konfronteer oor die feit dat hy beweer die

dam was met melk gevul en nie met water nie: “Of moet ons ons verlaat op u akkuraatheid, net soos met u preke?” (Venter, 1993:28).

Die verwysing na die dominee se “vuil predikantskoene” (Venter, 1993:29) is nog ’n voorbeeld dat hy dalk nie so “heilig” is soos wat hy wil voorgee nie, dat ook hy “voete van klei” het. Wanneer Fritzie vertel van Astrit se dood en sê dat die “skrik op haar gesig” was, sê Mirtel dat bang in ’n mens se broek sit en nie op jou gesig nie; waarop Petrus antwoord: “Skytbang. Dis waar die uitdrukking vandaan kom”, en dan byvoeg, “Kyk maar vir ds. Neelsie Kloppers [...] Jy sal hom nooit anders as in sy bruin pak sien nie” (Venter, 1993:152), wat ’n ooreenkoms trek tussen die dominee en uitwerpsels. Hy is te “bang” om die sisteem teen te gaan en doen dus wat van hom verwag word, byvoorbeeld huisbesoeke. Petrus insinueer dus dat die dominee dalk ’n lafaard is. Hierdie verwysing na die “baksteenbruin” pak word herhaaldelik opgehaal. Die uitlating dat “bang in jou broek sit” en vandaar die uitdrukking “skytbang” wat Petrus in verband bring met ds. Neelsie se bruin pakke laat Iris glimlag, maar dan voel sy dit tog haar plig om Petrus daaroor te vermaan. Antisisteemopmerkings word dikwels aanvaklik gesien as humoristies, maar dan word die *status quo* dadelik weer onderhou. Soos Hendrik wat eers glimlag en dan die kinders vermaan oor hulle minagting van die regering, is dit ook Iris wat met dieselfde teenstrydigheid worstel. Sy hou ook nie van die dominee nie en alhoewel sy dit nooit sal sê nie, is Petrus seker hiervan: “Dominee Neelsie met die bol in sy baksteenbruin broeke. Sy kan hom nie uitstaan nie” (Venter, 1993:152). Dat Petrus die dominee nie veel nie, is duidelik wanneer hy sê: “Al het ek nooit ’n goeie woord vir dominee Neelsie oorgehad nie. Van my geloof was die man met sy baksteenbruin pakke nooit deel nie” (Venter, 1993:154). Hierdie stelling is uiters belangrik wanneer ons kyk na Petrus as ’n buitestander wat onder andere die “heilige” begeleiers konfronteer. Dat die baksteenbruin pak klere van die dominee onaanvaarbaar is, word ook gesien aan Iris se gedagtegang: “’n Mens verwag nie altyd swart op die kansel nie, maar baksteenbruin. Nee wat” (Venter, 1993:26).

Tydens Mirtel en Fritzie se bruilof dink Petrus by homself: “Ds. Neelsie Kloppers sorg dat hy ver genoeg van my, sy slypsteen, aan die oorkantste tafel plaasneem” (Venter, 1993:256). Die dominee is vir hom so bang soos die duiwel vir ’n slypsteen. As Petrus homself sien as die slypsteen, kan die dominee by implikasie gesien word as ’n simboliese

duiwel. Die jakkals/wolf in skaapklere. Petrus en die dominee staan aan die teenoorgestelde kante van reg en geregtigheid (sisteem versus antisisteem): "In my teenwoordigheid verloor hy altyd sy aanspraak op takt" (Venter, 1993:32). Petrus as die buitestander wat buite die struktuur staan en dit kritiseer, is 'n bedreiging vir sisteemonderhouders soos dominee Neelsie.

Dat daar grootskaals op predikante gesteun word vir leiding, word gesien aan Hendrik se woorde wanneer hy vir Johannes, wat op pad is weermag toe, gaan afsien: "Jy sal darem jou predikant ook hê daar in die kamp" (Venter, 1993:63). Benewens die feit dat die "inisiant" staatmaak op 'n heilige begeleier vir leiding is hier ook weer 'n *sub-communitas* ter sake, 'n groep soldate wat uit die normale lewe verwyder word, in 'n kamp – lees heilige hut – gaan woon en staatmaak op 'n heilige begeleier, naamlik, onder andere, die dominee vir rigtinggewing. Johannes word hier geforseer om deel te wees van die sisteem.

4.5 BUITESTANDERS, TRIEKSTERS EN GEMARGINALISEERDES

'n Aantal van die karakters onderskei hulleself as anders en in teenstand met die sosiale struktuur. Dit is interessant dat dit in *Foxtrot van die vleiseters* meestal die kinders (volgende geslag) is wat gesag en die vaderfiguur ondermyn. Buziwe het seks met 'n wit man en is bevriend met Petrus. Sy streef na 'n beter opvoeding en wil verder studeer, wat dikwels nie 'n realistiese opsie vir swart Suid-Afrikaners van hierdie tydperk was nie. Petrus het 'n verskuilde agenda en hou hom eenkant. Hy skryf alles op, mediteer en is onbetrokke op die plaas. Johannes lewe losbandig in die stad, gebruik dwelms en eet algaande minder vleis. Pietie word deur die *status quo* gedwing om deel te neem aan die oorlog, maar dit het tot gevolg dat hy in opstand kom teen die sosiale struktuur. Iets wat waarskynlik ook met Johannes gebeur het. Hierdie karakters sal vervolgens in meer diepte ondersoek word.

4.5.1 Petrus

Petrus se omstandighede en rol op die plaas is duister. Uit die vertelling blyk dit dat hy reeds skool verlaat het terwyl sy suster, Mirtel, nog in haar matriekjaar is. Hy is klaarblyklik dienspligtig, maar is nie in die weermag nie en het derhalwe ook die

grensoorlog vrygespring. In Winterbach se *Niggie* is daar ook ’n oorlog (Boereoorlog) waar “intellektuele mense […] teen wil en dank betrek word by ’n oorlog waarteenoor hulle taamlik onverskillig staan” (Van Coller, 2016b:237). Dieselfde geld vir Johannes, behalwe dat Johannes wel diensplig gedoen het en waarskynlik betrokke was by die grensoorlog. Die feit dat Petrus die grensoorlog vrygespring het, het tot gevolg dat hy daaroor verwyt word deur Pik tydens huisbesoek van die dominee, Neelsie Kloppers en sy seun Pik (ook Pikkie): "Julle klomp wat hier agtergebly het en julleself dik geëet het, weet net mooi fokkol van wat daar bo aangegaan het" (Venter, 1993:23). En ook later in die verhaal deur Ampie wat vir Hendrik vra: “‘wanneer gaan hierdie seun van jou eendag by die kommando aansluit en bietjie sy kant ook bring met die beskerming van ons distrik?’” (Venter, 1993:184). Petrus hou hom duidelik uit alles wat met die struktuur en orde te make het. Die nodigheid om die distrik te beskerm wys weer daarop dat daar ’n afskeidsfase en simboliese dood aan die gebeur is.

Dis is ook nie bekend of Petrus enige spesifieke take op die plaas verrig om sy pa by te staan met die boerdery nie. Daarvoor is daar ’n hele familie swart werkers – die Minikini’s. Al wat ons van Petrus weet is dat hy aspris en skoorsoekerig is en in Mr Muriel se woorde is "'Petrus [...] ’n man wat jy nie ken nie. Hy's got what you call a hidden agenda’” (Venter, 1993:153). Wanneer Petrus die dominee konfronteer tydens huisbesoek is dit ook die dominee wat sê: “Jy sal nooit presies weet waarna die mannetjie verwys nie” (Venter, 1993:28). Petrus as ’n buitestander is skoorsoekend en konfronteer graag almal wat binne die sisteem is.

Hy maak gedurig aantekeninge in sy kamer. Hierdie “skrywende” karakter vertoon dieselfde eienskappe as Strachan se primêre verteller wat “probeer skryf” in *Brandwaterkom* en mnr. Y in Leroux se *18-44* wat eweneens “op metanarratiewe wyse verslag […] doen van sy skryfpoging en vordering” (Van Coller, 2016b:236). In Venter se jongste roman, *Groen soos die hemel daarbo*, is daar weer eens verwysing na ’n skrywer met skrywersblok: “jou onvermoë om te skryf?” (Venter, 2017:Loc686), “net om te probeer skryf?” (Venter, 2017:Loc714), “Nogtans kon ek nie aan die skryf kom nie” (Venter, 2017:Loc676), maar ook “moet ontspan en jou fassinerende storie klaar skryf” (Venter, 2017:Loc520), “Ek skryf passasies uit die storie” (Venter, 2017:Loc574), “omstandighede op die NAIS-kampus perfek was vir skryf” (Venter, 2017:Loc675), “My

bedoeling was om te skryf en net dit" (Venter, 2017:Loc702), "Besig om jou lewe neer te skryf" (Venter, 2017:Loc746), "Afgebuig en begin skryf" (Venter, 2017:Loc2590), ensomeer.

Petrus is die ouktoriële verteller wat alles sien en alles opskryf, maar grotendeels onbetrokke of afsydig bly. Vergelyk in hierdie verband ook sy ma, Iris, wanneer Petrus die visioen sien van sy ma wat ook alles opskryf. Hy is ontevrede met, en voel skuldig oor die omstandighede van die swart mense op die plaas, maar kan homself ook nie sover kry om kant te kies vir hulle nie. Hy kies ook nie kant vir sy eie mense nie en bevind hom dus op die grens tussen aan die een kant opstaan vir die werkers, maar aan die ander kant opstaan vir sy eie mense. Sy pa verwoord dit die beste met die volgende*:* "[...] as ons die dag hier in ons huis aangeval word, gaan [jy] help verdedig of [jou] bier staan en drink?" (Venter, 1993:31). Later word hy ook deur sy pa gekonfronteer omdat hy self ook niks doen om die swart mense te help nie: "Jy bly mos ook op hierdie plaas, Petrus. Vir wat doen jy nie iets aan die saak as jy dan nou so sterk daaroor voel nie?" (Venter, 1993:33).

Nie alleen word hy deur die wit mense gekonfronteer oor sy bydrae of gebrek aan bydrae om wit of swart te help nie, maar ook die swart mense verwag van Petrus om te help. Wanneer Buziwe hom konfronteer oor alles wat die wit mense op die plaas aan hulle doen, die miskenning en misbruik vir 'n karige salaris, voel Petrus hy moet tog die blaam terugverskuif na die swart mense (Venter, 1993:224). Dit is tipiese karaktereienskappe van 'n liminale individu – om op die grens, afsydig en onpartydig te wees. Petrus is 'n buitestander wat nie kant kies of hom met enige groep vereenselwig nie.

Op die grens tussen wit en swart hou Petrus homself uit enige konfrontasie: "Vir wat praat jy nie met jou oom ook nie?" (Venter, 1993:17) en: "Vir wat sê jy nie vir jou oom hy moet ons ordentlik betaal nie?" (Venter, 1993:18). Petrus was sy hande in onskuld met, "Ek loop nou eers, Melia. Ek kan nie jou probleem vir jou oplos nie. Dis nie in my hande nie" (Venter, 1993:18). Melia lag, en koggel hom wanneer hy wegstap, wat wys op 'n gebrek aan respek. Buitestanders word dikwels neerhalend en minagtend behandel. Petrus probeer wel vir die bruin mense opkom wanneer hy oom Jannie konfronteer oor die kinders wat nie skoolgaan nie en verniet moet werk: "Daar gaan moeilikheid kom met die kinderarbeid op die plase" (Venter, 1993:19), waarop sy oom vir hom lag en sê dis "die gewete van die

Steenekamps" wat praat. Petrus wonder of dit 'n "slegte of goeie gewete?" (Venter, 1993:19) is. Hy is weer op die grens tussen goed en sleg, sukkel self om te onderskei tussen reg en verkeerd. Later is dit weer Buziwe wat hom konfronteer: "Tell me one thing, Petrus, and I shall leave you in peace. Why do you let this thing happen?'" (Venter, 1993:221). Petrus word gesien as potensiële bemiddelaar tussen swart en wit, maar hy hou hom uit alle onderhandelinge – hy is op die kantlyn. Buziwe is die enigste een wat hom konfronteer as 'n gelyke – hulle is as 't ware saam in die ding. Albei buitestanders, albei op die grens tussen wit en swart, albei boodskappers, albei grensoorskryders van die tradisionele *status quo*: "Niemand behalwe ek self het my nog ooit so toegespyker met vrae nie" (Venter, 1993:222) en "My tong, sy het dié nou ook al vas, per ongeluk tussen die deksel en die kis se wande het sy dié ook vasgespyker" (Venter, 1993:223). Tussen die deksel en die kis is ook weer 'n "grens" waar Petrus se tong "vasgespyker" is. Hy kan nie wegkom van die feit dat hy 'n liminale individu is nie en die doodskis wys weer op die afsterwing van die ou sisteem.

Buziwe is die een wat Petrus konstant konfronteer oor die onreg wat aan die swart werkers gedoen word. Ook in die bakkie op pad terug plaas toe nadat hulle by die warmbron gaan swem het, konfronteer sy hom oor haar oupa wat al 33 jaar vir die familie werk, maar steeds baie arm is. Die ou man se karige besittings kan alles agter op 'n bakkie pas. Hy is oud en het hom afgesloof vir die witman en niks teruggekry nie, want volgens haar is die wit mense te suinig. Sy wys 'n handpalm waarop die vingers styf vasgedruk is terwyl sy sê: "Your hand is like this [...] What do you do about it, Pee-trish? Where is oupa Dzozo's orange? Take your hand and give him his one orange. You can do that" (Venter, 1993:224). Lemoene is, soos vleis, in hierdie geval verteenwoordigend van rykdom.

Buitestanders is dikwels konfronterend en destruktief teenoor die struktuur/orde, omdat hulle dikwels nie saamstem met die reëls van die struktuur nie. Die dominee sê ook van Petrus: "Hy sal jou nooit reguit van voor af kom byt nie" (Venter, 1993:28). Wanneer Mr Muriel vir Petrus by die skou raakloop, gee hy 'n skooloefeningboek aan hom en sê: "'Something to add to your hidden agenda'" (Venter, 1993:168), want Mr Muriel het ook 'n opinie oor Petrus se sogenaamde versweë politiek. Dat Petrus reeds op 'n baie jong ouderdom anders was, kan gesien word aan al die vrae oor die swart kind agterop die bakkie: "'Waar kom hy aan sy vreemde idees?'" (Venter, 1993:170), wou Mr Muriel weet.

En selfs sy eie ma: "'Waar', vra sy my, 'waar kom jou kop tog aan dié goed, Petrus?'" (Venter, 1993:171).

Bianca beweer dat Petrus se naam outyds is: "Petrus, eerlik, dink jy nie daai naam van jou is bietjie oudoos nie?" (Venter, 1993:87). Petrus is 'n Latynse naam wat afgelei is van die Griekse woord wat "rots" beteken. Petrus in die Bybel is ook een van die apostels, wat onder andere verantwoordelik daarvoor was dat die kerk as 'n bymekaarkomplek vir aanbidding geskep is. Wanneer daar na die twee briewe van die Apostel Petrus gekyk word, is die boodskap baie duidelik een van heiligmaking, gehoorsaamheid en saligheid. Dat die wedergeboorte 'n geskenk is en dat mense heilig moet wees: "Wees heilig, want Ek is heilig" (1 Petrus 1:16), maar ook dat bedrog, geveinsdheid, afguns en kwaadpratery afgelê moet word. Eensgesindheid, medelye, broederliefde, ontferming en vriendelikheid is nog eienskappe wat Petrus die apostel voorhou as die regte manier van lewe. Petrus skryf ook oor die wederkoms (dat die Here sal kom soos 'n dief in die nag) en hoe alles sal vergaan en verbrand. Soos Sodom en Gomorra, sal "die elemente [...] verbrand en vergaan, en die aarde en die werke wat daarop is, sal verbrand" (2 Petrus 3:10).

Dat verskeie van hierdie eienskappe aan Petrus in *Foxtrot van die vleiseters* toegeskryf kan word, kan daaraan gesien word dat hy simpatiek is teenoor die werkers op die plaas, broederliefde betoon, hom ontferm oor en vriendelik is met die werkers en volgens Hennie praat hy anders met die swart mense: "Ja, maar jy praat anders" (Venter, 1993:153). En Hennie tart hom gedurig omdat hy vriendelik is met die swart meisie: "'Dè, my klein wit basie, kom vat aan my swart tieties'" (Venter, 1993:156). Later, wanneer Petrus terugdink hieraan: "Kom, my wit basie, kom vat my swart tieties" (Venter, 1993:163) en wonder wat hy sou maak as hy moet kies tussen Buziwe en die mooiste meisie op die dorp, besef hy: "dan wil ek nie een van die twee hê nie" (Venter, 1993:163). Hierdie gedagtegang kan daarop wys dat Petrus moontlik homoseksueel is wat hom as deel van nog 'n buitestandergroep eien. Terselfdertyd kan Petrus gesien word as 'n verraaier wat sy volk verloën deur die swart mense op gelyke voet as hyself te behandel. Hy ontstel hom daaroor dat oom Jannie kinders op die plaas laat werk in plaas daarvan dat hulle skoolgaan. Voorts tree hy eties korrek op deur nie vir Buziwe en 2de lt. Ghoen (wat die ontugwet oortree) te verraai sodat Fritzie skotvry kan loskom van moord nie. Mirtel beskuldig hom daarvan dat hy dink hy is "heiliger" as al die ander Steenekamps en

hy is bekommerd oor die swart mense wat agter op die bakkie in die koue moet sit, terwyl hulle voor in die kajuit met 'n verwarmer ry. In die storie *Die agtiende bok* sê Mirtel aan Petrus: "Jy dink nog altyd jy's beter as ons almal hier op Wildeperdehoek. [...] Jy dink jy's heiliger as ons almal hierso. Jy dink jy's net so 'n raps verhewe bokant ons" (Venter, 1993:244). As deel van die ondermyning van die struktuur tree Petrus ook godslasterlik op wanneer hy verskeie male woorde soos "jissis", "jirre-jissis" gebruik (Venter, 1993:64, 74). Maar terselfdertyd is Petrus ook die buitestander wat almal konfronteer met sy andersheid.

Petrus se ouers is verteenwoordigend van die sisteem wat in die geval van *Foxtrot van die vleiseters* in 'n tweestryd is met die veranderende orde van die land, sowel as die swart mense, en sien hom daarom as 'n bedreiging. Hierdie wrywing tussen die orde en die liminale buitestander is duidelik: "Jou verdomde klein verraaier, Petrus" (Venter, 1993:219), sê sy pa terwyl sy ma beweer "ek skryf alles op, Petrus, de laaste ding" (Venter, 1993:219), en voeg by: "Ek wou jou nog altyd vertrou [...]" (Venter, 1993:219). Maar gesien uit Petrus se oogpunt, het hy as die buitestander 'n geveg aan die gang wat teen die sisteem/orde is, gedeeltelik aan die kant van die swart mense, maar merendeels 'n innerlike geveg betreffende reg en verkeerd, medemenslikheid, broederliefde ensomeer: "My battles is op die tuisfront [...]" (Venter, 1993:24). Maar hy kan nie vertrou word nie: "Toe sien ek al jy praat met ons. Vir wat, wonder ek toe. Want ek trust julle nie" (Venter, 1993:17), gesê deur Melia Williamson, een van Jannie se werkers. Nie swart of wit vertrou hom nie, want almal voel bedrieg deur hom.

Petrus word dikwels ook letterlik op die drumpel aangetref: "Ek talm in die opening van die staldeur" (Venter, 1993:10). Tydens die piekniek onder die bome is dit Petrus wat die draad oophou vir sy pa om deur te klim (Venter, 1993:9). Die draad is die grens tussen die publieke en die private. Later is dit ook Petrus wat op die trein reis om vir Johannes te gaan kuier (Venter, 1993:69), terwyl sy ma vir hom padkos saamstuur. Om te reis is opsigself 'n liminale ervaring – die reisiger is tussen plekke. Dit is ook volgens Turner se liminaliteitsteorie gebruiklik om kos saam met die reisiger te stuur. Petrus is polities op die grens tussen wit en swart, hy kies nie kant nie, en erken self dat hy nêrens inpas nie en soos 'n buitestander voel. Wanneer hy in sy bed lê en hom bekommer oor wat hom byt, dink hy: "Nie eens tussen die lakens van my eie bed hoort ek meer nie!" (Venter,

1993:164). Soos die swerwer wat nêrens en orals tuis is, erken Petrus ook hier weer dat hy nêrens inpas nie:

> "Oor hulle sit- en eetgewoontes kan ek praat, maar vir hulle taal is my tong stom. Nie dat ek by hulle wil hoort nie. Plat op die grond by hulle vuur sal my boude heeltemal te ongemaklik wees. En by Iris en Mirtel dan? [...] by hulle hoort ek ook nie" (Venter, 1993:163).

Soos vroeër genoem kan 'n stoep gesien word as liminaal, as 'n drumpelgebied: nie binne nie en ook nie buite nie. Wanneer Petrus besin oor waar hy pas, besef hy, "daar staan ek toe buite op die koel stoep" (Venter, 1993:163), terwyl sy familie onbewus is van hom en hy besef dat hy daarom ook nie by hulle hoort nie.

Tydens die dominee se huisbesoek, vertel die dominee 'n melkstorie waarvan Petrus die feite bevraagteken. Hy konfronteer die dominee en wys hom uit as onbetroubaar, wat tipies is van die buitestander. Petrus se melkstorie, daarenteen, is gemik op die onregverdighede van die sisteem of *status quo*. Petrus maak gebruik van 'n absurde sprokie om die sisteem te ondermyn en 'n bespotting daarvan te maak. Terselfdertyd bring hy ook weer 'n religieuse konnotasie aan die storie wanneer hy vertel dat die leierfiguur in die sisteem (GrootMan/BaasGrootManBaas) weemoedig sal raak oor die onreg wat aan die werker gedoen word "nes dit 'n Samaritaan betaam" (Venter, 1993:35). Maar GrootMan in die sprokie is self te verward om te weet wat om te doen. Hy het "soveel woelwaters in sy kop, hy weet self nie elke dag wat om te dink en hoe om hom te gedra nie" (Venter, 1993:35), en begin dan sommer weer skree op die werker (Madala). Madala is 'n Zoeloe-woord wat 'ou man' beteken.

Dat Petrus ook soms die "vorm" van ander aanneem, gee aan hom byna trieksterkwaliteite soos gesien kan word daaraan dat hy by geleentheid 'n ander karakter in die roman word, byvoorbeeld sy pa. In sy droom waar sy oupa hom vertel van die swart man, Komiek, wat hy "gevang en mak gemaak het" (Venter, 1993:65), is Petrus eintlik sy pa, Hendrik Douw Steenekamp: "In my handpalm lê hulle skielik swaarder en groter as myne. En ek weet oombliklik aan wie hulle behoort" (Venter, 1993:65-66), "'Dé, Hendrik Douw, vat vir jou een'" (Venter, 1993:66), en "'Hendrik Douw', begin hy weer" (Venter, 1993:66). Later

droom Petrus weer dat hy ingehaak saam met Iris stap op pad na Johannes: “Uiteindelik is dit my, Hendrik Douw en Iris se beurt. Ingehaak by mekaar nader ons hom. My ma se trouring boor liggies in my vinger” (Venter, 1993:68), wat daarop wys dat hy by hierdie geleentheid weer die rol van sy pa aanneem. Hierdie droom vind sterk aansluiting by die Oedipus-kompleks waar die seun hoop/begeer om sy pa se plek in te neem.

Soos die dominee, kan Petrus ook die vorm aanneem van ’n jakkals wat jakkalsdraaie maak: “Ek ken al jou draaie, ou seun” (Venter, 1993:31). Hy tart en daag die gesag uit deur byvoorbeeld die dominee stil te maak: “Bly stil, Dominee, en luister soos jy altyd van ons verwag, dan nie?” (Venter, 1993:32). Dit is ongehoord van ’n kind (enigiemand) om die dominee stil te maak en wys weer op sy buitestanderskap waar hy die orde ondermyn.

Petrus se storie oor die melk herinner ook aan ’n hofnar of gemarginaliseerde wat aangestel word om die gaste van die hooggeplaastes te vermaak. Wanneer Petrus aan die einde van sy storie tartend vir die dominee sê dat dit sommer die tema vir sy volgende preek kan wees, “veroorloof hy hom amper ’n vingerteken na my kant toe, iets wat sy beroep nie sou betaam nie” (Venter, 1993:35). As iemand wat triekstereienskappe besit, lok hy die dominee uit om iets te doen wat hy nie normaalweg sal doen nie. Die sisteem verbrokkel letterlik wanneer buitestanders en trieksters betrokke is. Die pa koggel die dominee met “broeder, broeder”, maar die dominee is so “getarra” (Venter, 1993:33) dat hy dit snaaks vind. Die *status quo* verval in hierdie situasie heeltemal. Die dominee spring met skoene en al op die bank, drink te veel en tree heel anders op as wat dit ’n dominee betaam.

Dat buitestanders ’n bedreiging vir die sisteem is, kan gesien word aan Hendrik se reaksie op Petrus se storie oor die duikboot: “Daai ding van die Submarine glo ek net mooi niks van nie. Ek dink jy wou sommer ons polisie swartsmeer daarso” (Venter, 1993:260). Die pa ontken geheel en al dat daar moontlik gate in die sisteem is, en dat die ou orde besig is om te verbrokkel.

Die feit dat Petrus nie weermag toe is nie en ook nie by die kommando aangesluit het nie, wys weer eens daarop dat hy die normale gesagstrukture uitdaag en ondermyn, en op die grens (daarbuite) bly staan. Wanneer Fritzie op die swart mense skiet, is dit Mirtel (en

Johannes) wat van Petrus verwag om bekend te maak dat 2de lt. Ghoen met Buziwe seks gehad het, sodat die polisie die saak moet terugtrek. Hulle kyk op na Petrus om hulle te help, maar hy besluit daarteen. Die feit dat Petrus anders is en eenkant staan, buite die sisteem, kan ook gesien word aan sy pa se opmerking: "'Wat ek wil weet, is dit: Waar pas jy in?'" (Venter, 1993:31), asook, "gaan ek help verdedig of my bier staan en drink?" (Venter, 1993:31).

4.5.2 Buziwe

Soos Petrus, hou Buziwe haarself ook uit dit wat die *status quo* verteenwoordig, gesien uit die swart mense se perspektief. Dit behels dat swart mense in die huise en tuine van die wit mense werk en altyd 'n onderdanige rol speel: "Buziwe is 'n luigat! Al die jare op Wildeperdehoek het sy haar nooit laat intou vir werk nie. Nie op die plaas of in die huis vir Iris nie" (Venter, 1993:165). Buziwe is, soos Petrus, ook 'n buitestander. Sy het gekies om eerder skool toe te gaan en haar matriek te kry, wat "anders" is as, en teenstrydig met die normale swart orde/sisteem van die tyd. Hier kan 'n parallel getrek word met Petrus wat ook nie veel bygedra het tot die *status quo* van die wit orde (plaas, land, politiek) nie.

Die feit dat sy seks het met 2de lt. Ghoen, 'n wit man, maak haar nie alleen tot 'n mate seksueel losbandig nie, maar hierdie daad is ook 'n grensoorskryding tussen wit en swart verhoudings, en daarom 'n ondermyning van die orde (beide die wit en swart orde). Hendrik het haar nog nooit vertrou nie: "vir daai Buziwe het ek in my hele lewe nog nooit vertrou nie" (Venter, 1993:165), en hy wys ook op die feit dat hul hond, Skepper, ook "so nimmereindigend" vir haar blaf. Later is dit ook Petrus wat dink: "As daar een mens is wat die geel hond wil vrek byt, dan is dit Buziwe" (Venter, 1993:171). Wanneer Petrus op haar skree as sy die hond terg, skrik sy nie vir hom nie. Daarvoor is sy te lank in die tand (Venter, 1993:172).

Soos gebruiklik van buitestanders, word hulle op grense/drumpels aangetref: "Teen die omheining gewaar ek vir Buziwe" (Venter, 1993:177). In hierdie geval is dit nie alleen 'n letterlike grensdraad nie, maar dit verteenwoordig ook die grens tussen swart en wit, asook dié wat dit kan bekostig om binne die skougronde te wees, en dié wat dit nie kan bekostig nie. En van haar promiskuïteit, wat nog 'n buitestandereienskap is, word die

volgende gesê: “Sy het ’n kort stukkie rok aan. Sy daag verbylopers uit deur haar boude uit te stoot pawiljoen toe” (Venter, 1993:177).

Buziwe kan ook gesien word as die kalf wat geoffer moet word wanneer Petrus haar beskryf as mooi. Ook hy vergelyk haar met ’n dier: “Die oë en ooghare soos die van ’n jong verskalf” (Venter, 1993:164), maar wel ’n dier waaraan positiewe konnotasies geheg word. Wanneer Petrus die woord “miesies” Aldrich gebruik, lag hy en Buziwe saam: “Buziwe en Petrus Steenekamp lag saam. Laat die kranse antwoord gee!” (Venter, 1993:211). In die tydperk waarin die verhaal afspeel, is *Die Stem* nog die amptelike landslied van Suid-Afrika wat hoofsaaklik ’n volkslied vir die wit Suid-Afrikaners is: “Dat die erwe van ons vaad're, Vir ons kinders erwe bly” (en waarin die swart volke van Suid-Afrika nie deel nie), maar voor in die bakkie raak wit en swart versoen in Petrus se verbeeldingswêreld. Petrus oorskry hier die grens van sy eie gebruik van Afrikaans om die swartvrou se swart-Afrikaans te akkommodeer. Hulle is eners, albei buitestanders, albei uitdagers en ondermyners van die *status quo* en verteenwoordigend van die opponerende faksies – swart en wit.

Alhoewel Petrus bewus is van wat aangaan, voel Buziwe dat sy moeg gepraat is want dit help tog niks. Maar Petrus en Buziwe se verhouding is sodanig dat hulle kan begin praat oor die onregte en onregverdighede wat aan die gebeur is. Alhoewel Petrus en Buziwe op goeie voet is, is daar ook oor-en-weer beskuldigings: Buziwe bevraagteken die wit mense se geloof: “I see your car full of you in your church clothes, every Sunday. And what does your heart say to you?” (Venter, 1993:224). En Petrus kap terug met:

> “What have you done, Buziwe? [...] Waddehel het julle al hierdie jare gedoen vir julleself? [...] Kyk hoe het jou mense op die plase hulle name verander. Sara en Sanna en Anna en Siena en Liena en November en April en Januarie en Febrewarie [...]” (Venter, 1993:224).

Om sy punt te versterk, voeg Petrus by: “Die wit mense en die swart mense het saam hierdie ding gemaak, Buziwe. Dis nie net ons nie. Dis julle ook. Ons is saam in hierdie ding” (Venter, 1993:225). Petrus konfronteer Buziwe omdat sy seks gehad het met ’n wit man

in die stal en haar reaksie laat Petrus besef dat haar pa ook skaam is dat sy dit gedoen het, net soos die wit man skaam is dat sy kind saam met 'n swart vrou swembad toe is.

Dat Buziwe se denkwyse anders is as die ander lede van die swart *communitas*, kan gesien word aan die opstel/brief wat sy geskryf het as teenkanting teen die versoek van die People's Army. In die brief spreek sy haar opinie uit oor pamflette wat in die lokasie versprei word waarin daar voorgestel word dat die swart vroue meer kinders moet baar sodat hulle die "common enemy" (Venter, 1993:169) selfs nog meer kan "outnumber". Buziwe wil daardie denkwyse verander. Sy laat blyk in haar skrywe dat sy eerder verder wil studeer en dalk 'n verpleegster word, eerder as om nog kinders, waarvoor sy nie geld het nie, te probeer grootmaak. Sy besef dat haar familie reeds sukkel om te oorleef en dat hulle dalk binnekort die plaas sal moet verlaat. Soos wat Buziwe nie die People's Army wil ondersteun nie, so ook het Petrus die weermag vrygespring.

4.5.3 Pikkie Kloppers

Sommige karakters beleef 'n liminale ervaring binne sekere ruimtes. Pik, byvoorbeeld, is so 'n karakter wat 'n verandering ondergaan tydens sy tydperk in die weermag en op die Grens, waar hy as deel van die sisteem gefunksioneer het. Die grensoorlog vorm deel van Suid-Afrika as liminale ruimte. In die geval van die weermag en Grens, is daar letterlik 'n grens ter sprake wat 'n verandering teweeggebring het:

> "Pik, 'n beteuterde skoolverlater, is nie deur die army tot man geboelie nie, soos ds Neelsie gehoop en gebid het, maar helaas tot 'n driftige anargis met 'n bitter pil op sy tong. En dan boonop die skynbaar onbeheerbare spierrukkings. Hy vlie rooigesig op elke keer dat sy pa hom durf Pikkie noem" (Venter, 1993:22).

Pik praat vinniger, vloek meer en is uitdagend en tree sonder respek op teenoor ouer mense; hy is dus ondermynend teenoor die sisteem, soos onder andere gesien kan word aan die volgende: "Is dit die pas wat die mannetjies aangeleer is op die Grens?", "Op die Grens het ek daaraan gewoond geraak om net een keer per dag te eet. Ek het agtien uur sonder water geloop", "[...] daar staan die bewys soos 'n fokken paal bo water. Julle klomp

[...] weet net mooi fokkol", en "Asof hy die prik van Pikkie se twee vuil woorde op haar bejaarde ore wil versag" (Venter, 1993:23).

Sy pa vermaan hom oor sy lelike taalgebruik voor Hendrik en veral Iris en ouma Lalie, maar wys ook dat hy onsimpatiek is jeens Pik se sielkundige letsels: "Ek gee nie om wat jy op die Grens deurgemaak het nie" (Venter, 1993:24). Terwyl Iris weer meer simpatiek optree*:* "Pik, ek dink ons verstaan [...] Gaan voort, Pik. Dis gif daai wat moet uit" (Venter, 1993:24), en later: "Hoornoubettie, maar jy't omtrent 'n ding of twee daar deurgemaak, Pik!" (Venter, 1993:25). Alhoewel sy dink sy verstaan wat hy deurgemaak het, is dit onmoontlik vir haar om rêrig begrip te hê vir sy situasie, en haar verwysing na "'n ding of twee" wys dat sy nie werklik insig het in die skaal van die verandering wat hy ondergaan het nie.

Ondermyning van gesag word gesien aan Pik se reaksie wanneer sy pa hom in die verkleinvorm aanspreek ("vlie rooigesig op"). Hy probeer sy man staan en sê wat hy wil, wat as ongehoord en ondermynend ervaar word. Seuns moet onderdanig wees aan hulle vaders. Dat die Grens Pikkie verander het, is nie te betwyfel nie.

Petrus as die buitestander daag hom ook uit met sy vraag oor wat hulle met die vroue aangevang het op die Grens en Pik reageer heftig met "Fok . . . niks, Petrus, niks. Niks met jou te make nie, groot-donnerse-bek! Hier sit jy met jou gat in die botter en wat maak jy miskien, hè? Watter bydrae maak jy miskien?", waarop Petrus reageer met: "My battles is op die tuisfront, Pik" (Venter, 1993:24). Die onmin tussen dié wat Grens toe is en dié wat agtergebly het, kan gesien word aan Pik se minagtende blik op Petrus. Maar Petrus se eie "battles" is dié van die buitestander, die gemarginaliseerde.

Die gebrek aan respek wat Pik asook Petrus teenoor die ouer mense toon, wys op die wanorde wat heers in die oorgangsfase waarin Suid-Afrika verkeer en wanneer Petrus byvoorbeeld die dominee stilmaak, reageer Hendrik vurig: "Nog een afjak van jou of jy, Pik, en julle skoert en gaan suip julle elders dronk vir my part" (Venter, 1993:32).

Vleis as magsimbool word ook ondermyn deur Pik wanneer hy erken dat die Grens van hom 'n vegetariër gemaak het, omdat bokmelk al was wat hulle tot hulle beskikking gehad

het, en dit het galsterig geproe, 'n "groenerige kakreuk" gehad, en hom hooikoors gegee. "En dis, tannie Iris, waarom ek vandag nie my mond aan melk sit nie. Maak nie saak wat se soort melk dit is nie. Ook nie vleis of vis of hoendereiers meer nie. Niks nie" (Venter, 1993:25). Dit is interessant dat hy direk met Iris (as die boodskapper van die gode/verteenwoordiger van verandering) praat wanneer hy erken dat die grens van hom 'n vegetariër gemaak het. Sy verandering na 'n vegetariese dieet plaas hom verder in konflik met die verskeie vleiseters in die roman, veral sy tydgenote Johannes en Petrus, "wat hier agtergebly het en julleself dik geëet het" (Venter, 1993:23). Melk het letterlik die land van melk en heuning vir Pik suur gemaak.

In Pik se vertelling van die grensgebeure kom dit na vore dat die PBs (plaaslike bevolding) onskuldig in die oorlog betrek is (Venter, 1993:24). Nie alleen martel die terroriste die PBs nie, maar ook die SA soldate martel hulle vir inligting. Die Suid-Afrikaners vang hulle hoenders omdat hulle honger is, wat belangrik is gesien vanuit die oogpunt van die inisiante wat dikwels gesteel het.

Pik se *rite de passage* in die weermag het hom in opstand laat kom teen gesag en magsimbole. Hy het sodanig getransformeer dat hy nie meer deel was van die bestaande orde of struktuur nie. Nie alleen het hy respek verloor vir sy meerderes nie, maar hy het ook 'n vegetariër geword. Alhoewel die weermag en daarmee saam die Grens 'n spesifieke *communitas* tot gevolg gehad het, is dit ook die veranderende Suid-Afrika wat 'n ander tipe *communitas* aangehelp het.

4.5.4 Johannes

Johannes is reeds weg van die plaas om in die stad te gaan woon – 'n prominente grensoorskryding wat beteken dat hy sy familie en die plaastradisie ondermyn. (Vergelyk ook Kobus in *'n Lug vol helder wolke* van Karel Schoeman waar die seun die familieplaas erf waarin hy hoegenaamd nie belangstel nie en dan ook kies om dit te verlaat vir die stad). Die oudste seun neem tradisioneel die boerdery oor, maar Johannes het na sy diensplig gekies om eerder in die stad te gaan woon. Die weermag as grens en *communitas* het hom reeds getransformeer: "dat hy nou wragtag in die army [...] sy eie asem weg van Hendrik Douw moet gaan terugskep" (Venter, 1993:64), maar in die stad ondergaan hy 'n

drastiese verandering: “op die rand tussen die rook en die myne word die mense mos anders” (Venter, 1993:63), soos reeds gesien kan word daaraan dat sy naam verengels het na John-John. Die rede hiervoor is omdat hy “altyd los anderkant” (Venter, 1993:75) uitkom – “Double John. Twice OK, Double Ace” (Venter, 1993:75).

Johannes is ook die een wat godslasterlike woorde soos “jirre” en “jissis” (Venter, 1993:65, 73, 74, 99,) herhaaldelik gebruik. Later kom dit na vore dat ook Petrus dit begin doen kort nadat hy in die stad aangekom het om vir Johannes te gaan kuier (Venter, 1993:74). Die kontras tussen die plaas en stad kan verder ook gesien word aan: “[...] ek vergeet julle praat nie so op die plaas nie” (Venter, 1993:73), gesê deur Johannes wanneer hy weer vloek. Om die grens oor te steek – van plaas na stad – verander die individu.

Wanneer Petrus vir Johannes konfronteer oor die meisie wat hy gegryp het, bars Johannes uit met: “Ek het genoeg van julle gepreek gehad, my hele lewe lank” (Venter, 1993:71). Johannes is juis weg van die plaas en sy ouers se houvas om hom in die stad te vestig waar hy vry kan wees, en wees wie hy wil. Hy hoef daar nie te voldoen aan sy pa se voorskrifte en “preke” nie en kan hom uit die reëlgebonde plaassisteem hou. Dit is Petrus wat hom daaraan herinner dat die mense op die dorp van hom praat (Venter, 1993:71) en dat sy ma gedurig met hom in haar kop besig is. Maar dan is dit ook Petrus wat tog later algaande meer simpatiek raak en ’n “koddige bedebeweging” maak wanneer hy vir Johannes om vergifnis vra: “Vergiffenis, vergiffenis, asseblief, Johannes” (Venter, 1993:72), nadat hy hom gekonfronteer het oor die vrou wat hy gegryp het uit skuldgevoel oor sy ouers.

Terug op die plaas is dit Johannes wat kom kuier en Petrus wat hom by die lughawe gaan haal. Tydens die rit terug plaas toe stem hulle saam dat dinge in die omgewing nooit verander nie: “Dis nooit anders nie” (Venter, 1993:97), en dan voeg Johannes by: “[...] ek haat hierdie deel van ons land [...] Hier gaan niks aan nie. Die mense hier is anders. Half simpel” (Venter, 1993:97,) en nog later: “Dis net ’n plek waar ek nie wil bly nie. Ek wil nie eers hier deurry nie” (Venter, 1993:97). Johannes maak dit duidelik dat sy plattelandse herkoms hom nie aanstaan nie. Hy hou nie van die omgewing nie en sê ook, “Die hele plek ruik soos ’n groot fish & chips-winkel” (Venter, 1993:97). Op die oog af lyk dit dalk of niks daar ooit verander nie, maar die hele land is in ’n tydperk van verandering.

Johannes kan gesien word as die verlore seun wat teruggaan plaas toe na drie jaar se afwesigheid ("ons het almal so uitgesien na jou kuiertjie" [Venter, 1993:107]). Op pad plaas toe verander hy dan van plan omdat hy "nog nie gereed" is om plaas toe te gaan nie en klim dan by die volgende stasie af. Wanneer hy uitklim en groet "sonder om emosie te stort" (Venter, 1993:107), is dit reeds duidelik dat Johannes ongeërg is en reeds afskeid geneem het van sy verlede, die plaas, en sy mense, om 'n nuwe, veranderde lewe in die stad te aanvaar. Hierdie verandering kom weer later na vore wanneer Johannes wel teruggaan plaas toe: "Johannes het reeds op Wildeperdehoek aangekom. Vervreemd wandel hy met stadsbleek kaalvoete op die werf en plaas rond" (Venter, 1993:242). Die grens tussen plaas en stad wat Johannes oorskry het, het hom getransformeer. Hy is opgeneem in sy nuwe omgewing (geherassimileer in die stadslewe), maar is nou 'n buitestander van sy vorige lewe/wêreld.

Johannes verteenwoordig nie bloot die "verlore seun"-motief nie, maar hy kan ook gesien word as die sondebok. Petrus merk op dat Johannes se swart hare lyk soos gepoleerde horing en wanneer Johannes die toneel beskryf waar hy vir Angela in die parkeerarea gegryp het, voeg hy by: "Ek kry sommer weer 'n horing" (Venter, 1993:75). Hendrik Douw twyfel of sy seun nog kan skaam kry oor enigiets en hoop dat die kind ten minste net berou kan toon oor wat hy gedoen het: "'Ek wonder of hy nog 'n greintjie skaamte in hom oorhet' [...] 'As hy maar net berou toon oor wat hy gedoen het'" (Venter, 1993:73). Hy glo dat daar dan dalk nog hoop is vir hom, maar Johannes het sodanig verander/getransformeer dat hy nie berou het, skaam of skuldig voel oor enigiets nie: "Ek voel niks, absoluut fokkol" (Venter, 1993:101), en later weer "ek voel nie skaam daaroor nie" (Venter, 1993:131), wat ook aan hom trieksterеienskappe gee. Hierdie skaamteloosheid van trieksters kan ook gesien word aan die feit dat hy losbandige seks oorweeg in die nagklub wanneer hy alleen voel, want dit is al "raad wat ek toe vir myself oorhet" (Venter, 1993:129).

'n Verdere groot verandering/transformasie wat Johannes in die stad ondergaan het, is om homself te begin uitleef as 'n homoseksuele man. Hy is baie bewus van hoe hy lyk en staan (Venter, 1993:127), en gryp "vir Ricki mens-weet-nie-waar-nie" (Venter, 1993:130). Johannes wens dat die mense in die nagklub na hulle wil kyk wanneer hy en Theresa teen die trappe af beweeg na die dansvloer: "Ek weet dis ydel, maar [...] Dis hoe ek gevoel het. En ek voel nie skaam daaroor nie" (Venter, 1993:131). Hy is baie bewus van

sy eie voorkoms. “Johannes begin kyk na die bolyf van ’n man wat langs hulle dans” (Venter, 1993:132). Hoe die man lyk word in detail, en baie eroties beskryf. Die man snuif amielnitraat in sy neusgate op voordat hy die botteltjie aan Johannes oorhandig. “Johannes word tot voor die spieël gedu, lig sy ken en kyk na homself” (Venter, 1993:135). Later is daar ook weer Ms D wat vir Johannes sê: “‘Oh, you’re such a beautiful man.’ [...] En al wat ek verder van haar woorde kan onthou, is: ’Oh you’re such a beautiful man’” (Venter, 1993:137). Johannes vertel dat hy aan Ms D: “net mooi niks [...] seksueel stimulerend gevind [het] nie”. “En toe stel ek my voor ek het seks met ’n reuseteddiebeer” (Venter, 1993:138).

Later in die vertelling is dit weer Petrus wat na homself kyk in die spieël: “Kyk na myself in die spieël” (Venter, 1993:166), en Mirtel wat wil hê dat Petrus moet erken dat Fritzie mooi is: “‘Dink jy nie ook hy’s mooi nie, Petrus?’ [...] ’met sy borselkop en sy wit broek. Kom nou, Petrus, erken dit” (Venter, 1993:242). Tydens Hendrik se besoek aan Johannesburg maak hy ook opmerkings oor Johannes se kleredrag: “En dan die silwer ding wat om Johannes se nek hang. Onseliewemagtag. Dat mans nou ook wil staan en behangsels om hulleself sit” (Venter, 1993:146). Spieëls en refleksies speel ’n belangrike rol binne die narsistiese kompleks wat dikwels aan homoseksuele mans toegeskryf word. Kyk in hierdie verband na Le Roux (1997).

Johannes het ook gehelp met die ontwerp van die nagklub. Tydens sy aand daar, wil dit voorkom asof die klub alles verteenwoordig wat sy familie met die stad, en daarmee saam Sodom en Gomorra, assosieer: die plek is ondergronds, hedonisties, alkohol en dwelms word vrylik gebruik, promisku, baie warm, wat herinner aan die hel, en Johannes verloor sy benul van tyd. Later is dit dan ook Johannes wat vir sy ma leer om pestosous te maak: “Vir Iris verduidelik Johannes hoe om pestosous te maak” (Venter, 1993:247), iets wat tradisioneel ongewoon is vir ’n boerseun om te doen.

Wanneer Johannes aan Petrus verskyn in sy derde visioen, brand “[d]ie litteken op sy linkerwang [...] soos ’n gloeiende kool” (Venter, 1993:68). Hy is gebrandmerk en niemand wil aan sy litteken raak om hom van sy las te verlig nie: “want dan en slegs dan sal die verskriklike gloeiing verloop” (Venter, 1993:68). Almal loop net verby en het niks vir hom gedoen nie – “hulle vermy hom soos doodspes” (Venter, 1993:68). Petrus kan nie onthou

of hy of sy ouers aan Johannes se litteken (brandmerk) geraak het "ter wille van die lewe en dood van my broer" (Venter, 1993:68) nie. Klein Hennie het nie, en Mirtel het hom net vreemd aangekyk. Almal was hul hande in onskuld, terwyl Johannes moet bely vir almal se sondes. Hy is die een wat weermag (en Grens) toe moet gaan, gaan veg vir die land namens sy pa en broers. As sondebok moet hy almal se las en sondes dra. "Kyk, sê hy vir [Angela] met sy oë, sien jy dan nie my litteken nie? Die litteken wat Nomgantini op haar klip in die dam aangedui het as Johannes Steenekamp se wegwyser?" (Venter, 1993:199).

Johannes was heeltemal begogel deur Angela. Al die ander meisies in kort rokkies het niks vir hom gedoen nie. Hy kon net op Angela met die groen rokkie fokus: "[...] ek was bedwelm deur haar [...] obsessief" (Venter, 1993:74). Die magiese-realiteit van Angela as 'n transendentale figuur het Johannes betower, feitlik getoor (wat weer aansluit by Nomgantini se voorspelling). "En ek vloek jou ook sommer, Petrus, en ek vloek Hendrik en ek verwens my Steenekamp-bloed. Soos 'n verlore poepol van 'n skaap staan ek daar en drink en tob oor my waarheid" (Venter, 1993:129). Johannes probeer loskom van sy agtergrond, sy herkoms. Daarom dink hy oor sy waarheid terwyl hy aangeklam is. Niemand anders by die partytjie doen dit nie, net hy, want: "Johannes is getoor" (Venter, 1993:129).

Iris is die een wat haar oudste beskerm en opkom vir hom, bid vir hom, en vir hom kos saamstuur: "Want Iris het geruime tyd gelede reeds besluit dat die altaar van die sondebok nie vir haar liefling-swartkop nie, maar vir [Angela] bestem is" (Venter, 1993:243). Vleis as magsimbool binne die struktuur is weer ter sprake wanneer Hendrik (die patriargale verteenwoordiger van die bestaande struktuur) die feit dat hy nie meer vleis eet nie blameer vir Johannes se losbandigheid. Johannes negeer hierdie argument deur daarop aan te dring dat hy wel nog vleis eet.

Talle ooreenkomste en verwantskappe bestaan tussen Petrus en Johannes. Soos Petrus, is Johannes ook 'n Bybelse naam. In Die Bybel is Johannes die een vir wie Jesus lief is (Van der Watt, 2014)[30]. Wanneer Johannes in die nagklub na homself in die spieël kyk, sê hy: "Klip. My gesig is soos 'n fokken klip. En hoededonner verander jy 'n klip?" (Venter,

[30] "In die algemeen is die siening deur die eeue aanvaar – die geliefde dissipel was Johannes" (Van der Watt, 2014:s.p.).

1993:135). Petrus se naam beteken ook klip/rots – 'n verdere ooreenkom tussen die twee karakters. Nie een van die twee kan heeltemal loskom van sy herkoms en die plaas nie (soos ook Konstant en Jude). Beide is hardkoppig – klipkoppe. En uit 'n outobiografiese oogpunt kan albei verteenwoordigend wees van Venter self. Albei is oënskynlik (neigend) homoseksueel, albei is buitestanders, albei wil wegkom van die plaas, albei konfronteer en ondermyn die orde/struktuur: "die sonderlinge Steenekamp wat Johannes, selfs Petrus, geword het, albei met 'n ongedurigheid van gees" (Venter, 1993:159). Nie alleen is hierdie klipsimboliek verwysend na die twee broers nie, maar stam reeds uit die patriarg. Wanneer die ligte in die ouditorium aangaan, sien Johannes dat hy na sy pa lyk: "My fok. Op sy gesig sien ek presies dieselfde ding wat ek op my eie gesig gesien het daar in die spieël in Ciro's. [...] Daar in die lig van die ouditorium sien ek dat daar niks, g'n enkele uitdrukking op sy gesig is nie. Sy gesig is versteen" (Venter, 1993:151). Die "Steen"ekamp-mans kan almal gesien word as hardkoppig. Maar Johannes wil nie met sy pa vergelyk word nie, soos gesien kan word aan die volgende: "Toe Carl begin ooreenkomste tref tussen Johannes en sy vader het Johannes van sy monoloog af weggeloop" (Venter, 1993:194). Vergelyk ook Stef Bos (1991) se "Papa" in hierdie verband. Hier is eweneens 'n seun wat algaande meer op die pa trek, maar terselfdertyd daarvan probeer wegskram. Die pa is gelowig, terwyl die seun ongelowig is, losbandig lewe en waarskynlik nie goedgenoeg is vir die pa nie: "En misschien ben ik geworden, Wat jij helemaal niet wou, Maar papa, ik lijk steeds meer op jou". Beide Johannes en Petrus (soos hulle vader) rook: "Moet julle twee dan nou soveel rook hier binne?" (Venter, 1993:96).

Johannes, en tot 'n mate ook Petrus, word feitlik saamgevoeg en uitgebrei om Konstant te word in *Ek stamel ek sterwe*. So gesien is dié roman 'n voortbouing op die ondermynende, homoseksuele seun wat sy vader ondermyn deur die skaapplaas te verlaat.

Die talle ooreenkomste tussen Johannes (en Petrus) en Konstant versterk die konsep dat Venter se eerste drie romans feitlik as 'n emigrasietriptiek funksioneer. Soos wat later in meer besonderhede bespreek sal word, is Konstant-Jude-Johannes feitlik een en dieselfde persona. Al drie oorskry grense (van plaas na stad), toon homoseksuele geneigdhede, is promisku, gebruik dwelms, rook, eet minder/niks vleis, is skaamteloos, is gesteld op hul voorkoms, maak byderwetse geregte, ensomeer. So ook is beide Petrus en Albert die meer

onderdanige jonger broer wat telkens vir die ouboet gaan kuier (in die stad, in ’n ander land).

4.6 SAMEVATTING

Soos in die bespreking gesien, speel *Foxtrot van die vleiseters* af tydens die noodtoestand in Suid-Afrika gedurende die tagtigerjare van die vorige eeu. Hierdie onnatuurlike toestand vorm ’n liminale ruimte waarbinne die gebeure afspeel. Deur die roman uit ’n liminale perspektief te benader, kan die leser potensieel ’n ander begrip verkry van die gebeure in die verhale, asook dieper insig in veral sommige van die karakters.

Liminale konsepte wat na vore kom in die roman sluit onder andere in die idee van ’n swart en ’n wit *communitas*, twee groepe wat die veranderinge in die land baie verskillend ervaar – meesal in direkte teenstelling tot mekaar. Die wanorde, losbandigheid en die verbreking van reëls is tipiese eienskappe van die wettelose tussenfase waar die ou reëls nie meer geld nie, maar die nuwe reëls nog nie ingetree het nie. Alhoewel die hele land opsigself ’n liminale ruimte is waarheen die inisiante moet gaan en afgebreek word tot niks voordat hulle weer in die normale sisteem opgeneem kan word, is daar ook kleiner “heilige hutte” wat op verskillende vlakke funksioneer om die inisiante af te kraak tot ’n simboliese dood. Een van die inisiasieruimtes is die heilige (of in hierdie geval onheilige) hut in die bos/buite die dorp, waarbinne inisiante (hier ‘subversiewes’) opgeneem word om ’verander' te word. Die grensoorlog, wat Pik en Johannes moes meemaak, is nog so ’n spesifieke plek/ruimte met sy eie reëls en rituele waarin inisiante (in hierdie geval jong blanke dienspligtiges) in ’n liminale fase geforseer is, en wat niemand onveranderd gelaat het nie.

Ander belangrike elemente van liminaliteit is die magies-realistiese gebeure en episodes, waar byvoorbeeld drome, visioene en ander bonatuurlike gebeure na vore kom. Diere-simboliek is volop wat weer aansluit by liminale inisiasieprosesse waar die inisiante gelykgestel word aan of gesien word as diere. Aan die einde van die inisiant se verblyf in die bos word die heilige hut afgebrand wanneer hy/sy weer opgeneem word in die gemeenskap. Vuur is dus belangrik binne die liminale fase as beide destruktiewe en

konstruktiewe simbool van verandering, en *Foxtrot van die vleiseters* is deurspek met ’n legio verwysings na brand en vuur.

Die karakters is nie onaangeraak deur hierdie verandering (inisiasie) wat besig is om plaas te vind in die land nie. Hendrik as die patriarg, verteenwoordig die bestaande struktuur, wat die verandering teenstaan, maar tog self ook daardeur beïnvloed word. Iris, as die matriarg, verteenwoordig die oorgang en verandering, maar ondersteun ook steeds die *status quo*. Alhoewel sy as boervrou self sukkel om dit wat gebeur, te verwerk, staan sy meer simpatiek teenoor die verandering. Haar aksies help dikwels verandering aan, en help ander om verandering te verwerk. Petrus, as ewige buitestander dra nie by tot die ou struktuur nie, maar bevorder ook nie regtig vernuwing nie. Hy kies nie kant nie en sien eerder albei kante van die situasie in, maar merk ook albei se foute. Hy bly buite ("outside looking in") en dokumenteer alles. Buziwe is Petrus se vroulike, swart eweknie. Ook sy is dikwels op die grens en lewer as buitestander kommentaar op albei kante. Johannes en Pik is albei deur die weermagervaring verander en leef hulle nou op verskillende maniere uit in die wettelose, omgekeerde wêreld waarin hulle hulself bevind. Ouma Lalie en Nomgantini verteenwoordig die religieuse aard van rites en besig hulself konstant met religieuse of magiese aktiwiteite. Nomgantini funksioneer feitlik as ’n tipe orakel wat die tekens van die tye lees en uitwys, maar ook kommentaar lewer op die sisteem. Ds. Neelsie Klopper wat as die dominee potensieel die rol van heilige begeleier kan aanneem, word hier uitgewys as onbetroubaar en onopreg.

Foxtrot van die vleiseters speel af tydens die land se oorgangsfase tussen die ou en nuwe bedeling. Dit beïnvloed derhalwe die karakters wat hulleself ook in ’n afskeid- en oorgangsfase bevind. Die ou orde "se nate trek los", afskeid moet geneem word van die apartheidsregering, en ’n oorgangsfase moet plaasvind sodat herintegrasie met die ANC kan plaasvind ter wille van ’n vreedsame toekoms vir almal in Suid-Afrika. ’n Wit minderheidsregering moet dus oorgegee word aan ’n swart meerderheidsregering. Hierdie oorgang vind plaas op ’n psigologiese, fisiese, emosionele sowel as sielkundige vlak. Die onsekerheid, verwarring, woede en hartseer wat gepaard gaan met die oorgangs- of tussenfase, oorheers tematies die verhaal: ”iets soos ’n helse vuis van weemoed en van woede stoel in my. Ek begryp die hartseer, maar wat om van die kwaad te maak?” (Venter, 1993:65).

HOOFSTUK 5

EK STAMEL EK STERWE – AS VERTEENWOORDIGEND VAN DIE LIMINALE OF OORGANGSFASE

[...] in Sydney kan jy makliker presteer, maklik prooi van die kooi word, maar ook slaapwandelaar, nagwagter, hedonis, monnik, fynproewer, net wat jy wil.[31] – Eben Venter

5.1 INLEIDING

Soos in die vorige hoofstuk bespreek, kan *Foxtrot van die vleiseters* gesien word as Venter se afskeidsroman. Daar word afskeid geneem van die land soos wat Petrus, maar ook Venter, dit geken het. Die apartheidsregering moet uittree om plek te maak vir die nuwe regering. Hierdie politieke verandering het tot gevolg dat almal in Suid-Afrika hulself in die oorgangsfase van Van Gennep se *rites de passage* bevind. Die gemeenskap vorm daarom 'n *communitas* van samehorigheid, onder leiding van verskeie "heilige begeleiers". Soos aangetoon, het die wanorde en chaos wat met rites geassosieer word, tot gevolg dat heelwat van die karakters verward is en buite hulle aard optree.

Ek stamel ek sterwe kan gesien word as die volgende fase van Venter se literêre *rite de passage* – die transisionele of oorgangsfase. Tydens hierdie tussenfase, wat Crous (1996:38) beskou as "die aflegging van die bekende [...] 'n losmaakproses" moet die inisiant/individu afskeid neem van sy verlede en sy familie, om in afsondering te gaan woon waar hy "naak" is ("Ek loop kaalbas sitkamer toe" [Venter, 1993:65] en"Kaal soos ek myself alreeds uitgetrek het" [Venter, 1996:48]) en van sy oorspronklike identiteit "gereinig" word en afgebreek word, om uiteindelik tydens die herassimilasiefase weer as nuwe persoon gevorm (hergebore) te word.

Die hoofkarakter, Konstant, word groot op 'n skaapplaas, maar besluit dan dat hy hom nie met dié lewenswyse kan vereenselwig nie. Gedurende sy soeke na sy werklike self vestig hy hom tydelik in die stad waar hy blootgestel word aan dwelms, 'n losbandige sekslewe

[31] Eben Venter, *Ek stamel ek sterwe*, bladsy 155.

lei, ensomeer, terwyl hy wag dat sy residensiële aansoek vir Australië verwerk word. Hy woon aanvanklik in 'n buitekamer ("meidekamer") in die agterplaas van welgestelde mense, en "gate-crash" rykmanspartytjies saam met die wulpse Deloris. In die stad (Johannesburg) eet hy algaande minder vleis wat 'n verdere ondermyning van sy herkoms en die patriargale sisteem is. Hierdie gegewens is (soos reeds genoem) feitlik 'n voortbouing van die karakter, Johannes, in *Foxtrot van die vleiseters*.

Wanneer Konstant dan die land verlaat en homself in Australië vestig, werk hy aanvanklik as 'n skottelgoedwasser, maar word later 'n kok, en uiteindelik die bestuurder van 'n vegetariese restaurant. Die outobiografiese gegewens van 'n persoon wat op 'n plaas grootgeword het, wat sy herkoms ondermyn deur eerstens die grens oor te steek om in die stad te gaan werk, en later ook te emigreer[32], 'n vegetariese leefwyse aan te neem, en 'n homoseksuele man is, is verteenwoordigend van Venter se eie lewe.

Vervolgens sal die eienskappe van die liminale fase en liminale individu in meer besonderhede bespreek word. Die religieuse aard van hierdie oorgansfases sal onder die loep kom, en die rol van die heilige begeleiers en die triekster (in die vorm van 'n alter ego) word ondersoek. Voorts word daar ook aandag geskenk aan die verskillende liminale ruimtes en die rol van voedsel tydens rites. Verskeie grensoorskrydings vind plaas in hierdie roman, maar die mees belangrike hiervan is Konstant se oorgang van plaas na stad, sy emigrasie, sy openlike homoseksuele en vegetariese leefwyse, en uiteindelik ook die oorgang van lewe na dood.

5.2 KONSTANT AS LIMINALE INDIVIDU

Konstant is by uitstek 'n liminale individu – op die grens, in 'n tussentyd en tussenruimte. Ironies genoeg is die naam Konstant aan 'n individu (die hoofkarakter) gegee wat gedurig verandering ondergaan en grense oorskry. Dit versterk die idee dat die enigste konstante juis verandering is ("your life is a journey, never a destination").

[32] Venter het aanvanklik by sy broer se restaurant gaan werk nadat hy na Australië geëmigreer het, en later ook sy eie restaurant bedryf.

Al die transisies, transformasies of oorgange van die hoofkarakter in *Ek stamel ek sterwe* word reeds gesuggereer deur die titel van die boek – dit is uit die staanspoor duidelik wat die uiteinde van die roman gaan wees. Die woord "stamel" word op verskeie plekke in die verhaal aangetref. Voorbeelde kan gesien word aan die volgende: "Maar bly nukkerig, veral omdat ek my so stamelend uitdruk" (Venter, 1996:61), en "Ek voel nou beter, dis goed om alles uit te tap, stamel ek" (Venter, 1996:188). Om te sterwe is een van die belangrikste eksistensiële oorgangsfases en sluit simbolies weer aan by die inisiant wat sy ou lewe moet afsterf om 'n nuwe fase te betree; een waardeur die hoofkarakter uiteindelik ook moet gaan. Later in die verhaal kry woorde soos "stotter" en "struikel" (Venter, 1996:228) ook gelaaide betekenis.

5.2.1 Agtergrond

Van die redes wat Konstant opper waarom hy sy vaderland/moederland verlaat, word in die vertelling uitgeskryf: "ek is te krities teenoor my vaderland" (Venter, 1996:74), en "In my malle maai uit my moederland uit" (Venter, 1996:76). Dat Konstant hoegenaamd nie oorweeg om terug te gaan na sy geboorteland nie, kan gesien word in sy woorde: "Sal eerder vrek voor ek teruggaan na daai verdomde land" (Venter, 1996:126), wat weer die konsep dat die inisiant sy verlede moet "afsterf" (en dat die *rite de passage* 'n eenrigtingproses is) versterk. Foster (2005:70) sluit hierby aan deur te postuleer dat grensoorskryding

> "slegs in een rigting [geskied] en [dat] dit onmoontlik [is] om ná 'transformasie' terug te keer na die ou status wat 'n persoon geniet het. In hierdie gevalle beweeg die liminale figuur deur 'an area and period of social limbo' (Viljoen, 1998:14) waar die liminale figuur se posisie ambivalent is."

Soos gesien in Hoofstuk 2 gaan daar 'n "identiteitskrisis" gepaard met trauma, byvoorbeeld wanneer 'n individu se omgewing drasties verander (die nuwe demokratiese bedeling, die plaasmilieu verruil vir 'n stadslewe, emigrasie, die dood, ensomeer). In sy artikel oor *Afrikaner-identiteit, diaspora en die dood* postuleer John (2008:84) dat tekste soos *Ek stamel ek sterwe,* waar die Afrikanerhoofkarakter aan die einde van die verhaal sterf, gelees kan word as

> "aanduidings dat die skrywer geen betekenis vind wanneer hulle 'n verbintenis tussen die buiteland en Afrikaanse identiteit oorweeg as 'n opsie vir 'n oplossing vir die Afrikaanse identiteit- en synspenarie nie – al waarmee hulle soeke eindig, is 'n absolute afwesigheid, 'n sinlose vakuum".

Volgens John bied emigrasie dus nie 'n bevredigende uitkoms nie omdat sy Afrikaner-identiteit hom nie kan vereenselwig met sy nuwe omgewing nie. Dit sluit aan by hierdie studie waarin geargumenteer word dat binne die konteks van liminaliteit en liminale oorgange, die emigrant nie volledig kan herassimileer binne sy nuwe omgewing nie. Daar is ook in *My simpatie, Cerise* 'n situasie waar die (emigrant-) hoofkarakter hom nie kan vereenselwig met sy nuwe omgewing nie, en sy herassimilasie dus ook nie suksesvol is nie. Die grens word dus die permanente ruimte van emigrante individue soos Konstant, Robert, ensovoorts.

Breytenbach (in Viljoen, 2005:2) formuleer hierdie toestand van "betwixt and between" soos volg:

> "The Middle World, inhabited by the bums of the Global Village, is the position of being neither here nor there: you can neither return to where you came from nor will you ever be integrated in the place you fled to. [...] Middle World 'uncitizens', as I call them, share a number of traits, notably in their attitude to the state, power, patriotism, morality, food, aesthetics, property, language, hybridity, identity itself. Of itself it implies the acceptance and practice of *multiple identities*" (my kursivering).

Hierdie praktyk van veelvuldige identiteite sal in meer diepte bespreek word in die afdeling oor Jude. Die onderhawige studie postuleer dat Jude gesien kan word as die triekster-alter ego of dubbelganger van Konstant. Deur Jude so te lees bied waardevolle addisionele betekenis aan die vertelling. Hierdie interpretasie sluit gedeeltelik aan by *De donkere kamer van Damokles* (WF Hermans) waar die alter ego-konsep eweneens ter sake is: 'n patetiese hoofkarakter (Osewoudt) word gemanipuleer deur 'n sterk, dominerende dubbelganger (Dorbeck), soos later gesien sal word. In beide Venter en Hermans se verhale gaan die hoofkarakter uiteindelik dood.

In Konstant se verskeie oorgangsfases is ’n aantal begeleiers van belang, maar die mees belangrike hiervan is Deloris, Shane en Jude. Deloris se begeleiding geskied hoofsaaklik tydens Konstant se oorgang van plaasjapie na stedeling, terwyl Shane leiding bied wanneer Konstant die skuif maak van een land na ’n ander. Nie alleen bied Shane blyplek en ’n werk aan nie, maar help voorts ook om Konstant te transformeer van vleiseter na vegetariër (’n rol wat Shane gedeeltelik met Jude deel). Shane tree letterlik op as ’n tipe moederfiguur wat oor Konstant waak, en hom ook touwys maak in die kombuis. Wanneer Konstant en Shane later intiem raak, verkry hul verhouding ’n diepere Freudiaanse betekenis. Indien Konstant (gesien uit ’n psigoanalitiese perspektief) sy ma (en by implikasie Shane as plaasvervanger-moederfiguur) begeer, en sy pa “wil doodmaak”, kry die volgende uitlating oor sy verhoudings met mans ’n dieper betekenis: “My verhoudings met die meeste mans is disfunksioneel” (Venter, 1996:177). Hierdie disfunksie geld ook vir sy verhouding met sy pa. Die feit dat Konstant en sy pa nie oor die weg kom nie, omdat sy pa nie sy homoseksualiteit en “verraad” (om die plaas en land te verlaat) wou aanvaar nie, kom op verskeie plekke in die verhaal ter sprake.

Jude, daarenteen, se begeleiding is in die vorm van ’n triekster-alter ego en is hoofsaaklik gemoeid met Konstant se oorgang van sogenaamde heteroseksuele na homoseksuele man. Jude is verantwoordelik vir Konstant se emosionele verwarring, sowel as sy siekte en uiteindelike dood. As ’n onweerstaanbare en verleidelike enigma is Jude se invloed ongeëwenaar. Van Zyl beskryf die verhouding tussen Konstant en Jude as soortgelyk aan die verhouding wat Konstant met sy pa gehad het deurdat Jude ook ’n houvas het op Konstant en hom dus manipuleer. In die woorde van Van Zyl (2014:91) is dit ’n verhouding “waaruit hy nie kan ontsnap nie omdat hy skynbaar verslaaf is aan Jude”.

5.2.2 Liminale eienskappe van Konstant

Die verskeidenheid grensoorskrydings en transisies wat ter sake is in hierdie roman maak van Konstant ’n tipiese drumpelpersoon of liminale figuur, en bring telkens verandering by hom as persoon teweeg. As ’n liminale karakter is Konstant dus ’n buitestander, maar die tipe grense wat hy oorsteek maak ook van hom ’n randfiguur. Binne die patriargale struktuur is dit taboe om ’n vegetariër of ’n homoseksuele man te wees. Dit is ook taboe om nie in die voorvaders se voetspore te volg en die boerdery oor te neem nie. Om

uiteindelik die land te verlaat is verraad teenoor sy herkoms. Selfs die oorsaak van sy dood is nie "normaal" nie, wat hom weer eens op die grens plaas. Later in die verhaal, wanneer Konstant 'n floute kry buite die waarsêer se winkel, is daar iemand wat hom help – iemand wat spesiaal gestop het om hom te help, waarna hy dink: "Ek is nog nie tot randfiguur verban nie" (Venter, 1996:217). Hierdie gedagte is 'n vals troos, aangesien Konstant op verskeie vlakke reeds 'n randfiguur is, en wanneer hy uiteindelik weer tot sy sinne kom, merk hy op dat die persone wat gestop het om hom te help, ook randfigure is: "'n sheila en haar bikie" (Venter, 1996:217). As 'n *communitas* van randfigure vind hulle vertroosting by mekaar.

5.2.2.1 Emosionele wisselvalligheid

Die emosionele aard van liminaliteit – die feit dat die inisiant nie kan teruggaan na sy ou wêreld nie, maar ook nog nie deel geword het van sy nuwe omgewing nie – word ten sterkste by Konstant aangetref. Sy emosies wissel tussen hartseer wees en huil aan die een kant, en vurig, woedend en aggressief raak aan die ander kant, maar sy alter ego of dubbelganger, Jude, daarenteen, het "'n monnik se ewewigtige temperament" (Venter, 1996:60). Konstant erken: "ek vertrou nie my vrede nie [...] ek praat my hart uit" (Venter, 1996:60), terwyl Jude kalm en beheersd oorkom. Na 'n emosionele uitbarsting – uit frustrasie – teenoor Jude, erken Konstant: "Ek is verleë oor my uitbarsting en woedend oor my verleentheid. My lyf ruk, daar is nou niks meer om weg te steek nie" (Venter, 1996:60). Soos 'n ware inisiant word hy gestroop van sy identiteit en van sy verlede terwyl hy naak en ontbloot staan sodat nuwe indrukke met sy "hergeboorte" as homoseksuele man gemaak kan word.

Wanneer Jude aankondig dat hy nie seksueel aangetrokke voel tot Konstant nie, ontstel dit hom sodanig dat sy handeling wat volg lyk soos dié van 'n kind wat smeek om genade of om troos te vind: "[...] dat ek op 'n koddige manier na simpatie uitreik deur my half van die bed af op te lig en my hande omhoog te hou. [...] Maar soos te verwagte is Jude [...] nie in staat om op my veeleisendheid enige gepaste respons aan te bied nie" (Venter, 1996:135).

In ’n toneel waar Jude afsydig staan (en ander planne maak) jeens ’n geleentheid om Deloris te ontmoet, raak Konstant woedend: “Ek hol agterna [...] beskreeu haar as ’n bastard[33] wat *nie in staat is om uitdrukking te gee* aan enige emosies nie” (Venter, 1996:72; my kursivering). Konstant het die humeurigheid van sy pa geërf. Soos die res van Konstant se familie, word konfrontasie vermy en kan niemand uiting gee aan hul gevoelens nie, want alles “staan in koekblikke en muf”. Laasgenoemde stelling suggereer ’n parallel tussen Konstant en Jude se karaktereienskappe, wat belangrik is in die lesing van Jude as alter ego van Konstant.

5.2.2.2 Latente homoseksualiteit

Reeds vroeg in Konstant se lewe kom dit na vore dat hy nie in meisies belangstel nie. In ’n gesprek met Martie (jare later) praat sy oor hulle koordae en vertel van die aand wat hulle so “onbeskryflik mooi” gesing het in die NG Kerk op die dorp en haal dan weer die onthaal op wat vir al die koorlede op Saamstaan aangebied is. Hulle skoolromanse en die gebeure van die aand is volgens haar die ding wat hulle na al die jare nog altyd saambind, waarop Konstant reageer met: “Besef jy nie dat ons skoolromanse pure skyn was nie?” (Venter, 1996:40). Dit bevestig dat Konstant toe (dalk onbewustelik) reeds geweet het dat hy nie in meisies belangstel nie. Tydens hierdie ontmoeting onder die wilde olyfboom druk sy haar wind teen hom uit en begin sy trane oplek, asook: “Sy druk haar dinges teen my, so ’n stomende poedinkie, en begin vreeslik hyg. Ek kon haar net daar geklits het, maar dis mos nou die laaste ding waaraan ek toe dink” (Venter, 1996:43). Seks met ’n vrou is die laaste ding in sy gedagtes en gevolglik het sy “my daar kom staan en uitbuit vir al die jare wat ek niks met haar uit te waaie wou gehad het nie” (Venter, 1996:43).

5.2.2.3 Seksbeheptheid

‘n Deurlopende tema in *Ek stamel ek sterwe* is Konstant se promiskuïteit. As ’n teenwig vir die dood (wat dan ook later ter sake kom) is daar voortplanting (*womb to tomb)*, maar in die geval van ’n (latente) homoseksuele man is voortplanting nie op die kaarte nie.

[33] Die ‘bastard’ of liefdeskind, wat buite die eg gebore is (dus liminaal of “tussenin” is), wys weer op iets wat “onwettig” is, wat aansluit by die feit dat homoseksualteit in die tydperk waarin die roman afspeel, ook onwettig was. Die gebruik van “bastard” (en nie “bitch” nie) versterk die idee dat Jude ook manlik kan wees.

Nogtans is hierdie lewensinstink 'n teenvoeter vir die doodsinstink. Die talle verwysings in hierdie roman na selfbevrediging en seks kan moontlik gesien word as 'n poging om die ekwilibrium tussen lewe en dood te herstel.

Aan die einde van die eerste "bekendstelling" van Jude, is die spreekwoordelike koeël deur die kerk: "Enige plek, maak glad nie saak nie, sê ek oor die telefoon aan Jude" en "Daar is nie meer keer aan my nie, solank daar maar nog 'n keer is" (Venter, 1996:53). Konstant is dus gereed om kuisheid te verruil vir losbandige wellustigheid. Sodra Konstant die besluit geneem het om sy ou lewe af te lê, raak sy seks-beheptheid meer prominent: "En ek weet vir 'n feit die voorspel het begin toe ek by die restaurant gebel word en so aan en so aan voort totdat ek die huur van my buitekamer opsê om my lewe in die onmiddellike nabyheid van Jude te begin" (Venter, 1996:53-54).

Dit is in hierdie verband interessant om daarop te let dat die naam, Jude, ook kan verwys na pornografie. Die webwerf, Jude Porn, is 'n pornografie-portaal (let wel, 'n portaal en dus 'n liminale drumpel in die oorgang na die wêreld van pornografie) waar verskeie pornografie-webwerwe op een plek saamgegroepeer word. Dit is nie verregaande om die aanname te maak dat Venter as 'n selferkende pornografieverslaafde (kyk Venter 2013d), bewus sou wees van Jude Porn en die webwerf as inspirasie kon gebruik het vir die benaming en die ontwikkeling van die karakter van Jude nie. Die pornografiese beskrywings kan veral gesien word aan die volgende:

> "Jude is met 'n oorvloed van alle middele geseënd [...] Soms verkeer ons tot dagbreek toe passievol op spierwit linnelakens. Ek leer nuwe posisies aan, nuwe, uiters sensitiewe maniere om geslagsorgane te stimuleer, nuwe tegnieke om die finale ekstase uit te stel. Van pure, onuithoudbare afwagting skreeu ek soms onder aanmoediging van Jude dit uit" (Venter, 1996:54),

en voeg by:

> "Net om elke dag die deurskynende seepkoekie op die geriffelde silwerkonkafie op te tel en daarmee te was, of dieselfde seep later fyn op Jude

> se vel te ontdek, is vir my genoegsame rede om my gewilliglik, vir ewig, in die woonstel van Jude vas te kluister" (Venter, 1996:54).

Konstant kan só gesien dus ook 'n gevangene van pornografieverslawing en selfbevrediging wees. Selfbevrediging kom deurlopend in die roman na vore: "[d]ikwels neem ek myself in die hand. Maar dis 'n skraal troos, nie die ware jakob nie" (Venter, 1996:58), en "Misbruik. Is dit die woord? Staak, ek moet die selfbevrediging staak [...] Ek doen dit tog van skooltyd af [...] Ek het nooit toe onbehaaglik gevoel nie, doodtevrede, trouens, en onmiddellik loomkop op die emaljebadrand" (Venter, 1996:58). Dit is juis in hierdie stadium dat sy pa hom nie meer aanvaar het nie – toe hy homself "in die hand geneem" het. Nog 'n voorbeeld van selfbevrediging kan gesien word aan die volgende:

> "Wie weet hoe jou hand waar dwaal, soos op die vliegtuig gister, toe almal al dik is van die slaap, was ek weg, ver weg op Jannie Joubert se wildplaas een naweek in die Oos-Transvaal. My hand onder die vliegtuigkombers, dwalend [...] Ek en Jude in een van Jannie se ronddawels, geurig van die dekgras. Die herinnering aan 'n reuk sterf nooit nie" (Venter, 1996:91).

Ook in 'n latere stoorkamer-toneel word geïnsinueer dat Konstant (Konnie) van kleins af masturbeer: "My oë en my hartjie is op jou, dierbaar Konnie, kom vryf my op [...] Sommer hierso, sooo ja! Bo-op die mielies, o soetland van my, sit jou hand hier daar en oral" (Venter, 1996:127). Hierdie gebeure verwys na sy lewe op die plaas, waar hy met sy boude teen die mielies "gestamp-stamp" het – moontlik 'n vroeë homoseksuele fantasie.

Op die vliegtuig[34] na Australië herinner hy homself dat hy weer die film, *Emmanuelle*[35], wil sien, net ter wille van die sekstoneel in die toilet. Konstant sien daarna uit dat hy homself seksueel meer kan uitleef in sy nuwe land. Sodra Konstant die grensoorskryding maak van Suid-Afrika na Australië ("Sekswinkels is glo volop in Australië. Dit sal 'n verkwikking wees na al daai jare van vaders Verwoerd, Vorster en baas Botha: my volkie,

---

[34] Die vliegtuig waarmee Konstant die land verlaat (met die springbok embleem) is 'n liminale ruimte – tussen hemel en aarde. Om te reis is 'n liminale handeling en tydens sy vlug, kom Konstant tot verskeie insigte.

[35] Die Franse sagte-porno film is in 1974 vrygestel.

julle mag julle volstrek nie verlustig aan kaal borste, bekkens of ballas nie" (Venter, 1996:81)), beplan hy 'n nuwe lewe waar hy homself kan wees, vrye toegang tot pornografie het, waar hy gay kan wees en verhoudings oor die kultuurgrens kan hê weg van die vooroordele van die boerevolk:

> "Wag maar, Jude, in my nuwe land gaan ek my nuwe blaadjie omblaai, want ek kan my nou al voorstel hoe bandeloos jy daar gaan lewe. Weet jy, Jude, ek wens soms ek kan jou uitlos [...] Please, sir, don't take me for a cuckold. Ek het my kop probeer volg, weet jy, maar my hart praat die taal van liefde. Ek's vasgebind aan 'n losbandige" (Venter, 1996:82).[36]

Wanneer hy uitvis oor die naam van die ander persoon waarmee Jude seks gehad het, is die antwoord: "Sy naam was vir die ewigheid van sy liggaamlike bestaan uitgekerf op sy linkerarm in die vorm van gekartelde arendsvlerke, dis die naam wat die mooiste geskrywe is waaraan ek nog ooit gelek het" (Venter, 1996:117), wat letterlik "prooi van die kooi" (Venter, 1996:155) insinueer. Na aanleiding van die tatoeëermerk wat arendsvlerke voorstel en terselfdertyd ook die naam van die ander persoon uitbeeld, kan die afleiding gemaak word dat dié persoon as 't ware 'n simboliese roofvoël is, met Jude (en dus ook Konstant) as sy prooi. Jude en Konstant het 'n verskeidenheid eenmalige seksmaats gehad en in hierdie geval is dit 'n Maori, waar tatoeëermerke kulturele belang het. Arende verteenwoordig mag, wysheid en geestelikheid: "Eagles can also be used as a symbol of beauty, purity and a mighty force" (Adler, 2018), maar is terselfdertyd ook weer 'n transendentale simbool. Jude het die persoon in 'n Turkse bad "opgetel" en Konstant leef homself as Jude homoseksueel uit: "Jude, jy leef my fantasieë uit" (Venter, 1996:117). Jude is onverskillig wanneer dit kom by seksmaats en het geen voorkeure wanneer sy/hy iemand as 'n potensiële seksmaat geïdentifiseer het nie:

> "daai outjie nou die aand by die restaurant, ek kon mos sommer sien hy's nog mamma-se-seuntjie, boudjies, oë, alles. Sy oë. Kan jy dan nie sien wat gaan vir wat nie, Jude? Twyfel of daai outjie al selfs die kant of daardie kant toe besluit het. Los hom uit, Jude, hy's nie jou portuur nie" (Venter, 1996:128).

[36] Chagall het ook gesê: "If I create from the heart, nearly everything works; if from the head, almost nothing" (Goodreads, s.a.).

En dan voeg hy by dat as sy/hy eers 'n obsessie met iemand het, "lok jy hom nader met al jou magnete. Jy weet wat jy het en wie kan jou weerstaan as jy eers begin het, Jude? Met jou swakheid manipuleer jy hulle almal. Jou probleem het ook myne geword" (Venter, 1996:128). Jude se obsessie is Konstant se obsessie – die een se probleem is die ander se probleem. Die swakheid waarna Konstant verwys is moontlik sy obsessie met seks en hedonisme, maar ook die feit dat hy 'n drumpelpersoon is.

Wanneer Konstant by die huis kom na werk, is daar dadelik seksuele spanning: "Nou? Of later of altyd, ek is altyd reg soos 'n roer. Die vloerplanke is koel onder my rug, konfyterig ruik die verf [...] Ek en Jude was die vloer" (Venter, 1996:104). Hedonisme en wellus is aan die orde van die dag: "Jude ruik na verf wat aan sweetvel kleef" (Venter, 1996:104). Die laatmiddag en nag word ingekort "deur af en toe aan lemoene te suig of bier te drink en boonop 'n verlammende dampie te rook" (Venter, 1996:104), terwyl Konstant en Jude alleen in sy woonstel is: "[...] niemand, net ons weet van onsself" (Venter, 1996:104).

Die gesprek wat Konstant in sy droom met Brad (die winkelassistent) het wanneer hy vleis gaan koop, is eweneens 'n poging om 'n seksmaat te kry. Konstant het nie geld om vir die vleis te betaal nie, maar in ruil bied hy sy lyf aan: "I'll take you home for a cocktail to pay you back" (Venter, 1996:192). "Cocktail" kry 'n ander betekenis in die gay-wêreld, waar beide "cock" en "tail" gelaaide konsepte is. Brad reageer afkeurend met: "Can't make head or tail. You're a hoon [...]" (Venter, 1996:192). Dit blyk dat Brad nie belangstel in orale ("head") of anale ("tail") seks met Konstant nie. 'n "Hoon" is *slang* – 'n term wat in Australië gebruik word om na iemand te verwys wat anti-sosiale of onaanvaarbare gedrag toon, byvoorbeeld iemand wat, gemeet aan die gemeenskap se standaarde, te vinnig of onverskillig bestuur. Brad se reaksie is dus 'n direkte verwysing na Konstant se rondslapery wat ook, gemeet aan die *status quo*, onaanvaarbaar is.

In Jude (as Konstant se alter ego) se rol as die hedonis, kom dit na vore dat Jude verhoudings met ongeveer almal in die stad het/gehad het, soos wat gesien kan word aan Brad se woorde (in Konstant se droom): "Haven't I told you yet that I know Jude too? And there are also certain people I know who know Jude, there are lots of them, the whole city" (Venter, 1996:193). In Konstant se droomwêreld is Jude bekend aan almal, terwyl in die werklikheid dit net hy is wat van haar/hom weet ("net ons weet van onsself").

5.2.2.4 Manlikheid en soeke na identiteit

Konstant is gesteld op sy voorkoms en maak altyd seker dat daar nie ’n haartjie uit plek is nie. In die vliegtuig se toilet: “ontdek [hy] dan ’n fyn haartjie op die linkerkantste neusvleuel [...] my duim en middelvingernaels, saam ’n goed geleerde uittrektangetjie” (Venter, 1996:79). Hy erken selfs dat hy ’n bietjie obsessief is oor sy netheid: “Dis obsessief om my neus en die binnekant van my ore so dop te hou vir stekels” (Venter, 1996:80). Sy baard begin reeds groei terwyl hy in die vliegtuig op pad Sydney toe is, wat hom laat dink: “Ek moet ordentlik lyk wanneer ek daar aankom” (Venter, 1996:80), en hy wonder of hy op Perth moet skeer. Hy wil ’n goeie eerste indruk maak, soos wat Suid-Afrikaners van kleins af geleer word. Volgens Jude is sy teling belangrik en dit wys: “Jude meen ek lyk altyd ordentlik” (Venter, 1996:80). Dan besef hy dat ’n mens tam lyk na ’n lang vlug en mense sal dit verstaan. Dit sluit weer aan by die inisiant wat letterlik uitgemergel word deur die inisiasieproses. Reis is op sigself ’n liminale handeling en kan ook “uitmergelend” wees. Let op Konstant se opmerking wanneer hy sy gulp in die toilet op die vliegtuig losmaak en na homself kyk: “Die ene velle” (Venter, 1996:79).

Wanneer hy nadink oor manlikheid en waar hy inpas herinner dit hom aan die sienings van ’n etniese groep wat in teenstelling met die denkwyse van die Westerse beskawing staan: “Hardebaard. Wat maak jou ’n ware man? Sterk boude?” (Venter, 1996:80), en dink dan aan die televisieprogram oor etniese groepe geskep deur Desmond Morris wat reken uitstaanboude is sexy en ’n goeie eienskap, want dit dui “op die potensiaal vir thrusting power” (Venter, 1996:80). Hy wonder by homself waarom die wit mense spot met die swart mense se “poendoes” en kom tot die gevolgtrekking dat hulle jaloers is. Hy ondersoek homself dan om te sien waar hy inpas tussen die uitstaanboude en “platannas” van die boerevolk (hy bekyk weer die situasie vanaf die grens/tussenruimte): “Wasserman? Hardebaard, hardeman, kyk van staal, daar gaan ’n man verby, ha!” (Venter, 1996:80). Die “ha!” maak weer ’n bespotting van hierdie geykte idee van manlikheid. Dan trek hy sy hemp uit “en kyk na die profiel van my maag. Ek moet weer met sit-ups begin” (Venter, 1996:80) en voeg by dat mense in wese eintlik lui is en nie na hulself omsien nie. Sy liggaam en voorkoms is duidelik vir hom uiters belangrik. Voordat hy die toilet verlaat probeer hy nog vir oulaas om die haartjie uit te pluk, maar bly onsuksesvol. Hierdie haartjie is simbolies van vele onsuksesvolle uitkomste.

Steeds op die vliegtuig dink Konstant daaraan dat hy in die proses is om sy familieverlede as 'n Wasserman, sowel as sy manlikheid af te sterf: "[...] ou Konstant Wasgeweesman" (Venter, 1996:85), want hy's nou op pad na sy nuwe land, besig om homself te vind as 'n homoseksuele man, 'n "gewese man", sowel as 'n gewese Wasserman. Wanneer hy wakker word in die nag om toilet toe te gaan, kyk hy weer na homself in die spieël en merk op dat sy "slaapdooie gesig" oud lyk. Binne die konteks van latente homoseksualiteit is die woorde "Sustertjie Slaap is hier wagtende op Broertjie Dood" (Venter, 1996:85), 'n direkte verwysing na die "manlike" kant wat moet doodgaan, sodat die "vroulike" kant kan voortbestaan.

5.2.2.5 Skuldgevoel en verraad

Die skuldgevoel oor sy familie en die plaas speel 'n belangrike rol in Konstant se gemoed tydens hierdie oorgangsfases. Hy talm in die badkamer, en terwyl hy lank aan sy tande borsel wonder hy hoe lank 'n man in die badkamer kan draai. Dit laat hom terugdink aan sy suster Hester, maar hy vermoed terselfdertyd dat sy familie nie aan hom dink nie: "Bomenslik dat iemand op daai plaas ooit aan my dink" (Venter, 1996:61), wat dan uiteindelik, wanneer hy op sy sterfbed lê, bewaarheid word as niemand behalwe sy broer, Albert, vir hom kom kuier om hom te groet nie. Hy is besig om hulle "af te sterf", en hy vermoed dat hulle dieselfde doen, wat hom ook emosioneel stem. Maar wat sy familie van hom sou dink as hy openlik homoseksueel is oorheers sy gedagtes. Die verraad teenoor sy familie en sy herkoms, en die daarmee gepaardgaande skuldgevoel is 'n belangrike tema in hierdie roman.

In die veiligheid van sy woonstel (wat gesien kan word as 'n tipe heilige hut) vind hy vertroosting: "Ek wens ek hoef nooit hier uit te kom nie [...]" (Venter, 1996:61), maar hy besef hy moet deur die transformasieproses werk.

Soos reeds genoem, tree die triekster na vore tydens hierdie verwarrende tussenfase van 'n *communitas* van inisiante. Lede van die *communitas* het behoefte daaraan om iemand na te volg, of na te boots, en in die afwesigheid van 'n heilige begeleier verskyn die triekster. In die geval van Konstant kan die verskeie verwarrende oorgangsfases waarin hy homself bevind (plaas na stad, een land na 'n ander, latent homoseksuele man tot

openlik gay, “vleiseter” tot vegetariër) sonder die leiding van ’n ware heilige begeleier tot gevolg hê dat hy ook ’n behoefte het om ’n triekster na te boots. In Konstant se geval is dit ’n triekster-alter ego wat na vore tree om leiding te bied. Slinks soos die triekster is, verskyn hy aanvanklik in die vorm van ’n “heilige” begeleier.

5.3 JUDE AS DIE TRIEKSTER-ALTER EGO

Die enigmatiese Jude is die kwintessensiële triekster in *Ek stamel ek sterwe*. Soos vervolgens bespreek sal word, is Jude ’n meerfasettige karakter. As die androgeen wat binne die konteks van die triekster vorm verander tussen die rolle van monnik, hedonis, fynproewer, slaapwandelaar, nagwag, “net wat jy wil”, tree sy/hy óók op as Konstant se alter ego en “donkerman”. Van Zyl (2014:97) se beskrywing van die interaksie tussen Konstant en Jude ondersteun die siening dat Jude as Konstant se alter ego gelees kan word: “Konstant se identiteit word dus stukkie vir stukkie deur Jude bepaal en gevorm”. Hierdie donkerman of die “dark horse” soos sy/hy ook bekend staan, weerspieël deels ook Konstant se gemoed tydens hierdie oorgangs- of liminale fase waar hy sy ou heteroseksuele identiteit moet afsterf om ’n homoseksuele identiteit aan te neem.

5.3.1 Ambivalente aspekte van die Jude karakter

Jude skep onsekerheid by die leser deur voor te kom as beide vroulik en manlik. Terselfdertyd blyk Jude ’n heilige begeleier te wees, maar ook ’n verraaier. Die belangrikste ambivalensie rakende die karakter is seker die vraag of sy/hy werklik bestaan.

5.3.1.1 Gender ambivalensie

Dat Jude se geslag ambivalent is, kan gesien word aan die verskeidenheid interpretasies van hiérdie karakter in die literatuur. Crous (1996:38) beskryf haar as androgeen en “iemand wie se seksualiteit ook nie vasgestel kan word nie”, terwyl Burger (1997:12) en Terblanche (2019:s.p.) pertinent sê dat Jude “’n Suid-Afrikaanse vrou” is. Wasserman (1996:4) beaam die feit dat die boek “vaag” is oor Jude se geslag, maar voeg by dat dit op “’n androgene karakter” gegrond was, en later sê hy dat die “sterwende verteller se

seksuele oriëntasie dubbelsinnig bly (sy minnaar is 'n 'sy', maar daar is wel suggesties van homoseksualiteit" (Wasserman, 1997:5). Van Zyl (2014:89) is ook van mening dat alhoewel daar later in die verhaal na Jude verwys word as "sy" en "haar", bly "die leser steeds onseker of dit 'n man of 'n vrou is." Op Litnet sê Venter self dat Jude "is an ambiguous one", dat daar in die Afrikaanse boek meestal na "haar" (in die vroulike geslag) verwys word, omdat die "'male' Jude did not ring true with a lot of readers" (Litnet, 2007:s.p.). Maar hy voeg by dat Jude in die Engelse vertaling (*My beautiful death*) wél deurgaans as manlik uitgebeeld word. Toerien (1997:3) beweer dat Jude se geslag manlik is weens die gebruik van die woord "Djude" wat gesien kan word as 'n vermenging van Jude en die Engelse woord "dude". Haupt sluit hierby aan deur Jude te beskryf as 'n "transgender-figuur" en is van mening dat Jude beslis 'n man is wanneer sy sê dat dit "nie moeilik is om Jude se geslag *verkeerdelik* as vroulik te bestempel nie" (Haupt, 2014:105; my kursivering). Stuart (s.a.:21) beskryf Jude ook as 'n "doublegender" en praat van Konstant se "homosexual experience with Jude", wat Jude eweneens bestempel as "manlik". In haar verhandeling kies Van der Merwe (2012:84) om onpartydig te bly, en verwys na Jude as vroulik en "sy" om "die roman se integriteit te behou", en Van der Merwe (2016:s.p.) skryf in 'n bespreking van *Ek stamel ek sterwe* op Litnet, dat Jude voorgestel word as 'n "persoon" waarvan die geslag onduidelik is.

Jude maak vriende met die inheemse Koori-kultuur wat hulle uitnooi na 'n partytjie van die "dansgeselskap Aboriginal and Islander op 'n plesierboot in die hawekom die hele nag lank" (Venter, 1996:107). Op die boot vra Jude die ouma uit oor haar herkoms en wanneer Jude lyk asof sy/hy weet waarvan die ouma praat, is die ouma heel verbaas oor die "whitefella" (Venter, 1996:108), wat weer Jude se manlikheid bevestig. Jude se houding word voorts beskryf as "die manier waarop sy wydsbeen staan as die boot lelik wieg, net om weer ougat te herstel, die manier waarop sy gaan sit, bene esteties gekruis, die glas, die sigaret wat so bestudeerd gehanteer word" (Venter, 1996:108).

5.3.1.2 Religieuse ambivalensie: heilige en verraaier

Die tweeledigheid van die Jude persona kan belig word binne die konteks van religie. Aan die een kant is daar "Jude" die heilige, en aan die ander kant "Jude" die verraaier. Saunders (2019:s.p.) verduidelik die gebruik van dié twee Bybelse karakters in diepte op sy

webwerf, maar ter sake is om te let op die volgende: "Please note too that 'Judas' is the Greek form for the English 'Jude'" (Saunders, 2019:s.p.). Die (Engelse) naam Jude is dus in die Bybelse konteks ook verwarrend omdat dit vir beide die heilige en die verraaier gebruik word ("Judas son of James, and Judas Iscariot"). Daar is 'n denkrigting wat beweer dat die heilige Judas na die opstanding Jesus se doodskleed gekry het waarop daar 'n afdruk van Jesus se gesig is. Oor die vraagstuk rondom die gebruik van die naam "Jude" vir beide die heilige sowel as die verraaier, verduidelik Saunders (2019:s.p.) dit soos volg:

> "When one hears the name Judas (Latin and Greek) or even Jude (English), one immediately thinks of Judas Iscariot who betrayed our Lord. Therefore, a person had to be desperate to invoke his name. Being so seldom invoked and reverenced, St. Jude is ready and waiting to hear the prayers of those who call upon him. Ironically, he is probably the Apostle who is invoked the most in prayer, and the most memorialized in churches with statues or other artwork."

Dit is om hierdie rede dat die heilige "Jude", as een van Jesus se twaalf dissipels, bekend is as die "Patron Saint of Hope and impossible causes". Hy word tradisioneel uitgebeeld met 'n groen gewaad ("green symbolizes hope and renewal"), 'n staf, 'n goue medaljon met die uitbeelding van Jesus se gesig op om sy nek, en 'n vlammetjie op sy kop.

"Jude" die verraaier was ook een van Jesus se twaalf dissipels, maar volgens Pruitt (2019:s.p.) as gevolg van "Satan's influence" en nie geldgierigheid nie.

Tydens Konstant en Jude se eerste ontmoeting is Jude soos 'n monnik geklee, wat aansluit by die religieuse aard van *rites de passage*. Jude dra 'n monnikekleed, is alwetend en laat: "niks blyk nie, behalwe om met 'n sagte, alwetende glimlag eers vir my, dan die gaste voor ons gade te slaan" (Venter, 1996:46). Jude is kalm en raak nie maklik ontsteld nie, in kontras met Konstant wat dikwels kwaad, rooi en woedend raak. Konstant erken self: "Ek beskik nie oor die monnik se ewewigtige temperament nie, ek praat my hart uit" (Venter, 1996:60). Voorts het Jude se skoene: "'n landelike handgemaakte voorkoms: sagte donkerbruin leer met swart beesvel-inlegsels" (Venter, 1996:46). Konstant (asook Venter self), het 'n Christelike agtergrond, en kom as 'n plaasseun uit 'n landelike omgewing. Die kleredrag van Jude wys byna op 'n heilige of Jesus-figuur – die monnikekleed en landelike

beesvel-inlegsel skoene. In die *rites de passage* van die Ndembu-kultuur is die heilige begeleier van kardinale belang en in hierdie geval doen die vormveranderende Jude homself voor as so 'n "heilige" begeleier.

Terwyl Konstant in 'n verwarrende oorgangstoestand lewe, is die "heilige" Jude die versinnebeelding van orde en woon in 'n uiters netjiese woning. Voorts is feitlik alles in Jude (en later Konstant) se woonstel wit, wat nie alleen kan wys op Jude se "heiligheid" nie, maar ook kan wys op Konstant se sterwingsproses en hergeboorte. Sy *tabula rasa* is skoon (wit) en hy slaan 'n nuwe blaadjie om voordat hy sy nuwe lewe, as homoseksuele man, betree. Desondanks die "skoon" en "rein" beeld wat voorgehou word, kulmineer hierdie nuwe begin vir Konstant einde ten laaste in 'n "donderte" en morbiede situasie.

Jude se woning is in Konstant se laaste stresvolle, depressiewe dae in Suid-Afrika "'n helende sereniteit" (Venter, 1996:57). Dit is die plek waar hy gelukkig en veilig voel: "Dit is die mooiste woonruimte wat ek nog ooit betree het" (Venter, 1996:57). Die woning bevat heelwat Suid-Afrikaanse en Afrika-kunstenaars se skilderye, sowel as 'n Chagall-kleurprentekening.[37]

Jude se "goddelikheid" figureer later in die roman weer vlugtig wanneer Konstant dink dat Jude hom kan genees van sy siekte: "Jude, kom hier, kom gou, laat ek jou wys, kom lê jou helende hand op my, kom hier na my toe. [...] Jude, kyk hier, hier op my bene. Wat dink jy is dit? Ek is bang, Jude, vir wat dit mag beteken. Wat dink jy, dit is tog nie [...] Jude?" (Venter, 1996:159). Hierdie gebeure sluit aan by die Bybelse heilige Jude wat ook mense

[37] Marc Chagall kan weer die religieuse en heilige aard van Jude se karakter verteenwoordig. Chagall is in die laat 1800s in Rusland gebore in 'n streng Joodse familie en het as kind 'n Joodse skool bygewoon waar hy aanvanklik Hebreeus en die Bybel studeer het, maar later 'n Joodse kunsskool bygewoon waar hy sy formele kunsopleiding ontvang het. As 'n Joodse kunstenaar het hy tematies "his own personal, dreamlike imagery with hints of the fauvism and cubism" (Biography, 2019) vermeng. In een van sy bekendste werke (*I and the village*) het hy herinneringe uit sy kinderdae geïnkorporeer: "shifting planes, floating objects and inverted imagery" (Kimball Art Center, s.a.) om 'n kleurvolle, droomagtige toneel van 'n dorpie op te roep. Soos wat die geval was met Chagall waar herinneringe uit sy kinderdae 'n belangrike motief geword het in sy werk, het Konstant ook telkens sy kinderdaeherinneringe feitlik "droomagtig" herleef. Heelwat van Chagall se kunswerke verteenwoordig religieuse temas, byvoorbeeld: Der Rabbi, Cain and Abel, Job in despair, Esther, Naomi and her daughters-in-law, Ruth at the feet of Boaz, Meeting of Ruth and Boaz, Hagar in the desert, Eve incurs God's displeasure, Adam and Eve are banished from paradise, Job praying, Paradise, Creation, The angels, Tree of life, Moses and the tablets, ensomeer (Anon, 2018a).

genees het deur gebruikmaking van Jesus se kleed. Jude praat Konstant moed in wanneer hy negatief raak oor die bloukolle op sy lyf: “Maar Konstant, moet jou nou nie so ontstel nie. Jy kan tog niks daaraan doen nie, my liefste. [...] Hou my by jou, laat ek nie so verskrik [...] Konstant, jy’s een van die sterkste mense wat ek ken, en die mooiste” (Venter, 1996:160). As verteenwoordigend van die geestelike kant van Konstant is Jude ook die een wat hom in tye van bekommernis begelei: “Loop jy voor, Judie“ (Venter, 1996:160).

Jude se aanvanklike verskyning as religieuse figuur/heilige begeleier is in werklikheid bewys van haar/sy slinksheid as die misleidende triekster. Jude as monnik is ’n wolf in skaapklere (‘n monnik met ’n duiwelstert) – sy/hy openbaar haar-/homself as ’n verraaier wat nie vertrou kan word nie. Soos Konstant heelwat later sê: “Het vooraf geweet jy gaan my verneuk, Jude” (Venter, 1996:167). Hierdie voorafkennis verwys weer na Jesus en Judas die verraaier, waar Jesus vooraf geweet het dat Judas hom gaan verloën. Soos wat Judas aanvanklik Jesus se vriend en vertroueling was, beskou Konstant ook vir Jude as ’n vertroueling. Maar Judas besluit dan om vir Jesus te verraai deur Hom met ’n soen uit te wys. Dieselfde gebeur met Konstant wanneer Jude hom soen: “wie kan so ’n soen weerstaan?” (Venter, 1996:52).

In aansluiting hierby kan Jude ook gesien word as ’n tipe Lucifer met ’n stert (vlegsel), en verkry die oggendster (en aandster) prominensie. Lucifer is die Latynse naam vir Venus wat letterlik beteken “helder lig”. Maar as ’n gevalle aardsengel – toe die oggendster letterlik uit die hemel aarde toe geval het – het Venus die naam Lucifer gekry. Die feit dat Jude dikwels verskyn en verdwyn gedurende hierdie tye kan dui op Jude as ’n tipe satan.

By dieselfde geleentheid waar Jude vir Konstant met ’n kus verraai, bied sy/hy ook vir hom dwelms aan: “[...] kry ek ’n elegant gerolde zolletjie in die kake van ’n gesplete goue sleutel” (Venter, 1996:52).

Die Latynse woord vir ’n “goue sleutel” is *clavis aurea* en behels die manier waarop tekste geïnterpreteer word, en die geheime en misterieuse betekenisse van tekste, veral binne teologie en die alchemie. Hierdie enkele sin is dus gelaai met betekenis en kan binne die religieuse domein soos volg geïnterpreteer word: Jude (die valse monnik) word hier uitgebeeld as die slang (“kake van ’n gesplete”) wat vir Eva (Konstant) in die paradys (wit

bank) verlei het en wat aanleiding gegee het tot die mens se val. Dit wil sê, Jude verlei/begelei vir Konstant om openlik gay te wees en ’n losbandige sekslewe te hê wat uiteindelik tot sy ondergang lei. Terselfdertyd is die goue sleutel nie alleen ’n metafiksionele verwysing na die misterieuse betekenis van die teks nie, maar dit kan ook verwys na die “sleutel tot sukses”. Konstant voel hy gaan sukses behaal wanneer hy oorgee aan Jude en sy eie latente homoseksualiteit aanvaar en uitleef – sukses as gay, maar sondaar binne die struktuur/sisteem. Hierdie teenstrydigheid is deel van die oorgangsproses wat Konstant op die drumpel plaas – aanvaarding en lewe as homoseksuele man, teenoor sy gewete as Christelike boerseun. Meer hieroor later.

Deur die herhalende verwysing na die goue lepel in die konteks van die Latynse vertaling, word die belangrikheid van die “geheime en misterieuse” interpretasie van tekste versterk. Verkap-outobiografies gesien, is die verwysings na goud en die goue lepel binne die konteks van Konstant ook verwysend na Venter as ’n skrywer wat “geheime en misterieuse” verhale skryf: “Neem een opgehoopte goue lepel van alles” (Venter, 1996:44); “nou word Albert se teorie oor my met my goue lepel in die mond waar, sy gewig in goud werd” (Venter, 1996:47); “Ek moet net bly glo aan ou Albert se goue lepel” (Venter, 1996:84); “van nou af kou ek weer aan my goue lepel” (Venter, 1996:128); “Nie met jou goue lepel in my mond nie, Albert” (Venter, 1996:158); en, “my lag het sy goue jare gehad” (Venter, 1996:263), om ’n paar te noem. Goud word dus nie alleen met Konstant in verband gebring nie, maar ook met Jude waar die “goue lepel in die mond” van hom ’n gelukkige persoon maak: “Is dit dan tog waar dat ek my al die tyd saam met Jude so onoorwinbaar, so onaantasbaar in my goue waas van geluksaligheid gevisualiseer het dat ek verseg het om my met die realiteit van haar aansteeklikheid te konfronteer?” (Venter, 1996:190).

5.2.3.3 Die ambivalensie rondom Jude se bestaan

Wanneer Konstant besluit om sy alter ego aan die wêreld te openbaar, dink hy daaraan om ’n foto van Jude te neem, maar besef dat “dit dan publieke besit word, terwyl dit nou *slegs ek is wat van jou weet*” (Venter, 1996:196-197; my kursivering). Kyk ook: “Dis meestal net ons twee hier” (Venter, 1996:57). Terwyl Konstant nog sy homoseksualiteit onderdruk, leef hy hom uit in die vorm van ’n alter ego, Jude. Die woonstel is nog karig

ingerig voordat Jude se meubels per skip arriveer. Terselfdertyd was Jude bes moontlik net tydelik in Suid-Afrika wat die trek van meubels dus onwaarskynlik maak. Dit versterk die vraagstuk rondom Jude se bestaan.

Soos Escher se hand wat homself teken is daar 'n sikliese wisselwerking tussen Konstant, Jude, K. en Mister J, waar Konstant se alter ego met beide K. en Mister J erotiese ervarings gehad het. Jude verklaar een aand aan Konstant dat sy/hy 'n verhouding met K. het. Die K. verwys bes moontlik na Konstant self, dus 'n narsistiese selfliefde: "Konstant, dit help ook nou nie dat ek dit langer vir jou wegsteek nie, maar ek en K . . . K? val ek Jude in die rede. Maar is dit dan nie ook my voorletter nie, is daar iewers fout hier, moet ek myself die binnevet van die boud gee?" (Venter, 1996:135), wat moontlik impliseer dat hy homself seksueel moet bevredig. Dat Konstant homself nog moet vind binne hierdie oorgangsfase kan gesien word aan: "Wie de hel is die K. nou weer?" (Venter, 1996:135). Jude op haar/sy beurt voel weer "verneuk" omdat Konstant so baie tyd saam met Shane deurbring, en sê daarom dat sy/hy vir K. al lankal ken: "Ek het, laat ek sien, ek ken nou al geruime tyd die kêrel met die naam van K." (Venter, 1996:136). Wat volg kan dus gesien word as 'n narsistiese beskrywing van selfliefde: "[...] toe ek K. die eerste keer gesien het, het ek onmiddellik aangetrokke tot hom gevoel. Dit sou dom wees van my om dit te ontken" (Venter, 1996:136). Vergelyk in hierdie verband die ontmoeting tussen Jude en Konstant by die landheer se partytjie waar Konstant onmiddellik aangetrokke tot Jude gevoel het.

Jude beskryf die ontmoeting van K. as "anders" en na aanleiding van die volgende woorde kan die afleiding gemaak word dat dié verhouding moontlik meer blywend is: "Sedertdien het ons mekaar al 'n paar keer ontmoet en ek voel oortuig dit is die keer anders" (Venter, 1996:136). Wanneer Konstant vra of hulle al saam geslaap het, antwoord Jude: "Nee [...] alhoewel ek graag sou wou, maar ek vind K. baie geslote. Ons vriendskap is nog besig om te ontwikkel" (Venter, 1996:136). Hierdie stelling kan gelees word as tekenend dat Konstant nog besig is om te "ontwikkel" in terme van sy homoseksuele persona en die feit dat hy geslote is, wys weer op Konstant wat alles opkrop, nes die res van sy familie – "alles staan in koekblikke en muf". Konstant se geneigdheid om in sy woonstel te wil wegkruip, strook met Jude se beskrywing van K. as geslote: "In my kamer kan ek alleen wees" (Venter, 1996:137).

Dit wil voorkom asof Konstant ontsteld is oor Jude "iemand anders" in sy lewe het, maar oomblikke later blyk dit dat Konstant nie verbaas is oor Jude se verhouding met K. nie, want hy weet dit reeds ("dis tog ou nuus"), maar eerder net verras oor Jude wat: "nie weer begin het oor my verwagtinge en wat die verwagtinge skep en al daai stront nie" (Venter, 1996:137). Dit kan daarop wys dat Konstant begin vrede maak met homself en sy nuwe Self – hy skep dus nie meer sekere verwagtinge vir homself nie. As deel van sy oorgangsproses het hy besluit om sy hare te laat groei wat as 't ware verteenwoordigend is van die oorgangsproses en die tydperk wat dit duur – 'n besluit waarmee hy skynbaar ingenome is: "Langer hare onderstreep immers die stand van ons huidige vervreemde seksverhouding. Dis ironies dat dit juis my besluit was om nie meer met my bandietkop in Jude se skoot te val nie" (Venter, 1996:137). Die Escher-simboliek word versterk wanneer dit na vore kom dat ook Konstant gewild is: "As ek dan so gewild is onder al die mense, sê my tog, Jude, waarom is jy so kortsigtig om K. bo my te verkies? En waarom so durend my ontsteltenis vandat jy my vertel het dat K. die jongste en hoogste op jou ranglys staan?" (Venter, 1996:143). Konstant se reaksie op Jude en K. se verhouding weerspieël weer sy verwarde emosionele toestand as inisiant – hy is gelyktydig ontsteld en jaloers maar ook nie verbaas daaroor nie, want "dis tog ou nuus".

Die beeld van Jude as "valse heilige" is ter sake wanneer die aand saam met Mister J beskryf word. Mister J is 'n seun wat al die jare in die Rooms-Katolieke skool tyd gehad het om sy "grootste enkele fantasie" uit te werk. Mister J "lei my toe by die hand" tot agter die gordyne: "die stuk verhoog agter die rooi fluweelgordyne het vir hom dié lokus vir erotiese plesier geword terwyl die gebedseremonie daarvoor plegtig voltrek word. Lokus van plesier. Maar daar was mos nie gisteraand gebede nie" (Venter, 1996:116).

Mister J kan verteenwoordigend wees van Jude in haar/sy "monnik"-masker, 'n homoseksuele man, wat moontlik Konstant se eerste homoseksuele ervaring was. Dat dit plaasgevind het in die Rooms-Katolieke skool wys moontlik daarop dat die kerk skynheilig is; die plek waar alles skoon en rein lyk op die voorgrond, maar waar "onheilighede" plaasvind agter die skerms (gordyne).

Jude beskuldig Konstant daarvan dat hy nie praat van "hulle" huis nie, wat Jude se bestaan bevraagteken: "Het jy al agtergekom dat jy nooit praat van ons huis nie?" (Venter,

1996:136). Konstant se verhouding met homself, hoe hy homself sien, veral deur die oë van sy alter ego, kom telkens na vore. Hy moet homself feitlik daarvan oortuig dat Jude nog lief is vir homself en dat sy transisie van latente homoseksualiteit na ’n homoseksuele man nie sy selfbeeld moet aantas nie: “As dit van my afhang, sal ek altyd vir jou lief wees. Selfs al slaap ek en K. saam, sal dit nog steeds niks wegneem van my en jou verhouding nie, want soos jy self weet, het ons nou al vir ’n geruime tyd nie meer seks nie” (Venter, 1996:136). Namate Konstant sieker word neem sy libido en drang tot selfbevrediging ook af.

‘n Meer letterlike figurasie van die Escher-metafoor word aangetref wanneer Jude sy hand op Konstant se knie plaas terwyl hy (Konstant) komplimenteer oor “die allerheerlikste kos” (Venter, 1996:185). Effektief verloën Jude vir Konstant deur self siek te raak en moontlik vir Konstant aan te steek, wat dan sy dood tot gevolg het. Dit sluit aan by Judas wat sy hand op Jesus geplaas het, hom gesoen het en Hom sodoende verraai het.

5.3.2 Jude as Konstant se geïdealiseerde homoseksuele alter ego/dubbelganger

Volgens die definisie van die Woordeboek van die Afrikaanse Taal van 1950 (in Borman, 1990:3) word die alter ego onder andere beskryf as ’n tweede ek, ’n vertroude vriend, iemand wat namens jou sake verrig, en ’n troue helper. In Borman (1990:5) se studie oor *Die alter ego in die romans van Etienne Leroux*, beskryf sy die alter ego soos volg:

> “Dit is duidelik dat verskeie uiteenlopende betekenisse aan die term ‘alter ego’ geheg word. Daar moet gewys word op ’n bepaalde digotomie. Die alter ego word beskou as ’n vriend, ’n dubbelganger, iemand wat volkome vertrou word, wat namens die ‘oorspronklike’ handel en wie se smaak, opinies en gewoontes presies soos dié van die ‘oorspronklike’ is. Tog is die alter ego ook ’n skadufiguur, ’n kontrafiguur, die personifikasie van verdronge inhoude van die psige, juis dit wat die mens nie wil ken nie.”

Jung beweer die psige bestaan uit ’n bewuste en ’n onbewuste wat deur middel van ’n individuasieproses moet versoen of integreer. Komplikasies hieraan verbonde is die “masker” of “persona”. Borman (1990:19) beskryf dit soos volg:

> "Tydens die individuasieproses moet die mens eers sy skaduwee leer ken en dan moet daar versoening met die anima/animus plaasvind. Uiteindelik word die individu gekonfronteer met die wyse ou man of die *magna mater* voordat die Self bereik kan word. Die skaduwee, die anima/animus en die wyse ou man/*magna mater* is almal konkretiserings van psigiese inhoude en dus potensiële alter ego-figure".

Volgens Borman (1990:2) is "Die konfrontasie tussen die 'ek' en die 'ander ek' (tussen die ego en die alter ego) [...] so oud soos die letterkunde self". Viljoen (2005:10) sien veelvuldige identiteite as 'n manifestasie van liminaliteit: "In die reeds-aangehaalde uitspraak oor burgerskap van die 'Middelwêreld' sê Breytenbach [...] dat die aanvaarding en beoefening van veelvuldige identiteite implisiet deel is daarvan". In haar analise van Breytenbach se *Woordwerk* (1999) beskryf Viljoen die karakter, Dog, as een van die mees prominente liminale alter ego's van die verteller: "omdat hy so sterk geassosieer word met donkerte en die dood" (Viljoen, 2005:10). Hierdie karakter herinner sterk aan Venter se Jude, nie alleen weens die donkerman-ooreenkoms nie, maar ook wanneer Breytenbach by geleentheid na Dog as "Mnr D" verwys wat herinner aan Jude en "Mr J".

'n Ooreenkoms kan hier getrek word met WF Hermans se roman *De donkere kamer van Damokles* (1958). In hierdie roman geskied die vertelling personaal as 'n derdepersoonsverteller wat lyk of hy ouktorieel is, maar dus 'n onbetroubare verteller is. Daar is twee figure, naamlik Henri Osewoudt (die hoofkarakter) en sy skadufiguur (of alter ego/dubbelganger), Dorbeck ('n offisier wat baie na Osewoudt lyk). Dorbeck is in alle opsigte die positief van Osewoudt – hy het 'n baard en donder diep stem, terwyl Osewoudt 'n piepstem en 'n gladde vel het: "Henri is een jongen die niet echt veel mannelijke trekjes heeft" (Luckyjob, 2007:s.p.). Hierdie "onmanlike" beskrywing van Osewoudt word bevestig deur Janssen (2005:28): "zijn onmannelijk uiterlijk wordt gekenmerkt door onaanzienlijkheid en krachteloosheid". Hierdie twee karakters waarvan die een die alter ego van die ander is skep verwarring by die leser wat ook bewerkstellig word deur die vertelperspektief. Regdeur die verhaal is daar onsekerheid of Dorbeck 'n werklike karakter is, of bloot 'n verbeeldingsvlug van Osewoudt.

'n Soortgelyke scenario speel af in *Ek stamel ek sterwe*, wat Jude dus 'n waardevolle toevoeging tot die alter ego-, sowel as die triekstertradisie in die Afrikaanse literatuur maak. Konstant en Jude verteenwoordig hierdie twee figure waar Konstant pateties is en nie sy emosies kan beheer nie, terwyl Jude 'n "ewewigtige temperament" het en selfversekerd, ongebonde en in beheer is. Alhoewel daar talle ooreenkomste tussen die twee karakters is, is Jude die meer selfversekerde karakter wat minder emosioneel is, aanvanklik beter in die kookkuns ("Jude is 'n voortreflike kok" (Venter, 1996:57) en "Jude kan darem maar smaaklik kook" (Venter, 1996:75)), en fisies meer aantreklik in Konstant se oë – die ideaal waarna Konstant streef. Voorbeelde sluit in: albei is emigrante, albei rook, albei is gesteld op hulle voorkoms, albei wag op meubels om in Australië te arriveer, albei se wonings is "helend" en minimalisties ingerig, albei is vegetariërs, albei is uiteindelik goed in die kulinêre kuns, albei is fynproewers, die kleur "wit" is belangrik by beide Jude en Konstant, albei is siek (vigs) en beide hierdie karakters het 'n sterk libido (wat aansluit by die trieksterkaraktereienskappe). Maar waar Konstant se uitkyk op verhoudings meer konserwatief is, is dit Jude wat Konstant (ver)lei om ook veelvuldige bedmaats te hê. Jude is in alle opsigte 'n "beter" en meer suksesvolle weergawe van Konstant. Selfs die titel van die roman verteenwoordig 'n verdubbeling en eggo die ek: "Ek [...] ek [...]", wat derhalwe die "ek" en 'n alter ego van die "ek" suggereer.

Konstant en Jude ruik ook albei na "gebrande olyfolie": "Ek ken my eie reuk. En Jude s'n: gebrande olyfolie. Pa s'n ook, die ou aardsadam [...]" (Venter, 1996:89).

Die ooreenkomste tussen en gedeelde eienskappe van Konstant en Jude blyk ook uit die volgende aanmerking oor Jude: "die bes gemoduleerde stem wat ek nog gehoor het" (Venter, 1996:46), wat terugherlei kan word na Konstant se sangstem en sy jeugkoordae[38]: "In die Vrystaatse Jeugkoor was my stem soos ligbruin sjokolade" (Venter, 1996:10), en alhoewel dit 'n kru veralgemening is, word seuns wat in die koor sing dikwels geassosieer met homoseksualiteit. Vergelyk ook in hierdie verband die "heuningkwaliteit in haar stem" (Venter, 1996:58). "Hoe doen Jude dit, met heuning?" (Venter, 1996:60), en: "Jude kom haal my met 'n arm om my heup, ou hartesmelter, ou heuningste [...]" (Venter, 1996:102).

[38] Vergelyk ook Mark Behr en Michael Heyns se romans oor so 'n skool.

Konstant se sensitiwiteit is deurentyd in werking. Hy bekommer hom oor wat sy pa en die dominee van hom gaan dink (op besoek in Johannesburg), hy ontstel hom maklik oor alles (oor sy pa wat hom nie wil aanvaar nie, die feit dat hy nie weet waar Jude heen verdwyn nie, ensomeer) en later word dit ook gereflekteer in sy fisiese toestand: "my gestel het meer sensitief geraak" (Venter, 1996:164). Hierdie karaktertrek word ook by Jude aangetref. Wanneer Konstant en Shane na die foto van die "verwagtende" Jude kyk, besluit hulle om niks te sê nie, want: "Jude kan so gevoelig wees" (Venter, 1996:204).

Wat sy "verhouding" met Konstant betref, is Jude se houding dat Konstant moet "kies of loop" (Venter, 1996:47), waarop Konstant dan die keuse maak: "Ek het gekies" (Venter, 1996:47). Hierdie besluit is 'n belangrike keerpunt in die vertelling en dit is myns insiens die oomblik wat Konstant "kies" om homoseksueel te wees. Jude is die persona wat vir Konstant deur hierdie oorgangsfase lei, en as deel van Jude se ambivalensie vertolk sy/hy verskeie rolle. Hulle vorm 'n eenheid wat onlosmaaklik aanmekaar verbind is: "maar jy behoort teen die tyd te weet daar is bloedbande tussen die twee van julle gesmee, niks kan julle meer skei nie" (Venter, 1996:224). Borman (1990:5) sluit hierby aan:

> "Dit lyk asof die alter ego beskou moet word as 'n permanente of semi-permanente verskynsel wat 'n bepaalde outonomie verkry. Hy staan in seker opsigte los van die persoon van die 'oorspronklike', maar tog is daar 'n deurlopende verband tussen die ego en die alter ego. 'The Other becomes more and more fascinating the nearer he is to the Self' (Girard 1965:223)".

'n Baie belangrike aspek van Jude se teenwoordigheid wat deurgaans in die vertelling na vore kom, is die feit dat dié triekster-alter ego feitlik altyd verskyn (en verdwyn) tydens die liminale uur (vergelyk ook die *Witching-hour* of die duiwelse uur), byvoorbeeld met sonsopkoms (oorgang van nag na dag), sonsondergang (oorgang van dag na nag), twaalfuur die middag (oorgang van oggend na middag), ensomeer. Jude is weer afwesig: "vanaf vieruur daardie middag tot kwart oor sewe die aand" (Venter, 1996:116) – die sonsondergangtydperk wat op die grens is tussen dag en nag.

5.3.2.1 Die eerste verskyning van die alter ego

'n Sleuteloomblik in die roman is die eerste ontmoeting van Jude, wat (toevallig?) plaasvind op dieselfde dag as wat Konstant se emigrasiedokumente goedgekeur word wat hom toelaat om na Australië te emigreer. In Suid-Afrika, onder die veroordelende oë van sy familie en mede-Suid-Afrikaners ('n eng sosiale struktuur) was homoseksualiteit taboe wat Konstant deels genoop het om die land te verlaat. Maar op die juiste dag wat die deure na Australië oopgaan, kom die Jude-karakter te voorskyn. Hierdie ontmoeting vind plaas tydens 'n partytjie van Konstant se landheer, waar hy die persoon wat alleen op die sofa sit opmerk: "'n Entjie voor my merk ek 'n persoon alleen op 'n groot wit sofa. [...] Ek bly die mens dophou" en "Maar nou, die een. Ek moet erken, my hart is besig om te smelt" (Venter, 1996:46). Tipies triekster is Jude aanloklik en verleidelik. Tydens hierdie ontmoeting, is die vertelling heeltemal eensydig. Konstant beskryf die beeld van die persoon in die fynste detail en as iemand met 'n ambivalente geslag, wat beeldskoon is, 'n pragtige stem het, vir wie dit 'n voorwaarde is dat hy aangestaar moet word, iemand onweerstaanbaar. Hulle begin gesels en kry nie genoeg van mekaar nie: "asof ons 'n gesamentlike opdrag vermoed" (Venter, 1996:47). Hierdie 'gesamentlike opdrag' kan tekenend wees van Jude en Konstant wat saam deur 'n liminale oorgangsfase moet stap. Hulle is albei liminale karakters (Konstant as "inisiant" en Jude as die triekster-alter ego wat Konstant begelei en verlei tot 'n homoseksuele en losbandige sekslewe, en uiteindelik ook die dood). Jude is die geïdealiseerde persona wat Konstant wil naboots, wil wéés.

"Jude en Konstant" praat land en sand oor alles, vis uit oor hulle verledes (soos Suid-Afrikaanse boere maak) en Jude stel nuwe gesprekke voor. Jude het 'n leersak wat soos 'n dokterstas lyk en vee haar/sy spoegkolle af met 'n sylap uit Indonesië. Hierdie alter ego word deur Konstant op 'n narsistiese manier bewonder: "Laat ek jou ononderbroke en onbeskaamd aankyk, of is jy dit in elk geval te wagte?" (Venter, 1996:46). En verder ook: "Op die sagte wit rusbank kry ek en Jude nie genoeg van mekaar nie" (Venter, 1996:47). Todd en Dewhurst (1955:47) in Borman (1990:16) beskryf projeksie binne die konteks van outoskopie en voer aan dat die "verskyning van die dubbelganger die projeksie van 'n narcistiese libido" behels. Borman beweer voorts dat projeksie "die individu in staat [stel] om 'ontslae' te raak van onaanvaarbare inhoude van die psige, inhoude wat die bron van pyn en ongemak is" (Arieti 1974:715 in Borman 1990:16). By geleentheid verlaat

Jude/Konstant se alter ego hom en is hy weer homself (alleen en selfbewus) op die bank. Die feit dat hierdie gebeure op ’n wit rusbank plaasvind, wys weer op die *tabula rasa* van die inisiant. Konstant, as “homoseksuele” inisiant, is gereed om nuwe indrukke te ontvang, en in hierdie geval is dit Jude wat die leiding bied ten opsigte van kleredrag, geaardheid, optrede, ensomeer.

5.3.2.2 Die verwarrende toestand tydens die oorgang van Calvinistiese boerseun tot homoseksuele man

Die tweestryd tussen die onderdrukte latent-homoseksuele Konstant, die boerseun en sy alter ego, Jude (wat gelees kan word as verteenwoordigend van die openlike homoseksuele Konstant), word deurentyd waargeneem. Hierdie konflik gee aanleiding tot ’n interne soeke na die self: “Ek gee nie meer om wat Jude van my dink nie, ek is nie meer ’n hond aan ’n ketting nie. Ek gehoorsaam net my eie hart. My soektog het begin” (Venter, 1996:48). Jude is die hartesmelter, hartebreker, maar Konstant is onseker van homself en nog in die proses om homself te probeer vind. Jude herinner ook vir Konstant om sy lekker lag te lag en sy mooi tande te wys, want hy gaan “harte sagmaak” (Venter, 1996:85) in Australië. Alhoewel dit voorheen geblyk het dat Jude die hartebreker is, is dit in werklikheid ook Konstant: “Verkoop jou mooi gesiggie, want jy’s ’n bleddie mooi man” (Venter, 1996:85). Jude is die selfversekerde alter ego, terwyl Konstant onseker is. Hy kan sy oë nie van Jude afhou nie, maar dan is dit weer Konstant wat die “bleddie mooi man” is. Dit versterk die onsekerheid wat bestaan rondom die vraag of Jude werklik bestaan of slegs ’n verbeeldingsvlug in die vorm van ’n alter ego van Konstant is.

Die onsekerheid en verwarring van die oorgangsfase, en die rolverandering van die triekster-alter ego word gesien aan die volgende: “Wat is dit met die bleddie Jude? Dit was tog duidelik dat ek goedgekeur is? Was dit ’n eenmalige ontmoeting? En wat dan van Sydney?” (Venter, 1996:50), en “Hoekom is ek nie reeds saamgenooi vir die res van die nag, vir die res van my lewe nie, ha! Jude ken my nog nie goed genoeg nie” (Venter, 1996:50). Laasgenoemde wys daarop dat Konstant nog nie volkome getransformeer het nie. Hy kan nog nie aan homself (of die wêreld) erken dat hy homoseksueel is nie: “Hey Jude, don’t make me so fuckin’ sad” (Venter, 1996:50), is ’n openbaring dat die transformasieproses hom ontstel. Die proses van onthulling is nog nie afgehandel nie, hy

is nog nie "mans" genoeg vir seker dinge nie: "Ek het nie die mannemoed nie. Meneer Hawaii koppel net met manne in sy kop" (Venter, 1996:50). Konstant bieg dat hy nog net in sy gedagtes homoseksueel is. Wanneer hy vanaf sy gasheer se huis vir Deloris, sy getroue begeleier bel, is Jude skielik weer teenwoordig:

> "Beringde, bruin hande met plat, volmaak gemanukuurde naels. Sensuele vingertoppe sluip stadig, stadig nes bosdiertjies van agter af voor by die sakke van my jeans in. Ek hoor myself snak na en sug van en voel hoe my tone in my skoene kriewel en hoe my geslagsdeel, wat tot nou toe opgekrul in my wit onderbroek gelê het, hemels begin jeuk" (Venter, 1996:50).

Deloris se stem aan die ander kant van die telefoon, bring hom weer terug uit hierdie droomwêreld/fiksasie met sy alter ego: "Want op hierdie oomblik skuur my – my, nou al? Oukei dan, dié – opnuut gevonde Jude 'n warm mik teen my boude" (Venter, 1996:51), en hy besef dat Deloris sou snap wat aangaan as sy nie reeds aan die slaap was nie.

Konstant is soos alle inisiante in die liminale/oorgangsfase onseker van homself, wat die rede is vir die skep van 'n alter ego. Hy kan dikwels nie verstaan waarom hy steeds op die grens tussen latente en openlike homoseksualiteit bly nie: "Ek kan self nie glo hoe ek my ontstel as Jude awol nie, asof ek myself glad nie meer ken nie" (Venter, 1996:58). In sy soeke na homself keer hy byna terug na 'n "kind-fase" wanneer hy bevraagteken of hy al groot genoeg is om sekere dinge te weet: "Wat vang Jude weer aan? Is ek nog nie groot genoeg nie, waarom mag ek nie weet en wat mag ek nie weet nie, waarom mag ek nie uitvra nie, is ek nie groot genoeg nie? Ek leer myself nou eers ken" (Venter, 1996:58). Hy is in die homoseksuele wêreld simbolies nog 'n kind wat homself nou eers ontdek en leer ken. Bogenoemde stelling is belangrik in die konteks van die individuasieproses van Konstant as inisiant in die oorgang na openlike homoseksualiteit.

Voorts is dit duidelik dat hy homself bejammer en pruil as hy nie homself is of kan wees nie: "Ek eet nooit baie wanneer Jude weg is nie. Ek treur my maer, ha!" (Venter, 1996:58). Soos inisiante tradisioneel letterlik honger ly, weerhou Konstant in sy oorgangsfase hom ook van kos.

In sy transisie om meer soos Jude te word – eksentriek en eksoties in sy voorkoms – is die gedagte aan ander mense vir hom 'n bedreiging: "Die blote idee om op straat ander mense te sien, om gesien te word [...]" (Venter, 1996:58). Sy worsteling om finaal die nuwe homoseksuele persona te aanvaar en dit bekend te maak, veroorsaak onsekerheid en skaamte by hom: "Ek is uitgelewer. Waarheen word daar met my geneuk? Waarom word die lang wegblykere nooit uitgelê nie? My geduld raak op. Ons is tog saam, dit staan tog bo alle twyfel" (Venter, 1996:58). Hierdie liminale fase waartydens hy letterlik naak en uitgelewer is aan die persoon wat hy besig is om te word terwyl sy alter ego kom en gaan, maak hom ongeduldig en teruggetrokke.

Deloris verstaan dat Konstant in 'n oorgangsfase vasgevang is, maar dat haar leiding hom nie gaan help nie: "Jy't 'n obsessie met jou Jude" (Venter, 1996:55), en later weer: "Jou obsessie met Jude" (Venter, 1996:56). Deloris beweer Konstant se "verhouding" met Jude is geforseerd/onnatuurlik en het nie spontaan gekom nie, want: "sy's so contrived, weet jy" (Venter, 1996:55), wat letterlik vertaal kan word as "kunsmatig geskep". Deloris wys wel daarop dat: "Dit [...] jou lot geword [het] om met die verhouding tussen jou en Jude voort te gaan" (Venter, 1996:55) en voeg by: "Jy't gekies vir jou ballas" (Venter, 1996:56), wat benadruk dat sy homoseksualiteit onafwendbaar was. Deloris en Konstant se verhouding kom tot 'n einde wanneer dit duidelik word dat hy mans verkies, terwyl hy algaande meer tyd met sy alter ego-Jude deurbring: "Dis meestal net ons twee hier" (Venter, 1996:57).

In hierdie tydperk waarin hy homself probeer vind en "skep", skeep hy vir Deloris af, want vir drie weke is hy in Jude se woonstel ("obsessiewe aangetrokkenheid tot Jude" [Venter, 1996:55]), behep met homself, maar reken: "My liefde vir haar [Deloris] is onbetwisbaar en sy behoort dit te weet" (Venter, 1996:54). Hy beweer dat hy Deloris elke dag bel, waarop sy reageer met: "Nee, dit lieg jy, Konstant, daarvoor is jy veels te besig met jou nuutgevonde nagblom" (Venter, 1996:54). Konstant besef egter dat Deloris genade vir hom het, want sy kon hom "iewers in die stad afgegooi het as prooi vir manne-van-die-nanag" (Venter, 1996:35) nadat hy haar geklap het, maar in plaas daarvan het sy hom steeds teruggeneem na sy buitekamer. Jude as die alter ego, daarenteen, raak ongeduldig oor al die aandag wat Deloris verg en sê dan: "Die skoolmeisieagtige manier waarop Deloris jou vir haar alleen wil toe-eien, is tog belaglik" (Venter, 1996:54). Hierdie

opmerking van Jude sluit aan by die skoolmeisie waarin Konstant ook nie belang gestel het nie.

Jude as die nagblom waarna Deloris verwys, kom aanvanklik net in die nag te voorskyn en verdwyn bedags: "Weg is sy, met die afskeidswoorde by die deur [...] Ek is weer om kwart voor ses terug" (Venter, 1996:54). Die feit dat Jude (gelees as alter ego van Konstant) aanvanklik net in die nag te voorskyn kom, wys daarop dat Konstant nog nie gemaklik is met sy nuwe persona nie. Op die drumpel tussen gay en straight, kom hy net tot sy reg in die donker/aand/nag as sy alter ego Jude. Jude, die nagblom, blom net in die nag. Wanneer Borman (1990:13) praat oor die aard van die dubbelganger beweer sy: "Die verskynsel kom veral in die aand of in die nag voor of ook teen dagbreek. Hierdie tye bevorder, volgens die psigiaters, die verskyning van visuele fenomene en lei ook tot visuele waninterpretasies".

Konstant se homoseksuele ervarings word uitgeleef in die vorm van sy alter ego wat ander mense in hulle woonstel onthaal. Hy keer terug van die werk af en vind dan vir Jude "nakend behalwe vir 'n kikoi [...] en gaan trek in ons slaapkamer uit" (Venter, 1996:59). Wanneer hy badkamer toe gaan om te stort, sien hy 'n man wat homself was: "Voor die wasbak staan 'n man, ook kaal, bokkerig, besig om homself oor die wasbak te was" (Venter, 1996:60). Die man word as 't ware uitgebeeld as die sondebok. In die soeke na die Self word die individu, aldus Borman (1990:s.p.), geïnisieer

> "in die bose deur konfrontasie met die skaduwee of onaanvaarbare psigiese inhoude wat as alter ego-figure hul verskyning maak. Die gevolg van hierdie konfrontasie is vrees, angs of skuldgevoel wat lei tot projeksie van hierdie gevoelens op 'n sondebok. Die soeke na 'n sondebok is 'n onversadigbare behoefte by die mens. Maar die sondebok is per slot van rekening ook die self/die alter ego. Uiteindelik kom die mens daartoe om homself in die 'ander' te herken; daar volg 'n eerlike konfrontasie tussen ego en alter ego".

Konstant se stryd met homself en aanvaarding van sy nuwe lewe gee aanleiding tot angstigheid: "wit kneukels om die deurknip [...] my hart in my skoene [...] min speeksel om weg te sluk" (Venter, 1996:60). Terug in sy kamer merk hy dan die "indringer" se

hopie klere: “Onrustig draai ek om en vlug na die sitkamer, maar ook daar voel ek ontuis en onttrek my. In die studeerkamer kom ek ook nie tot rus nie” (Venter, 1996:60). Die toneel wat in sy kop afspeel wanneer hy Jude se metgesel van die vorige aand steeds in sy woonstel “ontdek” is een wat hy beskryf as “horribile dictu” (Venter, 1996:60), dus ’n verskriklike gedagte. Hy kan nie glo dat Jude ’n vreemde man in die huis ingenooi het nie: “Opgetel op die sypaadjie, besig om plat op sy gat vis en tjips uit ’n tregter koerantpapier te vreet toe die geluk hom te beurt val: kom wei van myne?” (Venter, 1996:60). Laasgenoemde, sowel as die beskrywing van die mieliekop (“Trek slegs een handjie kroonblare weg om te loer of die mieliekop al ryp sit” (Venter, 1996:60)) binne die konteks van (gelyktydig seks en) kos, roep weer beelde op van die plaaswêreld waar Konstant (en Venter) grootgeword het. Terselfdertyd verwys Jude na die “skade wat die vleispotte van die vaderland liggaam én siel berokken het” (Venter, 1996:102), wat herlei kan word na *Foxtrot van die vleiseters*. Die feit dat Jude neerhalend is teenoor die belangrikheid van vleis in Konstant se land van herkoms, wys op haar/sy rol in die oorgang van vleiseter na vegetariër.

As deel van Konstant se agtergrond en manier van dink is konvensionele verhoudings nog deel van sy verwysingsraamwerk: “Sy moet dit aan my tuisbring dat ek aan ’n statiese konsep van ’n verhouding vashou [...]” (Venter, 1996:62), terwyl Jude meer geneig is tot vryer verhoudings en veelvuldige seksmaats. In Konstant se oorgangsfase tot openlike homoseksualiteit eksperimenteer sy alter ego met seks en word blootgestel aan ’n verskeidenheid seksmaats. Terwyl Konstant konserwatief is, trag sy alter ego om vry te wees van al die jare se onderdrukking op ’n plaas waar daar tradisionele verwagtinge gekoester is van man-wees en boer: “Sy het ’n vry gees en mag van niks verdink word nie” (Venter, 1996:62). Dit is die teenoorgestelde van wie en wat hy is, en die woorde: “’Moenie dat my gevoel vir jou vertroebel word deur my sekslewe nie’, sê Jude, ‘dis my eie besigheid’” (Venter, 1996:62), is ’n poging van Konstant tot selfbehoud. Hy verkwalik homself wanneer hy vreemde seksmaats het en probeer dit dan regverdig deur die skuld op sy alter ego te plaas.

Die spanning van die drumpelfase, tussen latente homoseksualiteit en openlike homoseksualiteit, word gekenmerk deur twyfel en onsekerheid: “Soms, wanneer ek terugkeer van die werk af, is die woonstel stil en stikdonker [...] Ons lewe saam sleur voort,

daar's weinig te sê, nog minder innigheid. Jude kom en gaan soos altyd" (Venter, 1996:63), en hy wissel steeds tussen openlike homoseksualiteit en onderdrukte, privaat homoseksualiteit. Hy verwyt homself oor sy onskuld en naïwiteit: "Ek kan nie glo hoe naïef ek was oor Jude se wegblyery al daardie aande, al daardie dae nie. Skaap was ek" (Venter, 1996:63), waarin hy weer verwys na sy herkoms – die seun van 'n skaapboer. Hy kon homself nie net aanvaar en aangaan met die lewe nie, die onsekerheid en verwarring van die drumpeltoestand is alleroorheersend.

5.3.2.3 Emosionele verwarring

Dit wil voorkom asof Konstant se Calvinistiese opvoeding 'n wig dryf tussen homself wees, of voorgee dat hy nie homoseksueel is nie. In aansluiting hiermee ontstel Jude se losbandige sekslewe hom: "Dit walg my, Jude se vingers op sy vel, ek word nog mal" (Venter, 1996:60). Hy is aangetrokke tot homoseksualiteit, maar terselfdertyd is hy beïnvloed deur sy Christelike agtergrond: "Hy't my gewalg, daai man daar in die badkamer. [...] Ek het so in jou geglo, Jude, maar nou . . ." (Venter, 1996:61). Hy ontdek dat die metgesel van sy Eau Savage cologne gebruik het – "vis-en-tjips-reste op die botteltjie" – wat hom ook omkrap, omdat hy so perfeksionisties is. Later in die roman is dit Konstant wat die badkamerkassie skop sodat die inhoud omval en afval: "Sal ek nou of later al jou ou botteltjies ommoer, al jou netjiese rytjies potjies en flessies en goetertjies" (Venter, 1996:124), en "[t]oe ek uitloop [...] sool hom met my hak, lekker volstruisskop. Botteltjie, potjies, alles neuk om, tap uit. Semoer, man, Jude, semoer" (Venter, 1996:124). Emosioneel is Konstant nog 'n inisiant wat begelei en gevorm moet word voordat hy "volwasse" homoseksualiteit kan betree.

Konstant is bekommerd dat hierdie nuutgevonde self dalk net tydelik is en dat hy vasgekeer is in hierdie liminale toestand, dat hy nie die moed sal hê om homself te wees wanneer hy eers in Australië aangekom het nie: "Beteken dit nou die einde van ons verhouding, en wat dan van saam in Australië gaan woon? Ek moet my kop nou ledig" (Venter, 1996:61). Hy twyfel oor wie en wat hy is – tekenend van die verwarring van die liminale fase.

“Ek ontslaan myself [...] In die slaapkamer is die bed army style reggemaak en alle tekens van Jude en die man se kopulasie verwyder” (Venter, 1996:61), wat aansluit by Konstant se persoonlike netheid (vergelyk onder andere sy ingesteldheid op sy voorkoms tydens sy vlug na Australië). Die bed, wat sogenaamd deur Jude “army style” opgemaak is, word later weer aangetref wanneer Konstant die kolle op sy bene tel en hulle figuurlik “op aandag” roep. Terug in die sitkamer met sy eie gedagtes vermaan hy homself omdat hy net by die badkamer ingestorm het en “nie eers die ordentlikheid gehad het om te klop” (Venter, 1996:61) nie. Hy verloor beheer oor homself en emosioneel is dit alles vir hom te veel wanneer hy “so bleddie onbedaarlik” (Venter, 1996:61) begin tjank. En “Ek huil mos nie, wanneer laas het ek?” (Venter, 1996:61). Vergelyk ook vroeër in die verhaal waar Konstant ’n posstuk van die Australiese konsulaat ontvang: “Wanneer het ek laas vreugde met trane gevier? Albei word minder [...]” (Venter, 1996:44). Binne die plaasmilieu is dit ongehoord dat mans huil, maar in sy metamorfose is hy uiteindelik besig om homself te vind deur middel van sy alter ego, en hy besef: “daar is nou niks meer om weg te steek nie” (Venter, 1996:61). Soos wat Konstant sieker word, raak sy trane ook al hoe vlakker: “hoekom begin ek nou huil oor haar snotsiekte, oor haar gestel ook maar broos is, hoeko-huilek huilek” (Venter, 1996:188), “Ek huil te veel” (Venter, 1996:188), en “Hui-el huilityt huilityt” (Venter, 1996:188). Later wanneer Konstant se siekte reeds openbaar gemaak is en die simptome nie meer weggesteek kan word nie, huil hy weer oor sy maer polse: “Een aand na my bad huil ek bitterlik, nie oor my spieëlbeeld nie, maar oor my altyd kleiner wordende polse” (Venter, 1996:214), en nadat hy die buurvrou se kat verjaag het, is hy weer eens bewoë: “begin droog snik” (Venter, 1996:214).

Die kind (Jude) wat so histeries gehuil het toe haar pa die skilpadjie in die vuur gegooi het, sluit aan by Konstant wat wissel tussen huil en sy trane onderdruk in ruil vir woede. Die hoofkarakter se alter ego (as homoseksuele man) is selfversekerd en minder selfbewus as die latente homoseksuele persona. Telkens kom dit na vore dat Konstant eintlik onderdruk en onderdanig is, te skaam, pateties en selfbewus om homself te wees. In hierdie konteks kan Jude gelees word as ’n sterk triekster-alter ego karakter wat Konstant deur die oorgangsproses tot selfversekerde homoseksuele persoon help: “Ek moet dit van Jude sê: jy sal haar nooit selfbejammerend sien nie” (Venter, 1996:79).

In teenstelling met sy emosionele kant gebruik Konstant dikwels sy woede om uitdrukking te gee aan sy gevoelens: “Konnie het nie een druppel gehuil nie [...] Konstant het sy trane gesluk, en weet julle wat hom sy krag gegee het? Sy woede” (Venter, 1996:179). Konstant besef dat sy pa se woede moontlik ook ’n plaasvervanger was vir trane, dat hy eintlik ook empatie het, maar dit altyd onderdruk het. In Konstant se trans-droom tydens ’n meditasie-sessie by Gordana, ’n heldersiende vrou wat deur Ava-Marie aanbeveel is, kom dit na vore dat sy pa tog bly was om hom te sien. Dat dit egter net in sy droom gebeur en nooit in werklikheid nie, is tekenend van sy onbeantwoorde soeke na erkenning en aanvaarding by die patriargale vaderfiguur.

Die oorgangsfase is ’n stadige en lang proses (iets wat dalk nooit tot ’n einde sal kom nie) en kan gesien word aan Konstant se woorde: “Dit gaan nog lank neem. Hoe min het ek nie verander nie, en tog [...]” (Venter, 1996:61). Die verandering is reeds sigbaar, maar die inisiant het nog ’n lang wagtyd en moet eers ’n simboliese dood sterf voordat hy die gemeenskap kan herbetree met sy nuwe status.

As ’n Christelike plaasseun is die gedagte aan ’n homoseksuele lewe vir Konstant moeilik om te aanvaar. In sy gedagtes worstel hy met die emosionele realiteit en alleen in die vorm van ’n alter ego kry hy berusting:

> “Sy beloof dat sy my nooit sal weggooi nie, oor en oor. Totdat ek die waarheid van die woorde kan weeg, totdat ek gerusgestel kan wegsit van Jude af en ’n glas whisky en ’n sigaret kan aanvaar. Jude beklink my toekomstige posisie: As ek maar net nie so afkerig wil wees by die aanskoue van haar en ’n ander mens saam nie, dan sal ek my eie pyn soveel minder maak. Want dis die weersin waarmee ek myself pynig en die pyniging word verdubbel deur angs vir isolasie” (Venter, 1996:62)

en hy voeg by: “Ek gaan myself moet beskerm om te oorleef” (Venter, 1996:62). Hy besef die risiko wat ’n losbandige sekslewe inhou, maar is tog nuuskierig en reeds besig om te transformeer. Bedags werk Konstant heeldag in die restaurant en snags wil hy uiting gee aan sy nuutgevonde liefde, sy nagblom wat hom moeg en uitgeput laat.

Konstant het nodig om met iemand daaroor te praat en wend hom weer na Deloris as sy beskermengel en begeleier (soos later in meer diepte bespreek sal word), maar besef dat sy nie noodwendig positief is oor Jude en die verandering wat hy besig is om te ondergaan nie. Sy tweede keuse as 'n uitlaatklep is 'n gesprek met Martie, maar Martie, as "sisteem-persoon" wil hom wysmaak dat hy 'n verkeerde besluit geneem het om uit die kas te kom: "Dit gaan of jy swak gekies het, Konstant, maar jy's nog jonk. Keer terug platteland toe, die dae is rustig, die nagte lank" (Venter, 1996:63). En dan besluit hy einde ten laaste op 'n brief aan sy broer, Albert, waarin hy alles wil uitblaker, maar besef dan dat Albert te preuts is en nie sal verstaan nie. In die brief praat hy dan bolangs en oppervlakkig oor sy lewe, maar voeg wel by: "maar ek moet toegee aan my drang om myself te beskerm, anders sal niemand na my kyk nie [...]" (Venter, 1996:64). Hy besef dat hy alleen staan in al sy keuses – om die plaas te verlaat, die land te verlaat, en openlik homoseksueel te lewe.

Die tweeledigheid van Konstant en sy alter ego kan ook weer gesien word aan die volgende: "Maar my verhouding is nou eenmaal my eie en wat meer is, om so vrylik oor Jude te praat, Jude wat so geduldig uitlê om my te laat sien hoe alles inmekaarsteek, sou net neerkom op die grawe van my eie graf" (Venter, 1996:64). Hy besef dat hierdie alter ego tot sy ondergang gaan lei, wat dan inderwaarheid gebeur aan die einde van die verhaal wanneer Konstant sterwe.

Konstant se onvermoë om 'n houvas te kry op sy emosionele toestand, en daarmee saam sy homoseksualiteit, kan bevestig word deur sy onsekerheid rakende Jude: "Wie is jy eintlik, Jude [...] jy ontwyk my altyd, jou ware self agter mis soos die maan in purdah" (Venter, 1996:162), wat simbolies verwys na die sluier of masker waaragter Jude, maar ook Konstant skuil. Hy het behoefte om in die beskerming van sy eie geheim te leef: "As jy by my bly soos nou [...] bly ek leef as die gelukkigste man op aarde. Dan omhels ek my lot, al is dit ook kortstondig [...]" (Venter, 1996:162). Maar Konstant besef dat dit nie volhoubaar is om sy seksuele voorkere te onderdruk nie en dat hy uiteindelik sy ware self moet openbaar.

5.3.2.4 Die nuwe begin in Australië

Kort na Konstant se emigrasie na Australië verskyn Jude weer op die toneel: "Jude keer terug, oorstelp om my te sien. En ek!" (Venter, 1996:102). Die woorde "Jude keer terug", in plaas van "Jude land in Sydney", "Jude arriveer" ensovoorts, kan weer daarop wys dat Jude moontlik die triekster of sy alter ego/dubbelganger/homoseksuele persona is wat kom en gaan. Hy's steeds verward oor wie en wat hy is: "[...] wat gaan Jude maak van my, van ons, wat gaan ek van myself in hierdie nuwe stad maak?" (Venter, 1996:102). Hy moet uit sy "heteroseksuele" persona tree en homself 'n homoseksuele man (laat) "maak".

In Jude se Sydney-woning wat hulle saam betrek, verf Jude alles wit – 'n nuwe begin, wat aansluit by die "gesamentlike opdrag" (Venter, 1996:47) waar Jude en Konstant saam die liminale oorgangsfase deurgaan. Feitlik alles in die nuwe woning is wit, die mure, die beddegoed, en alles is baie netjies: "[...] netjies opgevou op die hoek van die wit bedsprei" (Venter, 1996:116-117). Simbolies kan dit weer eens wys op Konstant/die inisiant se *tabula rasa* – die skoon doek waarop nuwe indrukke gemaak moet word.

5.3.2.5 Beheptheid met voorkoms

'n Beskrywing van Jude waar Konstant haar/hom voor die spieël dophou illustreer sy bewustheid, amper beheptheid met sy/haar voorkoms (indien Jude as alter ego gelees word, gaan dit hier oor sy eie voorkoms): "hare los of hare vas, iets op die wimpers, iets te donker, iets te lig [...] vir die hals? Die bruin of die swart of die baksteenrooi vir die naels [...] Die oorpluisies, die wimpertangetjie. Reukwater [...] of balsem [...]?" (Venter, 1996:104) en "Soom effens te lank, wat dink jy? Die silwer of die goue?" (Venter, 1996:105). Te midde van die vertelling wat skynbaar gaan oor die voorkoms van Jude, volg die woorde: "Kyk na my arme arms, besig om al klaar hulle fermheid te verloor" (Venter, 1996:105), wat daarop wys dat die hele vertelling moontlik oor homself gaan – hy as sy homoseksuele alter ego. Die balsem-verwysing kan moontlik verwys na balsem kopiva, wat aangewend word vir urinale infeksies.

Verdere klem op hierdie bewustheid van Konstant en (sy alter ego) Jude se voorkoms, kom aan bod wanneer hulle een Saterdagoggend gaan vis koop. Jude stap vol selfvertroue,

terwyl Konstant selfbewus let op die visserman se blik op hom/haar: "Kyk die visterman skeef na Jude met die onkonvensionele Saterdagoggenduitstappie-drag, of verbeel ek my?" (Venter, 1996:105). As homoseksuele man, "kies [Jude] die stalletjie waar 'n jong seun met wit plastiek Wellingtons bedien. 'n Jong krulkop met 'n ingeslaande neus" (Venter, 1996:105). Let weer eens op die verwysing na wit ten opsigte van die jongeling. Jude kies 'n paling uit en "uit [die jong seun se] slymerige hande glip die vis in 'n plastieksak" (Venter, 1996:105) en die hele transaksie met die "slym", "slang", betaling, volgende kliënt, kan vulgêr Freudiaans verwys na prostitusie en die manier waarop Jude moontlik met verskeie seksmaats omgaan: "[...] oorhandig dan die pakkie, sê iets aan Jude wat vir my te vinnig gebeur om te hoor. Die kleingeld is reg: One eel thank you mate yessir can I help you sir?" (Venter, 1996:105). Een van die eerste struikelblokke met emigrasie is die andersheid van die inheemse taal en die vreemde aksent is vir Konstant se ongeoefende oor onverstaanbaar.

Waar dit gaan oor fisieke voorkoms vervaag die grens tussen Konstant en sy alter ego: "Elke dag gaan Jude na die Crownstraat-gimnasium" (Venter, 1996:106), en "doen sit-ups" (Venter, 1996:106). Vergelyk Konstant se opmerking op die vliegtuig waar hy sy (wit) hemp ('n geskenk van Jude) opgelig het om na sy maag te kyk. Wat hy sien laat hom dink dat hy weer met "sit-ups" moet begin (Venter, 1996:80), en dan weer: "Jude se gimnasiumbroek lê nog op die bed [...]" (Venter, 1996:116-117). In 'n latere gesprek verwys Konstant weer na Jude se plat maag[39]: "Skryf dit op daai wonderlike plat maag van jou waaraan jy so nimmereindigend werk" (Venter, 1996:123). Jude verteenwoordig hier, soos Hermans se Dorbeck, 'n positiewe dubbelganger – hy toon die voorkoms en karaktertrekke wat Konstant graag in homself wil sien.

Konstant is bekommerd oor die sere op sy vel, en "Jude keer elke keer betyds terug met 'n vel vlekkeloos gestoom" (Venter, 1996:106). Later in die verhaal is dit Konstant wat op sy sterfbed behoefte daaraan het om 'n draai by die sauna te gaan maak: "Al daai heerlike ontlading in die stoom" (Venter, 1996:235). Spieëls is simbolies van selfliefde, narsisme en die vlekkelose vel – en dit is hoe Konstant homself sien in sy volmaakte wêreld waar hy 'n gesonde homoseksuele man is. Sy alter ego verskyn steeds meestal in die liminale

[39] Vergelyk ook Harry se maag in *My simpatie, Cerise*: "Sy maag is verbasend plat vir sy ouderdom" (Venter, 1999:188).

fase, byvoorbeeld met sonsondergang: “Jude sal teen die tyd as die son sak, terugkeer” (Venter, 1996:106), en is meestal teenwoordig in die nag wanneer dit donker is (vergelyk ook die “Donkerman”).

5.3.2.6 Kwyning van die alter ego

Soos wat Konstant besig is om gevorm te word, is sy alter ego nog net ’n buitelyn: “Sy het net ’n buitelyn geword. Jude is net ’n lynfiguurtjie in ’n inkleurboek wat wag op ’n kinderhand met ’n potlood” (Venter, 1996:110). Die vorm van die homoseksuele man is daar, maar moet nog ingevul word.

As identiteitsbevestiging wil Konstant al die besonderhede van elke ontmoeting uit Jude se mond hoor, want: “so hou ek nog vas aan jou wanneer jy nie by my is nie” (Venter, 1996:118). Die feit dat Jude hom soms ontwyk (“Jy verloor jou greep” [Venter, 1996:118]) bevestig Jude as die triekster-alter ego. Jude is in beheer van Konstant se transformasie en onder haar/sy begeleiding bepaal sy/hy Konstant se prosessie deur die oorgangsfase.

Met verloop van tyd besef Konstant dat sy hart sterker word, dat sy hart verhard, dat hy die situasie beter hanteer; dat hy nie meer belangstel om te weet waar Jude rondloop nie. Dit bereik ’n hoogtepunt wanneer hy aan Jude sê: “Jy het jou eie rituele, Jude. En ek maak nie meer daarvan deel uit nie” (Venter, 1996:123). Hy voeg egter by dat hy hom altyd oor Jude sal bekommer. Die gebruik van die woord “ritueel” herinner aan die inisiasierituele tydens *rites de passage*. Die vormveranderende persoonlikheid van Konstant is besig om sy voete te vind as ’n homoseksuele man: “Gaan loop skyt op die ys, Jude” (Venter, 1996:124). Hy begin sy man staan teen Jude: “Ek vermoed Jude is die een wat die keer skrikkerig geword het. Haar greep op ou Groottepel is nie meer so *konstant* soos vantevore nie” (Venter, 1996:124: my kursivering). Die woord “konstant” verwys ook weer na die hoofkarakter en die feit dat sy transformasie al ver gevorder het. Hy raak algaande minder afhanklik van Jude as ’n steunpilaar en begeleier. Later sê hy ook: “Fôôôk jou, Judie” (Venter, 1996:126).[40]

[40] Vergelyk Norman Catherine se Fook Island-kunskonsep en Fook Manor-ateljee. Meer hieroor later.

Wanneer Konstant uiteindelik as volwaardige homoseksuele man "grootgemaak" is (wanneer die transformasie voltooi is) en gereed is om aan te gaan met sy lewe, begin hy sy alter ego "afsterf" en erken dan openlik dat: "As jy wil, kan jy en die K. van jou maar in Nieu-Seeland gaan bly. Ek sal jou mis, ek mis jou buitendien" (Venter, 1996:150-151). Jude het hom gevorm en gehelp skaaf aan sy nuwe homoseksuele persoonlikheid: "Maar ek is klaar groot [...] Jy't my mooi grootgemaak. Dis soos jy sê: Jou talent is enig: om mense na hulle eie drinkbak te lei om daar gekom te skep van hulle eie water, for better or for worse" (Venter, 1996:150-151). Die belangrikheid van hierdie teks as sleutel in die definiëring van Jude as dubbelganger vir Konstant kan nie genoegsaam benadruk word nie. Jude speel 'n belangrike rol as verbeeldingsbegeleier, maar namate Konstant se eie persoonlikheid ontwikkel, het hy nie meer Jude se hulp nodig nie. Die watermetafoor word versterk wanneer die inisiant tot by die water gelei word, wat 'n simboliese doop en hergeboorte impliseer.

Namate Konstant se siekte meer prominensie verkry, raak hy algaande ook seksueel minder aktief. Jude is besorg oor Konstant, wat in der waarheid gesien kan word as 'n narsistiese selfliefde: "Jy is omtrent besorg oor my, of is dit die mag van die gewoonte?" (Venter, 1996:149), en hy voeg by: "Of omdat jou nuwe aanhangsel, K., so terughoudend is en jy vir die eerste keer nie die kop op 'n skinkbord kry nie?" (Venter, 1996:149). As K. nie terselfdertyd Konstant is nie, ontstaan die vraag waarom K. skielik ook terughoudend is. Indien K. gelees word as Konstant is sy terughoudendheid waarskynlik as gevolg van sy siekte, maar hy probeer tog om Jude te verseker dat hy altyd sal tyd maak vir haar/hom: "Jude, my deur staan altyd oop vir enige onderonsie, enige tyd. [...] Nee, jy't nog altyd my welsyn op die hart gedra, vanoggend met die eerste trein het jou lippe my kom wakker maak" (Venter, 1996:149). Jude se verskyning word hier ook geassosieer met liminaliteit, omdat 'n trein as vervoermiddel en reis simbolies die drumpel- en oorgangsfase verteenwoordig.

Uiteindelik wanneer Konstant fisies nie meer in staat is om sy losbandige sekslewe vol te hou nie, sy promiskuïteit afneem, en hy op sy sterfbed lê, kom hy tot die gevolgtrekking: "Ek begryp waarom ek geforseer was om my seksueel van Jude te onthou: dit was om my vir nou gereed te maak. Soms herroep ek nog die sintuiglike genot van my erotiese reise

[...]. En met oortuiging sê dat ek nie meer die oorryp smaak van Jude se seks mis nie" (Venter, 1996:238).

Die lyntekening wat Jude is, verkry ook weer prominensie op Konstant se sterfbed: "Net jou buitelyn, net jou" (Venter, 1996:269), wat weer die wisselwerking tussen die ego en die alter ego tydens 'n volgende grensoorskryding (lewe-dood) uitbeeld. Konstant gaan dood, wat impliseer dat ook Jude te sterwe kom.

5.3.2.7 Die triekster-alter ego as personifikasie van die dood

Die donkermanverwysings kan gelees word as 'n manier om te illustreer dat die inisiant deur 'n donker tyd gaan. In sy oorgangsfase is hy alleen en afgesonder en moet afskeid neem van sy verlede en "simbolies sterf". Soos in die teorie bespreek, is dit juis tydens hierdie twyfelagtige en verwarrende toestand dat die triekster verskyn om die inisiant te verlei. Jude, as die triekster-alter ego, slaag daarin om gemaklik 'n verskeidenheid rolle aan te neem, soos byvoorbeeld ook die "donkerman" wat verteenwoordig kan word deur die skaduwee. En die mens moet eers sy skaduwee leer ken, soos Borman (1990) geskryf het. Die eerste nag van Konstant se verblyf by Shane in Sydney loop hy sy skaduwee in die gang raak wanneer hy in die nag opstaan: "Die skaduwee van my kop en torso" (Venter, 1996:90). Dit is net 'n halwe skaduwee, maar kan nogtans geïnterpreteer word as 'n simboliese doodskaduwee.

Binne die konteks van die triekster en die dood kan *Ek stamel ek sterwe* in verband gebring word met Lettie Viljoen se Jan de Dood in *Buller se plan*. In haar analise van trieksters in Lettie Viljoen se romans beskryf Foster (2005:76) die karakter van Jan de Dood soos volg:

> "Dit is moeilik om 'n samehangende beeld van hom te vorm [...]; sy bewegings is raaiselagtig (76), niemand weet hoe hy gaan lyk tydens 'n optrede nie, vanweë sy verskillende verhoogspersonae (76). Niemand weet waar hy vandaan kom nie (65) of, nog belangriker, waar hy volgende gaan optree nie. Die onvoorspelbare speelsheid van die triekster – mens kan 'nooit op hom reken nie' (79) – word dus gekombineer met die onvoorspelbaarheid van die dood".

Bogenoemde kan as ’t ware ’n beskrywing van Jude wees. As voorbeeld dat Jude onder andere die rol vertolk van ’n hedonistiese, homoseksuele man – dit waarna Konstant ook strewe – noem Konstant hom sy onnagata: “neurie in my oor, my onnagata” (Venter, 1996:162). ’n Onnagata is ’n man wat in Japannese verhoogopvoerings die rol van ’n vrou vertolk en vroueklere dra (Cress, 2015). Vergelyk in hierdie verband ook Gale (2008) se teorie dat die passiewe houding van inisiante gesimboliseer word deur vroueklederedrag. Jude is dus letterlik ’n “akteur” wat ’n monnikrok en juwele dra.

Talle beskrywings van die donkerman, of “dark horse”, wat gesien kan word as ’n negatiewe entiteit en ’n vooruitblik op die dood, word aangetref in die vertelling. Reeds vroeg in die verhaal word na Jude as kind verwys as ’n “donker figuurtjie” op die rand van die samelewing: “Dis toe dat hy daai kokende ding net so uit die kole in die sand grou en korrel na die donker figuurtjie, daar op die buitelyn van die plek waar die kinders besig was om te speel” (Venter, 1996:78).

Omdat Konstant sukkel om te slaap (weens *jet lag*) op die eerste dag van sy aankoms in Australië besluit hy om te gaan stap in ’n park en loop toe daar iemand raak: “’n Donkerman van ’n figuur kom op my afgestap” (Venter, 1996:101), en hy nooi hom huistoe waar hy seks het met die vreemdeling. Dit is opvallend dat Konstant sommer op die eerste dag/nag van sy aankoms reeds met ’n hedonistiese leefstyl begin. In Johannesburg was hy seksueel nog minder losbandig en het meestal net saam met Deloris uitgegaan. Hulle was ook nie seksueel aktief nie, alhoewel dit blyk asof hy reeds siek was (Deloris wat salf aan sy seertjies smeer). Konstant se onoordeelkundige keuse van veelvuldige seksmaats gee aanleiding daartoe dat hy uiteindelik siek raak en sterf. Hierdie losbandigheid van Konstant is moontlik ’n poging om enersyds vir Jude as die triekster na te boots omdat sy/hy ook veelvuldige bedmaats het, en andersyds dalk om te probeer afsien van sy konserwatiewe benadering tot verhoudings: “Hoekom het jy my toegelaat om so ver saam met jou te kom en nou eers sê jy dat jy jou bed met my, met baie gaan deel?” (Venter, 1996:62-63). As latente homoseksuele man is Konstant onseker van homself en wend hom tot Jude vir hulp: “Waar ontmoet jy al die mense, en hoe?” (Venter, 1996:117), waarop Jude antwoord: “[...] my allerbegeerlikste, onthou jy dan nie ons heel eerste aand nie, was dit nie toe jy wat my genader het nie? Dan weet jy weet mos hoe?” (Venter, 1996:117).

Dit is duidelik dat sy kombuiskollega Robert, as Konstant se eerste moontlike openlike homoseksuele maat, vir Jude herken as 'n triekster wat tot Konstant se ondergang gaan lei: "I've sussed your Jude out very quickly. I won't be pulled in. Jude's all yours. All yours, that dark horse of yours" (Venter, 1996:144), en "Hoekom laat staan jy nie daai Donkerman nie? Sy's nie vir jou nie" (Venter, 1996:145). In een van Konstant se meditasiesessies praat hy ook van "die donker kleur van die kleed van pyn" (Venter, 1996:205), wat styf aan hom sit, wat weer die ooreenkoms tussen die donkerman en die skaduwee versterk.

Konstant se skaduwee of alter ego in die vorm van 'n promiskue Jude, het tot gevolg dat Konstant siek word en gevolglik eintlik homself verloën. Maar hy blameer vir Jude, want dit is Jude wat hom "klein gekry" het, en alles geleer het:

> "[...] jy't my aangelok na jou lêplek en my toe verwurg [...] My blou kolle, dis jy, Jude, voel dit in my murg, ek weet dit. Jy kan my nie meer slaat nie, want ek is tot op die grond toe neergebliksem, is jy nou bly? Ek weet ek het dit, ek het hom vannag in my gevoel, soos die klou van 'n dier het hy aan my gekrabbel [...] In my murg het hy gekriewel, het jy my goed gehoor, Judas? (Venter, 1996:167).

Alhoewel Konstant vir Jude uitskel as 'n Judas wend hy hom egter weer tot Jude vir leiding wanneer hy baie siek is en besig is om te sterf: "Jude, hoekom vat jy my nie hier weg nie? Jy't al die wysheid in pag, ons twee kan maklik hier uit" (Venter, 1996:224). Ten spyte van die feit dat Jude as die triekster-alter ego vir Konstant (ver)lei tot 'n lewe van homoseksuele promiskuïteit, en die gevolglike "pes" wat hy opdoen, bied Jude nogmaals leiding in Konstant se volgende grensoorskryding. Terwyl Jude self ook siek is en besig is om te sterf, word sy/hy weer eens Konstant se ideale begeleier – hierdie keer van lewe na dood.

Dat Konstant heelwat later nog steeds ontsteld is oor Jude en K. kan gesien word aan sy stilswye wanneer Jude haar/hom oor Konstant ontferm:

> "Jude praat sonder ophou met my. Met stilswye spreek ek van my weerstand teen wat sy alles kwytraak, en soos daar elke aand nog iets bykom, skil sy my af, asof ek nie die een is wat die hef in die hand hou nie. En mettertyd besef ek tog dat ek myself van my toorn moet gaan ontlas. Op my eie gaan ek dit egter nooit regkry nie, nog minder in die teenwoordigheid van Jude wat aldus haarself heel moontlik een van die teikens, maar waarskynlik nie die bron van my toorn is nie" (Venter, 1996:213).

As 'n gay wat "uit die kas kom", is die afskil-metafoor belangrik. Algaande word dit wat deur 'n masker verdoesel is, onthul. Konstant en Jude sal in 'n ideale wêreld sonder siekte in vrede kan saamleef: "Jy en K. vir altyd saam sonder kommer, kwaal of Konstant, dis waarvoor jy aangeklee is, nè, Jude, nè, Jude" (Venter, 1996:224). Met Konstant wat gedurig be"kommer", en wat 'n "kwaal" het, verteenwoordig die enkel letter K. die gestroopte, naak, hergebore Konstant – die ideale weergawe van homself.

Binne die konteks van Judas die Verraaier is die V-motief op Jude se monnikekleed belangrik, waar die V letterlik Verraad kan verteenwoordig. In die geval van "die pes", kan die V ook kort wees vir vigs. Jude as die simboliese "pes" het haar-/homself met Konstant verbind: "jy behoort teen dié tyd te weet daar is bloedbande tussen die twee van julle gesmee, niks kan julle meer skei nie" (Venter, 1996:224). Dit is die oomblik waarop dit duidelik word dat daar 'n "verpestelike indringer" in sy bloed is, wat hom gaan uitteer en uiteindelik sy dood gaan veroorsaak:

> "Konstant, jy's sommer laf, let's get to the point, honey, ek het jou onlosmaaklik aan my verbind. [...] ek het vir jou 'n present gegee, man, 'n sel toegedraai in 'n vetterige proteïenlagie, om met hom te maak wat jy wil. Maar soos jy self weet, wou jy hom so graag hê dat jy hom aan jou eie T-sel vasgeheg het. Begryp jy nou dat ek jou nooit sal los nie?" (Venter, 1996:224).

Jude se onderskeie rolle gee aanleiding tot Konstant se uiteindelike dood. Jude verteenwoordig die "pes" wat in hom broei, wat soos 'n swanger mens geboorte moet gee aan 'n nuwe lewe (kyk die beskrywing van die foto van die "verwagtende" Jude, en "volmaag fallustige" [Venter, 1996:204]). Nie alleen is dit die geboorte van Konstant as

homoseksuele man nie, maar ook die begin van sy einde: “Maar, Konstant, ek is saam met jou, altyd, besef dit nou eenmaal” (Venter, 1996:224). By implikasie beteken hierdie woorde dus dat ook Jude tot sterwe kom wanneer Konstant uiteindelik doodgaan.

5.4 DIE RELIGIEUSE AARD VAN LIMINALITEIT EN DIE HEILIGE BEGELEIERS

Soos reeds aangetoon is rites religieus van aard. Die inisiant word begelei deur ’n heilige leier, en gaan woon in ’n heilige hut vir die tydperk van sy transformasie, of oorgang van een status na ’n ander. Dat religie van uiterste belang is tydens Venter se *rites de passage* kan gesien word aan die talle religieuse verwysings in al drie sy eerste romans, maar veral in *Ek stamel ek sterwe*. Wanneer daar verkap-outobiografies na die roman gekyk word, is dit weer Venter se agtergrond binne ’n konserwatiewe Calvinistiese omgewing en opleiding in die teologie wat deurgaans neerslag vind in en verwoord word deur die karakter, Konstant. ’n Verwysing na hierdie Calvinistiese agtergrond word aangetref wanneer Konstant self erken dat: “Soos alle murg-Calviniste is ek mos oerskepties oor sulke kwaksalwery” (Venter, 1996:210), wanneer hy besluit om Gordana, die waarsêer, te gaan sien.

Reeds vroeg in die vertelling is die aanslag religieus van aard. Belangrike verwysings na die tien gebooie en die mens as sondaar word herhaaldelik aangetref. Voorbeelde sluit in dat jy jou vader en moeder moet eer, want: “Ons bly jou pa en ma” (Venter, 1996:21), “so het ek toe tog op my eie manier vir Raster en Mirjam Wasserman gehoorsaam. Mag my dae in hierdie land verleng word” (Venter, 1996:131), en later weer “bewaar my siel as ek nie die waarheid praat nie” (Venter, 1996:167). Om pad te gee uit sy “kontrei”, die lyn waarmee die roman open, is ’n groot stap in sy lewe en daarom hoop/bid hy: “mag die Vader my bewaar” (Venter, 1996:27).

Gebede is, soos in *Foxtrot van die vleiseters*, hier weer belangrik en verskeie verwysings na gebede word aangetref. Kyk byvoorbeeld: “hulle moes bid dat hulle geloof hulle nie faal nie, maar vrees nogtans die ergste, ’n mens bly maar ’n mens” (Venter, 1996:70), wat wys op die mens as ’n liggelowige. Tydens die vlug na Australië is gebed weer ter sprake wanneer die vrou in die sitplek langs Konstant ook bid: “Sy skuif diep in haar sitplek weg, sluit haar oge, neem haar houtkruis op en begin genade afprewel. Bid vir my ook, fluister

ek en beduie met my hand na my bors. Sy knik en knyp weer toe" (Venter, 1996:86). Ander verwysings sluit in: "Ek bid dat die wit moeseliengordyne voor die venster altyd presies so sal uitbol" (Venter, 1996:131); "Ek het gaan bid in die kerk, my knieë nerfaf gebid vir jou" (Venter, 1996:167); "jou vingernaels is jou gebedekrale wat jy ten tye van wagtye aftel en so bly jy jou ewewigtigheid bewaar" (Venter, 1996:175); "Ek het so gehoop, so gehoop, sooo gebid, maar 'n berg kan 'n mens met 'n gebed nie verskuif nie, vergeet dit" (Venter, 1996:183). Verdere gebede sluit in: "Paul trek weer 'n bloedmonster en ek bid om verbetering" (Venter, 1996:222); "Sluit jou ou ooglede, die nag is wit gekapok, jou seun word jou vader, wat waak met gebede" (Venter, 1996:229), en

> "... Gebed, Pa? Ja, dis goed so, Pa, dis goed so. Maar moenie bid om my gebeente nie, Pa. Die drag gebeente van Ma se skoot gaan nie so terugkeer nie. Ja, Pa, bid tot God vir die seën op my bleek gebeente, op wat oorgebly het in my pyntyd. Sodat ek nooit weer sal swerf na watter land ook al nie, maar eindelik tot rus sal kom" (Venter, 1996:265).

Tog is daar pogings van die mens om "op die regte pad" te probeer bly: "Die weduweetjie is vasbeslote, geen wyn behalwe die by die mis sal haar lippe bevlek nie" (Venter, 1996:74). Ander religieuse verwysings sluit in: "Speelgoedvliegtuigie, ons s'n. [...] God kan hom met 'n speld prik en fffoeiiit, nog voor jy kan sê karmenaadjie is alles verby" (Venter, 1996:86); "Deur die patryspoortjies is die hemele gitswart" (Venter, 1996:86); "Uit haar handsak kom 'n houtbeeldjie van Santa Teresia van Rome te voorskyn" (Venter, 1996:87); "Hy kan niks sonder sy ou prekies sê nie" (Venter, 1996:99); "As Adolf meer inkonsekwent was, is daar dalk minder van Abel se nasate ter helle gestuur" (Venter, 1996:24); "Vermenigvuldig en beswerm die aarde" (Venter, 1996:24); "Kyk, hierdie klomp het nie met oopgeslane Bybels en kerke begin nie" (Venter, 1996:127); en "'n Mens moet net glo, solank ek net die geloof behou" (Venter, 1996:128). Ondanks sy skeptisisme vorm geloof 'n sterk ondertoon in Konstant se uitkyk op die lewe (en dood): "as God in sy tuin wandel om vir hom blomme te gaan pluk, gaan hy mos nie die verleptes vat nie, nee, Hy gaan vir hom allereers die mooistes afpluk" (Venter, 1996:184); "Daar is geen enkele rede waarom ek nie hier sou moet wees nie. Vandag, more, oor 'n week as God wil, want ek wil" (Venter, 1996:207); en "Ek sou graag by sy naïwiteit verby wou kyk, maar ek beskik nie oor genoeg

geloof om op hom te mors nie" (Venter, 1996:215). Belangrik is die volgende, in sy laaste dae:

> "God, laat ek nie mal word nie, gee my dan ten minste die kans om die aftakeling van my liggaam tot op die laaste dor druppel met U te bespreek. Nie mal word nie, asseblief, laat my brein nie ontvlam nie en my tong nie die dooie as van waansinnige woorde rondstrooi nie, genadige God, laat die juiste woord van my tong nie glip nie" (Venter, 1996:232).

Hierdie beskrywing is metafories van die aftakeling van die inisiant tydens sy afsondering in die heilige hut onder leiding van 'n heilige begeleier, waar hy feitlik "mal" word, maar ook soos 'n kind wat met nuwe indrukke gevorm word.

Dat hy sy geloof nie moet versaak nie, word gesien aan die volgende: "Ek glo dat ek nie my verstand sal verloor nie. Glo net!" (Venter, 1996:233); "Ek het die woning van my liggaam so mooi opgepas, hoe kon cytomegalo inkom, hoe kon hy?" (Venter, 1996:234); "Ek wil sien totdat ek sterf, ek wil die blou hemele nie uit die oog verloor nie" (Venter, 1996:235); "[...] bereidwillige dienaar wat ek is. Ek wil graag in 'n wonderwerk glo" (Venter, 1996:246); "'n Mens is nou maar eenmaal van moed en vlees aanmekaar gesit" (Venter, 1996:246); "[...] en sorg dat daar saans kerse aangesteek is as tekens van my nuutgebore hoop" (Venter, 1996:246); "En tog – sien, die hoop vervaag nooit [...] Ek gaan hoop tot die laaste dag toe, ek gaan die hoop nie versaak nie" (Venter, 1996:250); en "Glo soos 'n kind, staan soos 'n berg [...] Ek glo my Here en my God [...]" (Venter, 1996:260). In aansluiting by die inisiant se aftakeling tot niks, waar hy alles weer van nuuts af moet leer, sien Konstant homself ook tydens hierdie fase as onkundig: "Ek is geseënd met die verwondering van 'n debiel [...]" (Venter, 1996:37) en later: "Salig is die armes van keuse" (Venter, 1996:82). Sy swaksinnigheid en armsalige gees kan ook daarop wys dat hy as "hergeborene" nog baie het om te leer voordat hy sy nuwe lewe kan betree.

Die eerste ontmoet van Jude kan simbolies gelees word as verwysend na Eva en die slang in die paradys wanneer Jude, soos die slang, vir Konstant verlei met dwelms – om letterlik van die verbode vrug te eet ("kry ek 'n elegant gerolde zolletjie in die kake van 'n gesplete goue sleutel" [Venter, 1996:52]). Jude, as die triekster-alter ego, as *shape-shifter*, as 'n

androgeen wat beide ’n man en ’n vrou kan wees is, en dié liminale individu wat Konstant graagste wil naboots, se charisma is oorweldigend en Konstant gee volkome oor aan sy nuutgevonde liefde: “Vervolgens omhels Jude my en soen my” (Venter, 1996:52). Hierdie optrede is ’n keerpunt in die vertelling en die woorde (“Wie kan so ’n kus weerstaan?” en “dis geen gewone soen nie” [Venter, 1996:52]) kan soos reeds genoem, gesien word as ’n doodskus waar Jude as ’n doodsengel optree. Jude het uiteindelik ook Konstant se dood tot gevolg gehad en hierdie toneel verduidelik hoe Jude hom verlei het. Hy wil Jude omhels: “maar ek kom net so ver as om my een hand onder die wortel van Jude se lang, dik vlegsel te plaas toe Deloris vanaf die stoep ingestap kom” (Venter, 1996:52). Jude en Deloris vorm as ’t ware teenpole, met Deloris as engel, terwyl Jude ’n tipe satan of inkubus is. Simbolies gesien kan Jude se vlegsel wys op ’n stert. Daarenteen kan Deloris gesien word as ’n engel wat op hierdie oomblik instap en tydelik tot Konstant se redding kom. Deloris verwys onmiddellik na die *rara avis* langs Konstant op die bank. *Rara avis* is ’n ongewone persoon, en kan letterlik vertaal word as ’n rare voël[41]. Hierdie ongewone voël kan simbolies verwys na die duiwel as ’n “engel” en bevestig Jude as ’n liminale wese. Hy het ’n stert, is ’n verleidster en ’n verraaier (Judas). Later in die verhaal is daar letterlik sprake van ’n duiwel wanneer Konstant veg vir slaap, waarop hy die listige, manlike duiwel blameer: “Dis ou inkubus” (Venter, 1996:236). Die woord inkubus versterk weer die idee dat Jude ’n man is, anders sou die woord succubus (vroulike duiwel) moontlik gebruik gewees het. Onderonsies met inkubus of succubus word, volgens Redfern (2019:s.p.), gewoonlik uitgelok deur slaapverlamming (“sleep paralysis”) wat óók ’n tussentoestand is. Hy beskryf dit soos volg: “sleep paralysis is a physical state that is somewhere between being awake and being asleep. At that hazy moment, when transition from one distinct state to another is occurring [...] a dream-like condition in which they, literally, cannot move”. Om die analogie van Jude as ’n tipe Lucifer verder te versterk, kry Konstant weer: “met Jude se blik op my te make, so ’n onder-draai-die-duiwel-ene” (Venter, 1996:51). Jude verteenwoordig dit wat “verkeerd” maar ook verleidelik is, gesien vanuit ’n Calvinistiese en Christelike perspektief. Soos later gesien sal word, tree Konstant se gewete op as ’n tipe heilige begeleier om hom terug te lei na sy herkoms as Christelike

[41] Vergelyk in hierdie verband Juvenal se swart swaan in een van sy satires: “Rara avis in terris nigroque simillima cycno [A rare bird on this earth, like nothing so much as a black swan]”. [https://www.encyclopedia.com/humanities/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/rara-avis].

boerseun. Die worsteling om vrede te maak met sy homoseksualiteit stem hom baie emosioneel en hy sukkel derhalwe met selfaanvaarding.

Raster Wasserman en die dominee se Johannesburg-besoek ("Gopsestad, regte Sodom" [Venter, 1996:21]) is 'n poging van die pa om sy kind "op die regte pad" te help. 'n Dominee sou tradisioneel juis die rol van die heilige begeleier vertolk het, maar in *Ek stamel ek sterwe*, soos in *Foxtrot van die vleiseters*, word die dominee weer uitgewys as skynheilig en daarom nie 'n geskikte heilige begeleier nie. Deur Konstant se homoseksuele oë is ook die detail van die dominee se voorkoms (as 'n man) belangrik: "In die wegloop sien ek eers die sakbybeltjie in ds. Pietie se hand met die mooi, netjiese naels. Hy's 'n man wat na homself kyk" (Venter, 1996:69). Maar volgens die vertelling verteenwoordig die dominee die spreekwoordelike "bo blink onder stink"-gesegde. Hy lyk op die oog af netjies en aanvaarbaar binne die *status quo*, maar in werklikheid is hy onopreg.

Die Bybelse verlore seun-motief word aangetref wanneer Konstant, nadat hy die land verlaat het, wonder wanneer hy weer sal terugkeer en besluit dan dat dit moontlik op sy pa se sewentigste verjaarsdag sal wees: "Gewoonlik keer verlorenes dan terug vir die bottervet kalf" (Venter, 1996:73).

Die Katolieke geloof is deurgaans in Venter se romans prominent. 'n Aantal verwysings sluit in: "Julle Katolieke lees mos nie Bybel nie" (Venter, 1996:34); "Die Rooms-Katolieke maak gedurende hulle lewe baie meer van die dood as ons, hulle is nie aan die slaap nie" (Venter, 1996:85); en, "Dankie, Jesuïet Joseph. Hy't 'n predikerkompleks" (Venter, 1996:94). Jesuïete is die Gemeenskap van Jesus: 'n manlike religieuse orde van die Katolieke Kerk waarvan die lede bekend is as leermeesters. Vergelyk ook verder: "Joseph se oë draai na my. Arrogante Jesuïet, ek dog dan hulle is die ene liefde" (Venter, 1996:95), wat weer wys op (wat Venter beskou as) die onverdraagsaamheid van die Katolieke. Jude se beskrywing van die aand wat hy saam met Mister J, wat as seun in die Rooms-Katolieke skool grootgeword het, deurgebring het, wys ook daarop dat hierdie sogenaamde heilige persoon onheilighede aanvang. Die verwysings na Katolieke vind aansluiting by *My simpatie, Cerise*, waar ook die tuinier, Robert, 'n Katoliek is. Meer hieroor later.

5.4.1 Konstant se gewete en skuldgevoel as "heilige" begeleier

As 'n "murg-Calvinis" is Konstant gedurig twyfelagtig oor sy besluite en bevraagteken hy sy keuses vanuit 'n Christelike oogpunt. Terselfdertyd moet hy ook na homself omsien en sy eie drange bevredig: "maar ek moet toegee aan my drang om myself te beskerm, anders sal niemand na my kyk nie [...]" (Venter, 1996:64). Hierdie tweestryd tussen "reg" en "verkeerd" is deurentyd in werking.

Wanneer Konstant se pa en die dominee onverwags vir hom in Johannesburg gaan kuier, berei hy homself voor om Jude aan sy pa voor te stel. Hy maak skaapvleisbredie, maar "maak ook 'n dampie" om homself moed te gee om aan sy pa (en die dominee as verteenwoordigend van sy Christelike opvoeding) moontlik bekend te maak dat hy 'n homoseksuele man is. Daarbenewens wil hy ook 'n bier drink: "Sal ek 'n bier drink, helder oordag? Pa slag my af" (Venter, 1996:65), tekenend daarvan dat hy steeds onderdanig aan sy pa is en skuldig voel oor sy dade. Sy voorneme om aan sy pa te verklaar dat hy homoseksueel is, maak hom uiters senuweeagtig en hy voel die bier is 'n "[d]ead give-away, van wat? My senuwees is op. Waarvoor skram ek weg? Ons plek is skoon, ons is ordentlik. Daar's niks om voor skaam te wees nie. Ek wens Jude keer eers terug na hulle weg is, maar sy het klaar anders besluit" (Venter, 1996:65). Hy weet dat hy sy pa moet vertel, hy kan nie vir ewig 'n leuen lewe nie, maar sy moed wil hom telkens begewe, veral wanneer hy sê "Ek wens Jude keer eers terug na hulle weg is". Hy kan sy homoseksualiteit nie verder wegsteek nie, maar weet terselfdertyd dat sy pa dit nie gaan aanvaar of goedkeur nie.

Die feit dat sy pa die dominee saambring, wys daarop dat die pa waarskynlik hoop die dominee sal sy seun kan "bekeer" tot heteroseksualiteit: "Pa lyk goed [...] ek lyk ook goed, lyk ek ook goed?" (Venter, 1996:65). Die dominee van wie 'n mens "maksimaal ontwikkelde sosiale vaardigheid" (Venter, 1996:65) verwag, voel uit sy plek en ongemaklik onder Norman Catherine se selfportret van 'n skreeuende man. Catherine is 'n Suid-Afrikaanse kunstenaar wat in Oos-London gebore is, en tydens die skrywe van hierdie tesis woonagtig is te Hartebeespoortdam. Tematies wissel sy werk tussen makaber en komies, en dikwels ook distopies teen die agtergrond van die sosiopolitieke landskap in Suid-Afrika wat sy siniese psige inspireer. Intertekstueel sluit dit aan by

Venter se werk wat ook die sosiopolitieke landskap van Suid-Afrika op ’n siniese wyse onder die loep neem. Die kleurgebruik van hierdie spesifieke litograaf is hoofsaaklik blou, rooi en geel. Die primêre kleurgebruik in ’n kunswerk waar ’n man skreeu kan simbolies verteenwoordigend wees van ’n “primal scream”, ’n tegniek wat deur onder andere John Lennon aangewend is, onder leiding van dr. Arthur Janov, om trauma in die persoon se kinderjare te verlig en sodanig neurose te oorkom (Langer, 2017).[42] Die feit dat die portret in Konstant se woonkamer hang (en tydens hierdie toneel juis bokant die dominee), kan daarop wys dat hy ook besig is om trauma uit sy kinderjare te probeer oorkom.

Wanneer Konstant later in die verhaal die uitlating maak: “Fôôôk jou, Judie, jy ook, Shane.” (Venter, 1996:126), vorm dit ’n intertekstuele verwysing na Catherine, wie se studio bekend is as Fook Manor.[43] Fook kan eweneens gesien word as ’n vulgêre *slang* woord wat “fuck” beteken, maar terselfdertyd is dit ook ’n Chinese term vir “beste wense”, en volgens Walter Batisse is Fook Eiland geskep: “to banish harshness, sadness and bigotry” (Langer, 2017:5). Wanneer Konstant dus sê “Fôôôk jou, Judie”, kan dit ’n poging wees om ook die “primal scream”-konsep uit te leef, maar dit kan ook daarop wys dat hy homself voorspoed toewens.

Soos in *Foxtrot van die vleiseters*, wys die hoofkarakter hier weer eens die dominee uit as iemand wat onbetroubaar, vals en skynheilig is: “Dis hy, dominee, nie almal hang WC Coetzers teen hulle mure nie. Dit sou ’n vals sekerheid bied in ’n stad waar lewens goedkoop en vleis duur is” (Venter, 1996:65-66). Coetzer se skilderye beeld meestal landskappe in ’n “konvensionele en heroïese” styl uit. Konstant as ’n liminale figuur word

[42] Janov het aangevoer dat wanneer ’n baba onnodig gely het tydens geboorte of indien daar as kleuter nie voorsien is in sy/haar basiese behoeftes nie (kos, beskerming, liefde, stimulasie) kan die kind grootword met neuroses of ander sielkundige probleme, “They might include addiction, schizophrenia, sexual dysfunction, psoriasis, menstrual cramps and homosexuality, he wrote (despite the rapidly evolving understanding among doctors that homosexuality is not an illness)” (Langer, 2017).

[43] “Catherine’s art imbibes a dystopian vision of the socio-political landscape that informs his psyche. History, horror, crime, conflict, psychoses, politics & pathologies serve as stimuli for his creative output that vacillates between the macabre and the comic, between a gasp and a giggle. He conveys his cynical vision through a juxtaposition of dark and light sensibilities veering between an internal hallucinatory realm and literal commentary on the material world. There are no easy classifications for the genre of his work – suffice to say that he rebels against any dogma or rigid definition”
(https://www.normancatherine.com/about).

bemagtig as "'n gevaar vir bestaande strukture: mense (of karakters) in 'n liminale toestand bedreig die normale gang van sake deur wat 'normaal' is, in twyfel te trek" (Foster, 2005:70).

Tydens die voltrekking van 'n ritueel word daar gewoonlik 'n maaltyd gedeel. In hierdie geval word die ritueel nie afgesluit met 'n gedeelde ete nie, wat daarop wys dat die pa nie die voltrekking van die ritueel aanvaar nie, en dus ook nie sy homoseksuele seun nie: "Daar was 'n weemoedigheid om die hoeke van sy oë [...]" (Venter, 1996:69).

Na die pa en dominee se vertrek gaan Konstant en Jude uiteet en sluit dus sodoende hul eie "ritueel" af met 'n maaltyd. Die kos bestaan uit "delikate kwarteltjies" wat herinner aan die Bybelse kwartels en manna uit die hemel. Daarby drink hy sjampanje "om my gees te verbly" (Venter, 1996:70), wat later in *My simpatie, Cerise* weer aan die bod kom wanneer die siek Cerise ook gedurig vonkelwyn drink. Jude is van mening dat die dominee se gebaar om 'n nota met 'n prekie in 'n koevert agter te laat nadat hulle vertrek het "verregaande vermetelheid" (Venter, 1996:70) is, maar tog bêre Konstant die nota in 'n laai, soos wat hy ook sy ou lewe en reuke van plaasseep in 'n laai gebêre het. Sy skuldgevoel het tot gevolg dat hy vashou aan (die verlede en) die dominee se brief en dit nie uit die staanspoor net weggooi nie.

Na die besoek ontvang Konstant 'n posstuk vanaf sy familie: "die briewe is almal in een koevert nes eiers wat mekaar warm broei" (Venter, 1996:70). Sy ma se misnoë met Konstant se "nuwe lewe" kan gesien word as sy aan die einde van die brief (soos 'n "nageboorte") na Jude verwys: "nie by die naam nie, maar slegs deur die gebruik van h a a r en s y" (Venter, 1996:70). Die verwysing na Jude as 'n nageboorte, is simbolies as 't ware ook 'n tipe hergeboorte. Binne die konteks van een van Konstant se meditasiesessies by Gordana waar hy op haar bed lê, verwys hy ook na die toneel as "'n nageboortelike ervaring", waarop hy dink dat dit vir hom 'n verleentheid sal wees as iemand hom so moet sien.

Sy ma se weersin in Jude (indien Jude gelees word as Konstant se alter ego), kan ook gelees word as haar onvermoë om Konstant se oorgang tot homoseksualiteit te aanvaar soos gesien kan word aan haar woordkeuse – "sy" en "haar". Albert beweer dat hulle min oor

Konstant praat “nie omdat ons jou vergeet het nie, maar die lewe moet aangaan, jy weet” (Venter, 1996:70), en voeg by: “Pa rep byna niks oor die besoek aan Johannesburg nie” (Venter, 1996:71). Die hele familie ontken en vermy eerder die onderwerp van Konstant se homoseksualiteit en soos wat die familie van ’n inisiant hom moet “afsterf”, so ook word Konstant afgesterf deur sy familie. Soos reeds genoem, praat Konstant se familie nie openlik oor sake van die hart nie (“als staan in koekblikke en muf daar by julle” [Venter, 1996:71]). Sensitiewe onderwerpe word opgekrop om konflik en die werklikheid te vermy. Die feit dat Konstant se familie nie sy nuwe lewe en identiteit aanvaar het nie, is *konstant* op sy gewete. Hy het behoefte aan aanvaarding en trek dus gedurig sy besluite in twyfel.

Voorts vertel Albert in die brief dat Konstant se pa van Jude gepraat het en dat hy haar moet los, anders: “staan jy nie ’n snowball’s hope in hell nie en dan kan ons jou maar afskrywe. Dit is die enigste keer dat Pa na Jude verwys het” (Venter, 1996:71). Die pa is hoopvol dat Konstant sy “homoseksualiteit sal laat vaar” en glo dat hy dan nog “gered” kan word, veral met behulp van die dominee. Albert kan nie dink dat Jude so ’n groot probleem is nie, maar voeg ook by dat die pa gesê het hulle sal Konstant nie meer ken nie. Sy transformasie is dus reeds ver gevorder: “Is jy anders? Stuur asseblief ’n foto” (Venter, 1996:71).

Die vliegtuig (SAL) is vol ander Suid-Afrikaners, en Konstant as selfbewuste homoseksueel wonder of iemand na hom kyk en hom herken: “[...] my bekyk asof hulle my herken, asof hulle kan sien wat ek is en wat ek nie is nie [...] Jy kan ’n boer nie verneuk nie” (Venter, 1996:81). Konstant is steeds selfbewus oor sy seksuele voorkeure, maar Jude daarenteen kan haar-/homself uitleef – gemaklik en spontaan. Selfbewus let hy op sy voorkoms, maar terselfdertyd kyk hy ook of hy veroordeel gaan word vir sy dade: “[...] grawe eers in die een dan in die ander oor, kyk of daar iets op my naels uitkom, kyk of iemand merk wat ek skelm gedoen het” (Venter, 1996:82).

Konstant spandeer heelwat tyd voor die spieël om homself mooi te maak. Wanneer hy ruik aan Jude se rokerige klere (rook sowel as reuk is hier weer belangrik) van die vorige aand, verafsku sy gedrag hom: “Sies, hel, moet ek nou wragtag so laag daal, ek weet mos darem waar ek vandaan kom” (Venter, 1996:116). Konstant se opvoeding en herkoms

bepaal sy optrede. Sy stryd met homself en met die wêreld (sisteem) kan gesien word in sy onsekerheid oor alles, wat weer wys op die verwarrende en "mal" toestand waarin die inisiant verkeer tydens sy liminale fase. Hy wil weet wat aangaan: "onkunde maak van my 'n gek" (Venter, 1996:116), maar wanneer hy uitvind, is dit ook nie reg nie: "Kennis maak my gek" (Venter, 1996:116). Hy dink dat hy 'n bespotting is in die oë van die wêreld, sy familie, en van homself. In sy oorgangsproses na 'n homoseksuele man is daar heelwat twyfel, hy is onseker oor sy keuses en die verwarrende toestand het 'n negatiewe uitwerking op sy gemoed.

Die interne konflik en frustrasie oor sy homoseksualiteit en selfbeheptheid (pornografieverslawing inkluis), maak hom ongeduldig en aggressief. In 'n "primal scream"-oomblik skop hy die badkamerkassie wat tot gevolg het dat die skoonheidsmiddels omval. Maar in die nag voel hy weer skuldig daaroor en gaan tel dan weer die botteltjies en potjies op: "Glo nie sy sal iets agterkom nie. Sal self die skuld dra vir hierdie" (Venter, 1996:129). Soos 'n pelgrim wat besig is met 'n progressie – 'n gebeurtenis wat herinner aan die Christelike Middeleeue waartydens pelgrims (gelowiges) gestap het tot by 'n heilige plek of kerk in die hoop om daar vergifnis te vind vir hulle sondes – so is ook Konstant op 'n (innerlike) reistog: "Gedurende die dae van my ongelooflike progressie [...]" (Venter, 1996:129). In ander gevalle het die pelgrims ook gehoop om genesing te vind vir siektes. Konstant se promiskuïteit kan as 't ware gesien word as 'n "siekte" waarvan hy nie kan wegkom nie en wat dan ook sy werklike siekte (vigs) en dood tot gevolg het:

> "[...] is ek in die huis nie daarvan bewus dat ydelheid die duiwel se oorkussing is nie, maar ek gun myself dit voor die spieël: my skouers staan breër, my borskas voller, boude geil soos altyd [...] vlei Shane my daarmee dat ek goed in my swart Speedo lyk" (Venter, 1996:129).

Konstant kan dit nie regkry om openlik met sy ouers te praat oor sy homoseksuele promiskuïteit, sowel as sy obsessiewe pornografiefiksasies nie: "Ek moet weer skryf, maar as ek myself so ver kry, is dit met styf toegeknypte stêre" (Venter, 1996:131). Hy weerhou homself daarvan om vir hulle te vertel van die aand toe hy effens dronk geraak het, "na Jude se kamer" gegaan het en wat alles daar gebeur het.

In reaksie op Christenskap en sy Christelike opvoeding, maak Konstant gedurig 'n bespotting van hierdie sogenaamde Christenskap wat volgens hom 'n "valse geloof" is, maar voel dan ook weer skuldig daaroor. Wanneer Konstant sy familie en sy land verlaat dink hy aan die gesang "kom herwaarts getroues" wat hy bespotlik verdraai na: "Gaan derwaarts, ontroue. Gaan in jou moer in" (Venter, 1996:22).

Konstant se skuldgevoel omdat hy in die oë van sy familie onchristelik optree, en sy gewetenswroeging omdat hy byvoorbeeld sy pa ondermyn deur die plaas te verlaat, homoseksueel te wees, en die land te verlaat en sy familie en herkoms te verloën, kom in talle verwysings na vore, maar hy maak dit dikwels bespotlik: "Ek mag nie die skuld aanpaas nie. Dis uiteindelik ek wat gaan boet. My drag slae staan reeds opgeteken in die Groot Bruin Boek van Kakaanjaery" (Venter, 1996:30); "Ek het toe nog nie van beter geweet nie. [...] Te laat [...] tot in die laaste geslag [...]" (Venter, 1996:31); en "Ek skaam my" (Venter, 1996:58). Dit is telkens hierdie skaamkry, wat terug herlei kan word na sy Calvinistiese opvoeding, wat hom daarvan weerhou om sy homoseksualiteit te aanvaar en dit openlik te erken. Konstant se gedagtes is gedurig in wisselwerking tussen vuil gedagtes en selfvermaning. Die kwelling van sy gewete oor sy Christelike herkoms wat hy verloën kan byvoorbeeld ook gesien word aan die talle verwysings na skaam kry en skaamte: "'n vrou is 'n man se kok, kont en skouer. Siesvirjou" (Venter, 1996:50); "en sonder skaamte" (Venter, 1996:36); "vertel ek skaamteloos vir my kombuiskollegas" (Venter, 1996:99); "die skaam swart swanepaar" (Venter, 1996:156), "Ryp tepeltjies, en dit vir 'n man. Skaam jou, Konstant" (Venter, 1996:32), "Ek skaam my" (Venter, 1996:58); "Daar's niks om voor skaam te wees nie" (Venter, 1996:65); "Nee, dis nie skaam se rooi nie" (Venter, 1996:93); "hoe's jy dan lyk my skaam vandag" (Venter, 1996:157). Selfs die triekster-alter ego word vermaan: "Haai, Jude, skaam vir jou" (Venter, 1996:185). Hy kom egter uiteindelik tot die slotsom: "Maar ek is vir niks meer skaam nie omdat ek nie meer sulke lafhartige emosies kan bekostig nie" (Venter, 1996:228).

Vergelyk sy optrede met dié van Johannes in *Foxtrot van die vleiseters*, wat ook as 'n tipe triekster skaamteloos optree. Johannes bely dat hy niks het om oor skaam te wees nie, terwyl sy pa voel dat daar nog hoop is as hy ten minste net skaam is oor sy dade.

Wanneer Robert en Konstant tydens ’n ontmoeting by ’n kroeg op die periferie van King’s Cross mekaar beter leer ken, beskryf Konstant sy agtergrond, herkoms en grootwordjare, soos gesien vanuit die sisteem, waar die *status quo* gehandhaaf moet word. Hierdie beskrywing sluit aan by dié van Petrus in *Foxtrot van die vleiseters* waar Calvinisme ’n belangrike rol speel:

> “laat ek jou vertel waar ek vandaan kom: ek is verslaaf gemaak aan geloof, regskapenheid, aandadigheid en gevolglike skuld, boetedoening en die daaruit voortspruitende vergiffenis, en laaste maar ten minste is ek geleer om vir alles dankie, baie, baie dankie te seg” (Venter, 1996:144-145).

Vergelyk in die verband ook Venter se eie woorde in ’n onderhoud met Winterbach waarin hy self sê dat hy nooit toegelaat was om terug te praat nie (“nie in die huis, nie op skool nie, nie in die kerk nie, en definitief nie in die army nie”). Om onderdanig en die minste te wees, eerbiedig teenoor jou ouers en in die Christelike geloof steeds gesien te word as ’n sondaar, is eienskappe wat by Konstant spook, en waaroor hy skuldig voel in sy oorgangsproses tot homoseksualiteit. Sy individuasieproses is gekleur deur “waar hy vandaan kom”.

In terme van Konstant se sosiopolitieke “bagasie”, sê hy: “Ek het myself omtrent finansieel uitgeroei om van my gewete ontslae te raak. Catch is, jy kan ’n gewete nie vrykoop nie. Ek’s saam in die ding” (Venter, 1996:84). Hy is bekommerd dat hy nie aanvaar sal word in sy nuwe omgewing nie, omdat hy ook deel was van die verdeling in Suid-Afrika. Dit is dan ook Robert wat daarop wys dat hy ’n “white nigger with attitude” (Venter, 1996:146) is en dat hy mense net “dismiss”.

Tydens die kampeeruitstappie baklei Konstant laatnag in die tent, tydens die tussentoestand van slaapverlamming, met al sy duiwels, maar veral sy pa wat hom nie wou aanvaar nie word te berde gebring: “Raster Wasserman [...] jy’t nou net mooi niks semoerfokkenniks vir my omgegee so lank ek is wat ek is, wou jy my nie aanvaar nie” (Venter, 1996:167), en wie ook gesê het: “Ek hoop jy laat staan al jou dinge daar in Australië” (Venter, 1996:167). Dit is duidelik dat Konstant gehoop het dat sy pa hom sou aanvaar soos hy is, maar hy moes uiteindelik tot sy dood toe besef dat dit nooit sal gebeur

nie. As gevolg daarvan het hy gedurig ’n behoefte gehad aan aanvaarding: “dat dit veral Konstant is wat reikhalsend verlang om geaksepteer te word” (Venter, 1996:178). Maar Konstant besef dat dit binne die konvensionele sisteem waarin hy grootgeword het, nooit sal gebeur nie.

Tydens een van Konstant se meditasiesessies dink hy terug aan die foto van Jude net buite die tent: “op die foto net buitekant die tent, daar lyk Jude toe kompleet asof sy verwagtend is” (Venter, 1996:204). Indien Jude hier as die alter ago gelees word, kan Jude se swangerskap behels dat sy/hy (her)geboorte moet skenk aan ’n homoseksuele man. Konstant sien hierdie beeld as: “’n volmaakte kombinasie: volmaag fallustige” (Venter, 1996:204). Die “swanger” Jude word verteenwoordigend van Konstant se hergeboorte as ’n “volmaakte” homoseksuele man.

Selfaanvaarding en selferkenning kan gesien word aan die manier waarop Jude vir Konstant moed inpraat: “Vir my word jy elke dag mooier en suiwerder, ons kom elke dag nader aan mekaar, sê Jude sag” (Venter, 1996:240). Die afstand tussen Konstant en sy alter ego is dus besig om te krimp. Jude was die persona waarna hy gestreef het, maar met sy naderende dood kan hy uiteindelik homself aanvaar en hulle kan een word: “Waarom is Jude so selftevrede wanneer daar sulke goeters gesê word?” (Venter, 1996:240). Dit stem Konstant positief dat hy homself uiteindelik aanvaar as homoseksueel. Nadat Konstant een aand oorrompel en beroof is, bied hy vertroosting aan homself, want as inisiant is hy alleen: “Ek slaan my arms om my om myself vas te hou” (Venter, 1996:242). Vergelyk ook die woorde: “Kyk hoe hou hy homself met sy eie arms vas” (Venter, 1996:23) wanneer Albert afskeid neem van Konstant.

Hierdie aanvaarding van homself is baie belangrik. Omdat homoseksualiteit loodreg teen sy opvoeding, sy ouers, die sisteem en die kerk ingedruis het, was die oorgang en proses van aanvaarding moeilik, maar uiteindelik maak hy vrede met homself: “En so begin ek vrede met myself maak. Trouens, ek maak nog elke dag vrede met myself. Selfs die skerp arrogansie wat vroeër veral in die winkel, stomp blikke uitgelok het, het ek omvorm in nederige uitinge van selfgelding” (Venter, 1996:243). Hy is besig om die karaktertrekke van sy verlede af te sterf en sy nuwe persona te aanvaar – sy individuasieproses is tematies aan bod: “Ek wil graag tot die einde toe in beheer van my eie lewe bly” (Venter,

1996:243), wat daarop wys dat hy verantwoordelikheid vir sy lewe neem. Hy het sy verlede en sy lot aanvaar en is gereed om aan te beweeg. Konstant het dus nie meer nodig om sy ouers en herkoms vir alles te blameer nie en het ook nie meer hul goedkeuring nodig nie. Sy soeke na identiteit begin vorm aanneem.

Wanneer Konstant homself begin aanvaar as homoseksueel het hy algaande minder van Jude se leiding nodig: "Noudat ek al hoe lank in Katoomba bly, wil ek eintlik nie meer nie, nooit meer in Jude se huis gaan woon nie. Dis te na aan die spoor, die strate daar te boosaardig" (Venter, 1996:247), en die liminaliteit van die treinspoor, wat reis en tussenruimtes verteenwoordig, is ook nie meer aanloklik nie. Hy is besig om in die bos die einde van sy liminale fase te bereik en maak gereed om hergebore te word, en daarmee saam herassimilasie in sy nuwe wêreld. Hy is tuis in sy eie vel en dit is daar waar hy die beste funksioneer, sonder inmenging van Jude: "Sorg maar dat ek in my eie liggaamsruimte woon, daar voel ek die tuisste. Dit is die aangewese plek waar ek probeer om my gedagtes in te span soos hulle twee-twee bymekaar hoort" (Venter, 1996:252). Die gedagtes wat twee-twee bymekaar hoort is waarskynlik sy poging om albei kante van die saak te sien, en dan 'n middeweg te kies: "Hulle mag nie meer hot- of haarkant toe bokspring nie. Want ek moet net reguit áán" (Venter, 1996:253). Dat Konstant baie verander het (weens sy siekte), kan nie alleen gesien word aan die feit dat Albert baie geskok was toe hy hom op die lughawe gesien het nie (Venter, 1996:250), maar ook omdat hy dit self erken: "Jude het so verander, Albert, ek sal jou nog vertel" (Venter, 1996:254), asook die feit dat hy op sy eie aanbeweeg: "Ek vra nie meer uit na Jude se doen en late nie" (Venter, 1996:255). Maar uit vrees vir wat sy broer van hom gaan dink, is daar tog twyfel: "Jude ervaar Albert se koms beide as 'n verligting en 'n bedreiging" (Venter, 1996:256).

5.4.2 Deloris as "heilige" begeleier

Deloris se rol is tweërlei. Enersyds is sy die wulpse hedonis wat in die stad partytjies *gate-crash* en vir Konstant blootstel aan dwelms en verhoudings oor die kultuurgrens. Andersyds verteenwoordig sy ware Christenskap; iemand wat vergewe en vergeet en nie ander veroordeel nie. Vanuit haar rol as 'n heilige begeleier is daar talle Bybelse verwysings wat aan haar gekoppel kan word. Sy herinner byvoorbeeld vir Konstant daaraan dat hy sy ouers moet respekteer en sy familie nie versaak nie. As deel van haar

taktiek, gebruik sy dikwels voorbeelde uit die Bybel wat weer op Konstant se gewete speel: "Sondebok. [...] Jy mag nie van jou familie 'n sondebok maak nie, dis een van die Tien Gebooies" (Venter, 1996:34), en "as die Israeliete 'n vreeslike sonde pleeg, pak hulle 'n klipaltaar op 'n berg, vang 'n bok en braai hom vir Jahweh. Die rook draai op tot in die hemel en as God ware berou in hulle harte merk, is alles vergewe" (Venter, 1996:34). Om daarop te wys dat die ander kulture dieselfde geloof volg, verwys sy byvoorbeeld na Zoeloes: "Zoeloes offer ook Bokke. Dit mag nie 'n skaap wees nie. Skape sterf na 'n hele lewe van skaapagtigheid moedeloos en sonder geluid. Bokke skree verskriklik, nes 'n mensekind, dus, bok moet dit wees" (Venter, 1996:34). Verwysings na skape is volop, wat ook outobiografies verwys na Venter se eie lewe en sy grootwordjare op 'n familieskaapplaas. Konstant voel soos 'n skaap ("Ek voel soos 'n skaap", "skaap was ek", "'n sestand! [...] slagpale toe met jou") in die oë van sy pa, en familie, en is moontlik bekommerd oor sy lot in die hiernamaals. Tydens die besoek van die dominee en sy pa in Johannesburg, vra hy: "'Dominee, het skapies ook 'n hemel?' 'Ja, my broederskind, hy heet skapieseinde'" (Venter, 1996:66).

Die sondebok-analogie kom weer na vore wanneer Konstant na 'n groep hippies (ook randfigure) by wie hy en Deloris gaan partytjie hou verwys as: "die bokmense" (Venter, 1996:37). Bok-analogie[44] (en daarmee saam die sondebok) kan na aanleiding hiervan gesien word as 'n metafoor vir buitestanders en randfigure, wat dus ook liminale individue insluit. Later verwys hy na die SAL-vliegtuig se gemsbok, wat ook gesien kan word as die sondebok wat hom help om sy land te verloën. Konstant praat ook van Shane se oë as "dié van sielige bokkies" (Venter, 1996:83)[45]. Bokke as verteenwoordigend van randfigure, soos Beëlsebul, trieksters, hippies, die sondebokke, ensomeer, is gereeld aanwesig in die vertelling. Die bokkiebeeld is weer ter sake in *My simpatie, Cerise,* waar 'n bokkie enersyds "geoffer" word en andersyds die sondebok verteenwoordig.

Om Deloris se vergewensgesindheid en ware Christenskap in die kollig te bring, maak Konstant van homself die sondebok wanneer hy sê: "Braai my, Deloris, sit my op 'n klipaltaar" (Venter, 1996:35), nadat hy haar geklap het oor sy hom gekonfronteer het oor

[44] Die bok word algeneem geassosieer met die duiwel.
[45] Vergelyk ook Buziwe se bokoë.

sy ouers/familie en opgekropte gevoelens. Hy voel sleg daaroor en besef dat niks hom beter sal laat voel nie – "nie voordat ek my offer bring vir 'n soen van jou nie" (Venter, 1996:35). Konstant besef ook dat daar nog "genade in jou gesteek het" (Venter, 1996:35), want anders kon sy hom net daar afgelaai het. Terwyl hy homself nog verknies oor die insident "begin ek Deloris om vergiffenis smeek vir die klap [...]" (Venter, 1996:36), waarop sy sê dat sy hom reeds vergewe het: "Ek hou dit nie teen jou nie [...]" (Venter, 1996:36) en, "Ek het jou lankal vergewe, Konstant, ek het van als vergeet" (Venter, 1996:36). Konstant ervaar dit as 'n voorbeeld van 'n ware Christen en maak 'n nota van: "Deloris se gesindheid teenoor haar skuldenaars" (Venter, 1996:36). Vergewe en vergeet is 'n belangrike konsep in die Christelike konteks en Konstant ervaar Deloris se optrede as kontrasterend met sy herkoms waar mense nie so vergewensgesind is nie. In 'n brief van Albert beweer hy byvoorbeeld dat tannie Trynie van die Rooistoor maande later steeds ontstoke is oor Konstant se onbeskoftheid. Albert, wat eweneens ongeduldig is met die sogenaamde Christene, het haar teëgegaan met die volgende: "[...] toe sê ek sommer vir haar 'n Christenmens moet mos alles vergewe" (Venter, 1996:71), wat daarop wys dat Albert tot 'n mate soos sy broer voel oor die sogenaamde Christene wat nie daad by woord voeg nie.

Om die idee van Deloris as 'n heilige begeleier in die vorm van 'n engel of vlieënde wese te versterk, word voëlsimboliek (meer hieroor later) weer aangewend wanneer Konstant na homself verwys as groot genoeg om Deloris se "heilige" nes te verlaat: "Dankie, Deloris, ek het vanaand jou finale eksamen geslaag, ek is nou bekkig genoeg om uit jou nes geskop te word" (Venter, 1996:47). Algaande vorder Konstant in die proses om homself los te maak van Deloris as begeleier. In die religieuse konteks is voëls uiters belangrik. Nie alleen is daar talle verwysings na voëls in Die Bybel nie, maar voëls versinnebeeld ook engele, transendentale figure en boodskappers tussen die gode en die mense. Voëls is liminale wesens, tussen hemel en aarde. Erasmus-Alt (2016:258) bespreek voëls as "kommunikeerders" en "boodskappers" in haar proefskrif wat spesifiek handel oor grensoorskryding binne die konteks van twee kortverhaalbundels met die woord "voël" in die titel (*Alfabet van die voëls* deur S.J. Naude en *Sondae op 'n voëlplaas*, deur J. Nell). Die bevinding is dat voëls deur middel van 'n "geheime taal" op 'n antropomorfistiese vlak met die karakters kommunikeer, en voeg by "dat [...] positiewe simboliek [...] gewoonlik aan duiwe, en voëls in die algemeen, toegeken word". In haar studie val die klem

hoofsaaklik op duiwe, terwyl die voëls in hierdie studie ’n verskeidenheid, maar veral Australiese spesies insluit. Die betekenis van ’n spesieke voël sal telkens binne konteks bespreek word.

Tydens die partytjie by die landheer waar Konstant kennis maak met Jude, besluit hy op die ingewing van die oomblik om weer uit te reik na die “staatmaker” (Venter, 1996:50) en “ruimhartige” (Venter, 1996:51) Deloris wanneer hy haar bel en alles vertel van die ontmoeting. Hy reik uit na Deloris vir leiding, hulp en erkenning, want as ‘n homoseksuele man sal hy nooit by sy familie aanvaarding kry nie. Deloris tree as ’t ware op as ’n tipe gewete en wanneer sy laat weet dat sy op pad is om Konstant uit sy verknorsing te help, is hy spyt dat hy haar gebel het: “Ek kan hoor dis op die punt van haar tong om my te betig oor die verontagsaming van ons staande kode” (Venter, 1996:51). Konstant is letterlik verdeel tussen wat reg en verkeerd is: “Deloris, jy begryp nie, jy’s die laaste persoon wat ek nou wil sien. Maar ek kan jou nie sommer weggooi nie. Ek sal jou nooit los nie” (Venter, 1996:51). Terwyl Deloris die heilige kant van Konstant se gewete is, worstel hy in sy gees/verbeelding met homself tussen die “regte” ding doen (gesien vanuit sy ouers se oogpunt) en homself laat geld (wat dalk duiwels/verkeerd is gesien vanuit die perspektief van sy ouers/herkoms).

Deloris as verteenwoordigend van ’n beskermengel wat vir Konstant te hulp snel “fladder” letterlik op hulle neer: “waar ek om kwart voor vier voormiddag in die sewende hemel swewe [...]. In ’n vlaag rooswater en ’n pas gerookte zol fladder sy op ons neer” (Venter, 1996:52). Sy is “[s]o verruklik dat dit my nie meer kan skeel wat Jude nou van haar dink nie” (Venter, 1996:52), want “[s]o ’n wese kan g’n mens weerstaan” (Venter, 1996:52) nie, wat byna bomenslik voorkom.

Alhoewel Konstant in sy gedagtes voel dat die “ontmoeting” tussen Jude en Deloris glad verloop en dat hulle goed oor die weg kom, land en sand praat, moet Konstant uiteindelik tussen die twee kies. As hy vir Deloris as begeleier behou, kan hy nie sy homoseksualiteit aanneem en die oorgangsrite afhandel nie, en as hy vir Jude kies, moet hy afskeid neem van Deloris, want hy betree dan letterlik die volgende fase van sy oorgang: “Al wil ek ook, ek kan nie meer veel tyd saam met Deloris deurbring nie” (Venter, 1996:54). Deloris het hoofsaaklik leiding gegee in sy oorgang van plaas na stad, van konserwatief tot meer

liberaal, maar die oorgang van latente homoseksuele man na gay benodig 'n ander begeleier(s), en in hierdie geval is dit hoofsaaklik die verleidelike triekster-alter ego, Jude. Alhoewel Jude en Deloris goed oor die weg kom, is daar sekere dinge van Jude wat haar nie aanstaan nie: "Let op Jude se manier van loop, Deloris. Maar sy's nie daarmee beïndruk nie" (Venter, 1996:53) Deloris se opinie van hom as gay is vir hom belangrik, en alhoewel sy nie veroordeel nie, is hierdie oorgang nie deel van haar rol as begeleier nie.

Deloris kom dan vir oulaas by Konstant kuier om te sien hoe sy woonstel lyk voordat hulle gaan uiteet. Hy wil graag hê dat alles goed moet verloop, maar Jude ontvang dan 'n oproep waarin sy/hy beweer dat iets voorgeval het en sy/hy nie teenwoordig kan wees wanneer Deloris daar is nie: "Ek het nou alle lus vir die Deloris-ontmoeting verloor, sê Jude" (Venter, 1996:72). Wanneer Konstant voorstel dat dit die laaste keer is wat hulle soos beskaafde mense iets saam kan geniet, beweer Jude: "Deur dit te sê, is jy nie ten volle eerlik met jouself nie" (Venter, 1996:72). Konstant ontken dat heelwat mense, insluitend moontlik Deloris, nie homoseksualiteit aanvaar nie, wat sou beteken dat so 'n ontmoeting nie "beskaafd" sou wees nie. Hy kan nie homself wees nie en uit vrees dat hy vir Deloris gaan teleurstel moet hy sy homoseksualiteit onderdruk.

Alhoewel Konstant graag wil hê dat Deloris hom as 'n homoseksuele man moet aanvaar ("Jude, jy weet mos ek wil graag hê julle twee moet versoen raak voordat ons vertrek" [Venter, 1996:72]), het Konstant waarskynlik besluit om sy volgende oorgang op ys te sit ter wille van Deloris en hulle laaste keer saam. Tydens Konstant en Deloris se afskeidsete neem Konstant waar: "Sy het so bedroef gelyk in die restaurant [...] Sy beweer my stem én manier van loop het verander" (Venter, 1996:75). Sy manier van loop sluit aan by Jude se manier van loop, waarmee Deloris nie beïndruk is nie, en wat moontlik daarop wys dat Konstant se homoseksualiteit sterker na vore begin kom (Venter, 1996:53).

5.4.3 Shane as "heilige" begeleier

Die naam Shane (soos Jude) is androgeen en kom dikwels voor by beide geslagte. Shane is, myns insiens, "queer", lesbies of biseksueel. Shane se van, Jackman, bevestig 'n manlike teenwoordigheid, omdat beide "Jack" en "man" aan die manlike geslag herinner. Binne die homoseksuele konteks is dit aanvaarbaar om van "haar" te praat, wanneer daar 'n man

ter sprake is en vir die doel van hierdie studie sal daar na Shane verwys word as ’n homoseksuele man. Die rede hiervoor is dat daar seksuele spanning tussen Konstant en Shane is en gegewe Konstant se homoseksuele oriëntasie – reeds van jongs af – is dit onwaarskynlik dat hy seksueel aangetrokke tot ’n (lesbiese) vrou sou voel.

Shane se begeleidende rol is hoofsaaklik tweeledig: eerstens as ’n tipe moederfiguur om Konstant by te staan in sy oorgang van Suid-Afrika na Australië, en tweedens om hom by te staan in sy oorgang van omnivoor na vegetariër en daarmee saam ook kulinêre kunstenaarskap.

5.4.3.1 Shane as moederfiguur-begeleier tydens Konstant se emigrasie

Shane is die een wat vir Konstant op die lughawe kry en hy “weet sommer ek sal haar maklik uitken. Ek is al goed met gesigte” (Venter, 1996:83). Dit impliseer moontlik dat Konstant ’n ander homoseksuele man maklik sal herken. In die tagtigerjare was homoseksualiteit onwettig en strafbaar in beide Suid-Afrika en Australië. Die webwerf “Homosexuality in South Africa” (s.a.) beskryf die tydperk vóór 14 November 2006 wanneer dieselfde-geslag huwelike gewettig is: “[...] South African LGBT groups faced many challenges with achieving same-sex marriage. [...] During apartheid, homosexuality was illegal, in which those who were found guilty could serve up to seven years in jail”. Alhoewel homoseksualiteit onwettig bly in Australië in 1982, is Nieu-Suid Wallis (die staat waarin Venter woon) die eerste staat wat stappe neem om wette daar te stel om diskriminasie teenoor gays te bekamp: “1982 – NSW becomes the first state in Australia to pass laws prohibiting discrimination against homosexuals. However, male acts of *homosexuality remain illegal* for another two years” (Winsor, 2016:s.p.; my kursivering). Dit is eers in 1994 wat homoseksualiteit nie meer onwettig was nie: “The Keating Labor government passes the Human Rights (Sexual Conduct) Act to over-ride all state and territory legislation pertaining to sexual conduct for consenting adults above the age of 18” (Winsor, 2016:s.p). Gays moes dus hul seksuele voorkeure onderdruk of wegsteek en mekaar op ander maniere uitken/herken.

Jude het voor Konstant se vertrek uit Suid-Afrika telefonies met Shane ooreengekom oor die moontlikheid om in sy vegetariese restaurant te werk. Shane ontmoet vir Konstant op

die lughawe en hy merk op dat Shane: “lekker breë heupe [het]. Toe sy die kattebakdeksel toeklap, wys haar armholte ’n ongeskeerde polletjie” (Venter, 1996:87) wat die argument dat Shane moontlik as ’n man gelees kan word, versterk.

Shane is besorg oor Konstant en moedig hom aan om hom tuis te maak wanneer hulle by Shane se huis aankom: “hierdie is nou jou huis” (Venter, 1996:89). Nadat Konstant gestort het en by Shane wil aansluit, is Konstant deeglik bewus van Shane se blik op sy halfnaak liggaam:

> “Ek trek die handdoek weer styf en vou die puntjie in. Gedurende die rats handeling nael ek my blik op haar oë vas, maar sy kyk nogtans af, eers bietjie, toe baie: ’n paar ligte, lang hare verdwaal op die sirkel om my tepels en ’n voetpaadjie haartjies loop vanaf my naeltjie afwaarts [...]” (Venter, 1996:90).

Erotiese beskrywings van manlike liggame en die vooruitsig van ’n homoseksuele verhouding is reeds vanaf die eerste ontmoeting met Shane teenwoordig. Deur Shane in die rol van die moederfiguur te plaas, word die Oedipus-kompleks versterk – die seun begeer sy ma en wil sy pa doodmaak.

Hierdie familiariteit word ook waargeneem wanneer Konstant kaal op sy bed gaan lê en slaap sonder om die kamerdeur toe te maak. Shane se kamerdeur is reg oorkant syne, en dié is ook effens oop: “Hoekom het sy nie haar deur toegemaak nie?” (Venter, 1996:90), wat daarop kan wys dat dit ’n uitnodiging is dat Konstant volkome welkom is, selfs in Shane se slaapkamer. Dit herinner hom aan die plaas waar almal se slaapkamerdeure altyd oop was. Dit is belangrik om daarop te let dat Shane dikwels daartoe aanleiding gee dat Konstant gedagtes uit sy verlede oproep, wat Shane as die moederfiguur-begeleier bevestig. Dan besluit Konstant dat ’n toe deur tog meer privaatheid bied, want “wie weet hoe jou hand waar dwaal” (Venter, 19967:91).

Een nag staan Konstant op om ’n glas water in die kombuis te gaan haal en tref dan vir Shane, wat besig is om klippies uit bone te vis, by die tafel aan. Konstant is kaal en wanneer hy mik om homself te bedek, versoek Shane dat hy kaal bly. Later gaan trek hy wel sy denimbroek (“en gaan druk myself plat in my jeans” [Venter, 1996:100]) en ’n hemp aan

voordat hy terugkeer kombuis toe en ’n drankie saam met Shane drink. Tydens hierdie ontmoeting vind die eerste intieme fisiese kontak tussen Konstant en Shane plaas as Konstant versoek dat Shane salf aan sy seertjies smeer wanneer hy sy hemp uittrek. Let daarop dat Shane hier weer ’n versorgende hand (moedershand) bied. Wanneer Shane klaar is, wil Konstant omdraai, maar hy hou hom ferm in posisie: “[...] sy raak aan my skouer, hou my in posisie en begin met ferm vingers my nek, my skouerknoppe en my bo-arms masseer. Ek ruik haar. Haar ongeskeerde holtes, haar lou asem, haar bottel suurdeeg wat op die tafel staan en gis, die subtropiese nag wat tap” (Venter, 1996:101). Ferm vingers en ongeskeerde holtes kan geïnterpreteer word as manlike eienskappe, maar dat Shane tog die rol van ’n versorgende moeder vertolk.

5.4.3.2 Shane as die kulinêre begeleier

In Shane se rol as die begeleier wat Konstant ook bystaan met kulinêre kennis, gaan Konstant, Jude en Shane gereeld saam uiteet. Konstant wonder waarom Jude so joviaal is tydens die kuiertjie met Shane in die Griekse restaurant, maar besef terselfdertyd dat hy wispelturig is: “[...] dis Jude properlies, daai. As jy dit nou nog nie weet nie” (Venter, 1996:129). Trieksters is bekend daarvoor dat hulle wispelturig en veranderlik is. Voël-simboliek word weer gebruik om die gesprek te beskryf: “Daar klets ons drie toe soos ’n snater galahs” (Venter, 1996:129). Galahs is pienk en grys voëls waar die mannetjie en wyfie beurte maak om die eiers uit te broei[46], wat moontlik geïnterpreteer kan word as ’n ooreenkoms met die androgene aard van Shane en Jude (en Konstant).

Die verhouding tussen Konstant en Shane word aangevuur deur die kulinêre kuns. Die moederfiguur Shane is die een wat Konstant touwys maak in die kombuis en hom bekendstel aan ’n verskeidenheid nuwe disse: “daarbenewens trakteer die welvarende Shane my in ’n verskeidenheid eetplekke. Shane en Jude stuur maklik borde kos terug [...] Albei is fynproewers” (Venter, 1996:130). Alhoewel daar eers gesê word dat Jude die kos maklik terugstuur, wys Konstant later daarop dat Jude nog nie so gemaklik is daarmee om kos terug te stuur nie, en daarom lyk dit gedronge: “Shane wys geregte met ’n oortuiging

[46] Heelwat ooreenkomste word getref tussen mense en galahs. Hulle bly lewenslank by een maat, versorg saam die babavoëltjies, en hulle behoort aan komplekse sosiale groepe, wat verander soos hulle ouer word (Lemon, 2016:s.p.).

af [...] Daarenteen lyk Jude se weiering van geregte eerder op die gedronge handhawing van finesse" (Venter, 1996:130). Hierdie teenstrydigheid van Jude se karakter kan moontlik in verband gebring word met haar/sy triekstereienskappe. Wanneer Shane aankondig (oor 'n bord "bros hoendervlerkies") dat hy vir Konstant benoem as die bestuurder in die tyd wat hy afwesig gaan wees, en hom boonop vertrou om die hoofgeregte te berei, gee Konstant hom "'n allerblye kus, sommer oor die tafel" (Venter, 1996:130). Shane word as 'n stabiele begeleier uitgebeeld, want hy fokus, bly in beheer en laat hom nie so maklik ontstel nie: "[...] Shane, jy laat jou ritme nie versteur deur gedagtes aan jou ma wat jou gister oor die foon ontstel het of aan jou kêrel met sy kapabele aksie maar onkapabele kop nie" (Venter, 1996:171).

Al die nuwe kossoorte en geregte waaraan Konstant blootgestel word verteenwoordig sy nuwe lewe in 'n vreemde land terwyl hy in 'n liminale fase verkeer. Sommige van die woorde moet Konstant van nuuts af aanleer en hy sukkel soms met die uitspraak: "Hi-ji-ki of Hi-zi-ki" (Venter, 1996:91). Wanneer hy die smaak van hijiki probeer beskryf, veroorsaak dit eweneens verwarring: "Dit proe na veel en na niks wat ek al geëet het nie. Na boomwortels, nee, seewortels, en verslaande visbinnegoed" (Venter, 1996:91). Telkens probeer hy 'n verband lê met sy vorige wêreld, byvoorbeeld wanneer hy aan die reuk van hijiki dink, herinner dit aan die skerp reuk van afval: "Die hele kafee ruik skerp daarna. Wag tot hulle skaapafval geruik het" (Venter, 1996:91). Kossoorte is 'n belangrike leerkurwe in sy nuwe land en wanneer hy die eerste keer met miso te doen kry, beskryf hy dit soos volg: "Bruin smeer uit 'n houtvat om op die vinger te smeer, 'n ou Japannese raat" (Venter, 1996:92).

Aanvanklik is Konstant die skottelgoedwasser in die restaurant, maar later leer hy mesvaardighede ("Plaas jou snyplank eers op 'n klam doekie sodat hy nooit gly terwyl jy sny nie, want as hy gly is jou vinger ook af" [Venter, 1996:93-94]). Binne hierdie konteks is dit veral Shane wat daar is om hom te lei – soos 'n moederfiguur wat haar kinders leer kosmaak. Konstant word geleer hoe om groente voor te berei:

> "Plaas die wortel mooi in die middel, hou hom lekker gemaklik met jou linkerhand vas. Nou trek jy jou linkerhand se vingers om die wortel in soos 'n krimpvarkie sodat die plat kant van die mes teen jou kneukels druk. Moet nooit

> krampagtig te werk gaan nie. Moet nooit op jou senuwees raak nie [...] Met die kneukels van jou linkerhand lei jy jou mes. Meskenners sê jy sny met jou linkerhand" (Venter, 1996:94).

Hy leer vinnig, en floreer in sy nuwe land: "Skottelgoed, slaaie en nou hoofgeregte" (Venter, 1996:130). Wanneer Konstant waarneem as restaurantbestuurder sowel as hoofkok, is hy baie trots en doen sy bes, soos hy geleer is: "Wat Pa en Ma by my ingeboender het" (Venter, 1996:130).

Soos wat hy reeds Suid-Afrikaanse resepte vermeng het met meer eksotiese invloede, word die fynere besonderhede van interkulturele kookkuns aangeleer by die restaurant. Die werkers, klante en spyskaart is multikultureel. Selfs die Japannese groentemes waarmee die kos verwerk word, word byna liries beskryf: "'n Japannese groentemes met 'n reghoekig gevormde lem en 'n pragtige houthef, knap gebalanseer" (Venter, 1996:93), en "[...] as jy hom so in jou hand hou, kan jy voel hy loop sommer vanself. Jy beweeg jou pols net so effe op en af. Kan jy sien hoe dra hy self my hand? Deeglike nasie, kapmeskenners, het hom vervaardig" (Venter, 1996:93).

Hy word ook geleer hoe om 'n stomp mes te slyp, sowel as al die ander goue reëls: "'n Goue reël van alle kombuise is verontagsaam [...]" (Venter, 1996:92), "Onthou die goue reël" (Venter, 1996:93) om nie 'n mes in die opwasbak te dompel nie, en "Die tweede goue reel: vir elke ding in die kombuis is daar 'n plek" (Venter, 1996:94). Konstant se leerkurwe word noukeurig vasgepen en die roman verkry byna die styl van 'n werkboek: "Spat hom nat, plaas die lemkant teen 'n hoek op die steen en beweeg liggies op en af, dan die ander kant" (Venter, 1996:94). Konstant probeer alles wat hy moontlik kan leer van kosmaak en die restaurantbedryf: "Ek kyk skerp. My rug het oë aan. En ek luister fyn" (Venter, 1996:95), "werk hard, leer vinnig. 'n Bekwame hand leer sy baas self" (Venter, 1996:97), en "Kap-kap, praat min, oorleef met sintuie op steeltjies" (Venter, 1996:97), en "moenie die mieliepitte te dig afsny nie anders kry jy harde stronk saam" (Venter, 1996:100). Konstant verdiep homself in die leerproses soos wat inisiante alles opnuut moet leer. Al die nuwe woorde en konsepte spook by Konstant terwyl hy aan die slaap probeer raak (slaapverlamming):

> "Banchatee is 'n Japannese stokkiestee wat jou aan die slaap sus, tempeh is gefermenteerde sojaboonkoek, wakame is groen gedroogde seewier, agar-agar is plantaardige gelatien regstreeks uit die see, kudzu is wit kalksteentjies van peulplantwortels. Shane sê hulle groei op die koudste bergtoppe in Japan en dien as sousverdikker of as glymiddel vir seerkeel. Miso is die skenkelbeen van vleisvrye sop, hatcho miso natto miso genmai miso mugi miso Shane se mugi mugisemoer morevroeg roepou curwong" (Venter, 1996:102).

Konstant raak arrogant oor al die nuwe kossoorte wat hy leer ken en maak dan 'n bespotting van diegene wat dalk onkundig is, soos gesien kan word aan sy gedagtegang die dag toe die landheer van die restaurant kom kla oor die nat stoorkamer: "Liz se wortel-, basiliekruid- en tofuslaai moet klaar, my limaboon-vinkel-en-witwortelsop moet met miso afgerond word, jou bleddie fool, weet jy miskien wat miso is?" (Venter, 1996:140).

Omdat Konstant nooit iets kon reg doen in die oë van sy pa nie, probeer hy in sy nuwe omgewing nogtans om alles reg te doen. Maar hy maak foute, vergeet die goue reëls en is dan telkens uitermate onderdanig/nederig daaroor. Wanneer hy die skerp mes in die vuil skottelgoedwater los en Liz haarself raaksny, raak hy byna pateties van skuldgevoel. Later wanneer hy die water van die hijiki weggooi, moet hy weer om verskoning vra: "Ek's vreeslik jammer, Shane" (Venter, 1996:95), "Shane, dis ek, ek's jammer" (Venter, 1996:93), "Liz Bird, vergewe my" (Venter, 1996:93), "Shane, ek is jammer, Liz, ek is baie jammer" (Venter, 1996:93), en telkens reageer Shane kalm daaroor, iets waaraan Suid-Afrikaners nie gewoond is nie: "Hulle maak my nederig, die kombuiskollegas van my, hulle is soos saggekookte blomkool: foute mag ons nie van mekaar vervreem nie, ons is almal net mense" (Venter, 1996:96). Dit is weer eens 'n belangrike verskil tussen Konstant se Calvinistiese herkoms en sy nuwe lewe: "Dis voorwaar 'n land van nuwe geleenthede" (Venter, 1996:102) en "Geen land bied jou soveel ruimte om jouself te wees nie" (Venter, 1996:189).

Tydens een van Konstant se besoeke aan die hospitaal is dit Shane wat spesiaal vir hom kos by die huis gaan maak het:

> "Ek is nie honger nie, maar geniet tog die konjee waarmee Shane later opdaag, warm ryssop toegedraai in 'n doek in 'n vlekvryestaal-billie met 'n lugdigte dekseltjie. [...] met net die allerbeste bestanddele. Ek kan my dit presies voorstel hoe sy een van haar klein houtlepeltjies uitgesoek en sagte kombu kombu kloksgewys by die ryspap ingevou-en-vou-ouvou en" (Venter, 1996:189).

Die proses van kosmaak raak hier feitlik 'n hipnotiese handeling wanneer Konstant dink hoe dit voorberei is. Shane is weer die moederfiguur wat kos maak en vir Konstant in die hospitaal versorg. Kos as lewegewende entiteit word vooropgestel. Later is dit weer eens Shane wat die versorger is: "Shane het vir my kos hospitaal toe gebring" (Venter, 1996:200).

Om Shane se rol as die simboliese moederfiguur te versterk, is die talle lemoenkoekverwysing van belang. Lemoene het sterk gefigureer in *Foxtrot van die vleiseters* waar Buziwe byboorbeeld vertel dat sy die eerste keer daardie jaar 'n lemoen geëet het toe dit reeds Desember was, terwyl Petrus en sy familie op een slag 24 lemoene geëet het. Lemoene, soos vleis, is verteenwoordigend van die diskrepansie tussen rykdom en armoede. Lemoenkoek is in *Foxtrot van die vleiseters* belangrik as 'n simbool van vertroosting: "Ontsteld deur die nuus, sny Iris vir haarself en vir Klein Hennie toe maar elk 'n dik sny lemoenkoek. En hulle gaan sit saam by die kombuistafel" (Venter, 1993:8). Wanneer Konstant in *Ek stamel ek sterwe* na werk by die huis kom, is die toneel wat volg soortgelyk: "By die huis aangekom, sit Shane en Jude om die kombuistafeltjie met die plesierige krummels van 'n lemoenkoek op hulle stroopsoet lippe" (Venter, 1996:211). Lemoenkoek (vergelyk ook: "'n stomende lemoenpoeding" [Venter, 1993:49]) en lemoene vorm 'n belangrike voedselelement in Venter se romans: "Thanks, Shane, I'll have just a small piece" (Venter, 1996:212). Hy aanvaar 'n skyfie lemoenkoek van Shane terwyl hulle praat oor alternatiewe medikasie.

5.4.3.3 Shane se rol as doodsbegeleier

Die rol van Shane as die moederlike, beskermende begeleier figureer weer wanneer Konstant se siekte meer prominensie verkry. Soos wat 'n kind na sy ma roep, so roep

Konstant na Shane as die moederfiguur wanneer hy vertroosting soek. Shane as verteenwoordigend van die moederfiguur, vervul hierdie behoefte.

Tydens Konstant se agteruitgang praat Shane nie veel nie: "Sy't klaar met my gepraat oor berusting en aanvaarding van die lot wat my beskore is. Ons staan by jou, ons is jou familie, het sy gesê" (Venter, 1996:162). Soos 'n moeder bied sy ondersteuning.

Soos Jude (vergelyk "Jude praat sonder ophou met my") praat ook Shane aanhoudend in 'n poging om Konstant gerus te stel: "Shane reken sy moet sonder ophou babbel om my vrees te verminder" (Venter, 1996:258). Konstant se emosies wipplank tussen vrees en aanvaarding: "Eers vrees ek die dood, nou kan ek aan doodsangs nie meer tyd afstaan nie" (Venter, 1996:258). Maar sodra die vrees vir die ooginspuiting verby is, vrees hy weer die dood: "Maar hoe verklaar ek nou die vrees wat so aan my vreet?" (Venter, 1996:258).

In 'n *Ander land* (Karel Schoeman) word die doodservaring soos volg beskryf:

> "'Om die verskynsel van die dood te aanvaar; om die beginsel te aanvaar dat jy self ook moet doodgaan; om jou eie persoonlike sterfte te aanvaar namate dit geleidelik nader – elkeen van hierdie stadiums is 'n nuwe krisis, en wanneer die tyd dan uiteindelik aanbreek om te sterwe, is die sterwenskrisis miskien nog die maklikste van almal. Om dood te gaan, is eintlik nie so moeilik nie', voeg hy in gedagte by terwyl hy sy dokterstassie weer toeknip. 'Maar om die gedágte van die dood te aanvaar, dis wat 'n stryd kos, soms wel 'n lewenslange stryd'" (Schoeman, 2006:242).

Cas Wepener (2017:Loc190) verwoord hierdie krisisse soos volg: "Sterwe en doodgaan is 'n dieptepunt op die lewensreis van die mens wat ten beste gedien word deur die taal van die ritueel, dade van diens, en heel dikwels die woordelose taal van empatiese swye" en hy voeg by dat die pad van die lewe eintlik 'n sterwenspad is.

5.4.4 Onheilige, skynheilige en ander begeleiers

Alhoewel daar bewyse is dat religie ’n groot rol in Konstant se lewe speel, trek hy Afrikaner-Christenskap in twyfel met talle verwysings na die skynheiligheid van sogenaamde Christene. Hierdie tema het Venter ook in *Foxtrot van die vleiseters* onder die loep geneem, en Konstant erken self dat hy “nie om dieselfde vuur as ’n Bybelversie sit nie” (Venter, 1996:179). Dit sluit aan daarby dat Konstant bly is dat sy pa nie bygedra het tot sy vliegtuigkaartjie nie, want dan sou hy verantwoording moes doen: “Daar mag mos nie iets gegee word sonder dat daar weer iets terug verwag word nie. Wat heeltemal teenstrydig is met die [...] Ag, los dit” (Venter, 1996:21), en hy voeg by: “Ek versondig net my siel” (Venter, 1996:21) om oor hierdie goed te dink. Dat Konstant se familie kerkmense is, word dikwels beklemtoon. Hy praat van sy “selfbevlekking” nadat hy opgegooi en homself bemors het, en dink dan terug aan hoe sy ma hom altyd skoongemaak het met “[b]ietjie spoeg op die punt van Ma se kerksakdoekie [...]” (Venter, 1996:39). Die verskil tussen die sogenaamde Christenskap van sy ouers, en Christenskap soos wat hy dit verstaan, veroorsaak voortdurend konflik by hom. Christene sal nie “Aboriginals at gunpoint by kranse” (Venter, 1996:114) afstamp nie, en sal ook nie een ding sê, maar ’n ander ding doen nie, waarop Konstant teenoor sy pa reageer met: “Is dit dan nie jy wat glo ’n mens moet dit gaan uitpraat met jou naaste voordat jy jou aandoffer bring nie?” (Venter, 1996:227).

Alhoewel party van die ander werkers in die restaurant vooroordele het, is Konstant die een wat almal tegemoetkom en al die kliënte in ag neem. Selfs Joseph, die “heilige” Jesuïet, is bevooroordeeld teenoor die Joodse kliënte en gaan skuil in die stoorkamer wanneer een van hulle inkom. Dit is interessant dat hy wel by Shane, wat moontlik ook Joodse bloed het (“Het sy Joodse bloed?”) werk (Venter, 1996:83). Hierdie vooroordele sluit aan by *Foxtrot van die vleiseters*, waar die hoofkarakter, Petrus, ook daarop gewys het dat die sogenaamde “heiliges” eintlik vals is en nie vertrou kan word nie. Konstant, aan die ander kant se “ingesteldheid om man en muis soos mense te behandel: constantly the same old washerman” (Venter, 1996:142), is lynreg in kontras met die ander. Die woordkeuse is interessant: Konstant Wasserman = constantly washerman, wat daarop kan wys dat hy *konstant* dieselfde persoon is, dat hy ’n gewone mens is wat handewerk doen – skottelgoed was – en dat hy simbolies besig is om ’n skoon bladsy om te slaan (*tabula*

rasa). Die (skottelgoed)water kan dien as reinigingsmiddel – om gedoop en hergebore te word.

5.4.4.1 Die dominee as verteenwoordiger van die kerk

'n Dominee is tradisioneel die persoon na wie individue hulle in tye van vertwyfeling en nood wend. In hierdie konteks sou die dominee 'n geskikte heilige begeleier kon wees, maar Konstant betwyfel Christenskap en wys op verskeie geleenthede waar sogenaamde Christene onchristelik optree.

Na die besoek van Konstant se pa en die dominee vind Konstant 'n brief wat deur die dominee agtergelaat is met: "'n handskrif wat 'n mens van die predikant verwag" (Venter, 1996:69) in "pragtige eweredige letters". Die brief is 'n laaste poging van die dominee om Konstant, as verteenwoordigend van die verlore seun, terug op "regte pad" te kry. Die brief ('n aanhaling uit die Heidelbergse Kategismus) lees:

> "Vr. Wat glo jy van die heilige, algemene Christelike Kerk? Antw: Dat die Seun van God uit die ganse menslike geslag vir Hom 'n gemeente wat tot die ewige lewe uitverkies is deur sy Gees en Woord in die eenheid van die ware geloof van die begin van die wêreld af tot aan die einde toe vergader, beskerm en onderhou; en dat ek daarvan 'n lewende lid is en ewig sal bly" (Venter, 1996:69).

Dit is 'n poging van die dominee om weer vir Konstant te laat skuldig voel en hom terug te lei na wat hy reken "die regte pad" is, want: "Solank daar lewe is, broeder, is daar nog kans op redding" (Venter, 1996:69). Die dominee is vol grappe en vrolik vooraf, maar agteraf word daar 'n prekie in die vorm van 'n brief gelos. Hy het nie die moed om Konstant persoonlik en direk te konfronteer nie. Nog 'n voorbeeld van waar die dominee geen indruk gemaak het nie, was met tannie Bets[47] se seun wat 'n verhouding met 'n swart meisie gehad het: "Die dominee het kom praat, dit het niks gehelp nie. Tannie Bets het haar voet nooit weer in die kerk gesit nie" (Venter, 1996:82), en in terme van die

[47] Die verwysing na tannie Bets kan ook weer outobiografies gesien word, waar Venter se tannie Betsie die wêreldreisiger was na wie hy opgesien het, feitlik as 'n tipe begeleier.

sogenaamde Christene wat ander veroordeel, voeg hy by: “Jou eie mense meet jou sonder ophou, hulle kyk of jy inpas, sonder ophou, nè, tannie Bets?” (Venter, 1996:82). Soos wat die kerk en sogenaamde Christenskap tot gevolg gehad het dat tannie Bets nie weer kerk toe gegaan het nie, so het dit ook tot gevolg dat Konstant die land verlaat en Christenskap bevraagteken.

Alhoewel seks oor die kleurgrens en geslaggrens taboe is by Konstant se eie mense, word dit gesien as aanvaarbaar, of is dalk bloot net irrelevant wanneer dit by swart mense kom: “Og, as hulle nou swart is, gee ons nou nie so vreeslik om nie, ughe ughe ughe” (Venter, 1996:81). Hierdie teks sluit tematies aan by *Foxtrot van die vleiseters*, waar die hoofkarakter ook die wit mense uitwys as rassisties en skynheilig.

Hierdie onderdrukking van homoseksualiteit en verhoudings oor die kleurgrens deur die staat, gelei deur Christenskap, het mense juis daarnatoe gelok: “Die Ontugwet het baie wellus gekweek. Daarom het oom Alewyn se Hardus daai meid op hulle plaas gestreep” (Venter, 1996:81). Die polisie het vir Hardus in die stroois gevang en hy is weggestuur na ’n piesangplaas waar niemand hom sou herken nie, want die skande was te groot vir sy ouers. Stuur eerder jou eie kind weg, as om hom te aanvaar: “Die skande vir oom Alewyn en tannie Bets!” (Venter, 1996:81). So ook is die skande vir die ouers van ’n homoseksuele kind te groot om te aanvaar. In Konstant se geval is dit nie die kind wat weggestuur word nie, maar die kind wat self weggaan. Toe die baba gebore is het tannie Bets reeds ’n wit (kleur weer hier belangrik) tjalie gehekel, en alhoewel die dominee met haar gaan praat het, het sy steeds besluit om die kind te aanvaar ten koste van die kerk: “Tannie Bets het haar voet nooit weer in die kerk gesit nie” (Venter, 1996:82). Hierdie tema word ook herhaal in Venter se vierde roman, *Begeerte*, waar Madelein besluit het om die buite-egtelike kind van haar man en ’n bruin vrou, aan te neem en groot te maak. Sy het ook die gemeenskap en die kerk verlaat. Konstant se siening dat Suid-Afrikaanse boere maklik vinger wys en veroordeel, kom na vore in sy gedagtes hieroor: “Jou eie mense meet jou sonder ophou, hulle kyk of jy inpas, sonder ophou” (Venter, 1996:82), waarop Konstant besluit het om die pad te vat (“dan sien hulle my nooit weer nie” [Venter, 1996:82]) sodat hy nie langer sy seksuele voorkeure hoef te onderdruk nie. Die afskeidsfase wat reeds in *Foxtrot van die vleiseters* begin het, word hier voltrek.

5.4.4.2 Die Pa as begeleier

Die rol van die pa as patriarg en begeleier word ondermyn wanneer Konstant besluit om die plaas en die land te verlaat. Konstant volg dus nie in sy pa se voetspore soos wat tradisioneel van die oudste seun verwag word nie. Deur homoseksueel te wees, word die familienaam ook nie oorgedra van geslag tot geslag nie. Maar dat Konstant steeds uit 'n Christelike oogpunt sy vader eer en na hom opsien as iemand wat leiding bied, kan gesien word aan die talle verwysings na 'n skuldgevoel teenoor die pa. Hierdie gebeure vind meestal plaas in Konstant se hallusinasies, drome en meditasies.

Dat die pa hom nooit wou aanvaar het nie en dat hy voel sy pa het "net mooi semoerfokkenniks" (Venter, 1996:167) vir hom omgegee nie, bereik 'n hoogtepunt wanneer Konstant 'n hallusinasie in die tent kry tydens 'n uitstappie saam met Shane en Jude na die Wollondillyrivier waar hy uiting gee aan al sy gevoelens aangaande sy pa. Die enigste rol wat sy pa altyd gespeel het, was om hom te tug en te straf ("Pa gaan jou pak gee" [Venter, 1996:166]) vir dinge wat hy verkeerd doen. Konstant het hom byna gevrees, maar die dag toe hy die besluit geneem het om die plaas te verlaat, het hy die patriargale sisteem ondermyn: "Dit was jou laaste keer dat jy nog probeer het om jou wil oor my uit te oefen" (Venter, 1996:167). Later is dit weer Jude wat hom voorsê om sy bes te doen in Australië en nie met 'n mond vol tande te staan nie, waarop hy dink: "Jeerdie, Jude, jy gaat te kere of jy my pa is!" (Venter, 1996:85). In ag genome dat Konstant soos sy pa is (sien byvoorbeeld sy woedeuitbarstings) en die feit dat Jude ook as die alter ego van Konstant figureer, is hierdie stelling uiteraard gelaai met simboliese betekenis.

In die vertelling verskyn die pa dikwels net in Konstant se hallusinasies en drome. Dit is slegs dan wat hy die moed het om op te staan teen sy pa. Tydens 'n meditasiesessie by Gordana word Konstant weer teruggevoer na 'n plek langs 'n rivier. Gedurende sy geesteswegvoering sien hy 'n ou man[48], moontlik verteenwoordigend van die patriargale sisteem, wat dus ook sy pa insluit. Die ou man is netjies aangetrek en het 'n streng uitdrukking op sy gesig. Hy merk ook op dat "hy 'n mens is met 'n sin vir smetteloosheid, gestuur om my op die reguit paadjie te hou. Sy welvoeglikheid is afskrikwekkend"

[48] Moontlik 'n verwysing na Jung se wyse ou man argetipe, of die *magna mater*.

(Venter, 1996:219). Op versoek van Gordana vra hy die ou man moet hom saamneem met die rivierloop op. Maar in plaas daarvan, trek die ou man hom al verder terug, agtertoe. Die patriargale sisteem speel dus wel tot ’n mate ’n leidende rol, maar Konstant veg daarteen en probeer dit ontken.

Tydens ’n meditasiesessie in ’n opvolgbesoek aan Gordana, verskyn die ou man weer om hom deur sy hallusinasie te lei. Hierdie keer ontmoet hulle vir Jude, wat die onlosmaaklike band tussen Konstant en Jude bevestig, maar dan ook weer sy pa. Konstant konfronteer sy pa oor hulle verhouding in die hoop dat hulle berusting kan kry, maar sy pa probeer hom daarvan weerhou, want so ’n konfrontasie is ’n “riviersonderend”. Dit blyk dat hy aanvanklik sy pa se gunsteling was, sy eersgeborene, sy ramkat, bulletjie en grootseun, maar dat hy later (“toe jy merk ek hunker hotkant toe”) nie meer goed genoeg was nie: “Jy was my eersgeborene. Jy het gekom om gedoop te word in die naam van my grootvader” (Venter, 1996:225). Maar toe Konstant groter word en nie in sy pa se voetspore volg nie, het sy pa se hand “grys verkleur” (Venter, 1996:226). Sy pa het hom neergesit en nooit weer opgetel nie: “Kyk hoe grys verkleur Pa se hand, alles word grys, ons word troue burgers van die staat. Ek gehoorsaam alles en gehoorsaam sal ek my tak van ons stamboom vertroetel. Maar toe, Pa, toe groei ek weg” (Venter, 1996:226). Dit word duidelik dat sy pa steeds nie bereid is om hom te aanvaar nie, maar in hierdie toneel staan Konstant sy man: “Verkeerde pad en masemoer [...] By my breek die takkie van die stamboom nou af” (Venter, 1996:227).

In ’n lang relaas sê Konstant alles wat hy altyd wou, maar ongelukkig is dit steeds net in ’n “droom” en nie in die werklikheid nie. Hy verloor sy humeur, wat weer wys dat hy heelwat van sy pa se gene geërf het. Sy pa se woede-uitbarstings het die hele gesin laat vrees: “Weet jy hoe bang was jou hele gesin vir jou as jy so word?” (Venter, 1996:228) Al wat Konstant wou hê is aanvaarding: “al wat ek van jou wil hê, is dat jy my moet sien nes jouself, dat ons mekaar moet dra soos wat ons onsself verdra, dis min gevra” (Venter, 1996:228). Tydens hierdie meditasiesessie: “staan ek gestroop voor jou, Pa, nou is ek wat ek is” (Venter, 1996:229). Die feit dat hierdie konfrontasie tot niks lei nie en boonop net in Konstant se onderbewuste plaasvind, wys weer op die pa se onvermoë om hom leiding te gee.

Die ooreenkoms tussen Konstant en sy pa, onder andere pretensie, die regte voet voorsit, netheid en die woede, aggressie en humeurigheid, sluit ook weer tematies aan by *Foxtrot van die vleiseters*. Maar Konstant probeer daarvan wegkom deur meer soos Jude te wil wees met ’n gematigde, beheerste temperament. Wat die pa se “leiding” as rolmodel betref, het dit effektief die omgekeerde tot gevolg gehad, want alhoewel daar ooreenkomste is, probeer Konstant tog om anders te wees.

Uiteindelik maak Konstant op sy sterfbed vrede met sy pa en sy familie wanneer die oorgang van lewe na dood prominensie verkry: “Maar ek het vrede met hulle, my Pa veg ek nie meer in my drome nie” (Venter, 1996:244).

5.4.4.3 Mnr Haantjie

‘n Belangrike stap in Konstant se transformasie vind plaas wanneer die landheer van die restaurant onverwags opdaag met ’n prokureursbrief oor die stoorkamer wat oorstroom. Hierdie karakter is, soos sy pa, een van die manlike figure waarteen Konstant hom verset. Alhoewel sy pa en mnr. Haantjie nie as begeleiers optree nie, is hulle ’n belangrike stukrag in sy oorgang. Konstant eien onmiddellik die man as ’n bedreiging, soortgelyk aan die tipe mans waarvan hy al sy hele lewe lank probeer wegkom. Die tipe wat bevooroordeeld is en nie homoseksuele mans kan aanvaar nie:

> “Hy hardloop knyp-knyp aan sy aktetas en marsjeer by die voordeur in. [...] Die meesterlikheid van sy enkelsinne, die blik-wat-deur-’n-hek-bars, die voordeel van sy lengte, sy onontkenbare besienswaardigheid. [...] Sonder om sy hand oop te maak, begin sy vinger – die nael is plat en skoon, die hand manlik gebeitel – al langs styf geformuleerde sinne afgly” (Venter, 1996:137-139).

Konstant beskou dadelik die man as ’n bedreiging, beskryf die eienskappe van ’n prototipe man binne die sosiale sisteem en poog om hom te ondermyn: “Indien daar sprake is van enige gebrekkigheid is dit ongetwyfeld jou adamsappel, duidelik buite proporsie vergroot, mnr. Haantjie. Jy’t niks minder as ’n krop daar voor aan jou nie” (Venter, 1996:139). Hierdie persoon is ’n toonbeeld van dit waarvan Konstant probeer wegkom (mag en gesag): “Heers en beheers” (Venter, 1996:140), die sisteem en *status quo*: “Soos

alle primitiewes met emosievrye fasades antwoord hy my bedaard en beredeneerd [...] En daarmee plaas hy sy hande plat en manlik op sy bene wat hy sedert sy storminloop wyd uitmekaar hou soos net manne dit so mooi kan doen" (Venter, 1996:140). Konstant voeg by: "Jy het jouself vasgekluister in 'n straightjacket van liggaamsbewegings wat nie jy nie, maar geslagte mans voor jou reeds goedgekeur het" (Venter, 1996:140). Die feit dat hierdie sisteem vir Konstant 'n bedreiging is, word beklemtoon in die volgende reël: "Asof ek nie my hele lewe lank genoeg gemartel is deur jou soort nie" (Venter, 1996:141). Hierdie hele toneel is 'n herinnering aan Konstant se grootwordjare toe sy pa, teen wie hy nooit kon opstaan nie, hom feitlik "gemartel" het om 'n ware man te wees. Maar in hierdie laat stadium van sy oorgangsfase raak Konstant al meer selfversekerd en staan sy man – iets waaroor hy self agterna verbaas is: "Werklik, het dit alles net so gebeur? Bevraagteken ek myself agterna" (Venter, 1996:141).

Die hoofkarakter kry wél hier weer 'n woede-uitbarsting wanneer hy gekonfronteer word met die patriargale sisteem: "my ál rooier wordende gelaat en nek as die begin van 'n dreigende ontploffing" (Venter, 1996:140). Robert wys ook later op hierdie woede: "[J]y [het] woedend geraak, wat ons ander natuurlik almal geniet het" (Venter, 1996:146). Wanneer Konstant nie op die naam kan kom van die bestanddele wat hy in die restaurant gebruik nie, raak hy ook kwaad: "This drives me crazy when I can't find the word, ek knars my tande" (Venter, 1996:173). Dit is 'n eienskap wat hy van sy pa geërf het en iets waarmee hy moet vrede maak, want so is hy op "Raster Wasserman se warm aambeeld beslaan" (Venter, 1996:256).

5.4.4.4 Robert[49]

Robert kan gesien word as die eerste homoseksuele man waarmee Konstant moontlik 'n openlike verhouding aanknoop. Gesien as 'n gelukspel: "Olka bolka, Robbertjie stolka" (Venter, 1996:144), word Konstant gekies om saam met Robert by 'n kroeg op die

[49] Die karakter, Robert, word ook aangetref in *My simpatie, Cerise*, waar Robert Mackie die tuinargitek (wat outobiografies weer kan wys op Venter se lewensmaat, Gerard wat in werklikheid ook 'n tuinargitek is) was by 'n welgestelde familie. Hierdie "gedeelte" karakters versterk die nosie dat Venter se eerste drie romans kan dien as *rites de passage* vir hom as emigrant, as vegetariër en as 'n homoseksuele man.

periferie (!) van King's Cross te gaan drink. Vir Konstant is Robert nou: "meer aanvaarbaar" (Venter, 1996:144) as die dag wat Jude vir Robert in die bos bekruip het. Konstant haal die saak van hom en Jude in die bos weer op en wonder of dit vir Robert lekker was. Indien daar 'n ongemaklikheid tussen Konstant en Robert geheers het sedert daardie dag, is dit reggestel toe Robert vir Konstant opgekom het in die restaurant toe hy "die onderonsie tussen my en Mister Haantjie ontlont het" (Venter, 1996:144). Robert beweer daar het niks die dag in die bos gebeur nie omdat hy nie belangstel in Jude nie.

Konstant is gemaklik en homself saam met Robert ("klets ek nou ewe lekker met 'n losgat" [Venter, 1996:145]), terwyl hy meer moet voorgee wanneer hy saam met Shane is: "ek en Shane of ek en Shane en Jude drink mos net aanstellerige glasies Vasse Felix" (Venter, 1996:145). Robert bied leiding en stel Konstant op sy gemak wanneer dit kom by openlike homoseksualiteit en aanvaarding: "Maar die waarheid word hier met ligte harte weggedrink [...]" (Venter, 1996:145), en in die bedrywige en besige kroeg "sit ek my arm om Robert se skouer" (Venter, 1996:146).

Om homself en homoseksueel te wees in die openbaar is 'n groot stap in Konstant se oorgangsfase en hy sê self: "Ek sien nou met ander oë [...]" (Venter, 1996:146). Robert speel dus 'n belangrike rol in sy transformasie wat besig is om plaas te vind.

5.5 KULINÊRE KUNS EN VOEDSEL AS 'N BELANGRIKE SIMBOOL VAN INISIASIE-PROSESSE

Soos voorheen reeds aangetoon, speel voedsel 'n belangrike rol binne *rites de passage*. Voedsel word aangebied as geskenke tydens geboortes, huwelike, ensomeer, maar dit word ook aangewend om rites af te sluit wanneer 'n maaltyd gedeel word onder die lede wat deel uitgemaak het van die rite.

Volgens Freud behels die eerste fase van die psigoseksuele ontwikkeling van 'n kind sy mond en kos, ook bekend as die suigelingfase. In Konstant se eie woorde speel hierdie fase nog steeds 'n belangrike rol in sy volwasse lewe: "Veral met my daar op die dubbelbed aan't roepe soos 'n simpel suigeling" (Venter, 1996:137). In *Ek stamel ek sterwe* is die rol van voedsel veelsydig. Enersyds is dit 'n belangrike grensoorskryding waar Konstant van

vleiseter na vegetariër oorgaan. Andersyds word Konstant opgelei in die kulinêre kuns wat dus 'n werksverandering behels wanneer hy terselfdertyd van een land na 'n ander verhuis. Voedsel funksioneer ook as 'n lewegewende entiteit en namate Konstant sieker word, verloor hy sy eetlus. Kulinêre kuns en "seremoniële maaltye" is 'n belangrike tema in Venter se romans en figureer sterk in *Ek stamel ek sterwe*.

5.5.1 Vleis versus groente – Suid-Afrika versus Australië

Vleis en vleisgeregte word altyd voorop gestel wanneer Konstant na sy familie, sy grootwordjare en Suid-Afrika verwys. Vergelyk in hierdie verband die volgende: "en Sondag ná kerk lê die tong op die tafel, pienk en sag langs 'n blerts mosterd" (Venter, 1996:10); "Daar is vaalvleis vir aandete. Tjops wat stadig potbraai en dan met 'n skeutjie water op die stoof verder kook totdat hulle so sag soos murg is. Vaalvleis met wit rys, maar vir Pa is daar gebluste aartappels" (Venter, 1996:17); "vaalvleis met sous" (Venter, 1996:18), en onder andere ook biltong vir padkos op die trein (Venter, 1996:27). Tydens sy ontmoeting met Martie is daar weer rooivleis ter sprake, alhoewel hier in 'n meer kosmopolitaanse konteks: "Ons besluit op een mediumgrootte pizza met salami, gepekelde kappertjiesaad, tamatie en mozzarellakaas" (Venter, 1996:39), terwyl Martie ook seekos bestel (Venter, 1996:40). Wanneer Konstant se pa (en ds. Pietie) vir hom in die stad kom kuier, maak hy skaapvleisbredie (Venter, 1996:64) en voeg by: "Die skaapvleis wat ek vir Pa-hulle gaan uitsoek het, is vandebeste" (Venter, 1996:64). Vleis, en daarmee saam goeie snitte, word meestal geassosieer met rykdom.

Vleis as simbool van mag en onderdrukking word herhaalde male uitgeskryf in die roman. In *Foxtrot van die vleiseters* het voedsel reeds 'n belangrike rol gespeel om klasse- en rasseonderskeid uit te beeld. In *Ek stamel ek sterwe* verduidelik Jude weer oor 'n ete op fyn Duitse borde "hoe belangrik dit is om krities te wees oor al die aaklighede wat in Suid-Afrika gepleeg is" (Venter, 1996:57), wat die rol van voedsel as magsimbool versterk. Volgens Human het Venter "balhorig" afgereken met die wit mense en die onregte wat teenoor die swart mense van Suid-Afrika gepleeg is deur sekere tipes voedsel te gebruik as verteenwoordigend van 'n spesieke ras of klas. Alhoewel Konstant (en Venter) ontsteld is oor dinge wat in Suid-Afrika gebeur het ("ek is te krities"), hou hy steeds vas aan aspekte van sy herkoms, veral boereresepte wat hier weer prominensie verkry: "Maar sekere

eiegoed, soos goeie boereresepte, moet nie ook uitgesmyt word nie" (Venter, 1996:57), alhoewel hy dit altyd bietjie "opkalfater" en aanbied met 'n effense verskil. Ook die manier waarop Konstant, as 'n liminale figuur, tradisionele geregte voorberei, word aangepas om dikwels ook grense te oorskry deur multikulturele voedselkombinasies.

In talle van Venter se verhale waar die fokus op vleis as verteenwoordiger van mag figureer, gaan dit dikwels gepaard met rykdom en geldelike waarde. In die Suid-Afrikaanse kulture is die magverskil, gemeet aan vleisrykdom, enorm en dit is hierdie klasseverskil wat Venter uitwys. Vergelyk in hierdie verband ook Venter se roman, *Horrelpoot,* waar die hoofkarakter, Koert "vir hom 'n magtige ryk opgebou het as die Koning van Vleis" (Kyk die klapteks). Tydens sy vlug na Australië dink Konstant terug aan (droom van) die kind (Judietjie) wie se pa haar met 'n skilpadjie gegooi het die dag toe sy so gestaan en huil het, en Konstant voel dit was boonop 'n mors van kos, veral vir iemand wat arm is (Venter, 1996:77). Heelwat later murmureer Jude weer "oor die skade wat die vleispotte van die vaderland liggaam én siel berokken het" (Venter, 1996:102), wat weer eens wys tot hoe 'n mate vleis geassosieer word met apartheid, rassisme, seksisme, mag en vooroordele. Simbolies verteenwoordig vleis dit wat sleg en verkeerd is en wat bygedra het daartoe dat Konstant en Jude die land verlaat het. Tydens die insident in die restaurant as die landheer sy mag wil misbruik, herleef Konstant weer sy grootwordjare, sy ouers (veral sy pa), en die onderdrukking wat dikwels in verband gebring word met vleis: "Kan jy asseblief uit my pad, ek bedoel my plek padgee met daai bloederige reep diervlees daar in jou hand?" (Venter, 1996:141). Hy is nie gemaklik met konfrontasie nie en stamel oor sy woorde wanneer hy die man konfronteer, veral omdat hy 'n sterk weersin het in vleis en alles wat dit vir hom verteenwoordig*:* "Good on ye' mate, sê Ava-Marie en kom plaas 'n koppie louwarm bancha-tee langs my onvaste hand" (Venter, 1996:141). Tee word dikwels aangebied as 'n troosmiddel in die vertelling. Die belangrikheid van kos as lewegewend, maar soms ook as troos, kom dikwels na vore.

Konstant se sprong "vanaf vleiskultuur tot hier" (Venter, 1996:190) het almal verstom en die geregte wat figureer in *Ek stamel ek sterwe* is van 'n verskeidenheid kulture en lande: "Daar's 'n nuwe resep met udon-noedels, ek gaan dit eers self uittoets, Shyn sal 'it 'ie glo as sy proe . . . Wat was als d'rin tahini arame kannie glook 't gistergeet" (Venter, 1996:190). In die hospitaal waar hy probeer slaap betree hy weer die tussentoestand van

slaapverlamming terwyl hy dink aan ’n spesifieke gereg. Soos sy siekte vererger kom die beswymende toestande meer gereeld voor, terwyl hy dink aan sy laaste brief aan Albert: “glo my as jy willie kom ky my nou glo my jy’sal jy’s al ons kannie vree albe vree wonne wannee gaan e hys oe my y godynedowwenicesawwe . . .” (Venter, 1996:191), waarop ’n droom volg waarin Konstant vleis moet gaan koop: “. . . dobbelsteen het vir my reg gerol: ek’s die een wat moet gaan vleis koop vir vanaand” (Venter, 1996:191). Telkens wanneer Konstant aan sy familie dink, of van hulle droom, is die vleiskultuur weer ter sake. In hierdie droom gaan draai sy gedagtes by die ouerhuis waar die yskas van sy afwesigheid getuig. Terwyl hy in sy droom die vleis gaan koop, waarskynlik in Australië, vind daar ’n gesprek tussen die supermarkwerker, Liz, Brad die kelner en Constant plaas wat alles in Engels geskrywe is, en later verskuif die toneel na ’n jagtoneel op die familieplaas wat vir Shane en Pindile, een van die plaaswerkers, insluit, alles in Afrikaans. Die gebruik van sy naam in Engels (Constant), sowel as die teks in die gesprek tussen die Australiese karakters, terwyl Konstant droom van die plaas wat ook ’n plaaswerker insluit en alles in Afrikaans geskrywe is, is weer tiperend van die verwarrende tussenfase waarin Konstant verkeer – hy is nog nie los van Suid-Afrika nie, maar ook nog nie opgeneem in Australië nie. In teenstelling met hoe die boeregemeenskap mekaar en die slagter ondersteun het, besluit Konstant om die vleis sommer by die supermark te koop, want dit “maak tog nie saak nie, vleis bly vleis. Hoef nie altyd by so en so te koop nie” (Venter, 1996:191). Ook in sy droom ondermyn hy die sosiokulturele dimensie en die belangrikheid van vleis, terwyl die groente en vegetariese geregte net die beste bestanddele insluit. Konstant se “issues” met sy verlede spook gedurig by hom en hy moet homself vermaan om nie daarop te reageer nie: “[...] alle wraakvoornemens, alle vuil wasgoed” (Venter, 1996:206).

Vleiseters word dikwels geassosieer met mag en skynheiligheid, terwyl vegetarisme hand-aan-hand gaan met empatie en aanvaarding. In *Ek stamel ek sterwe* kom die magspel van voedsel ook na vore wanneer Shane en Konstant kieskeurig is wanneer hulle gaan uiteet en maklik borde kos, waarmee hulle nie tevrede is nie, terugstuur.

In teenstelling met die negatiewe konnotasies met vleis (rassisme, onderdrukking, miskenning en verhewenheid) word groente en ’n vegetariese dieet gelykgestel aan opregte mense, diegene wat nie diskrimineer nie en wat almal se belange op die hart dra. Dink byvoorbeeld aan Konstant wat in die restaurant na almal omsien: “dit [is] ek wat tyd

maak vir al die beteuterdes wat hulle anemies geëet het aan 'n vleeslose dieet" (Venter, 1996:141).

As deel van vele ander grensoorskrydings (plaas na stad, Suid-Afrika na Australië, heteroseksueel na homoseksueel), gaan die oorgang van vleis na vegetariese disse hand-aan-hand met Konstant se emigrasie. 'n Vegetariese leefwyse was nog raar en ongewoon in die tagtigerjare in Suid-Afrika, maar Konstant besluit wel om teen sy vleisagtergrond te gaan. Met die vooruitsig dat hy die land gaan verlaat en sy kultuur tot 'n mate moet afsterf, begin die kombinasie van boerekos met ander kulture prominensie verkry om sodanig amper 'n nuwe drumpeldieet daar te stel:

> "En gedurende daardie salige laaste dae berei sy heelwat tradisionele Suid-Afrikaanse kos voor, maar altyd met 'n verskil: pampoenkoekies vir ontbyt met esdoringstroop, lamstjops met rooi Spaanse uie en tamarindsap, melkkos met 'n glasie Kaapse sjerrie langs die bord" (Venter, 1996:57).

Voedsel word 'n simbool van grensoorskryding. Kort voordat hy vertrek, eet Konstant vir oulaas weer vleis: "kwarteltjies", en drink daarby sjampanje om sy "gees te verbly" (Venter, 1996:70).

Die rol van vleis (as simbolies van die patriargale jagters) en suiwel (die matriargale moedersmelk) word hier uitgewys as 'n mens se ondergang en iets wat nadelig is, nie alleen fisies nie, maar ook weens die magstruktuur wat daarmee geassosieer word: "Ek het soveel meer energie, dis darem maar ondenkbaar wat vleis en suiwelprodukte aan 'n mens se liggaam doen, of liewer, dit is uiters denkbaar, bewyse is oral om ons" (Venter, 1996:164). Vleis as verteenwoordiger van die plaas waar Venter, sowel as Petrus en Konstant grootgeword het, is hier weer die antagonis. Dit is steeds die verwantskap tussen sogenaamde Christene, vleis, en sy pa wat onderliggend neerslag vind in die gebeure. Die gevolg van hierdie herkoms het nog 'n grensoorskryding tot gevolg. Konstant besluit bewustelik om sy vleisetende agtergrond af te sterf en 'n vegetariese dieet aan te neem, onder leiding van Jude en Shane.

In sy nuwe land waar hy by 'n vegetariese restaurant begin werk, roep hy sy verlede waarwel: "Koebaai, al die lekker boude skaapvleis van die plaas [...] Vaarwel, ou broerlief, smul maar lekker aan daai skaapboude" (Venter, 1996:84). In die vegetariese restaurant wat "meestal organies verboude groente" (Venter, 1996:89) gebruik, word Konstant deur een van sy kollegas vermaan om meer groente te eet en minder vleis, want: "dit hou jou sag soos geweekte rys met die kern van common sense intak, sê Joseph in 'n stadium aan my" (Venter, 1996:94). Terselfdertyd is die oorgangsproses nie altyd ewe maklik nie, en is daar nagevolge: "Van al die bonesoppe en blokke tofu en ongepoleerder rys en borde kraakhard groentes bars ek onderkant uit. Ek kort 'n stuk fillet" (Venter, 1996:119).

Dat hy nie volkome slaag in sy oorgang van vleiseter na vegetariër nie, kan gesien word aan die verwysings na waar Konstant wel nog vleis eet. Hy gaan koop byvoorbeeld nog soms skenkel by die Griekse restaurant en voel dan skuldig oor die verraad teenoor Jude en vrees dat: "daar dalk skenkel op my asem is" (Venter, 1996:131). Daarbenewens is seekosgeregte, palingpastei en hoender ook nog deel van sy dieet. Op sy sterfbed is dit weer Albert wat vir Konstant tradisionele boerekos en vleisgeregte gaarmaak. Soos wat Konstant stelselmatig verander en vrede maak met homself as homoseksueel, so ook sterf hy sy ouerhuis en wat dit verteenwoordig af. Vleis is nie meer die allesoorheersende boosheid nie, en hy begin selfs weer vleis eet. Albert vertolk die rol van versorger en maak boerekosresepte vir Konstant, om vir oulaas te proe: "Hy maak vir my vaalvleis en tamatiebredie en melkkos en selfs malvapoedig. Net om vir oulaas te proe" (Venter, 1996:256), en "lamsvleis-en-groenboontjie-bredie" (Venter, 1996:256). Die woede van voorheen is so te sê iets van die verlede (die dokter het ook aanbeveel dat hy homself nie moet ontstel nie), en Jude se teenwoordigheid begin ook kwyn: "Jude brom dat daar omtrent nie plek vir nog 'n mens in die kombuis is nie" (Venter, 1996:257).

Die arm mense in Suid-Afrika se voedselgebruik was op mieliemeel gefokus: "pap prut op 'n lae gasvlam [...] slappap. Ek het nie gedink 'n mens sou growwe mieliemeel hier kry nie, dis al die papvreters van anderkant af, hulle het 'n groot genoeg aanvraag geskep" (Venter, 1996:115). Die verlange by expats na hulle geboorteland word die hoof gebied deur mieliemeel wat spesiaal ingevoer word na Australië. Dit is interessant dat mieliemeel eintlik geassosieer word met die swart mense of finansieel armer klasse, maar in Australië en binne die konteks van emigrasie verkry mieliemeel 'n ander betekenis. Mieliemeel se

status word nie verhoog in Australië nie, maar soos wat die "papvreter"-term in die Suid-Afrikaanse konteks neerhalend of beledigend teenoor swart mense is, word die wit Suid-Afrikaners se status hier ook verlaag deur die simboliese assosiasie met die term. Die vleiseters van Suid-Afrika word die papeters in 'n ander land. Konstant eet dit met "warm sojamelk en heuning oor my ontbytpap" (Venter, 1996:116), wat nie tradisioneel Suid-Afrikaans is nie, maar eerder weer 'n vermenging van 'n vorige en 'n nuwe lewe, dit wil sê 'n liminale gereg.

5.5.2 Die religieuse belang van voedsel

In *Ek stamel ek sterwe* is daar voorbeelde waar kos letterlik gelyk gestel word aan geloof: "Dit is hoofsaaklik onder invloed van haar en Jude dat ek 'n goeie tydjie gelede tot die vegetariese dieet bekeer is" (Venter, 1996:129). Gegewe die religieuse aard van *rites de passage* is dit nie ongewoon dat voedsel 'n religieuse konnotasie verkry nie. Venter beskryf vleiseters (en dit wat vleis verteenwoordig) in 'n negatiewe lig. Voorbeelde sluit in Joseph, die Jesuïet en deel van die Katolieke geloof wat ook, soos lede van die Nederduitse Gereformeerde Kerk, uitgewys word as skynheilig: "En wat van Joseph wat hom klein gaan maak in die stoorkamer as hy sommige van ons punteneurige Joodse kliente sien binnekom? Hy wat veronderstel is om 'n toonbeeld van erbarming te wees" (Venter, 1996:141-142).

In die Bybelboek Daniël verskyn die verhaal van Daniël wat geweier het om van die koning se kos te eet. Daarbenewens was Daniël vriende met Sadrag, Mesag en Abednégo wat in die vuur gegooi is, maar ongeskonde daarin rondgestap het[50]. Hierdie verse wend Venter letterlik aan binne die konteks van vegetarisme: "Die keer toe Daniël en sy pelle net groente geëet het, het hulle hare die blinkste geword en die vuur kon aan hulle geen vat kry nie" (Venter, 1996:89). Dit is 'n geniepsige manier om te beklemtoon dat sy herkoms, sy pa en alle ander vleiseters nie gered sal word nie, omdat hulle te sondig is: "Dit is maar die ou skaapvetjies wat jou so lekker laat uitbraai" (Venter, 1996:89). Terselfdertyd is Konstant ook bereid om sy gebede kort te knip ter wille van die reuk van groente (maar

[50] "En Daniël het hom voorgeneem om hom nie te verontreinig met die spys van die koning of met die wyn wat hy gedrink het nie; daarom het hy die owerste van die hofdienaars vergunning gevra dat hy hom nie hoef te verontreinig nie" (Die Bybel, Daniël 1:8, bladsy 813).

nie vleis nie) (soetpatat, tamatie, gemmer, lemmetjieblaar): “Geure wat gemaak het dat ek my oggendgebede verkort” (Venter, 1996:98).

Benewens verwysings na die Jesuïet (Joseph) (“Die Jesuïet het homself in sy preek oor die middagpouse verloor. My kos was al klaar toe hy eers sy lou sop begin opslurp” [Venter, 1996:96]), is daar ook Jamal: “Kyk vir Jamal. [...] sy stem altyd rustig, sy oë ’n gebed, sy hande blare. Hy is so sag soos ’n Halaal-lam” (Venter, 1996:98).

5.5.3 Voedselassosiasies

Uit die vertelling kan die afleiding gemaak word dat wanneer Konstant na sy ma verwys in assosiasie met vleisgeregte, is dit gewoonlik hoender (oor hoenders wat vismeel eet, beweer sy ma: “sy sit nie haar mond aan daai soort hoender nie” [Venter, 1996:12]). In *Foxtrot van die vleiseters* het die ma eweneens die rol van ’n transendentale figuur (soos voëls en engele) vertolk en kan die assosiasie met voëlgeregte ook daar gemaak word. Shane verteenwoordig die versorgende moederfiguur wat hom bystaan in sy landsgrens- en kulinêre oorgangsfases. Sy/hy is die beskermengel, die een wat salf aan sy sere smeer, vir hom blyplek aanbied, en die “matriarg” in die restaurant wat hom leer kook en vertrou met die hoofgeregte. Wanneer Konstant benoem word as die bestuurder wat ook verantwoordelik is vir die hoofgeregte in Shane se afwesigheid, gebeur dit oor “[...] borde bros hoedervlerkies [sic]” (Venter, 1996:130). Let op die spelling van hoender sonder die “n”. “Hoeder” klink op moeder. Die feit dat dit ’n hoender en weer eens ’n tipe voël is, bevestig die ma as ’n transendentale figuur, ’n gevleuelde engel, wat Konstant bystaan in hierdie onseker tyd, en simbolies haar vlerk oor hom hou. Konstant erken self: “En Ma kom spookkuier by my, dikwels, nè ma” (Venter, 1996:131), waar spoke eweneens transendentale en liminale wesens is. Later wanneer Konstant alleen saam met Jude by die huis is, berei hy aandete voor en vra uit na die geurigheid wat vanuit die oond kom, waarop Jude antwoord dat dit ’n mieliegevoerde hen is: “Die keuse vir pluimvee verbaas my” (Venter, 1996:134), maar dit kan moontlik ’n troosgereg wees wat herinneringe van sy ma oproep, veral omdat dit ’n mieliegevoerde hen is.

Daarenteen sluit feitlik al die vleisgeregte wat met Deloris in verband gebring word, vis in. Laasgenoemde geld ook vir die swart vrou op die vliegtuig (Venter, 1996:78). Wanneer

Konstant terugdink aan sy ontmoeting met Deloris, is daar vis bedien: “Ek kan die presiese dis onthou wat ek vir Deloris Williamson bedien het toe ek haar ontmoet het: snoekfrikkadelle met ’n lig gekruide roomsous” (Venter, 1996:28), en by een van die partytjies wat hy en Deloris bygewoon het, is “Die tafel [...] oorlaai met silwerskottels seekos, drank [...]” (Venter, 1996:39) en “Met ’n garnaal by die bek van haar mond [...]” (Venter, 1996:38). Konstant het vir Deloris oor ’n snoekkoekie ontmoet, tesame met grondboontjies en whisky (Venter, 1996:46). Vis word lankal reeds simbolies geassosieer met religie, en indien Deloris ’n tipe “engel” verteenwoordig, sal dit verduidelik waarom alle geregte wat met Deloris geassosieer word, vis insluit.

Dat vis aanvanklik nog aanvaarbaar is terwyl Konstant reeds in die proses is om ’n vegetariese dieet aan te neem, word gesien aan die talle beskrywings na geregte wat vis insluit: “Ons gaan koop Thaivismootjies in klappermelk met brandrissies, vars gemmerskyfies en vars koljander” (Venter, 1996:103); “Met snoek, makriel, geelstert, steenbras?” (Venter, 1996:105); “olierige bottervis, murgsagte seeforel, modderpienk yabbies, Nieu-Seelandse groen mossels, krappe soos skurwe rotstuine, blou krappies met ondeunde oogsteeltjies, mauve pipi’s wat met vars lourierblaar gekook moet word. Jude stap vol vertroue, gemaklik, tussen die stalletjies” (Venter, 1996:105), wat wys op die selfvoldane leiding wat die triekster bied, “Tuis sny Jude die lang ding” (Venter, 1996:105), gesê van ’n paling, “een heerlike paling-en-pampoenpastei, dik botter en Tasmaniese bokmelkkaas op ’n sny suurdeegbrood” (Venter, 1996:106), “Ek gaan vanaand iets lekkers by die huis kook, iets soos vis vir ’n verandering” (Venter, 1996:209); “Na die aandmaal van soetpatats, gestoomde bottervis en saggekookte giersgraan saam met Jude en Shane” (Venter, 1996:234); en “sodat ons die koms van my broer kan vier in die houthuis in Katoomba met ’n botteltjie kaviaar” (Venter, 1996:253). Die assosiasie van vis met religie is hier weer belangrik, aangesien dit terselfdertyd kan wys op die “verlore seun”-motief en die koms van die broer, maar ook op die feit dat dit Konstant se laaste paar dae op aarde is voordat hy die hiernamaals betree en dus uit ’n religieuse oogpunt ook ’n seun is wat huiswaarts keer.

5.5.4 Die filosofiese en liriese aard van voedsel, voedselvoorbereiding en resepte

'n Filosofiese benadering tot kos, en spesifiek wortels word aangetref in die volgende aanhaling: "Sny hulle dan in ewe groot diagonale wiggies. Diagonaal, sodoende vang jy in een enkele skyfie 'n bietjie yin en 'n bietjie yang vas" (Venter, 1996:97). Later word ook Shane se manier van wortels kerf liries en in detail beskryf (Venter, 1996:171).

Geregte, resepte en kosvoorbereiding word dikwels in besonderhede beskryf en lees amper soos 'n resepteboek: "Drie mediumgroot bruin uie kap sy in papierdun skyfies, beweeg dan oor na die stoof [...] drup sewe haselneutbruin druppels sesamolie daarin en met 'n bamboesspaantjie begin sy die uie liggies braai" (Venter, 1996:95); "Die hijiki het toe nie so sleg gesmaak met die soet gebraaide skyfies uie en die soetmielies nie. Ek moet nog die resep opskryf" (Venter, 1996:96); "En om die twee uur neem hy 'n rooirissie. Rissies laat die sweet tap en so bly hy koel" (Venter, 1996:98); "Verlang ken ek goed, in die vroegoggend verlang ek na my ma wat vars groente rooster, na die geur van soetpatat, tamatie, gemmer, lemmetjieblaar" (Venter, 1996:98-99); "Eers moet jy jou wortels in hierdie Chinese bamboesmandjie stoom en dan moet jy hulle ordentlik onder koue water afspoel totdat selfs hulle wortelharte koel voel. Kyk dan hoe glans so 'n wortel. Dan moet jy klein broccoliboompies sny, en ook hulle moet jy stoom, maar net baie liggies" (Venter, 1996:99); "Netjies rollende wiele moet jy sny, stoom, en dan meng jy alles baie versigtig met 'n gevoelvolle hand, groentes word hier met liefde versorg" (Venter, 1996:99); "Onder die bak vol papino's en jackvrugte steek die tentakels van kakkerlakke uit" (Venter, 1996:100); "Sy praat oor 'n nuwe resep met sago en sitroen" (Venter, 1996:100); "Japannese noedels word drie maal met koue water geskok elke keer dat die water by kookpunt kom, 'n gerfie grasuitjies word in sulke klein kringetjies gesny" (Venter, 1996:109); en "Liz se gerasperde zucchini-slaai" (Venter, 1996:118). Konstant praat ook van Liz se bielie-slaaie, en later die rysballe en semolina (Venter, 1996:141) wat in die restaurant bedien word. Dan noem hy die twee rekenaarkliënte wie se "sous van hulle tofu-, kombu- en kastaaiingpampoen-casserole stadig by die wegneemhouertjie uit gedrup-drup het" (Venter, 1996:142), en die misosop wat Vivienne byna elke dag daar eet. Verdere voorbeelde sluit in: "Ek neem my tyd met die tempeh-en-klapper-casserole" (Venter, 1996:207); "Die blok klapper wat ek by die sous van my casserole invou, verdik dit ryklik" (Venter, 1996:207), en "enkele skaafsels palmsuiker" (Venter, 1996:207).

Tydens die naweekwegbreek in die bos langs die rivier figureer kos weer sterk: "Waar gaan ons die kos bêre" (Venter, 1996:148), "Eenkeer het 'n goanna ons eiers beetgekry" (Venter, 1996:148), "Ons kan 'n waatlemoen ook koop, of spanspekke" (Venter, 1996:148), "Groente onder die hangklip, waatlemoen in die land" (Venter, 1996:149),

> "miso, natuurlik, lugdig verpakte fluweel-tofu, lensies en gemmerwortels, avokadopere met sproete, sojamelk en geroosterde muesli met amandels, vanieljegegeurde sojamelk, ongebleikte, jodiumvrye seesout, [...] organies verboude appels [...] bokmelkkaas, sesamsaadjies, olyfolie, ongeswawelde gedroogde perskes, bonito-visblokkies [...] drie bottels edelrood" (Venter, 1996:154).

Alhoewel die disse en kossoorte ver verwyderd is van tradisionele boerekos, is die teenwoordigheid van "edelrood" op die lys 'n simbool van sy herkoms. Dié bekende Suid-Afrikaanse rooiwyn van Nederburg onderstreep Konstant se status as drumpelpersoon.

Shane is verantwoordelik daarvoor om die kos te maak tydens hulle wegbreeknaweek: "In 'n swaar ysterpot maak sy 'n groen lensiekerrie wat sy met vars appelatjar, jogurt en basmatirys gaan voorsit" (Venter, 1996:155); "En Shane maak die heerlikste kos: 'n tofu-en-komkommerslaai met semisoet ryswyn, saans pampoen en knoffel blink gebraai in sesamolie met gestoomde bruinrys en geroosterde okkerneut" (Venter, 1996:156); en "Ooreet my altyd aan Shane se kos" (Venter, 1996:164). Jude verteenwoordig die obsessie, siekte en dood, terwyl Shane verteenwoordigend is van kos wat lewegewend is: "Daar is dieporanje papajaskywe met vanielje-sojamelk op ons drie blikborde en louwarm rooibostee met fyn gesnyde gemmerskyfies" (Venter, 1996:161). Die figurasie van die eg-Suid-Afrikaanse rooibostee wys ook op Konstant se liminale stand as emigrant.

Die liriese beskrywing van geregte sluit aan by Federico Fellini[51] se styl waar kos en eet die storielyn bevorder:

---

[51] Fellini was 'n filmprodusent in wie se films gedeelde maaltye altyd sterk gefigureer het: "From the Ancient Romans' gluttonous feast in Satyricon to his own family's simple cooking in Amarcord, Fellini's films employ the human act of eating and drinking to pull the storyline – occasionally surreal and always bizarre – back down to earth. Food becomes an art at once visceral, sensory, and alive."
[https://www.eataly.com/us_en/magazine/culture/food-fellini/]

> "Daikonskyfies net reg vir die piekel wat ons vandag as bykos by die tempeh-en-prei-casserole gaan voorsit. Die marinade vir die daikonsaagsels is 'n eie skepping van vars lemoensap, vars gemmervuurhoutjies, rysasyn, skerfies palmsuiker en 'n paar knypies sout. Nadat die piekel vir een uur onder 'n swaar bottel in die koelkamer gepars is, kom steek Shane haar pinkie daarin en wens my met die koel, pikante smaak daarvan geluk (Venter, 1996:172),

en 'laksa', 'mielies', 'appels', 'seldery', 'sitroengras', en 'kokosmelk'" (Venter, 1996:172-173).

Nie alleen moet Konstant die name van nuwe kossoorte aanleer nie, maar hy moet dit ook in Engels doen, wat op sigselwers 'n struikelblok is: "What's that white rocks called again like, you get it from claws of beasts, sulke kalkwit steentjies?" (Venter, 1996:173). Diereprodukte word nie in die restaurant gebruik nie en hy probeer onthou wat dit genoem word, wat hom aan sy ma laat terugdink: "dis die goed wat my ma gebruik om jellie mee te maak" (Venter, 1996:173). Wanneer dit wil voorkom asof sy kollegas dalk dink hy is onnosel, probeer hy homself laat geld deur te dink aan terme wat sy pa altyd gebruik het om verwarring te saai wat hulle glad nie sal ken nie, byvoorbeeld: "wokkie sturs of koewerlekie" (Venter, 1996:174), in plaas van stukkie wors of lewerkoekie. Konstant gryp letterlik na sy verlede en sy moedertaal wanneer hy onseker voel in sy nuwe omstandighede. Dit help ongelukkig nie, want sy kollegas kan dit nie verstaan nie, wat daarop wys dat die inisiant nie kan teruggaan na sy ou/bekende wêreld nie. Hy word as 't ware weer 'n kind wat staatmaak op kindertaal en -rympies as 'n vorm van stabiliteit.[52]

Teen die einde van die verhaal, wanneer Konstant homself as homoseksueel begin aanvaar, word die hardgekookte eier 'n belangrike simbool van sy lewe. Die voor die handliggende voëlsimboliek word te berde gebring, maar so ook dat hy die eier afdop, wat 'n simboliese geboorte impliseer (die geboorte van Konstant as gay), maar ook die eier self wat hy dan as offerande aanbied: "[...] later [...] gaan tel ek die verlate eier op, dop-vir-

[52] Eweneens word die troosliedjie, Siembamba (in plaas van Sien Mamba), ook gesing vir kinders wat bang is en die woorde verbuig sodat dit moontlik minder "ontstellend" is.
[http://www.fak.org.za/2017/09/19/musiekgeskiedenis-waar-kom-siembamba-vandaan/]

dop hom af. Dit word ’n offertjie aan die voëls daarbuite” (Venter, 1996:243). Die siklus van die eier en die voël simboliseer sy nuwe lewe. Hy skil sy lae af om homself te vind. Vergelyk ook hoe Jude vroeër dieselfde doen: “skil sy my af” (Venter 1996:213). Soos ’n kuiken wat uitbroei sodat die nuwe lewe tevoorskyn kom, so word Konstant ook as Konstant die vegetariër en homoseksueel “gebore”.

5.5.5 Die lewegewende eienskappe van voedsel

Die assosiasie van siekte en voeding tree duidelik na vore in die vertelling: “Ek eet strenger as ooit tevore. Geen suiker of bier passeer my lippe nie. Maar heelwat knolgroentes soos patats, wortels, witwortels, gesmoorde uie, gemmerwortel asook saggekookte heelgrane om my liggaam weer sterk te maak” (Venter, 1996:199).

Gedurende een van Konstant se meditasiesessies dink hy aan melk, wat sy gedagtes teruglei na die restaurant, werk en ’n spesifieke gereg: “Tempeh vooraf braai [...] Knoffel en gemmerwortel in sesamolie, raps fyngesnyde suurlemoenskil daarby. Dan ’n paar teelepeltjies garam masala en een blok gestolde klappermelk [...]” (Venter, 1996:205-206). Siekte en dood word afwisselend met voedsel en geregte beskryf in die verhaling van sy meditasieproses. Konstant se gedagtes is ’n warboel van lewe (kos) en dood (siekte). Die oorgang tussen lewe en dood is belangrik en Venter gebruik voedsel as simbool van lewe: “Sy is bly ek keer terug na die land van die kokendes” (Venter, 1996:206). Konstant se dieet gaan ook gepaard met sy gesondheid: “[...] al my haaskos: gestoomde bok-choi, choy san, cos-blaarslaai, seegroentes” (Venter, 1996:214) gaan hom vrywaar van osteoporose, en: “Shane is besig om vir my ’n dieet uit te werk om te sien of dit klop met dié van ’n naturopaat wat ek gaan spreek het” (Venter, 1996:214). Die mate waartoe sy gesondheid agteruitgaan (’n fase van konstipasie gevolg deur diarrhee), word gereflekteer in sy geregte: “Daar skort iets met my disse, my sop ruik kolerig, die sous van my casserole is of te dun, of te dik” (Venter, 1996:222). Op sy sterfbed keer Konstant terug na vleisprodukte: “Ek geniet nog gereeld miltversterkende konjee van kalfslewer, wortelgroentes en bitterblaar” (Venter, 1996:246). Die oomblik toe Konstant beter voel, dink hy daaraan om in die restaurant te gaan kook: “Daar is juis ’n nuwe sagopoeding met sitroen en klappermelk wat ek graag wil probeer” (Venter, 1996:247).

Terwyl Konstant aan sy gereg werk is sy liggaam ’n belangrike element in die vertelling wat daarop wys dat gesondheid en eet gelyk geplaas word: “Die hef van die mes vind sy nommerpas-lê in my palm. My voete plant hulself vierkant op die vloer. Die twee lobbe van my boude hang los” (Venter, 1996:207). Die grens tussen die menslike liggaam en kossoorte word soms letterlik sodanig vervaag dat die liggaamsdele beskryf word deur vergelykings met voedsel. Voorbeelde hiervan is die volgende: “bruin oortjies nes perskepithelftes” (Venter, 1996:97). Vergelyk ook in hierdie verband: “haar dinges [...] ’n stomende poedinkie” (Venter, 1996:43); Jude se rosyntjieoë (Venter, 1996:47); “Wie het sy onderbroek van sy onderlyf gestroop? Versigtig, moenie mors met kos nie. Trek slegs een handjie kroonblare weg om te loer of die mieliekop al ryp sit, net reg vir pluk” (Venter, 1996:60); “sy ruik na iets aards, soos patatstroop” (Venter, 1996:87); “Ouma se hare is self vreeslik krullerig. Van pampoen?” (Venter, 1996:107); “Sy herinner my aan ’n sagte puppyfat-peer met sproete” (Venter, 1996:109); “avokadopere met sproete” (Venter, 1996:154); “Ek moet nou soos ’n broos tertjie op ’n skinkbord rondgedra word” (Venter, 1996:189); “My sweet ruik vir my na die rysbalmengsel van Joseph” (Venter, 1996:222); en “Wanneer laas het ek ’n welgeskape bruin piesang geproduseer?” (Venter, 1996:263).

Namate Konstant al sieker word, verkry sy herkoms meer prominensie. Hy droom meer gereeld van sy familie en dink terug aan Suid-Afrikaanse vriende: “Ek diep Deloris en Martie se adresse soos vergete gunstelingresepte op” (Venter, 1996:213). Soortgelyk raak sy ou geregte ook weer belangrik, maar in kombinasie met nuwe disse: “en verdiep my in ou bekende én in my vreemde kookboeke. Ek toets bestanddele tuis uit en slaag dan daarin om in my kookbeurte met nuwe disse vorendag te kom” (Venter, 1996:213).

Konstant erken dat voedselvoorbereiding hom verbly. In teenstelling met sy siekte wat negatief is, is die gedagte aan kosmaak positief en wys op lewe en gesondheid:

> “Daarenteen kan entoesiasme in my eie kombuis opbottel waar ek heerlike warm stome kan verkry deur die smoor van kalfslewer, kragtige rooi adzukibone en swart sesamsaadjies. Verder moet ek in my drukpot op ’n ywerige vlam voorberei: brediesagte wortelgroentes en die heilsame bitterheid van perdeblom- en sigoreiblare, kroes andyvie en bitter

> waarlemoen, fris radicchio-oortjies en laastens die sagte kuiwe van wit daikoonnetjies en jong rapies" (Venter, 1996:231).[53]

In Konstant se laaste dae versoek hy 'n kopie van *Kook en Geniet* wat saam met Albert gestuur word wanneer hy kom kuier en hom versorg: "Ma het my oor die foon verseker sy't hom goed onder hande gehad in die kombuis om hom al haar ou gunstelinge te leer" (Venter, 1996:243). Outobiografies verwys hierdie gebeure na Venter self wat sy broer na Australië gevolg het en hom op sy siekbed versorg het. As Albert dan verteenwoordigend van Venter self is, kan *Kook en Geniet* gesien word as Venter se inlywing tot die kookkuns.

5.5.6 Die rol van reuk en die smaaksintuig

Reuk en die sintuiglike speel 'n belangrike rol in *Ek stamel ek sterwe*, veral wanneer dit kom by intieme situasies. Dit kan te wyte wees daaraan dat reuk die mees primordale en misterieuse sintuig is, en wat dikwels sekere herinneringe (positief en negatief) oproep. Soos wat Konstant self tereg opmerk: "Die herinnering aan 'n reuk sterf nooit nie" (Venter, 1996:91). Reuk speel 'n belangrike rol wanneer herinnering aan die verlede opgeroep word en as sodanig kan dit gesien word as 'n element van nostalgie, soos dikwels aangetref word in die narratief.

In Konstant se nuwe omgewing verkry reuk ook 'n prominente rol. Die reuk- en smaaksintuie werk nou saam om die smaaksensasie te bewerkstellig. In Shane se woonstel "kan [Konstant] die reuke beswaarlik identifiseer: koejawel versny met stuifmeel met iets muwwerigs daarby?" (Venter, 1996:88). Die reuk en belangrikheid van koejawel (soms ook "guava") kom gereeld na vore: "Once there's a bowl of stewed guavas on the table she can't resist staying home" (Venter, 1996:191). Vergelyk in die verband ook: "moet vrugte koop vir stowe, koejawels" (Venter, 1996:191), "hardekoejawel Robert" (Venter, 1996:222), "Vul hom met koejawelsap. Dis voedsaam" (Venter, 1996:35), en "vodka en koejawelsap" (Venter, 1996:57).

---

[53] Dit is interessant om daarop te let dat Venter 'n kombinasie van Engelse woorde en nuutskeppinge gebruik om die volksvreemde groentes te beskryf. Alhoewel Venter noukeurig aantekeninge gemaak het en al die nuwe kossoorte en vreemde geregte opgeskryf het in *Ek stamel ek sterwe*, was heelparty daarvan onbekend in die vroeë negentigs in Suid-Afrika. Die risiko was dat dit Venter se lesersmark kon vervreem het.

Die rol van reuk kom ook na vore in die volgende voorbeelde: “Die skottelgoedwater saam met die gekookte hijiki ruik die ene spanspekskil met vleissous oor” (Venter, 1996:95), “Ons almal het na kos geruik, na hijiki-aftreksel” (Venter, 1996:96), “Ek ruik die frangipani deur die oop venster en die olie-essens op Shane so olyfkleur vel” (Venter, 1996:100), en “Die nag ruik na hawewater en na klam mos” (Venter, 1996:101). Konstant verwys na die reuk van Jude en homself as die van gebrande olyfolie (“Ek ken my eie reuk. En Jude s’n: gebrande olyfolie” [Venter, 1996:89]). Later word ook Shane, geassosieer met “olyf” (kyk bladsye 87, 100 en 153). Verdere verwysings na reuk sluit in: “Sy bak ook ’n brood met Shane se suurdeeg en die hele huis ruik na vars gerysde deeg” (Venter, 1996:105); “Die dag ruik swaar na kruie en bloekomolie en warm sonlug” (Venter, 1996:111); “Nogtans ruik dit hier beleë na espresso, na geil brie” (Venter, 1996:210-211), ensomeer.

Wanneer Konstant Albert op die lughawe ontmoet kry hy heimwee (nostalgie) na reuke vanuit Suid-Afrika: “Miskien is daar nog in die naat van sy broeksak ’n paar takkies kerriebos, miskien ruik die kussinkie wat Ma vir my gestuur het nog na haar hande” (Venter, 1996:251). Uiteindelik verloor Konstant sy sig, wat verder tot gevolg het dat reuk ’n al hoe groter funksie vervul: “Ek ruik ons is teenaan die deli” (Venter, 1996:253), “En haar verkreukelde hande ruik smaaklik na ansjovis en knoffelreste onder die naels” (Venter, 1996:253), “’n Mens sou ook die dennenaalde langs die hospitaal deur oop vensters kon ruik” (Venter, 1996:258), en wanneer Konstant sy laaste maaltyd van misosop eet is dit weer die reuk van Shane se hande wat ter sprake is: “As ek aan jou vat, Shane, ruik ek die neutegeur van bruinrys, melksag gekook” (Venter, 1996:267). Die reuk van die versorgende hande van Shane, soos ook die van sy ma, is belangrik.

Die reuk van vye, dalk as simbolies van adam en eva wat hulle skaamte met ’n vyeblaar weggesteek het, maar ’n “nuwe begin” verteenwoordig, kan simbolies gelees word in die volgende aanhaling: “Soet ruik sy na die bad, na ’n pas oopgemaakte fles vyekonfyt” (Venter, 1996:116).

5.5.7 Voedsel en vriendskap

Voedsel verkry ook telkens prominsie wanneer vriendskappe gesmee word. Feitlik elke ontmoetingstoneel geskied in kombinasie met voedsel. Konstant het vir Deloris oor ’n

bord kos ontmoet, en hy het vir Shane eintlik eers rêrig leer ken die dag in die Griekse restaurant toe hulle baklava saam geniet het: “Daar klets ons drie toe soos ’n snater galahs en ervaar ’n besondere kamaraderie, veral as ons oor kossoorte en resepte praat” (Venter, 1996:129).

Sy Griekse buurvrou bring vir Konstant nog ’n leunstoel en ’n bord spinasiepasteitjies (Venter, 1996:104). Konstant vertel ook die staaltjie van Federico Fellini, die slaaisous en sy ouma se duimepunt (Venter, 1996:120) voor die bek van die bottel, wat eintlik daarvoor verantwoordelik was dat die sous so lekker gesmaak het: “As jy te klinies met kos omgaan, is jy ouma se duimepunt op die slaaisousbottel kwyt” (Venter, 1996:210). Op Konstant se sterfbed beweer hy dat die wortels wat Shane gaargemaak het, ook die geur van haar/sy hande aangeneem het: “elke wortel [...] smaak na jou okkerneuthande” (Venter, 1996:267).

5.6 DIE BEWUSSYNSTROOM-SKRYFTEGNIEK, DROME, HALLUSINASIES EN MEDITASIE

Venter wend die bewusseinstroom-skryftegniek baie suksesvol aan om die geestelike toestand van die inisiant simbolies te verwoord. Terselfdertyd bevorder hierdie blik op die binnelewe die outentisiteit (soos alle interiorisering) wat die vertelafstand laat krimp en dus die lesersbetrokkenheid verhoog. Drome speel ’n belangrike rol in die religie, wat aansluiting vind by die geestelike aard van oorgangsrites. In die bespreking van die teoretiese agtergrond van liminaliteit is dit gestel dat die inisiant tot so ’n mate afgekraak, uitgemergel en selfs dronk gemaak word tydens sy verblyf in die bos (wat dikwels tot jare kan duur), dat hy feitlik in ’n beswyming raak en hallusinasies kry. Hierdie “onbewuste” toestand kom op verskeie plekke na vore in *Ek stamel ek sterwe* en het, soos vermeld, ook reeds in *Foxtrot van die vleiseters* gefigureer. Vergelyk byvoorbeeld Petrus wat ook soms in ’n “beswyming” gegaan het, of ’n tipe meditasieproses betree het wanneer hy in die warm agtermiddag op sy bed gelê het, terwyl Oupa Dzozo in die tuin gewerk het. Die byna ritmiese vertelling: “/die saag van oupa Dzozo/sy steun/die hond, voertsek!/die wind in die boom/ . . . /die saag/oupa Dzozo steun/kef-kef/voertsek!/die wind in die boom/ . . .” (Venter, 1993:140) kan vergelyk word met die ritmiese tromme wat aangetref word by sommige Afrikakulture tydens inisiasieprosesse. In meditasie word tromme dikwels

gebruik omdat beide meditasie en die speel van tromme ’n intense konsentrasie vereis. Vergelyk in hierdie verband die webwerf, Inrythm, wat ook gebruik maak van tromme in meditasie: “Drumming and meditation both [...] are powerful catalysts for healing and personal growth” (Anon, 2014b:s.p.).

Die eerste plek waar hierdie beswymende fase tussen wakker en slaap in *Ek stamel ek sterwe* aan bod kom is op die vliegtuig. Dit is ’n belangrike oomblik in die verhaal wanneer Konstant tot die daad oorgaan om sy vaderland te verlaat en homself dus in ’n toestand van afskeid en oorgang bevind. Nie alleen is vliegtuie ’n liminale ruimte nie, maar dit is ook ’n metafoor vir transendentale figure, byvoorbeeld engele en voëls wat tussen hemel en aarde beweeg. Terselfdertyd is reis ook ’n liminale handeling en ervaring – ’n tussenfase tussen een plek en ’n ander, tussen vertrek en aankoms. Wanneer Konstant sukkel om aan die slaap te raak dink hy verlangend oor slaap as redding en troos vir sy swaar gemoed, maar die verlossing kom nie: “Ek wens slaap wil my kom verlos” (Venter, 1996:86). Hy bevind homself dikwels in die fase tussen slaap en wakker wees (‘n liminale tydperk), in ’n beswyming, of in ’n droomwêreld en soos gesien aan die talle verwysings na beswymings, slaap en drome vind dit veral plaas in die tweede helfte van die roman wanneer die “inisiant” reeds verwyderd van sy familie en alleen in sy oorgangsfase is: “Ek gaan nou tog maar slaap. Maar jy slaap al klaar [...] die twee by die vuur begryp nie wat ek aan slaap het nie” (Venter, 1996:164); “Soms durf ek ’n middagslapie in die ondraaglike hitte van die tent aan en word klipswaar wakker na ’n ryk maar onstuimige droomlewe” (Venter, 1996:155); “spoel ek die newel om die droom van die vorige nag af” (Venter, 1996:181); “Van verwronge beelde, van ’n opeenstapeling van deurmekaar boodskappe was daar niks in my droom nie” (Venter, 1996:181-182); “Dit is dié sfeer wat ek uit my droom onthou” (Venter, 1996:182); “Ek moet aan die slaap geraak het” (Venter, 1996:189); “Jude is vas aan die slaap, ook maar klaar van die spanning” (Venter, 1996:190); “daar is iets angswekkends aan wakker lê in die nag” (Venter, 1996:190); “Jude is nog hier by my. Sy slaap vas, snork ’n bietjie” (Venter, 1996:196-97); “Ek moet nog vir Shane van my droom vertel. Sy sal lag oor die bokskietery” (Venter, 1996:198); “Dit was ’n veels te bewuste ervaring om in my drome weerklank te vind” (Venter, 1996:222); “my Pa veg ek nie meer in my drome nie” (Venter, 1996:244); “My vlak weggebergde hoop sluimer of slaap nie” (Venter, 1996:245); en, “Gaan maar die salf laat staan. Dit was ’n droom van die begin af” (Venter, 1996:250). In ’n uitgebreide droom bieg

hy dat hy nooit wou jag nie, nie die plaaslewe wou aanneem nie, en dat hy nie goed genoeg was vir sy pa nie. Hy beweer ook dat sy ma dit geweet het, maar as boerenooi ook maar heimlik gehoop het dat haar seun saam met die manne sal gaan jag en bokke skiet (Venter, 1996:195-196). Hierdie gewaarwordinge vind eers plaas wanneer hy alleen is, weg van sy familie en in 'n liminale fase.

Kort nadat hy in Sydney gearriveer het, sukkel hy steeds om te slaap, dwaal rond soos 'n slaapwandelaar, en blameer die stad daarvoor dat dit: "sy inwoners somnambulisties maak" (Venter, 1996:100). Hierdie gebeure laat Konstant dink aan Oblomov se droom en die feit dat hy "verskimmeld" gelyk het na een jaar se slaap. Die intertekstuele verwysing waar die skrywer, Ivan Goncharov, sterk ooreenkomste toon met die karakter in sy boek genaamd *Oblomov*, onderstreep die ooreenkomste tussen Konstant en Venter self.

Voorbeelde van beswymende fases (en gepaardgaande bewussynstroom-skryfstyl) waartydens Konstant se gedagtegang in 'n feitlik sinnelose gebrabbel ontaard, kan onder meer gesien word aan die volgende: "Miso is die skenkelbeen van vleisvrye sop, hatcho miso natto miso genmai miso mugi miso Shane se mugi mugisemoer morevroeg roepou curwong" (Venter, 1996:102); "Shyn sal 'it 'ie glo as sy proe . . . Wat was als d'rin tahini arame kannie glook 't gistergeet" (Venter, 1996:190), en, "daar is weinig waaroor ek my nog kwel Alber daa's niks kom glo my as jy willie kom ky my nou go my jy'sal jy's al ons kannie vree albe vree wonne wannee gaan e hys oe my y godynedowwenicesawwe . . . " (Venter, 1996:191).

Die feit dat Konstant dikwels dwelms ("wat is 'n man sonder 'n zol?" (Venter, 1996:45)) en drank gebruik, en later ook medikasie vir sy siekte, het soortgelyke brabbeltaal tot gevolg (vergelyk weer eens die inisiate in Van Gennep se studie). Tydens die danstoneel op die boot waar Konstant, Liz, Shane en "sommer enige gewillige" saam dans (Venter, 1996:110), drink hulle bier en dans wild: "japaldjarrijapaljapaldjarri" (Venter, 1996:111). Hierdie danstoneel versinnebeeld feitlik 'n orgie (Venter, 1996:110-111). Konstant wil met Liz dans, maar wanneer sy toilet toe gaan, dans hy met Shane. Toe hy moeg raak, begin Shane met enige gewillige dans wat voorkom: "Almal dans dat die sop spat, drink dat die bier loop, japaldjarrijapaljapaldjarri" (Venter, 1996:111). Die onderlinge

verhoudings tussen almal van dieselfde vriendekring, word hier in die vorm van ’n dans uitgebeeld.

Japaljarri is ’n Aborigine-kunstenaar (wat ook as ’n sjef gewerk het), genaamd Paddy Stewart Japaljarri. Sy skilderye het dikwels droom-verwante ontwerpe verteenwoordig, sowel as rituele, byvoorbeeld jukurrpa. Jukurrpa is drome wat oorgedra word van geslag tot geslag. Die oupa se drome word die seuns se drome, wat op hulle beurt weer hulle seuns se drome word.[54] Dit is interessant dat Konstant juis in sy drome sy pa en familie oproep. Hierdie danstoneel op die boot is dus gelaai met rituele simboliek en die intertekstuele verwysings is onmiskenbaar.

Soos reeds genoem is meditasie en hipnose ’n verdere komponent van hierdie fase wat sterk ooreenkomste toon met dié van die inisiante in die heilige hut. Voorbeelde waar hipnose en meditasie algaande meer prominensie verkry, word veral aangetref in die laaste derde van die roman: “jy is die beeld voor my wat my kan hipnotiseer tot soortgelyke aksie” (Venter, 1996:172), en uiteindelik verduidelik Konstant in detail die proses wat hy volg om te mediteer (kyk Venter, 1996:203). “Ek probeer ook vir die eerste keer die kennis oor meditasie wat ek in gesprekke met Joseph opgedoen het op my eie amateuragtige manier toepas” (Venter, 1996:199), maar sy meditasieproses is deurmekaar, soos ’n droom en hy sukkel om sy konsentrasie te behou. Hy besef sy gedagtes het gespring van vlieg, na vlieë in die Wollondilly, tot die foto van Jude, gevolg deur die brief aan sy ouers. Om sy konsentrasie terug te win dink hy aan Rinpoche (‘n Boeddhiste monnik, maar die term word ook algemeen gebruik om na ’n “precious one” te verwys) se wysheid waar suiwer wit lug ingeasem word, terwyl ysblou lug stadig uitgeblaas word: “Heerlik word die blou lug uitgeasem, uitgepars, tot die laaste teug toe,

---

[54] “During the Jukurrpa, ancestral beings in both human and animal form moved across the desert singing, marrying and fighting – or tricking and helping one another. As they travelled, they created the features of the land, its waters, plants and animals, and people, languages and ceremonies. They also established the moral, practical and spiritual laws that still govern Aboriginal societies. At journey’s end, the ancestral beings returned to the earth, transforming themselves into important waters, hills and rocks. Others took their places among the stars.

These Jukurrpa narratives form an intricate network of ‘Dreaming tracks’ or ‘song lines’ that crisscross the desert country. The knowledge embedded in these stories is held collectively by senior initiated people. Some aspects of this knowledge are broadly known to desert peoples; others, including parts of men’s and women’s law, are restricted to people of certain age, status and gender.”
[http://www.nma.gov.au/exhibitions/yiwarra_kuju/artworks/jukurrpa]

maar moenie forseer tot die gesig verblou nie [...]" (Venter, 1996:203). Ook belangrik is hierdie grens – tussen in- en uitasem – letterlik 'n liminale oomblik: "Die moment tussen die in- en uitademing is die kosbaarste [...] Juis die moment moet vasgehou word [...] want gedurende daardie onbesette oomblik raak jou verstand leeg" (Venter, 1996:204) en: "dat die oomblik van wysheid in die volslae geledigde verstand setel" (Venter, 1996:204-205). Daardie oomblik van totale "leegheid" kan vergelyk word met die inisiant wat ook gereinig moet word van sy hele verlede. Hy word 'n *tabula rasa* waarop nuwe indrukke gemaak moet word. Dit is belangrik dat ook Konstant, as 'n liminale karakter, hierdie oomblik sien as die "kosbaarste".

Dat meditasie as 'n vorm van terapie algaande 'n belangriker rol speel soos wat Konstant sieker word, kan gesien word aan die volgende voorbeelde:

> "Ek mediteer daagliks en matig suksesvol. Ek vermoed ek het my eie meditasiemetode ontwikkel deur myself in 'n soort trans in te sing. Die skerpte, die hier-en-nou-teenwoordigheid van pure meditasie gaan dan natuurlik verlore, maar ek geniet dit so dat ek myself dit so gun" (Venter, 1996:215),

en

> "Een oggend kom ek op 'n erotiese kinderervaring af wat ek so graag wil deurleef dat ek my nie via Joseph se rigiede tegniek na die begrensde meditasievakuum terugvoer nie [...] die nie-blokkeringsbeginsel wat die mediteerder deurgaans moet handhaaf" (Venter, 1996:215/16).

Dat Konstant hom nie laat inperk deur die "begrensde meditasievakuum" nie, wys ook weer op sy drumpelpersoonlikheid en dat hy voortdurend drumpels of grense oorsteek en as liminale karakter op die drumpel lewe.

Sy meditasies en drome vat hom telkens terug na sy kinderdae en tydens 'n besoek aan Gordana droom hy van 'n dogtertjie met kort swart hare, rooi wange en blou oë, en 'n wit pinafore. Sy staan teen die stam van 'n peperboom, langs 'n droë rivierbedding en

polletjies gras, en het 'n mandjie by haar. Later sien hy nog iemand stap en gewaar dat dit 'n ou man met 'n dorptoegaanhoed en wit hemp is. Die ou man tree telkens as begeleier op wanneer Konstant visioene het tydens sy besoeke aan Gordana.

Dan blyk dit dat Konstant 'n blokkasie in sy "solar plexis" het, omdat hy iemand moet ontmoet wat hy nie wil ontmoet nie. Tydens 'n volgende besoek probeer hulle geesteswegvoering. Wanneer hy afkyk na homself, is hy besig om rondomtalies op die graspolle te doen. Hy val en klippies maak hom seer, maar ook nie. Hy het 'n blou[55] matroospakkie aan (weer die blou en wit soos die dogtertjie se blou oë en wit pinafore), en het 'n mak konyn by hom. Die seuntjie is gelukkig en lag die hele tyd. Wanneer sy klein steweltjie uitval, steur sy ma haar nie aan hom nie en sy kyk ook nie na hom nie, want sy is te besig met ander goed, onder andere met sy pa. Die ou man wat hom weglei, is weer daar, maar hy wil nie saam met hom gaan nie en begin huil. Sy ma en pa bly besig en steur hulle nie aan die ou man wat hom wegvat nie (Venter, 1996:220-222). Dit is tipies van die inisiasieproses – die ouers het geen sê in die kind se rites nie. 'n Heilige begeleier neem die kind weg en hy is simbolies dood vir sy ouers.

In 'n volgende afspraak gaan Konstant terug na Gordana om weer die ou man te ontmoet ("Fatsoenlike ou bokker") en hy voel dit is vooruitbestem dat hy saam met die ou man in die rivierloop sal opgaan: "Hy staan reeds rotsvas 'n ent in die rivier op" (Venter, 1996:223). Konstant stap oor die klippe saam met die ou man wat vir hom sê daar is iemand wat vir hom onder die doringboom wag: "Maar dis dan Jude. Dis jy, Jude [...] Ek's so bly om jou hier te sien. Dis sommer net jy, Jude, Jy van alle mense. [...] 'Konstant, ek is hier om jou te *begelei*'" (Venter, 1996:223; my kursivering). Jude neem die leiding oor by die ou man en word dan letterlik Konstant se "heilige begeleier" in die laaste ure tot hy die doodsfase betree en uiteindelik sterf.

Verdere gewaarwordinge tydens hierdie droomfases is onder andere dié van sy siekte: "Gedurende meditasie slaag ek daarin om die oorsaak van my besmetting – die swewende pesselle in my bloed – te lokaliseer, op te bondel en dit uit my liggaam weg te dink, te verban, uit te skei" (Venter, 1996:246), en ook die feit dat hy sy oorsprong, agtergrond en

[55] Vergelyk ook die *Little Boy Blue* -verwysing in *My simpatie, Cerise* – tekenend van 'n afwesige vaderfiguur.

herkoms nie kan vermy nie. Alhoewel hy homoseksueel is, aard hy steeds na sy pa. Hy besef eers op sy sterfbed dat sy pa se woedebuie ook twee kante gehad het: "Vuur vir afbrand, vuur vir kosmaak" (Venter, 1996:255), en voeg by: "Dis die tweede soort wat hier ter sprake is" (Venter, 1996:255). Vuur verteenwoordig terselfdertyd lewe en dood. Maar Konstant sien sy pa se woede as iets wat simbolies voed. Met ander woorde "tug die kind vir sy eie onthalwe", verkry nuwe betekenis wanneer Konstant op sy sterfbed besef dat hy ook so is: "Dit sien ek nou so helder: my eie hetigheid is op Raster Wasserman se warm aambeeld beslaan. So is ek gespoor. Ek is bly. Ek het daarmee goed oor die weg gekom" (Venter, 1996:255).

Dit is ook in 'n droom dat Konstant vir die eerste keer aan homself erken: "I'm addressing my needs for the first time in my life" (Venter, 1996:192). In die werklike lewe is dit 'n moeilike en opdraande stryd. Openlike homoseksualiteit is aanvanklik nog minimaal en dikwels onderdruk in die vertelling, maar telkens wanneer Konstant "aangeklam" is of 'n dampie in het, is sy inhibisies onderdruk en sy homoseksualiteit meer spontaan.

Konstant se droom van die twee lande en kulture wat vermeng, plaas hom op die grens tussen Suid-Afrika en Australië. Die gesprek is in Engels, sy naam word die Engelse weergawe, Constant, en die ander mense in die droom is meestal Australiese vriende. Daar is ook die Suid-Afrikaanse plaaswerker, Pindile, en die gebeure begin in Australië wanneer Konstant gaan vleis koop by die supermark, maar eindig op die plaas in 'n jagtoneel. Hierdie toneel is 'n omgekeerde werklikheid ('n regressie), waar Konstant vanaf Australië na Suid-Afrika gaan. Dat sy herkoms en vleis as magsimbool steeds 'n houvas op hom het, blyk daaruit dat dit veral in sy onderbewuste droomtoestand is wat dit na vore kom (sien Venter, 1996:191 tot 196). Hierdie "terugkeer" na die bekende verlede (ou wêreld) kan egter net in sy drome realiseer.

5.7 DIE OORGANG VAN LEWE NA SIEKTE, EN DOOD

Van al Konstant se grensoorskrydings is die oorgang van lewe na dood die mees ontstellende vir die skrywer ("die uitryg van derms") én die leser. Venter het – soos al dikwels gesê – in werklikheid sy broer bygestaan op sy sterfbed en kon sodoende homself feitlik inleef in die sterfproses. Konstant se naderende dood kan hy as 't ware proe

wanneer hy op sy sterfbed lê: “Deesdae proe my tong na pentamidien om my daaraan te herinner dat ek reeds *met my voorbereiding begin het*” (Venter, 1996:239; my kursivering).

5.7.1 Siekte simptome en die fases van traumaverwerking

Die eerste teken dat Konstant vigs opgedoen het, word reeds beskryf wanneer Deloris: “[...] roossalf aan die eienaardige swamagtige omlopies op my rug smeer” (Venter, 1996:39). Vroeg in Konstant en Shane se verhouding versoek hy dat Shane vir hom salf aan sy seertjies smeer: “Shane, kan jy asseblief die salf aan die plekkies op my rug smeer?” (Venter, 1996:100). Die simptome van sy siekte word algaande meer promiment: “swamagtige kolletjies [...] Ek ken hulle getal, die bokkers” (Venter, 1996:100). Die oorgangsfase van lewe na dood het tot gevolg dat hy bewus is van elke enkele seertjie. Namate sy siekte vererger, het dit ’n groter uitwerking op sy spysvertering: “My maag is deesdae nie lekker nie, ek het suurmelk begin drink” (Venter, 1996:70).

Verwysings na sy maagongesteldheid is deurgaans teenwoordig, maar word die eerste keer aangetref wanneer Konstant en Martie gaan uiteet: “Verskoon tog, Martie, jong, omgekrapte maag of iets, sorry, jong” (Venter, 1996:43), “Ek gaan tog maar op my troon sit. Dit moet van die koffie wees, want ek het vanoggend ook gegaan”, “Dit kan tog nie reeds die pizza wees nie. Wat sou ek dan geëet het?” en “Dit moet die pizza wees, kan ’n mens se maagsappe kos so gou verteer?” (Venter, 1996:41). Deur sy maagprobleme reeds vroeg in die vertelling te beklemtoom, word die vooruitblik op Konstant se uiteindelike aftakeling beklemtoon. Sy liggaam kwyn namate hy sieker word en hierdie gebeure en al die simptome word uiters realisties beskryf: “op die toilet as die lewe letterlik uit my loop” (Venter, 1996:240).

In Freudiaanse teorie speel stoelgang ’n belangrike rol. Dit is (saam met die orale fase) die tweede, anale fase by kleuters waar hulle moet leer om hulle blaas- en stoelgangfunksies te beheer. Konstant se obsessie met stoelgang wys nie alleen op die anale fase van die kind se ontwikkeling nie, maar ook op die belangrikheid van die liggaamsdeel binne die homoseksuele konteks. ’n Fiksasie op hierdie fase het tot gevolg dat die kind in sy volwasse lewe òf slordig òf perfeksionisties is. Konstant is neigend perfeksionisties en die

stoelgangverwysings in *Ek stamel ek sterwe* is simptomaties van Konstant se transformasie en siekte. Konstant bestudeer sy stoelgang en merk enige veranderinge op: "Wat wel verbaas, is hoe donker die stoelgang na sulke vleisverlekkering is [...] Dit kan ook te wyte wees aan die etlike glase Wes-Australiese rooiwyn wat ek by sulke etes wegslaan" (Venter, 1996:129). Wanneer die vlieë tydens 'n kampuitstappie te veel pla, verkry stoelgang weer prominensie: "Korter en korter leer ons almal om die sakie te knip" (Venter, 1996:156), en "Hulle wil daar in, die klein blikslaters" (Venter, 1996:165). In ag genome dat Konstant siek is en sy stoelgang en maagongesteldhede algaande meer op die voorgrond tree, verkry hierdie voorvalle addisionele betekenis, want nie alleen word sy stoelgang kortgeknip nie, maar so ook sy lewe.

Konstant se pligsgetrouheid en paraatheid by die restaurant het tot gevolg dat hy saans doodmoeg en baie gespanne by die huis aankom, wat volgens hom weer 'n uitwerking op sy stoegang het: "Spanning vergaar presies daar, in die boud. My stoelgang gaan nie vanaand na netjiese piesangs lyk nie" (Venter, 1996:133). Nog 'n anale verwysing kan gesien word aan die volgende: "Ek het vandag 'n heel mieliepit uitgeports" (Venter, 1996:165).

Die onderliggende teenwoordigheid van Konstant se siekte wanneer hy reeds in Australië is, word gesien aan die beskrywing van die toneel waarin Liz haar hand in die skottelgoedwater met 'n mes sny: "Hier's pes in die stad en wie weet wat's in Liz se bloed?" (Venter, 1996:92). Hy weet reeds dat daar 'n "pes" in die stad is, omdat hy verwys na sy eie siekte, maar wonder dan of Liz dalk ook reeds siek is. Die verwysing na die "pes" kom ook later weer na vore: "party mense praat hier van die pes, maar dis nou nie hoe dit gesien moet word nie. Dis geen skande nie, dis maar net 'n siekte" (Venter, 1996:202). Later kom dit na vore dat ook Shane 'n geslagsiekte het ("herpes zoster" [Venter, 1996:128]). Konstant se bewustheid van sy eie siekte raak later obsessief: "Ek fynkam elke dag my liggaam op soek na 'n nuwe smet. My kliere dié probeer ek onder my vel raakvat. As hulle maar net nog uitglip, is ek veilig" (Venter, 1996:214). Die woord "pes" word telkens gebruik om die siekte (vigs) te beskryf: "Die verskrikking van die pes wat ons seun se gesig verdun het sodat selfs die hand van 'n kind daarom kan pas, die verskrikking van sy kniekoppe, vleeslose beenballe wat mekaar glo pynig as hy sonder 'n

babakussinkie tussenin lê" (Venter, 1996:244) en "Nog minder weet my Westerse geneesheer van die vreemdsoortige pestilensie" (Venter, 1996:250).

Op pad na die haarkapper erken Konstant: "ek yl soos iemand wat aan gordelroos ly" (Venter, 1996:113). Die simptome van sy siekte kry die oorhand en die haarverlies is simptomaties van iemand wat behandeling vir vigs ontvang: "kyk hierso net bokant my linkeroor, so 'n bar kol. Weet mos voor my siel daar groei hare daar" (Venter, 1996:113). Eers beskuldig hy die barbier daarvan dat hy happerig gesny het, maar dan kom dit na vore dat sy hare uitval weens sy siekte. Vergelyk in hierdie verband ook die kaal kol agter Jude se oor waar haar/sy pa haar/hom met die skilpadjie gegooi het, wat weer eens die lesing van Jude as Konstant se alter ego versterk.

Wanneer Konstant op pad is om sy hare bandietstyl te laat sny, "laat Jude ons twee op die enkelbed sit [...] Ons kan nou elkeen ons eie kamer hê" (Venter, 1996:112-113), waarop Konstant nie reageer nie. Dit is moontlik dat Konstant onbewustelik reeds afskeid begin neem van sy losbandige sekslewe en daarmee saam sy alter ego. Konstant se verwysing na sy seksuele verhouding met Jude is verteenwoordigend van sy gay losbandigheid in die algemeen: "Jude het my mos kleingekry, getryn en baie, baie plesier gekry. Jude het dit self ek weet nie hoeveel keer gesê. Nee, die eskapades het weinig met my te make" (Venter, 1996:120) en dat Jude nog sy einde gaan beteken: "Die ding met Jude, die ding met Jude. Nee, Shane, dis my einde. Wragtag, my einde" (Venter, 1996:120). Sy verskeie seksuele metgeselle, wat aanleiding gegee het tot die feit dat hy vigs opgedoen het, beteken letterlik sy einde.

Die oorgangsproses tussen lewe en dood is uitputtend en stremmend op Konstant. Dit is duidelik dat hy nie heeltemal homself is nie, hy skeep sy werk af, en Shane merk op dat iets fout is, maar hy wil eerder oor kos praat as oor homself: "chlorofil-reste van Liz se gerasperde zucchini-slaai, waarop ek eerder wil fikseer as om oor myself te praat" (Venter, 1996:118). Shane beweer dit is al twee weke dat hy sy werk afskeep en stel voor dat hy daaroor moet praat: "[...] ek's stadiger vandag, maar more, tjek my more" (Venter, 1996:119). Die feit dat hy siek is, en dit reeds sigbaar raak, word ook deur Shane uitgewys: "[...] jy lyk ook nie goed vir my nie, Konstant, is daar fout? Jy moet kom praat, jong. Vanmiddag?" (Venter, 1996:119). Sy agteruitgang meng algaande meer in met sy

daaglikse lewe/roetine: “Vanmiddag, nee, kan om die dood nie. Moet betyds tuis wees om Jude in te wag [...]” (Venter, 1996:119). Eers beweer hy dat Jude ontydig opdaag, maar korrigeer homself en sê dan “tydig”: “Jude is altyd betyds” (Venter, 1996:119). Jude bly die belangrikste “begeleier” as die triekster van wie Konstant volkome afhanklik is, in beide sy oorgang van latente homoseksuele man tot gay, sowel as van lewe na dood. In laasgenoemde geval is dit ook Shane wat soos vroeër bespreek ’n belangrike “heilige” begeleier word in die vorm van ’n moederlike figuur.

Konstant blameer sy sieklike voorkoms op sy nuwe vegetariese dieet: “Die blekerigheid is maar te wyte aan die nuwe dieet, jy weet, dit vat lank om daaraan gewoond te raak” (Venter, 1996:119). Konstant skryf ook sy moegheid daaraan toe dat hy oorwerk is: “bewende hande kan mos geen slaai aanmekaarslaan nie. [...] Ons werk almal bleddie hard vir jou [...] Besef jy dat ek saans so moeg is dat ek nie kan slaap nie. [...] Daarom raak my werk agter” (Venter, 1996:119).

In die privaat gesprek wat Shane en Konstant in die stoorkamer het, wil hy die FAK-liedjie vir Shane sing, wat weer verwys na Shane as die moederfiguur. Die verwysing na Sarie Marais kan hom dalk laat dink aan sy ou self – ’n boerseun, maar hy kan nooit weer daarna terugkeer nie en sy familie wil ook nie ’n homoseksuele seun hê nie: “Ou Sarie Marais, Shane, ou Sarie Fokkenmarais wil my nie meer hê” (Venter, 1996:120). Sy ou self, sy familie, sy land, is alles in die verlede en hy kan nie daarheen teruggaan nie – hy moet dit simbolies afsterf en deur die liminale fase gaan voordat hy in die nuwe wêreld opgeneem kan word.

Een Sondagoggend bly Jude weer lank weg wanneer hy gaan brood koop, omdat hy ’n metgesel in Centennial Park raakgeloop het. Die gesprek tussen Konstant en Jude begin weer eens met ’n tradisionele Afrikaanse liedjie: “Swaar gedra, al aan die een kant. Hoekom, was hy dan so groot? Hy was nog jonk. Vyftien? Sestien, skat ek. Maar sestien! Oukei, sewentien dan. Wat’s sy naam? First Time. Waar? Op die heuweltjie, daar’s mos so ’n bloekombossie, jy weet mos” (Venter, 1996:121). Wanneer Konstant dan beweer dat die bloekombossie te yl is om “sulke gedoentes” te verberg, sê Jude dat hy wat Konstant is, net te bang is. Konstant erken dan dat hy net bang is om “die pes” op te tel, waarop Jude bieg dat sy/hy reeds “die pes” onderlede het: “Ek is te bang vir die pes wat daar rondloop,

is jy dan nie? [...] Die pes sluip rond, jy weet nie waar, en met wie, en wanneer nie" (Venter, 1996:121), met Jude wat antwoord: "Ek het dit klaar [...]" (Venter, 1996:121). Konstant vermoed hy het reeds vigs, maar kan dit net deur sy alter ego verwoord.

Shane raak ook gereeld siek en het waarskynlik self reeds 'n geslagsiekte/vigs: "Maar hoekom word sy so dikwels siek?" (Venter, 1996:126) en later: "Ek verneem van Liz dat jy dikwels aanvalle van herpes zoster op jou hoof kry. Onthou dat ek vir jou van my Kloktoring-roossalf daarvoor gee" (Venter, 1996:128). Later is dit ook Konstant wat die vraag oor geslagsiektes moet beantwoord: "Het jy 'n geskiedenis van STD's, Konstant?" (Venter, 1996:183). Die obsessiewe, homoseksuele, losbandige seks het tot gevolg dat verskeie van die karakters reeds geslagsiektes onderlede het. En telkens is die eerste reaksie om salf aan te smeer, wat wys op hoop vir genesing. Dit is eers wanneer "daar nie meer salf aan te smeer is nie", dat Konstant sy lot moet aanvaar en homself gereed maak vir sy volgende fase.

Tydens 'n naweekuitstappie waar Konstant, Jude en Shane langs 'n rivier in die bos gaan kamp, gaan stap Konstant 'n end, en wanneer hy ironies genoeg die "eindklip" bereik, is dit ook die oomblik dat sy siekte prominensie verkry: "En merk dan vir die heel eerste keer die blou kol op die agterkant van my regterbeen, skuins onder die boud. 'n Groot donkerbloue met fyn, rooierige spikkeltjies in die vou net onder die vel" (Venter, 1996:156-157). Hierdie eerste gewaarworking van die bloukolle merk Konstant op wanneer hy alleen in die bos is (soos 'n inisiant). By nadere ondersoek, ontdek hy nog agt bloukolle wat hom laat terugdink aan sy kinderdae – "letsels uit seuntjiesdae" en "sies tog, ma-se-kind" (Venter, 1996:157). Die terugblik is waarskynlik na 'n tydperk van minder bekommernis, na 'n vorige lewe waarheen hy nie kan terugkeer nie, soos alle inisiante wat moet aanbeweeg en nie kan terugkeer na hulle vorige lewe nie. Net so min kan hulle vertroosting soek by hulle moeders.

In die oorgangsproses tussen gesond wees en siek raak en sterf, wonder Konstant of sy vriende nog daar gaan wees vir hom. Gegewe die aard van sy siekte, wonder hy hoe sy kollegas gaan reageer wanneer hulle uitvind dat hy vigs het: "Robert. Gaan jy my nog uitnooi vir 'n bier [...] Joseph? Jy sal seker eers daaroor moet mediteer. Vergeet nie om jou arm om my skouer te sit [...] en onthou jy moet my nog 'n meditasietegniek leer" (Venter,

1996:175). Konstant trek ’n langbroek aan en maak, soos tipies van Suid-Afrikaners, grappies oor sy eie “benarde toestand” (Venter, 1996:187): “Grapkas, jy sal nog tot in jou laaste asem grappies maak, nè?” (Venter, 1996:224). En wanneer hy op sy sterfbed lê kom dit weer na vore: “’n Mens kan oor alles nog ’n ou grappie maak, wat, Ma’s mos nog altyd ’n bok vir sports” (Venter, 1996:266), asook: “Nee, ek speel sommer terwyl ek nog kan” (Venter, 1996:208).

Sodra die ontdekking van die simptome en gevolglike siekte meer prominent raak, word Konstant ook gekonfronteer met die vyf fases van traumaverwerking. In Kübler-Ross (1969) se baanbrekerswerk *On Death And Dying* oor terminaal siek pasiënte, word die vyf fases in diepte bespreek. Dit is op sigself ’n oorgangsfase of transformasie wat ’n verandering by die persoon teweegbring. Die oorgangstappe sluit in 1) ontkenning, 2) woede, 3) onderhandeling, 4) hartseer en depressie, en 5) aanvaarding, en sal vervolgens kortliks bespreek word.

5.7.1.1 Ontkenning

Aanvanklik ontken Konstant dat daar iets fout is en probeer homself oortuig dat dit niks is om oor bekommerd te wees nie: “Maar as jy nou werklik bekommerd is [...] Ek is nie, ek is nie. Ek weet dis niks” (Venter, 1996:158); “Dis sommer niks, Konstant, dis sommer op dees aardbol absoluut niks [...]” (Venter, 1996:158); “Kan nie dink dat dit iets ernstigs kan wees nie [...] net maar ’n slymerigheid dié, niks meer nie” (Venter, 1996:208/9); en “Ek besluit ook om nooit vir Joseph-hulle te sê wat met my skort nie omdat daar immers niks met my, Konstant, skort nie” (Venter, 1996:247). As hy probeer dink wanneer en waar hy die siekte kon gekry het, dink hy aan sy seksueel losbandige lewe wat dit veroorsaak het: “Sedert ek hier, sedert Ju [...] Dit kan tog nie, nie. Hy kan my nie bykom nie” (Venter, 1996:158-159).

Steeds in ’n poging om sy lot te ontken, begin hy met homself onderhandel oor hoe hy dit gekry het: “Kannie, dit kan tog nie, natuurlik kan dit, dis die natuurlike gevolg . . .” (Venter, 1996:122). In Konstant se gedagtes is hy verdeeld oor sy siekte: “Asseblief laat ek reg gehoor het: daardie sin van Jude was ambivalent, ek het hom verkeerd gehoor, asseblief” (Venter, 1996:122). Hy worstel met die waarheid: “Het ek jou nog nie gesê nie? Maar Jude,

dis mos ver-skrik-lik [...] dit kan tog nie, dit mag nie, jy mag dit nie hê nie, jy is dan nog nie eers oor die merk wat die skilpadjie gemaak het nie" (Venter, 1996:122). Jude is selfversekerd en sterk wanneer hy dit aankondig, maar dan is hy terselfdertyd weer onseker en begin daaroor huil. Dit wys op die wisselwerking tussen die twee personas: Konstant versus Jude. Die uitgerekte geluidjie wat Jude maak is vir Konstant 'n vreemde klankie wat net so vinnig stop as wat dit begin het. Konstant is steeds onbekend met sy eie alter ego, wat dan aan hom erken: "Dis nie so erg nie, Konstant, ek het nog agt, miskien tien, selfs vyftien as ek gelukkig is. [...] moenie jou vir een oomblik bekommer nie, Konstant. Alles is volkome onder beheer, jy's so veilig soos 'n huis" (Venter, 1996:122), waarop Konstant dink dat dit 'n huis van kaarte is. Dus nie 'n baie veilige huis nie en boonop verteenwoordig die kaarte dobbelary met sy lewe. Konstant het tot dusver die feit dat hy siek is ontken en onderdruk, maar nou kan hy homself nie langer om die bos lei nie: "Kan dit nie glo nie, Jude. Wanneer het die diagnose gekom?" (Venter, 1996:122). Hierdie vraag is 'n belangrike punt in die verhaal omdat dit die eerste keer is dat Konstant eerlik is met homself. Dit geskied wel deur 'n gesprek met sy alter ego, waar hy uiteindelik erken dat sy losbandige sekslewe die oorsaak van sy siekte is.

As deel van Konstant se ontkenning is hy tog bekommerd dat hy dalk die siekte kan aansteek en dat Jude nie eens sal weet nie. Eers dink hy dat Jude nie sal weet nie, maar korrigeer homself dan deur twee keer te beklemtoon dat Jude wel weet: "Jude sal nie eers weet nie Jude weet Jude weet Jude" (Venter, 1996:126). Hy speel reeds sy eie dood in sy gedagtes af: "Bene teen mekaar, hande gevou oor my hart nes hulle 'n lyk uitlê. Gaan nooit probleme hê om my in die regte posisie te kry nie" (Venter, 1996:126). Die inisiant moet 'n simboliese dood sterf, wat presies is wat Konstant besig is om te doen. Heelwat later in die verhaal, is dit ook weer Konstant se tande wat met balsem ingevryf word ("Ek lê met swart gebalsemde tandvleise" [Venter, 1996:246-247]) wat simbolies wys op sy voorbereiding om die veerman, Charon, te ontmoet wat hom oor die Styx-rivier na die onderwêreld gaan neem.

5.7.1.2 Woede

Sodra Konstant aanvaar dat hy siek is, raak hy aggressief en kwaad vir Jude en homself oor die situasie. Op hierdie punt bely hy ook dat hy nie meer wil weet wat in Jude se lewe

aangaan nie: “En moenie meer vir my van jou uitstappies vertel nie. Ek wil daar niks, maar absoluut n i k s meer van hoor nie, Jude” (Venter, 1996:122), wat daarop wys dat hy besig is om afskeid te neem van sy alter ego en losbandige sekslewe. Dit is teenstrydig met sy ou self en Jude wys daarop: “Dis ’n ommeswaai” (Venter, 1996:122). Maar dan is dit weer Konstant se beurt om Jude daarvan te beskuldig dat sy/hy nie anders kan as om veelvuldige seksmaats te hê nie: “Dis jou swakheid, Jude” (Venter, 1996:122), waarop Jude reageer met: “Dis die motor wat my aan die lewe hou, ‘my affection hath an unknown bottom’” (Venter, 1996:123). Die term “unknown bottom” is dubbelsinnig – op die oog af is dit “bodemloos”, maar terselfdertyd kan dit verwys na ’n onbekende gay metgesel. Konstant wil iemand blameer en wys daarom vinger na Jude, en terwyl hy probeer sin maak van alles, wissel hy tussen Jude (sy alter ego) blameer en Jude (sy alter ego) aanvaar. Hy is kwaad dat sy losbandige homoseksuele aksies tot gevolg het dat hy siek geword het, want uiteindelik is dit nie noodwendig die homoseksualiteit wat dit aangehelp het nie, maar eerder die losbandige sekslewe. In die vorm van ’n droom waarin Konstant homself binne sy nuwe Engelse omgewing sien as Constant, kom hy tot die besef – wanneer dit reeds te laat is – dat sy losbandige sekslewe sy siekte en uiteindelik dood gaan veroorsaak: “no more sleeping around, it’s far too risky” (Venter, 1996:192).

Sy frustrasie met Jude word gesien wanneer Jude sy nek wil masseer met taai hande, wat dan die teenoorgestelde uitwerking het (“irriteer dit my uitermate” [Venter, 1996:211]). En in plaas daarvan dat hy bly is dat Shane kom kuier en dat hy homself kan wees, “sak ’n slegte wolk oor my toe. Ek voel so bedonnerd [...] magteloos [...] my ongenoeglikheid” (Venter, 1996:211). Hy voel ook skuldig omdat hy “onredelike hoë eise” aan hulle (Jude en Shane) stel dat hy homself “al klaar nie genoeg verwyt nie” (Venter, 1996:211). Hierdie woede bereik ’n hoogtepunt wanneer hy opspring en skree: “I’ve lost every bit of control I had over my life, skreeu ek [...] My onmag! My onmag! Julle weet fokkol hoe dit voel, julle weet niks, skreeu ek huilend, skop die agterdeur [...]” (Venter, 1996:211), waarna hy agterna erken dat sy woede oor veel meer gaan as net sy siekte: “My woede sal ek nooit in hierdie lewe uitgeskreeu kry nie, daar’s te veel daarvan” (Venter, 1996:212). Dat hy ’n stormagtige verhouding met sy pa het en die feit dat hy die Wasserman-woede geërf het, maak deel uit van hierdie opstandigheid. Dit is nog iets wat hy moet afsterf voordat hy kan aangaan met sy lewe. Sy woedeuitbarsting gaan voort met: “Julle weet niks, nikssss, en jy, Jude, gil ek teenoor die blackboy, nou heeltemal buite myself, jý jý” (Venter,

1996:212). Let daarop dat hy op die "blackboy"-plant skree, wat weer herinner aan Jude as die donkerman, die "dark horse". Maar hy voltooi nie sy sin nie, want Jude weet reeds waaroor dit gaan: "ek wil nie jou ergste vrese bewaarheid nie, my Jude" (Venter, 1996:212), maar dan gaan hy tog voort met sy uitbarsting: "Ek gee nie om nie, gee niks meer om nie, skreeu ek myself buite my sinne [...] it's irreversible, I am dying" (Venter, 1996:212). Uiteindelik erken hy aan homself dat hy siek is en besig is om te sterf, en vir die eerste keer sê hy dit hardop wat 'n belangrike stap in die oorgangsproses is: "Dis beter so, beter dat dit uit is" (Venter, 1996:212).

5.7.1.3 Onderhandeling

Tydens die onderhandelingsproses poog die individu om 'n beter persoon te wees of te word in ruil vir genesing, of genade. Konstant onderneem om positief te wees, homself goed te versorg en te beskerm teen kieme: "dis belangrik dat ek positief bly. Dit op sigself is immuunversterkend" (Venter, 1996:199); en, "ek moet van elke dag die beste maak. Sommiges gaan glo baie vinnig agteruit" (Venter, 1996:208). Hy laat niemand met skoene aan in die huis toe nie en troeteldiere is ook buite die kwessie, maar 'n rondloperkat kom aas in sy kombuis, wat vir hom 'n probleem is: "Ek het verneem dat 'n persoon met 'n immuungebrekkige sisteem geen troeteldiere, veral nie katte moet aanhou nie" (Venter, 1996:199). Konstant se geneesheer, Paul, stel ook voor dat hy homself kalm hou en nie ontsteld raak nie: "In opdrag van Paul mag ek my nie ontstel nie [...] moet ek my afsluit. Niks mag my meer omkrap nie" (Venter, 1996:203).

Shane stel voor dat hy van "alternatiewe medikasie" gebruik moet maak wat "dalk net die antwoord" (Venter, 1996:212) kan wees. Dit behels dat daar suiwer suurstof deur sy bloed gepomp word, wat baie duur is en waarvoor Shane wil betaal. Shane tree weer eens op as die moederfiguur wat help: "as ek siek word, wou ek nog altyd, as ek siek is, wil ek soos alle kinners, bybies, my ma hê. Sal dit later vir Shane vertel as ons alleen is. Jude kan my ouers nie verdra nie" (Venter, 1996:188). Die feit dat Jude nie sy ouers kan verdra nie, kan daarop wys dat Konstant sy onaanvaarbare emosies op sy alter ego projekteer (kyk Borman, 1990). Jude, as die triekster, wil ook alles wat met die sisteem verband hou, ondermyn.

Verdere alternatiewe geneesmiddels word ook probeer: “Daarbenewens rapporteer Jude ook van ’n Chinees vervaardigde wondermiddel waarvan daar gepraat word in klubs en pubs” (Venter, 1996:218). Die alternatiewe behandelings blyk te help wat vir Konstant nuwe moed gee. Sy hoesie is stiller en die bloedplaatjietelling het gestabiliseer. Dit lei daartoe dat hy ’n tweede naturopaat gaan besoek en die interaksie tussen hulle is amper simbolies van iemand wat hom na sy graf lei. Terwyl sy hom by die trappe af lei raak sy besorg aan hom: “Sy stel voor dat ons op hierdie heerlike dag buite onder die takke van haar boom vol vrolike voëls moet gaan sit. [...] Ons gaan sit op ’n houtbankie” (Venter, 1996:230). Alhoewel die boom vol voëls die illusie skep van die “boom van lewe”, kan die houtbankie verwys na ’n doodskis, of selfs ’n kruis verteenwoordig. Sy kyk in sy oë en maak gebruik van iridologie om hom te diagnoseer met miltsugtigheid. In die naturapaat se groen oë weerkaats die boom (van kennis?) waaronder hulle sit: “Sy praat van ’n koue milt wat neerslag vind in ’n sware gees” (Venter, 1996:231). Dit is in teenstelling met sy gedagte van vroeër toe hy gesê het: “’n Blymoedige gees word deur ’n gesonde liggaam gehuisves” (Venter, 1996:224).

Die vrees wat Konstant ervaar as hy dink dat hy dalk van sy verstand af gaan raak, kan gesien word in hierdie versugting: “God, laat ek nie mal word nie [...] Nie mal word nie” (Venter, 1996:232) en ook later: “as ek nou met die trein moet ry, word ek mal” (Venter, 1996:233). Hy vermaan homself om nie die woord “mal” so ligtelik te gebruik nie, wat weer aansluit by sy onderhandelingstegniek.

5.7.1.4 Depressie/hartseer

Konstant se hartseerfase word amper bespotlik gemaak deur dit in liedjies en versies uit te druk. Vergelyk in hierdie verband: “Hey Jude, don’t make me so fuckin’ sad” (Venter, 1996:50), en, “Well, I’m sad to say, but you’re on your way, Konstant” (Venter, 1996:184). Die eerste reël hou verband met die oorgang na homoseksualiteit en die tweede met die oorgang na die dood. Die feit dat beide hierdie reëls in Engels geskryf is, kan suggereer dat die oorgang na ’n ander land, waarvan die voertaal Engels is, hom eweneens hartseer stem omdat hy ook in sy siektetoestand homself in ’n vreemde taal moet uitdruk (wanneer “kinners, bybies, [hulle] ma [wil] hê”). In ’n terugblik na waar hy vandaan kom, spreek hy sy hartseer uit: “Dit het alles begin met die blou kolle op my bene, Ma onthou seker nog

hoe my bene gepyn het toe ek klein was. Nie dat ek daardie beenpyn met my hartseer wil verbind nie, want, ja, dit maak my baie seer om dit aan Pa en Ma te sê" (Venter, 1996:200). Hierdie narratief vind weer neerslag in *Groen soos die hemel daarbo* wanneer Simon se bejaarde moeder by hom in die bed inkruip en hy dink: "in die middel van die nag as my bene so gepyn het dat ek na haar moes skrou, het sy gesorg dat sy opstaan en langs my kom inkruip, soos nou" (Venter, 2017:Loc2290). Dit skep 'n sterk verband tussen Konstant en Simon.

Wanneer Konstant weer die kat in sy kombuis betrap, dink hy daaraan dat diere goeie terapie is en dat "troeteldiere terapiediere word, selfs die goudvis op die sekretaresse se lessenaar kan teen depressie help" (Venter, 1996:67). Later by die hospitaal, oorval 'n hartseer hom weer wanneer hy 'n urine-monster moet produseer: "Hier kom hy nou: bitter, geel trane van Konstant" (Venter, 1996:184), en erken dan: "Ek's bang, Paul, hier's groot fout met my" (Venter, 1996:184).

As Konstant in die nag nie nie kan slaap nie, en sy siekte en die gepaardgaande terapie by hom spook, is hy ontsteld omdat niemand hom gewaarsku het dat dit gaan gebeur nie: "En ek kan ook nie verstaan waarom ek hierdie lydingslabirint moet deurloop nie" (Venter, 1996:241), en nadat hy oorrompel is en beroof is, het hy net "bly sit met my hande vol trane" (Venter, 1996:242).

5.7.1.5 Aanvaarding

Einde ten laaste moet Konstant sy noodlot aanvaar en dit is dan dat die simptome al meer prominensie verkry. Die feit dat hy gewig verloor, floutes kry, maklik kan bloei, vatbaar is vir kieme en later niks meer voedsel kan inhou nie, word alles in detail beskryf. Die siekte begin as 't ware lewe in die narratief: "Pas nou is ek in staat om die toestand van my liggaam te beskryf in woorde en uitdrukkings wat eie besit geword het" (Venter, 1996:230).

Benewens die swamagtige seertjies op Konstant se rug, is een van die eerste simptome die bloukolle: "Niks is nog finaal nie en die drie kolle agter op my linkerkuit is veel dowwer en boonop het daar geen nuwes verskyn nie" (Venter, 1996:174). Maar dan volg 'n

knaende gehoes: “omdat ’n hoesie my optel” (Venter, 1996:199); “Jude moes op my versoek kom kyk na die slymerigheid wat uitkom” (Venter, 1996:199); “Na ’n hoesbui wriemel daar op die agterkant van my hand ’n groen fluimpie” (Venter, 1996:202); “Eers het my dokter [...] gedink dis hemofilie, en wat kan erger as dit wees? Maar toe dui die bloedtoetse op iets ergers, ek bedoel iets anders” (Venter, 1996:200).

Die bloedtoetse en bloedplaatjietelling bevestig uiteindelik dat hy siek is en dat die telling so laag gedaal het, dat dit “lewensgevaarlik” is (Venter, 1996:186). Sy swak bloedplaatjietelling het tot gevolg dat hy ’n anti-retrovirale geneesmiddel vir HIV moet neem: “My T-seltelling is matig tot sleg en op sy aanbeveling moet ek dit oorweeg om op die maintenance drug azidothymydine te gaan” (Venter, 1996:197).

Die talle verwysings na bloed kan ook simbolies wys op “bloed is dikker as water”, wat telkens weer sy herkoms en familie oproep: “’n Kind is mos nie ’n mens nie, net ’n bloedjie bedek met vel wat aan sy pa behoort” (Venter, 1996:78). Dat bloed so ’n prominente deel van die verhaal word, versterk ook die moontlikheid dat Konstant kan voel dat daar bloed aan sy hande is – deur ’n homoseksuele emigrant te wees beteken die einde van die Wasserman-bloedlyn: “Ek ruik my bloedbroer, my bloed. Myne is nou gemeng” (Venter, 1996:251). Dit behels enersyds dat sy bloed gemeng het of besmet is met ’n virus, maar andersyds dat hy simbolies nie meer “suiwer Suid-Afrikaans” is nie – hy is as inisiant beïnvloed en verander deur sy nuwe omgewing. Die feit dat sy bloed uiteindelik besmet is en ’n “pes” dra, is simbolies van Konstant se herkoms en Suid-Afrikaners wat almal die “pes” van apartheid en onreg met hulle saamdra. Die talle bloedverwysings getuig van die belangrikheid daarvan en kan gesien word op, onder andere, bladsye: 33, 92, 93, 96, 110, 141, 161, 171, 176, 183, 186, 188, 189, 190, 197, 198, 199, 200, 202, 206, 207, 209, 211, 212, 213, 214, 215, 218, 222, 224, 230, 236, 240, 241, 246, 251 en 255 (Venter, 1996).

Gewigsverlies is ’n volgende en meer sigbaare simptoom, en in ’n poskaart aan sy familie kies hy om nie verder uit te wei oor sy siekte en al die gewig wat hy verloor nie: “Oor my dooie liggaam meld ek enige woord daaroor dat ek steeds besig is om af te val” (Venter, 1996:213), maar hy versoek tog dat Albert dringend moet kom kuier omdat hy besef sy tyd is min: “Ek dra wyer hemde en losser broeke om maerder wordende ledemate te bedek” (Venter, 1996:214), en “Ek vat myself nou een gaatjie in my belt korter” (Venter,

1996:208). Sy siekte raak algaande meer sigbaar en hy kan dit uiteindelik nie meer wegsteek nie.

Konstant se floutes, nog ’n simptoom, is byna ’n kleedrepetisie vir sy uiteindelike dood; die feit dat dit donker word (hy sy sig verloor) en uiteindelik doodgaan: “dit kan my ook nie skade doe doe do [...] ken mos van blackout, moenie panic. Moenie. Pikdonker word dit. So maklik is dit, so gou kan dinge verander, dit het al dikwels. Bly staan. Dis ’n blackout, Konstant, niks ernstigs nie” (Venter, 1996:216).

Alhoewel Konstant geskok is om die nuus van sy dokter te kry oor sy sig wat hy besig is om te verloor, was dit nie “heeltemal uit die bloute” (Venter, 1996:231) nie:

> “Hy lig my dienooreenkomstig in oor die voor die voet vernietiging van die cytomegalovirus: In jou geval is hy helaas al redelik ver gevorder en besig om die retina los te maak van die chorion, daarbenewens kan hy ook bakterieë stuur wat die kosbare coli van die dikderm aanval en inflammasie en voortslepende diarree veroorsaak, voorts kan hy die brein aantas” (Venter, 1996:232).

Omdat die medikasie wat hom langer aan die lewe hou nie in kombinasie met die medikasie wat die cytomegalovirus beveg en dus sy sig help behou, gebruik kan word nie, moet hy kies tussen die twee: “ek moet die keuse tussen lewenslengte en skerpsig maak” (Venter, 1996:233). Die feit dat hy sy sig verloor en algaande al hoe minder kan sien, veral met die een oog, maak byna van Konstant ’n siklops waar hy stelselmatig meer moet staatmaak op ruimtelike bewustheid om hom sodoende nie teen meubels ensomeer te stamp nie. Die sigprobleme raak progressief erger: “Kan vanoggend byna niks sien nie, my oë is toegekoek soos met pink eyes” (Venter, 1996:250).

Uiteindelik maak Konstant die keuse om te sien: “Ek wil sien totdat ek sterf, ek wil die blou hemele nie uit die oog verloor nie, ook nie die rooigevlekte rosellas in die Blouberge nie” (Venter, 1996:235). Voëlsimboliek is deurgaans belangrik, en selfs wanneer Konstant sy asemhalingstegniek beskryf, verwys hy na homself met ’n voëlverwysing: “Blaas nou alles uit, al die ou goed in die krop” (Venter, 1996:237). Dit is ’n laaste poging om vrede te

maak met sy herkoms, sy familie en sy pa. Ook later, wanneer Konstant vir sy laaste behandeling gaan: “Haar selfversekerdheid gee my geloof, my wil om te sien, verwonder haar” (Venter, 1996:261), maar dan deel sy hom mee dat dit sy laaste inspuiting was, dat dit nie meer die moeite werd is nie, want die retina is besig om los te kom: “Die cytomegalovirus kan nie meer teruggehou word nie, dit het reeds te ver gevorder” (Venter, 1996:261). Voëlsimboliek is weer in gedrang wanneer Konstant vir Albert vertel van die vlies oor jou oë by geboorte: “die teerblou gordyntjie oor die ogies van ’n slapende kuiken” (Venter, 1996:261). Dit is gepas dat Konstant (as homoseksueel, emigrant, sterwende, ensomeer) na homself binne die konteks van ’n voël (‘n liminale wese) verwys.

5.7.2 Die oorgang van lewe na dood

In die laaste hoofstuk van die roman is die naderende dood allesoorheersend. Konstant se simptome bereik ’n hoogtepunt wanneer alles uiteindelik tot ’n einde kom. Hy beskryf homself letterlik as ’n papie wat sy vorige lewe afgesterf het om opnuut gebore te word as ’n skoenlapper (enersyds soos voëls ook ’n vlieënde, transendentaal, maar andersyds ook iets wat ’n metamorfose ondergaan: ’n eier – larwe/wurm – papie – skoenlapper):

> “die lakens kan stywer en stywer vasdraai tot ’n benoude kokon wat selfs my kop kan inmummie. As beide die blindings en gordyne toe is, kan ek versmoor in die donker hulsel van die mure met net die koue stoel en my swygsame klere, my broek met sy lee pype en my treurige hempsmoue as getuies” (Venter, 1996:235).

Die dood word dus ’n oorgang, nie net ’n einde nie.

Sy agteruitgang word al hoe meer sigbaar: “Ek gaan nou vinnig agteruit, word gouer moeg en gouer vaak” (Venter, 1996:237), en oor sy bene wat al hoe maerder word, feitlik soos ’n geraamte, sê hy: “Sies tog, hulle het vermaer tot hout-op-hout” (Venter, 1996:243).

As deel van Konstant se meditasietegnieke is hy bewus daarvan dat rustigheid gepaard gaan met asem-uitblaas. Hierdie besef en die feit dat hy ewige vrede sal ervaar wanneer hy sy laaste asem uitblaas, word in sy gedagtes gesien: “Later raak ek tog rustig deur diep

asemteue te neem [...] tussen die gesellige flennielakens raak ek tog rustiger soos ek uitasem, alles uit my uitasem" (Venter, 1996:242-243). Daarbenewens is die asemhalingstegniek belangrik tydens telefoongeprekke met sy pa, omdat hy, "op die klank van Pa se stem kragtig uitasem, dan 'n rukkie wag terwyl ek my asem hou, wag totdat sy stem heeltemal klaar gekom het, en eers dan trek ek nuwe, vars lug in" (Venter, 1996:244), om sodoende rustig te raak en sy pa se stem feitlik uit sy sisteem te verban.

'n Nuwe salf genaamd Cancell wat van die Ooste af kom, skep nuwe hoop vir "noodlydendes" en ook Konstant besluit om dit te probeer: "Wat is makliker as om eiehandig en ingesmeer met 'n geheimsinnige salf die hoop weer uit te dolwe? Vir of teen die salf is die voor die handliggendste keuse wat ek nog ooit moes maak" (Venter, 1996:245). Konstant noem dit "'n heksebrousel van steenkoolas, honnepis en apelewer – lag ons almal, al drie van ons saamgekoek om die potjie" (Venter, 1996:245-246). Die drie individue wat saamgekoek om die potjie sit, roep beelde van hekse rondom 'n brousel op, maar Konstant is desperaat om enigiets te probeer wat moontlik kan help: "Veel [...] kan ek in so 'n kwaksalf nie investeer nie. Maar ten slotte wil ek dit tog ondanks voorbehoude probeer, bereidwillige dienaar wat ek is. Ek wil graag in 'n wonderwerk glo" (Venter, 1996:245-246). Die salf moet aan die tande gesmeer word en het 'n wit afskeiding wat soos eierwit lyk tot gevolg. Konstant beskryf die bitterheid daarvan as bitterder as aalwyn en dit verkleur sy tande "swamswart":

> "Maar toe die eerste afskeiding een oggend voor die spieël [...] En ons staar al twee na die oop kratertjie van my mond vol skuim [...] Toe bevind ek my skielik midde-in 'n blye tyd. My loopmaag neem af. Gevolglik maak my boude weer effens wang, my polse verdik so dat my nuwe horlosie amper aanbly" (Venter, 1996:246).

Hierdie oplewing is net tydelik, maar dit bring steeds nuwe hoop. Hy het selfs 'n nuwe horlosie aangeskaf wat daarop wys dat hy vasklou aan die hoop dat daar nog "tyd" is.

Die verwysing na die salf wat Konstant se tandvleise swart vlek en die wit skuim wat by sy mond uitkom, roep beelde op van die maskers wat die inisiante aan hulle gesigte verf: "Ek lê met swart gebalsemde tandvleise, so opgewonne, ma-se-kind!" (Venter, 1996:246-

247), en die vooruitsig op hergeboorte kan gesien word aan “ma-se-kind”. Hy is dus nie meer ’n groot man nie, maar weer ’n kind. Konstant glo vas dat die salf werk, want hy het skuim in sy mond: “Ek het die logika van die salf so oermaklik aangegryp omdat ek nog so verskriklik graag wil lewe, ofskoon ek alreeds die voorbereiding van myself vir my afskeid begin het” (Venter, 1996:249). Hy wil graag lewe, maar besef terselfdertyd dat daar nie salf aan sy lot te smeer is nie: “Aan my lus vir die voortgang van my lewe is daar geen salf te smeer nie. Ek wil nog lewe, mense ek wil nog” (Venter, 1996:249). Maar Konstant het sy lot aanvaar en is nie meer verbittered daaroor nie: “Ek moet [...] eerder voortgaan met my voorbereiding, met myself” (Venter, 1996:250), en “Ek mag my nie meer deur die lewe laat verlei nie: dit dan was die nuttige boodskap van Cancell” (Venter, 1996:250).

Konstant se broer, Albert, is uiteindelik die enigste een van die familie wat vir hom in Australië gaan kuier en hom ook bystaan in sy laaste dae: “Ons sit styf langs mekaar op die agterste sitplek van die motor. My hand rus in syne. So sal hy die koue tot in die beentjies van my hande voel” (Venter, 1996:252). Konstant praat van sy geletselde liggaam: “wat niks meer kos wil vashou nie” (Venter, 1996:252) en “Só helder staan die tekens uit van dae wat ten einde loop” (Venter, 1996:253). Maar Konstant moet steeds gereeld terug stad toe vir sy ooginspuitings: “Ek kan plotseling my vrees vir die naald nie van my vrees vir die angel van die dood onderskei nie” (Venter, 1996:257).

Afwagting wat deel uitmaak van liminale fases word ’n belangrike gegewe in Konstant se lewe: hy moet wag om die uitslae van sy siekte te kry, hy moet wag vir die resultate van die bloedtoetse, hy moet telkens in die dokter se spreekkamer wag: “nou moet ons eers wag op hulle om die boksie drugs te gaan uitteken in die naam van die verlenging van die lewe van Konstant Wasserman” (Venter, 1996:254). Konstant se behoefte aan ’n toekoms en toekomsblik word gesien aan die volgende uiting: “’n Wagkamer kort mos vensters” (Venter, 1996:258), wat ook weer op ’n drumpel dui. Hy het vrede daarmee gemaak om ’n liminale individu te wees: “Ek het so lank geleer om die kuns van wag aan te leer dat ek dit nou vervolmaak het. Die verskil is dat ek nou weet waarop ek wag elke keer dat ek wag” (Venter, 1996:254).

Wanneer Stephanie sy laaste ooginspuiting toedien en finaal afskeid neem van Konstant, erken hy dat hy nooit gereed sal wees om te gaan nie: “Stephanie, sê ek, Stephanie. Ek sal

nooit gereed wees nie. Stephanie, sê ek" (Venter, 1996:261). Konstant vra vir Albert of hy onthou hoe 'n baba se oë oopgaan: "[...] sodat jou kyklewe van sien en trippelsien, tot die dood toe verwonder, kon begin? Sonder grense, het ook ek toe gedink" (Venter, 1996:262). Selfs in sig is daar 'n grens wat hy moet oorsteek – die grens tussen goeie sig en verswakte sig, of selfs blindheid.

Konstant besef sy oorgangsfase na die dood is nog nie voltrek nie: "want ek het nog so baie wat ek eers vir myself moet doen voordat ek sterwe" (Venter, 1996:262). Wanneer hy weer 'n slag toilet toe moet gaan dink hy oor sy boude:

> "Wat het nou van julle geword? Alles uitgekak, my oorlê boude, julle stoflike oorskotte wag hulle laaste dae af op geroeste stoeltjies in die rioolsaal hier onder in die tuin en as julle weer gesig wys, gaan dit in my groentetuintjie wees waar julle in gawe grond ingespit gaan word om te bemes my vinkel en my basiliekruid, my pampoentjies en groen ment: twee boude vir 'n bossie kruie" (Venter, 1996:262).

In 'n laaste "ode" aan sy stoelgang kom die gedagte aan kompos by hom op. Op hierdie aarde gaan hy as mens dood, maar sy oorskot kan dien as lewegewende kompos om groente en kruie te laat groei – 'n voorbeeld van die dood as oorgang, as nuwe begin eerder as finale einde. Uit 'n religieuse konteks kan dit ook verwys na hergeboorte of reïnkarnasie – samsara. Die komposverwysing is as 't ware 'n vooruitblik na dié belangrike tema in *My simpatie, Cerise*, soos later bespreek sal word.

Die toiletsitplek wat Konstant vir oulaas gebruik, is ook van hout gemaak, wat weer 'n vooruitblik na sy kis en die dood is. Nie alleen "tap sy lewe onder hom uit nie" – wat reeds sy dood voorspel, maar dit gebeur op 'n houtsitplank, in 'n houthuis, in 'n bos. Aanvanklik is dit "nog net hierdie houtplank wat my hier hou" (Venter, 1996:263), anders sal hy in die riool verdwyn. Wanneer hy klaar is, gaan sit hy weer op die stoep: "Die voëls kan vir my kom sing. [...] en ek hoef hulle nie werklik te sien nie, want hulle sing in kleur" (Venter, 1996:263). Hoe nader Konstant aan sy dood kom, hoe belangriker word voëls. Wanneer hy besef sy einde is naby, sê hy: "Die vrolike voëls sal my nie mis nie, ek hét hulle mos gegroet" (Venter, 1996:264).

Aan die einde van sy lewe weet Konstant reeds: “Ek staan nie weer uit hierdie bed op nie” (Venter, 1996:264). Sy einde het gekom en hy besef die kussing op sy leunstoel sal gou weer uitpof: “Dit was maar ’n sagte duikie wat ek gemaak het” (Venter, 1996:264). Die belangrikheid van hout, as verwysend na ’n doodskis, is ook weer ter sake wanneer hy praat van sy kamer se sagte houtmure, en ook, die “laaste reisies na die houtkommode, ou kleinhuisie links in die hoek” (Venter, 1996:264), nog ’n hout-item wat sy einde voorspel. Die tafeltjie waarop Shane sy benodigdhede reggepak het, het ’n doek bo-oor: “jute geweef om die growwe oppervlak van die aarde na te maak” (Venter, 1996:264) – die aarde waarheen hy binnekort terugkeer – stof tot stof. Jute is ’n natuurlike, organiese weefsel gemaak van plante. Sy laaste benodigdhede (let wel “nié besittings nie” [Venter, 1996:264]) is binne bereik: “kliphandjie [...] tasobjek vir die oë van my vingertoppe [...] bottel water, strooitjie [...] blaker met vetkers” (Venter, 1996:264), is eintlik in antwoord op Deloris wat vroeg in die verhaal gevra het na die belangrikste goed van sy pa: “Het jy al mooi na al jou pa se persoonlike besittings gekyk? [...] jy weet mos, Konstant, al die tipe dinge wat ’n mens agterlaat as jy doodgaan. Die goed waaroor mense dan sê; Ja, dit was nou al sy ou persoonlike goedjies” (Venter, 1996:38). Hierdie “persoonlike goedjies” is belangrik, omdat dit daarop wys dat die mens eintlik nie veel nodig het nie, en niks daarvan kan saamneem graf toe nie: “Nou kan ek duidelik sien waarmee ek moes oud word, goed oud word: met die passie wat my tot my laaste dag toe sal koester. Dit is die passie om myself vir my dood voor te berei. Dit is waarvoor ek gelewe het” (Venter, 1996:264). Wat Konstant finaal benodig, is 1) ’n hand (leisteenhandjie), wat hom kan lei, om vas te hou, ’n bemoedigende hand, ’n hand wat uitreik, die reuk van sy ma se hande (Venter, 1996:251), maar moontlik ook die koue hand van ’n ouer wat nie omgegee het nie, die koue hand van die dood, ensomeer; 2) water, simbolies van lewe, maar ook die dood as die Styx-rivier (let op die water wat hy drink en die water wat onder hom uitloop); en 3) die kers, wat lig (en donkerte) verteenwoordig, dat hy uiteindelik die lig gesien het, en dat hierdie lig hom gelei het na die hiernamaals. Wanneer Konstant met sy ma oor die telefoon praat, is dit weer die gedagte aan sy ma se hand wat hom vashou. Hierdie benodigdhede kan ook gesien word as die reisiger se besittings wat hom op sy weg moet help en bystaan, soos gesien is in Turner se teorie oor die liminale handeling van reis.

Die verteller se fiksasie (obsessie of fetisj) met hande kan gesien word aan die talle verwysing na hande in die verhaal. Om ’n paar verwysings aan te haal: handdruk, hand

om die lyf (Venter, 1996:12); “wil nie die hand hap wat hom help nie” (Venter, 1996:24); “is ek ten minste weg van jou handsambok” (Venter, 1996:24); “haar hande die strontstrepies” (Venter, 1996:30); kanthandskoentjies (Venter, 1996:32); hande klap (Venter, 1996:42); “Martie se handbeweging” (Venter, 1996:44); “Twyfel en geloof maak my hande bewerig” (Venter, 1996:44); bakhande (Venter, 1996:49); Jude se bruin hande (Venter, 1996:50); hand onder die wortel (Venter, 1996:52); “Dikwels neem ek myself in die hand” (Venter, 1996:58); een handjie kroonblare (Venter, 1996:60); die dominee se hand met die mooi netjiese naels, sowel as sy handskrif (Venter, 1996:69); “haar hand perkamentagtig” (Venter, 1996:75); Jude se handskrif (Venter, 1996:83); “Wie weet hoe jou hand waar dwaal” (Venter, 1996:90); in jou hand hou (Venter, 1996:93); linkerhand (Venter, 1996:94); “Bekwame hand leer sy baas self” (Venter, 1996:97); kombuishande (Venter, 1996:97); “sy hande blare” (Venter, 1996:98); gevoelvolle hand (Venter, 1996:99); oop handpalm (Venter, 1996:99); “kinderhand met ’n potloot” (Venter, 1996:110); bewende hande (Venter, 1996:119); delikaatste handbewegings (Venter, 1996:120); “laat my een hand nie weet wat die ander een was nie” (Venter, 1996:124); “aangename hand om my been” (Venter, 1996:129); hande gevou (Venter, 1996:126); “sit jou hand hier daar en oral” (Venter, 1996:127); “die palm van jou hand” (Venter, 1996:130); stewige handdruk (Venter, 1996:130); “my hande omhoog hou” (Venter, 1996:135); “sonder om sy hand oop te maak” (Venter, 1996:138); die hand manlik (Venter, 1996:138); hande plat (Venter, 1996:140); “diervlees daar in jou hand” (Venter, 1996:141); onvaste hand (Venter, 1996:141); bakhand (Venter, 1996:144); hande soos marmer (Venter, 1996:147); “sy tel haar hand op en waai, handjie in die lug” (Venter, 1996:153); helende hand (Venter, 1996:159); “wie se hand gaan die haas se slagaar afsny?” (Venter, 1996:161); “feel his hands, like ice” (Venter, 1996:169); gee jou hand hier (Venter, 1996:169), “asof ’n hand, ’n warmbloedige moedershand” (Venter, 1996:171), sy ma wat sy kinderbene gevryf het (Venter, 1996:189); “nes Ma se hand altyd gedoen het” (Venter, 1996:201); agterkant van my hand (Venter, 1996:202); hef in die hand (Venter, 1996:213); “Oorlewingsgetroue hand” (Venter, 1996:217); “myself in die hand begin neem” (Venter, 1996:226); “Ek voel Pa se hand skurferig van al die plaaswerk” (Venter, 1996:226); stywe handdruk (Venter, 1996:226); “my hande vol trane” (Venter, 1996:242); onder hande gehad (Venter, 1996:243); in my hand verpoeier (Venter, 1996:243); die hand van ’n kind (Venter, 1996:244); my hand rus in syne (Venter, 1996:252); “So sal hy die koue tot in die beentjies van my hande voel” (Venter, 1996:252);

verkreukelde hande (Venter, 1996:253); sy hand aan haar kaal (Venter, 1996:255); “Shane se handjie op myne, ’n harde ou kombuiskloutjie. Albert s’n op my knie” (Venter, 1996:258/59); strelende hand (Venter, 1996:262); “grond verpoeier in sy hand” (Venter, 1996:265); “My hand is koud” (Venter, 1996:266), okkerneuthande (Venter, 1996:267); “jou hande kan jy vou” (Venter, 1996:268).

Vergelyk in hierdie verband ook Wepener se boek, *Die reis gaan inwaarts* waar hande eweneens belangrik geag word: “En net soos wat ’n hand aangereik moet word vir die sterwende, net so moet ’n hand aangereik word vir die wat agterbly” (Wepener, 2017:Loc176). Soos wat Konstant as sterwende se behoeftes afneem, so ook skryf Wepener van die “sterwende se onmiddellike behoeftes; soos om ’n glas water aan te bied, die persoon se hand vas te hou, of die laken van die bed waarop die sterwende persoon lê te verskoon” (Wepener, 2017:Loc176).

Die prominensie van hande in *Ek stamel ek sterwe* roep die beeld van die humonkulus op. Hierdie humonkulus (klein mannetjie) is deur die neurochirurg, Penfield, in 1937 “ontdek” toe hy pasiënte met epilepsie en ander afwykings se breinfunksies bestudeer het. Die pasiënte is lokaal verdoof en was dus wakker (dus ook in ’n tussentoestand), wat hom in staat gestel het om die verskillende dele van die brein te stimuleer waarop die pasiënte kon aantoon wat hulle voel. Dit het hom toegelaat om te illustreer watter dele van die brein watter liggaamsdele beheer of verteenwoordig.

Tydens hierdie navorsing, het dit na vore gekom dat ’n groot persentasie van die sentrale korteks juis die hande beheer. Deur die interaksie tussen die brein en die liggaam op hierdie manier te rekonstrueer, is ontdek dat ’n veel groter deel van die brein gewy word aan die beheer van die hand- en vingerbewegings, in vergelyking byvoorbeeld met die van ’n arm of been. Vingerpunte speel ook dié belangrikste rol wanneer dit kom by die gevoelsensasie. Eweneens is die tong ’n belangrike orgaan om byvoorbeeld taal en woorde te formuleer. Dit is die rede waarom die visuele representasie van die humonkulus se hande heeltemal buite verhouding groot is ten opsigte van sy lyf, arms en bene. So ook is die tong/mond, ander sintuie, voete en genitalieë van groot belang en word sodanig uitgebeeld. Die humonkulus is letterlik ’n verteenwoordiging van hoe die brein die menslike liggaam interpreteer. Die “breinkaart” van ’n mens is as ’n verwronge

mensagtige figuur gevisualiseer as die humonkulus: “whose form indicated the amount of cortical area dedicated to motor or somatosensory functions of each body part” (Catani, 2017:3055).

Uit bogenoemde word dit begryplik waarom die fokus op hande belangrik is, veral in ag genome die naderende dood. Vir ’n gesonde persoon is hande van kardinale belang, maar soveel te meer vir iemand wat besig is om te sterwe soos in hierdie roman, waar hande onder andere ’n plaasvervanger word vir sig.

Aan die einde van Konstant se lewe is dit ten opsigte van voedinginname nog net water wat van belang is: “ek eet nie meer nie, Ma. Net water, heerlike koel water” (Venter, 1996:266); “Water, eers water. Laaf my tong” (Venter, 1996:267); “Water ook [...] Water ek ek” (Venter, 1996:268); “waar die bottel waar die water?” (Venter, 1996:269). Die belangrikheid van water as reiniger, maar ook as simbolies van die doop, waar die inisiant gedoop word aan die einde van sy inisiasieproses om ’n nuwe lewe in te gaan, word ook gereeld aangetref in die vertelling. Die feit dat Konstant oor die waters en die vreemde in is, versterk ook die rol wat water speel. Water kan ook herlei word na die baarmoeder, die plek waar Konstant nog veilig gevoel het, vandaar ook spesifiek die gesprek oor water met sy ma. Voorbeelde van waterverwysings sluit in: “’n skeutjie water op die stoof verder kook” (Venter, 1996:17); “Ek wil bietjie gaan kyk hoe lyk dit daar oorkant die waters” (Venter, 1996:19); “Te-te. Water sal moet help. Hoeveel keer kan jy jou gesig afspoel?” (Venter, 1996:45); “vervars my gloeiende gelig [sic] met bakhande koue water” (Venter, 1996:49); “In ’n vlaag rooswater” (Venter, 1996:52); “badwaterreuk van aarbeie en room” (bl 61); “vir ’n glasie water inloer” (Venter, 1996:65); tydens die besoek van die dominee en Konstant se pa in Johannesburg, is dit Konstant wat ’n glas water drink: “’n Glas water is vir my oorgenoeg” (Venter, 1996:66); “Bloed op die water” (Venter, 1996:92); “En drup bietjie eukaliptusolie in die water” (Venter, 1996:93); “die water van die hijiki af maar nie weg te gooi nie” (Venter, 1996:95) (wat Konstant toe wel weggegooi het); “Die skottelgoedwater saam met die gekookte hijiki” (Venter, 1996:95); “nog voor die skottelgoedwaswaters skuimend wag” (Venter, 1996: 97); “met kokende water en growwe seesout” (Venter, 1996:98); “onder koue water afspoel” (Venter, 1996:99); in die nag staan Konstant op om ’n glas water in die kombuis te gaan haal (Venter, 1996:100); “Die nag ruik na hawewater” (Venter, 1996:101); “Die watersirkel van die toiletgat is die

hawewater" (Venter, 1996:109); "met koue water geskok" (Venter, 1996:109); "Miskien kort die blackboy water" (Venter, 1996:115); "En nog donkerder onder die water" (Venter, 1996:117); "Sommerso onder water" (Venter, 1996:117); "Salig is die water" (Venter, 1996:123); "Wawyd wakker. Water?" (Venter, 1996:126); "Toe ek by die winkel aankom, is die stoorkamer oorstroom" (Venter, 1996:132); "Kleinbaas Konnie gaan na die groot water" (Venter, 1996:150); "skep van hulle eie water" (Venter, 1996:151); "digby die koel asem van die water" (Venter, 1996:153); "die snelvloeiende water haar liggaam" (Venter, 1996:153); "In daai water is dit so bleddie koud" (Venter, 1996:157); "loop so 'n windjie ligvoets op die rivier se waters" (Venter, 1996:159); "Die pad is oorstroom" (Venter, 1996:166); "geen plant geen grond geen water geen dier geen mens geen begeerte geen smart geen geluk geen leegheid geen volheid geen begin, geen begin" (Venter, 1996:204); "Ek proe lewe in die water" (Venter, 1996:221); "my graad in die water te gooi" (Venter, 1996:227); en, "die hoë kalkinhoud van die plaaswater" (Venter, 1996:246).

In die laaste brief vanaf die familie voordat Konstant oor die waters en die vreemde in vlieg, doen sy pa nie eers moeite om self iets te skryf nie. Sy ma moet die boodskap oordra namens sy pa: "segenwense van jou vader" (Venter, 1996:71), en ingesluit by die brief is 'n tjek. Konstant besef dat sy familie hiermee probeer sê: "Hoop jy vlieg in jou moer in" (Venter, 1996:71). Die "waters" kan verwys na die Styx-rivier, want uiteindelik gaan Konstant ook dood aan die ander kant, en die tjek kan verwys na die muntstukke as betaling vir die bootman, Charon, om die lyk veilig anderkant te besorg.

Benewens Albert het Deloris ook vir Konstant op sy siekbed besoek om hom te gaan groet: "Sy vlieg vannag nog en sal môre al hier wees, betyds" (Venter, 1996:264). Dan bring Albert die foon sodat hy sy ouers kan groet terwyl hy "voëls oor vandag hoor praat" (Venter, 1996:265). 'n Belangrike punt in sy liminale fase word aangetref wanneer Konstant nie meer hoef te wag nie: "Vir die eerste maal in my lewe wag ek nie meer nie" (Venter, 1996:265). Die fase is byna verby en hy kan regmaak om opgeneem te word in sy nuwe lewe: "My wagtyd skop styf agter my rug, vorentoe wag die aarde, hy draai klaar sy koue wang" (Venter, 1996:265).

Hy praat met sy pa en ma oor die telefoon, want: "Ek is klaar, Ma, kaal aangetrek en doodreg" (Venter, 1996:266), wat feitlik presies die inisiant beskryf wat ook kaal is wanneer hy 'n simboliese dood sterf. Twee keer word daarop gewys dat sy kamer se venster na die ooste wys, wat binne die Christelike tradisie die rigting is waarin grafte gegrawe word, sodat die dooies tydens die opstanding oos kan kyk: "'n Goue damp kom deur die oostelike venster" (Venter, 1996:264), en "my kamer is mooi, Ma, hy't 'n oostelike venster" (Venter, 1996:266). Vensters, as liminale ruimtes/drumpels kom weer na vore wanneer Konstant letterlik wegkwyn terwyl hy stemme hoor: "Was dit die hond, wind? Kom in by die venters, hy's oral, vensters oral" (Venter, 1996:269). 'n Venster is 'n drumpelopening wat lig en lug inlaat of uitsluit, maar ook donkerte.[56]

Die gebeure rondom Konstant se dood en veral die oproep na sy ouers, word deur John (2008:85) verduidelik as 'n "(simboliese) 'beweging' terug Suid-Afrika toe", om "vrede te maak met sy ouers, en veral met sy pa, voordat hy sterf". Binne 'n liminale konteks is oorgange onomkeerbaar, en myns insiens is Konstant se laaste interaksie met sy ouers nie 'n "beweging terug Suid-Afrika" toe nie, maar eerder 'n poging om vrede te maak en klaarheid te vind, sodat hy kan aanbeweeg na 'n volgende "lewe". Vergelyk die kokon-, kompos- en Fenix-simboliek (meer hieroor later) wat 'n ewige samsara impliseer.

Uiteindelik moet hy ook van Shane afskeid neem. Hier is voëlsimboliek weer belangrik wanneer hy aan Shane sê: "jy gaan 'n nuwe mate moet soek. Ek weet jy sal hom raakloop op 'n dag net so skielik soos die currawongs die stilte kan breek" (Venter, 1996:267); en "I'll hit you that your grandma mistakes you for a duckbird" (Venter, 1996:267).

Albert is volgende aan die beurt, en al wat Konstant verlang is om vir oulaas na die toilet gehelp te word en water te drink. Laastens, en die belangrikste, moet hy afskeid neem van sy alter ego, Jude:

> "jy het my opgepas soos 'n eie kind. Die sorgery het 'n groot kom lewensessens uit jou geskep ter wille van my [...] hierna kan jy soet rus, my Jude, jou hande kan jy vou, jou goeie kop kan jy aanleun teen iets sags. Maak maar jou vlegsel

[56] Vergelyk ook Venter wat by die venster staan tydens die werksafskeid op die laaste dag voor sy emigrasie.

> los, jy hoef niks meer te reël nie. My lewe is weggepak, die erdepot vir my as staan reeds gereed, reggeskuif" (Venter, 1996:268).

Sodra Konstant te sterwe kom, is Jude se las ook verlig: "hierna is jou drag veerlig, 'n melkbospluim" (Venter, 1996:269). Die veerverwysing bring weer voëlsimboliek binne die konteks van Jude na vore. Konstant beveel aan dat Jude: "'n lekker paadjie in die bos na jou geliefde boom" (Venter, 1996:269) moet vat wat gesien kan word as 'n paadjie na die langboompies, dus die begrafplaas: "Ek weet jy sal nie huil nie. Ons het al lankal gegroet" (Venter, 1996:269). Konstant sê aan Jude: "Loop nou na jou bome" (Venter, 1996:269), en vra dan dat Jude hom op sy rug draai, want: "so sal ek dan loop" (Venter, 1996:269). Nadat hy vir Jude gegroet het, sien Konstant nog: "Net jou buitelyn, net jou" (Venter, 1996:269), wat daarop wys dat die alter ego-Jude besig is om te verdwyn.

Die kers se lig en die belangrikheid van vuur (wat simbolies die verbranding van die heilige hut aan die einde van die liminale fase verteenwoordig), word reeds gesien aan Shane se beskrywing van Konstant se oë: "jou oë [...] soos 'n klein kersvlam" (Venter, 1996:268). In die laaste twee bladsye bring Venter alles bymekaar wanneer Konstant sy laaste asem uitblaas. Deloris hou sy hand vas ("my hand in hare" [Venter, 1996:270]), hy wil hê dat sy ma (wat nie teenwoordig is nie) die verekombers, 'n nostalgiese element, moet wegvat omdat dit te swaar is ("Vere so so vol lood" [Venter, 1996:270]), wat weer voëlsimboliek oproep. Water is belangrik ("Ek net water, net water", "Hoekom gee niemand water?" "waar is water?" [Venter, 1996:270]); verwysend na waters waar rus is: "by die poel aangekom [...] gloed oor ruswaters waar seuntjies baljaar in sonpoel" (Venter, 1996:270), en die Styx-rivier. Daarna volg die vuur wat verwys na 'n brandstapel waarop 'n offerande gebrand word: "Daar's hulle, rokies" (Venter, 1996:270), "net koue vuur" (Venter, 1996:270), "Alles op in vlam, alles nou bymekaar hopie steek maar aan" (Venter, 1996:270), en uiteindelik: "Vlamme nou [...] Rooi vonkies bokant heilig' vuur" (Venter, 1996:271); wanneer hy sy laaste asem uitblaas "blaas uit groot asem uit" (Venter, 1996:271), en dan kom sy Oupa ("met lampie gloei rooi" [Venter, 1996:271]) hom haal en uiteindelik sien hy net wit lig wanneer hy sy laaste woorde uiter: "dis om dis om my oral suiwer wit ek" (Venter, 1996:271). Die reinheid van die wit lig simboliseer sy hergeboorte.

Simbolies kan hierdie laaste toneel moontlik verduidelik word as Konstant wat basies in vlamme opgaan, soos die Fenix in Griekse mitologie wat in vlamme opgaan net om weer gebore te word. Soos wat Jude die voëltjie (*rara avis*) is wat na sy gunstelingboom gaan, so ook gaan Konstant as ’n voël in vlamme op, maar in hierdie geval sodat hy hergebore kan word. Die nimmereindigende samsara van dood en hergeboorte word hier weer beklemtoon. Sy *tabula rasa* is skoon en hy kan na sy hergeboorte weer nuwe indrukke versamel.

5.8 LIMINALE RUIMTES

In die liminaliteitsteorie speel liminale ruimtes ’n belangrike rol omdat dit gewoonlik die plek is waar die inisiant deur ’n fase van verandering gaan. Talle liminale ruimtes word aangetref in Venter se romans.

5.8.1 Johannesburg

Johannesburg as verteenwoordigend van die groot stad (Sodom en Gomorra), in kontras met die klein dorpie en plaas waar Konstant vandaan kom, speel ’n groot rol in sy verandering van onderdanige jong man tot promiskue hedonis en dwelmgebruiker. Dit is in die stad waar hy blootgestel word aan dwelms, losbandige seks, en ’n ander uitkyk op Christenskap en medemenslikheid ervaar (Deloris), wat tot gevolg het dat hy sy herkoms en konserwatiewe uitkyk bevraagteken. Deloris tree veral op as die “heilige” begeleier in hierdie omgewing en sy oorgang van plaas na stad.

5.8.2 Jude se woonstel in Johannesburg

Benewens Konstant se verblyf in die buitekamer (in Johannesburg) wat reeds verandering tot gevolg gehad het in die vorm van ’n vriendskap met ’n swart vrou en dwelmgebruik, speel die woonstel van Jude ook ’n belangrike rol in sy transformasie. Alhoewel hierdie ruimte bekendgestel word as Jude se woonstel, kan dit gelees word as Konstant se Johannesburg-blyplek waar hy vir homself (in die vorm van sy alter ego) ’n veilige ruimte geskep het voor sy oorgang na ’n ander land. Konstant beweer dat Jude se woning vir hom “’n helende sereniteit” (Venter, 1996:57) is in sy laaste stresvolle dae in

Suid-Afrika. Hy voel daar gelukkig en veilig: “Dit is die mooiste woonruimte wat ek nog ooit betree het” (Venter, 1996:57). Gegewe dat die woning heelwat Suid-Afrikaanse en Afrika-kunstenaars se skilderye bevat, kan die afleiding gemaak word dat Konstant veilig en “tuis” voel in ’n Suid-Afrikaanse omgewing. In die veiligheid van sy woonstel vind hy vertroosting: “Ek wens ek hoef nooit hier uit te kom nie [...]” (Venter, 1996:61).

5.8.3 Vliegtuig

Wanneer Konstant uiteindelik op die vliegtuig is, kan hy sy transformasie/oorgangsfase van Suid-Afrika na Australië voortsit. Vliegtuie is opsigselwers liminale ruimtes – tussen aarde en hemel, tussen een plek/land en ’n ander. Vliegtuie word ook geassosieer met voëls, verteenwoordigend van transendentale figure, soos byvoorbeeld ook engele. Tydens hierdie oorgang speel die triekster, Jude, ’n sleutelrol. Op die vliegtuig is hy egter nog “net Konstant” waar hy effektief sy homoseksualiteit gedeeltelik moet onderdruk, want Jude “vlieg eers oor ’n paar weke oor” en voeg dan by “Ek is op my eie” (Venter, 1996:73) soos wat die geval is met inisiante. Let daarop dat hy juis op die vliegtuig terugdink aan Jude se kinderdae, wanneer hy die piekniek onthou waar Jude se pa haar met ’n warm skilpadjie agter die oor gegooi het. Die pa het die kind gegooi omdat sy histeries gehuil het oor die ‘skilpadjies’ wat gaargemaak word (heerlik sag en net soos skaapafval). Let op die gebruik van skaapafval as verduideliking vir die sagtheid van die skilpadjie, en talle ander Jude-verwysings roep ook telkens ’n plaasmilieu op, wat weer eens die konsep van Jude as alter ego van Konstant versterk.

5.8.4 Sydney brug

Shane woon aan die oorkant van die brug, wat weer ’n belangrike grens is: “O, I love the bridge [...] Ons kan eendag daaroor stap. It’s a great feeling” (Venter, 1996:88), wat direk daarop wys dat Shane ’n begeleidende rol vertolk. Konstant kry self die “ritteltits” toe hy in die stad aankom en oor die brug ry: “Kan ’n mens so mal raak en dit net om oor ’n brug te ry, three triple jay jay jay!” (Venter, 1996:88). 3JJJ is ’n Australiese radiostasie, maar kan gelees word as Jude-Jude-Jude (JJJ) wat wys op die belangrike rol wat Jude as ’n triekster-alter ego, *shape-shifter* en ’n verskeidenheid personas in Konstant se lewe speel.

Later in die verhaal erken Konstant ook aan Robert dat hy baie van sy nuwe land hou: “van daardie eerste aand af toe Shane my oor die brug geneem het” (Venter, 1996:145).

Soos reeds bespreek, word die woord “mal” dikwels geassosieer met inisiante in die oorgangsfase en die brug as tussenruimte maak vir Konstant net so “mal” soos ’n inisiant in die oorgangsfase. Shane se woonstel het ’n uitsig op die brug: “in die sitkamer waar Shane twee houtrame opskuif en so die sig van die hawebrug nader bring” (Venter, 1996:88). Dit kan daarop wys dat hulle blik of toekomsvisie vasgevang is in ’n tussenruimte, soos wat alle emigrante, myns insiens, wel is. Die brug as ’n grens is ’n belangrike tema, veral gesien aan Konstant se verskeie oorgange met onder andere Shane as sy begeleier: “By die einde van die brug is daar ’n vrolik verligte mallemeule, en agter ons die stad van glas en lig” (Venter, 1996:88). Die mallemeule en lig herinner aan ’n (her-)geboorte en die verwarrende lewe wat nog in die oorgangsfase voorlê. Die beskrywing van die stad (Sydney) klink soos dié van ’n katedraal, ’n heilige plek van aanbidding: “Ek moet my ervaring by die ministerie van paradyslikhede registreer” (Venter, 1996:88).

5.8.5 Gang

‘n Belangrike tussenruimte is die gang tussen die twee karakters (Shane en Konstant) se slaapkamers – die “reeds verdonkerde” (Venter, 1996:90) gang. Liminale ruimtes verteenwoordig simbolies ’n donker, verwarde fase waardeur die inisiant moet gaan, en wanneer Konstant by sy kamerdeur uitloer na Shane s’n, is sy skaduwee (die donkerman) letterlik in die gang: “Die skaduwee van my kop en torso breek die lig in die gang” (Venter, 1996:90). Simbolies is helfte van Konstant (die inisiant) hier op die grens wat beteken dat hy nog in die oorgangsproses is. In ’n volgende toneel is Konstant weer in die “skadu van die kosyn” (Venter, 1996:100), wat weer eens ’n donker plek is, sowel as ’n drumpel.

Sy seksdrang word vervul deur sy alter ego wanneer hy en Jude in die hardewarewinkel op soek is na keramiekbleikmiddel: “Jude het koers gekies, iewers in ’n ander gangetjie loop sy, soekend, op die uitkyk” (Venter, 1996:117). Jude se verdwyning vind plaas op ’n spesifieke tydperk (die liminale tydperk): “tussen twaalf en ses minute oor twaalf” (Venter, 1996:117). Elke oomblik, maak nie saak waar of wanneer nie, is ’n geleentheid om ’n seksmaat “op te tel”: “In watter gangetjie was jy toe dit gebeur het?” (Venter,

1996:117) Gange is natuurlik ook weer tussenruimtes en dis presies hier waar die liminale individu, sowel as die triekster, tuis is.

5.8.6 Treinspore en Jude se huis langs die treinspoor

Wanneer Konstant vir Shane vra waar Jude se huis is, kom die antwoord: "Langs die treinspoor" (Venter, 1996:101). Die liminale aard van treinspore as verteenwoordigend van reis ('n liminale handeling) is in Jude se geval simbolies van haar/sy liminale toestand.

Wanneer Konstant by die huis kom is alles perfek: "Die huis is volmaak ingerig toe ek daar aankom" (Venter, 1996:114), verwysend ook na Konstant se perfeksionisme. "Elke hoekie, elke lys, prenteraam en die kombuis, elke pelmet, die toiletvoet, elke kas en al wat beddegoed is, is afgestof en blink gemop, ontsmet, ontmot en opgepof" (Venter, 1996:114). Die belangstelling in plantegroei en blomme in al die vertrekke skep 'n ooreenkoms met Petrus se ouma se blommebesigheid op die plaas in *Foxtrot van die vleiseters*. Hierdie tema kom ook weer na vore in *My simpatie, Cerise,* soos later bespreek sal word. Natuur, plante, blomme, voëls, ensovoorts versterk die idee van die drie romans as 'n trits.

Konstant transformeer simbolies in sy alter ego (Jude) wanneer hy oor die drumpel van sy woonstel tree: "Toe ek die voordeur oopmaak, is Jude deur jazz-improvisasies meegevoer" (Venter, 1996:134). Wanneer hy tee drink moet dit: "koesterend, by wyse van rustige vertellings soos net Jude kan" (Venter, 1996:134) wees, en "soos ek dit bestel". Die verwysing na die "rustige vertelling" kan weer outobiografies teruggelei word na Venter die skrywer.

Konstant noem die uitpak, terugpak en in hopies sortering van die linne, 'n *rite* waarmee Jude besig is: "linne, lappe, handdoeke en alle dergelike [...] mag ek niks sê om haar rite te versteur" (Venter, 1996:134). Beide Konstant en sy alter ego, Jude, se perfeksionisme is weer ter sprake by die voedselvoorbereiding: "Selfs om aandete vir my voor te berei, is nie ontsien nie" (Venter, 1996:134). Dit is wel interessant om daarop te let dat hy eintlik vegetaries begin eet het, maar die kos wat voorberei word sluit hoender in, wat daarop wys dat Konstant ook nog nie volkome oorgegaan het na 'n vegetariese dieet nie.

Soos voorheen reeds gesien, is Konstant gesteld op sy woning se interieur, en hy beweer dat Jude dit heeltemal verander het: “Die een muur van die sitkamer is ’n gelati-groen en net onder die plafon is ’n bree strook Japannese brokaat aangebring” (Venter, 1996:202). Soos ouma Lalie (in *Foxtrot van die vleiseters*) blomme in haar gastekamer geplaas het, so het Jude ook dieselfde gedoen: “Daar is krokusse in my kamer met ’n helder welkomgeel geur” (Venter, 1996:202). Die kleurkeuse is dus dié van groen en goud, wat beide Suid-Afrika, sowel as Australiese landskleure verteenwoordig: “Ek bevind my midde-in Jude se keuse van groen en pers en goud, kleure wat in die lower en purper rangskikking van ridderspore herhaal word, ’n berekende skoonheid wat deur die kaalheid van meubilering ondersteun word. Maar dit wat my voorheen bekoor het, stem my nou onrustig” (Venter, 1996:202). Die ridderspoorblomme (ook bekend as Delphiniums) word ook in beide Suid-Afrika en Australië aangetref, wat dalk bydra tot Konstant se “onrustigheid”. Alhoewel daar heelwat ooreenkomste tussen die twee lande is, is Konstant op die grens tussen die twee – “betwixt and between”. Die “kaalheid van meubilering” herinner ook weer aan die inisiant in die leë hut, wat aan die einde van die inisiasie afgebrand word.
Konstant se verwysingsraamwerk word al hoe kleiner soos wat hy sieker word en algaande wegkwyn. Goed wat voorheen belangrik was, soos binnenshuisversiering, is nie meer belangrik nie. Dit word eerder ’n geval van praktiese oorweging:

> “Die kleiner wordende sirkel om my lewe word betekenisvol gevul met sulke trivialiteite. Ek moet nou weet waar wat gebêre word en waar watter meubelstuk staan. Niks mag ooit geskuif word [...] Vir Jude impliseer dit ’n nuwe wending in binnenshuisversiering, maar sy skyn die keer maklik daarby in te val” (Venter, 1996:238).

Konstant het nie meer ’n keuse in hoe hy sy woning se vertrekke meubileer en versier nie. Waar hy voorheen baie gesteld was daarop, moet hy nou inval en aanpas by sy nuwe omstandighede.

5.8.7 Restaurant

Konstant bring aanvanklik heelwat tyd in Shane se restaurant deur waar hy ook bekendgestel word aan die kulinêre kuns. Later wanneer Konstant die restaurant beskryf,

lyk dit ook soos 'n breë gang: "Dis 'n slank ruimte, byna soos 'n breë gang wat as 'n kombuis met 'n toonbank ingerig is" (Venter, 1996:91). Hierdie ruimte is dus ook simbolies 'n tussenruimte vir Konstant. Dit is hier waar hy die oorgang maak van vleiseter na vegetariër, asook ingelei word in die kulinêre kuns met Shane as begeleier.

5.8.8 Die Ku-Rin-Gai-park

Die groep vriende beplan 'n piekniek by Ku-Rin-Gai-park, maar Jude is nie lus daarvoor nie: "Jude se meubels moes al hier gewees het en sy sou vandag eerder tuis wou bly om al die bekende besittings uit te pak en die leë, wit huis vol te rangskik" (Venter, 1996:111). Sy/hy wil die woonstel eers regpak (plig voor plesier) en al haar/sy "bekende besittings" by haar/hom hê. Dit is algemeen dat emigrante vertroosting vind in die bekendheid van hul besittings wat saamgeneem word wanneer hulle trek. Die groep piekniekgangers word soos volg gelys: "Robert en Liz en Shane en ek en Jude ry in die rigting van Palm Beach" (Venter, 1996:111). Jude word laaste genoem saam met Konstant, wat hulle feitlik as 'n eenheid verbind – "ek-en-Jude" – Konstant en sy alter ego.

Tydens die staptog na die koppie is dit Robert wat eerste die kookaburra sien[57], wat weer voëlsimboliek versterk. Die reënboog as simbool vir homoseksualiteit word tydens hierdie piekniek gevisualiseer in die vorm van voëls: "'n Driestuks rosellas trek 'n rooi en groen reënboog oor ons koppe" (Venter, 1996:111-112). Rosellas is kleurvolle bont voëls wat gesien kan word as 'n metafoor vir Konstant se liminale oorgang tot homoseksualiteit.

5.8.9 King's Cross

Robert en Konstant ontmoet mekaar by 'n kroeg op die periferie van King's Cross. Benewens die kruissimboliek waar 'n kruis en byvoorbeeld 'n kruispad ook letterlik 'n

[57] Let daarop dat Venter die woord kookaburra wat na die voël verwys, as kookabarra spel. Kookabarra is 'n restaurant in Frankryk, wat weer voedsel bybring as verwysingsraamwerk. Die voëltjie, ook bekend as die "laughing kookaburra", se geluid word in die roman beskryf as 'n "hekserige koggel" (bl 111) wat hulle almal kan hoor. Kookaburra was voorheen ook bekend as "laughing jackass", en die gebruik van die voëltjie op hierdie punt in die verhaal is moontlik 'n aanduiding dat Konstant dink hy gaan gespot word as hy openlik erken dat hy gay is. Later in die verhaal, as Konstant die buurvrou se kat verjaag, praat hy ook van sy mond wat hekserig trek, wat, gesien binne hierdie konteks, weer voëlsimboliek oproep. 'n Heks is immers ook 'n liminale figuur, 'n "triekster" wat op 'n besem kan vlieg.

tussenruimte is, is die kroeg ook op die grens geleë (op die periferie). King's Cross is 'n area: "waar hulle met lywe handel drywe" (Venter, 1996:144) en dit verteenwoordig die plek waar die homoseksuele Konstant 'n potensiële maat ontmoet. Vir Konstant is Robert nou: "meer aanvaarbaar" (Venter, 1996:144) as die dag toe Jude vir Robert in die bos bekruip het. Hierdie liminale ruimte is dus belangrik in Konstant se oorgang na openlike homoseksualiteit.

5.8.10 Die kampeerterrein langs die rivier

Die gebeure wat in die "Blouberge" afspeel tydens Konstant, Jude en Shane se kampuitstappie is myns insiens een waar Shane en Konstant alleen gaan kamp het. Jude as die triekster vertolk dus hier weer die rol van Konstant se homoseksuele alter ego.

Shane en Konstant besluit om weg te gaan vir 'n naweek, en wanneer Konstant gereed maak en inpak, dink hy (in 'n denkbeeldige gesprek met Jude) terug aan sy ma en die plaas, waarop Jude reageer met: "Ek merk jy't opgehou om van o n s p l a a s te praat" (Venter, 1996:148). Die "ons" wys daarop dat Konstant hom losmaak van sy jeug/verlede/familie. Vergelyk in hierdie verband ook Jude se woorde wanneer hy noem dat Konstant ook nie meer praat van "ons huis" (Venter, 1996:136) nie. Die afstand/skeiding tussen Konstant en sy alter ego (Jude) is besig om groter te word. Konstant is in die proses om sy homoseksualiteit te aanvaar en meer openlik daaroor te wees: "My liewe Dier-Jude, jy op wie geen troetelnaam pas nie. Net ek en jy en ek en jy en Shane na die Wol-lon-dil-ly-rivier" (Venter, 1996:149). Kyk ook: "ek en Shane of ek en Shane en Jude drink" (Venter, 1996:145). Die feit dat die piekniek met Shane weer tonele uit sy verlede oproep, bevestig nogmaals vir Shane as 'n tipe moederfiguur.

Op pad na die kampeerterrein ry hulle by 'n reuse eukaliptus boom op 'n rantjie verby wat Shane 'n baken noem omdat dit die reisiger aan gelukkige tye herinner: "Shane en Jude verseker my dat hierdie boom die reisiger na die Wollondilly aan die geluk van alle vorige en elke toekomstige besoek herinner" (Venter, 1996:151). Dit is dus 'n belangrike simbool wat moontlik die boom van kennis van goed en kwaad kan verteenwoordig. Die feit dat eukaliptusbome inheems is aan Australië, maar ook 'n baie prominente deel van die Suid-

Afrikaanse (plaas)landskap vorm, versterk die belangrikheid van die boom as ’n baken, ’n tipe wegwyser vir Konstant as ’n “reisiger” deur die lewe (en dood).

Tydens die rit dink Konstant aan sy pa se bestuursvernuf wanneer hulle ’n moeilike stuk pad bereik op ’n steil afdraand: “Hou vas, kinners, moenie vrees nie, pappie is slim en sterk” (Venter, 1996:152). Jude is die ene konsentrasie, maar Konstant dink by homself: “Ag, ’n mens kan ook nie te veilig speel nie. Hoop maar vir die beste, ons is in elk geval die helfte van onse lewens helemaal aan genade oorgegewe” (Venter, 1996:152), wat waarkynlik ook verwys na sy losbandige sekslewe. Wanneer Jude parkeer (“Jude parkeer rustig onder ’n spookbloekom” [Venter, 1996:152]), komplimenteer Shane haar/sy bestuursvernuf: “Well done, Jude, roep Shane uit” (Venter, 1996:152). Sodra hulle hul bestemming bereik het, spring almal in die stroom en gil van plesier: “Jy gaan nes ’n pixie te kere, gil Shane” (Venter, 1996:153), word in Afrikaans gesê wat ongewoon is in ag genome dat Shane eintlik Engels is.[58]

By die kampeerterrein is die beskrywing van Jude se figuur dubbelsinnig en benadruk Konstant se oorgangsproses van onderdrukte tot openlike homoseksualiteit: “En ek kan nie help om die bruin lyf uit die swart klere te sien kom nie, die pragtige, uitgeswelde aanhangsels” (Venter, 1996:153). Die swart klere kan simbolies gesien word as ’n donker kleed wat hy afgooi om sy ware self te wys – die “donkerman” wat uit die kas kom. Wanneer Konstant na Jude as sy alter ego op die oewer van die billabong kyk: “kom die menseliggaam [...] verlate voor” (Venter, 1996:154), want die oorgangsproses waardeur hy gaan is ’n eensame proses. Hy het die swart klere afgestroop, die “donkerman” staan nou kaal, soos ’n nuutgeborene op die rand van die water.

Net twee tente word opgeslaan: een tent vir Konstant en Jude, terwyl die ander tent vir Shane is. Konstant het homself gaan afsonder saam met sy begeleiers, soos wat met inisiante gebeur, om deur die oorgangsproses te werk.

[58]‘n Pixie is gewoonlik vroulik en van Keltiese oorsprong.

Konstant se alter ego wys daarop dat elke ding sy plek het, en dat ’n slang, byvoorbeeld, nie noodwendig boos is nie: “Ons is geïndoktrineer om die slang met boosheid te assosieer” (Venter, 1996:154). Hierdie woorde kan dui op kritiek op Konstant se Christelike grootwordjare. Maar in teenstelling met hierdie veroordelende geneigdheid van die sogenaamde Christene, verkry Konstant ’n ander perspektief op die lewe: “Onder heilsame invloed van Jude sal ek leer dat elkeen sy eie plek het” (Venter, 1996:154). Konstant, alleen in sy oorgangsfases, tref ’n vergelyking tussen homself en die slang by die hardehout: “Pietsnot is sy naam” (Venter, 1996:154) en op die paadjie wat na die strand toe loop: “Ou Bruinoog sal sy naam wees: ek in my klein hoekie” (Venter, 1996:155). Verdere slangverwysings wat ook die paradys en die sondeval simbolies betrek, sluit onder meer in: “Wie het ’n slang in sy modderkoek gesit?” (Venter, 1996:114), en “ons klip-tot-klip-togte oor die versnellings en van die giftige slange” (Venter, 1996:187). Soos reeds voorheen genoem, tree die triekster (Jude) ook op as die verleidster (slang in die paradys). Die talle slangverwysings kan simbolies herlei word na Jude (“met die gesplete goue sleutel”) as ’n duiwel, maar Konstant stel dit duidelik dat ook ’n slang sy plek het en nie altyd geassosieer moet word met boosheid nie.

Wanneer Konstant besluit om te gaan stap tydens hierdie naweekuitstappie, stem ‘n herinnering aan ’n speletjie uit sy kinderdae hom weemoedig. Hy skep wegwysers hoofsaaklik vir homself in die vorm van houtpyle in die grond: “Ek vorm pyle van stokke wat ek strategies op plat klippe en teen bome plaas. [...] Ek hoop Jude of Shane kom op my pyle af” (Venter, 1996:156). Alhoewel hierdie ’n speletjie uit Konstant se kinderdae is, reageer Jude asof dit uit haar/sy kinderdae kom:

> “Konstant! toe sy my sien sit, hoe het jy die speletjie onthou? Jy’t my teruggevoer na my standerd een-jaar. Nee, twee, dit was standerd twee. Ek het natuurlik volstrek geweier om by die Voortrekkers aan te sluit, maar my ma het so aangehou dat ek toe maar tog gegaan het. Sy wou my van die huis weggehou het” (Venter, 1996:159).

Hierdie weemoedigheid (“Ek weet nie of ek moet lag of huil nie” [Venter, 1996:159]) telkens wanneer hy terugdink aan sy ma en sy verlede, laat hom verward en hartseer.

Teen slaaptyd is Konstant weer uiters emosioneel, iets wat algaande meer prominensie verkry soos hy deur die liminale fase werk. Terwyl Shane regmaak om te gaan slaap: "[praat] ek en Jude [...]nog lank" (Venter, 1996:155); "Ons gesprekke is sag en blymoedig [...] Ons omarm, dra mekaar dwarsdeur die nag, maar verder gaan dit ook nie, en ek is bly daaroor" (Venter, 1996:155).

In die tent, terwyl hulle regmaak om te gaan slaap, ervaar Konstant weer 'n hallusinasie, waartydens hy letterlik met sy duiwels (inkubus) baklei. In sy koorsagtige toestand roep hy na Jude en Shane, baklei met albei en pleit by albei vir hulp/genade. Die gesprek tydens hierdie hallusinerende of slaapverlammende fase is in Afrikaans, maar sodra Shane by hom aansluit, gaan die gesprek oor in Engels: "Konstant, by ons, by ons. Shane, would you mind bringing another blanket [...] we can all watch the sun rise [...] we can all sit down here until the day breaks" (Venter, 1996:170). Hierdie gebeure vind ook weer plaas tydens die drumpeltyd van die dag – met sonsopkoms. Meer hieroor in die volgende afdeling.

Weg van die stadslewe en in die natuur is Konstant in sy element – as liminale figuur is hy tevrede om op die drumpel te wees: "Maar by die rivier is jy sooo [...] Ek het jou lank laas so tevrede gesien, so volslae sielsrustig. In die stad bly die jagseisoen oop: altyd op die uitkyk op straat vir 'n interessante gesig, 'n mooi lyf in die trein" (Venter, 1996:165). As promiskuë individue is Konstant en Jude gedurig aan die jag en rondkyk vir 'n metgesel. Hierdie voortdurende soeke na erkenning en aanvaarding beskryf Konstant as 'n ewige samsara:

> "Altoos aan't rondkyk, altoos koorsig. Dit hou nooit as te nimmer op nie, dit moet naderhand 'n ondraaglike las word: tot in aller ewigheid van jou liggaamlike bestaan paraat net vir geval die obsessiewe soeke na erkenning beloon en weer beloon mag word. Dis niks anders as 'n nimmereindigende samsara nie. Dit verskrik my net om aan jou daarin te dink. Maar miskien is dit aan my gegewe om jou tot inkeer te bring. As dit al is wat ek moet doen voordat ek aan die slaap raak, is ook ek tevrede" (Venter, 1996:165).

Hierdie "belydenis" vorm 'n hoogtepunt in die roman aangesien dit die kwessie van geboorte, dood en hergeboorte aanraak, maar ook omdat 'n samsara[59] 'n nie-verbale, begeleide meditasie is. Meditasie raak algaande belangriker soos wat Konstant vorder in sy transformasie, van latente na openlike gay, sowel as van lewe na siekte, verganklikheid en uiteindelik dood, en hy reken: "Om te mediteer is geen willose besluit nie" (Venter, 1996:203). By gebrek aan 'n ander metode, maak Konstant gebruik van Joseph se meditasieproses: "Sit rustig, raak stil, rug reguit, bene gekruis, lotusposisie indien moontlik – ek kan nog nie – oë kwartoop, wimpers soos sunfiltergordyne: ek mag my nie van die wêreld lostorring óf my deur sy alledaagsheid laat inkapsel nie" (Venter, 1996:203).

Wanneer die inisiant sy ouerhuis verlaat om in die bos te gaan woon waar hy 'n simboliese dood sterf voordat hy hergebore word en weer in die gemeenskap opgeneem word as 'n nuwe/ander persoon, kan hy nie weer terugkeer na sy vorige toestand nie: "Daar's nie ommekeer meer nie, kan nooit weer terugdraai nie, nooit, Jude, dit is gedaan" (Venter, 1996:168). Die woorde maal in sy kop en maak hom feitlik mal: "Word nog mal hierbinne van my sinne" (Venter, 1996:168). Hy besef ook dat hy sy ouers sal moet inlig oor sy siekte: "Jy gaan hulle moet bel, Jude, jy gaan moet" en "Sê jy vir hulle in jou heuningstem [...]" (Venter, 1996:168).

Konstant is waarskynlik koorsig weens sy siekte, maar binne die liminaliteitsteorie kan dit gesien word as die inisiant wat kaal in die hut gaan woon. Hy word van alle aardse dinge gestroop: "Beur op, stroop alles af. Die laken, komberse af, zip die flappe oop, die nag is koud en heerlik doukoel op my gesig, onder my kaalvoete" (Venter, 1996:168). Hy worstel met sy alter ego soos veral gesien word aan die volgende: "Juuude! Shaaane! Hoor jully my, Bloubeen is hier, hy't gekom. Staan op, my boetie en my sussie, julle wou my mos hiernatoe bring, kom kyk wat het van my geword, Juuude!" (Venter, 1996:169). Alhoewel

[59] Later in die verhaal wanneer Konstant al taamlik siek is, volg sy behandeling letterlik weer die patroon van 'n samsara waarin hy die nimmereindigende sikliese behandelingsproses in een lang sin sonder enige leestekens beskryf: "Ná 'n periode van DHPG-terapie moes hulle weens die toksisiteit my dosis verlaag omdat die gevaar bestaan het dat ek hematopoiëties sou raak wat beteken het dat my bloedplaatjies besig was om te daal wat beteken het dat ek weer 'n bloedoortapping sou moes ontvang en weer die gevaar moes loop om met cyto besmet te word en so het ek weer by DHPG gearriveer wat opnuut toksisiteit meegebring het wat my weer na neutropenia toe gelei het wat beteken het dat ek witbloedselarmoedig begin raak het wat nogmaals 'n bloedoortapping genoodsaak het" (bl 241).

Konstant en Jude sogenaamd saam in die tent is en sy krete moes hoor, is dit Shane wat daarop reageer: “Shane is eerste” (Venter, 1996:169). Konstant erken dan in hierdie proses dat hy op homself aangewese is. Hy is alleen op die drumpel: “Ek is hier om myself te help [...]” (Venter, 1996:169).

Die bewussynstroomskryfstyl wat aangewend word in die vertelling bereik ’n hoogtepunt wanneer hy begin yl van koorsagtigheid: “Los my Jude, ek moet kaal, los my uit, moenie aan my vat nie, Shane” (Venter, 1996:169). Wanneer Konstant troos of leiding soek, is dit altyd Jude en Shane wat hom moet help: “as die koeie sing vir my, Jude, sing vir my, jy’t so ’n mooi stem, Shane, jy [...]” (Venter, 1996:169). Met ’n moedershand ontferm Shane haar/hom telkens oor Konstant: “Shane, gee jou hand hier, sit hom hier, sit hom hier op die warmste plek van my lyf [...] jy wou mos altyd aan my gevat het” (Venter, 1996:169).

Die gebeure langs die rivier is ’n poging van Konstant om Jude se greep op hom te verslap. Konstant probeer om vir Jude finaal “af te sterf” op soek na ’n ander werklikheid: “vat my nooit in jou lewe weer, verstaan jy Jude my soos net jy kan, net jy kan” (Venter, 1996:170), waarop Jude reageer met: “Ek hou jou styf vas [...] ek is by jou [...] ek gaan jou nooit los nie, Konstant, jy’s hier by my by my” (Venter, 1996:170). Konstant se woorde: “Niemand sal my ooit oortuig dat Jude my nie liefhet nie. Die bewys daarvoor is dat ek haar nie soos die meeste ander mense ondeurgrondbaar vind nie” (Venter, 1996:185) en die woordkeuse “ondeurgrondbaar” bevestig Jude se alter ego-status wat vir die meeste ander mense onbegryplik is. En hy voeg by: “wie dink jy gaan jy op hierdie aarde vind wat jou so verstaan? Jy dink maar net jy kan jou van my losdink, maar ook vir jou het dit al ’n onmoontlikheid geword” (Venter, 1996:185). As alter ego gaan ook Jude lei onder Konstant se siekte: “Jy gaan ook swaarkry as ek dalk siek word, maar daarop het jy jou waarskynlik al klaar voorberei” (Venter, 1996:185).

5.8.11 Houthuis

In sy laaste dae gaan woon Konstant in ’n houthuis in Katoomba, wat nie alleen simbolies is van die hut waarin die inisiante gaan woon het nie, maar ook ’n metafoor vir ’n doodskis: “Ek luister eerder na die geneurie van die houtwande, die skaars hoorbare gesang wat die

ou huis op die dowwe ore van die ingeloopte matte [...] laat val" (Venter, 1996:238). En voorts:

> "'n Groot vrag hout word bestel en per kruiwa by die kelder ingewiel en opgestapel, en dit groei aan tot 'n absorberende eukaliptusbodem vir die klanke wat die huis maak: die geoliede kraak van die vloerplanke [...] Hier het Jude hard gewerk sodat ek vir oulaas goed kan leef en sterf" (Venter, 1996:238).

In die houthuis saam met Albert speel laasgenoemde 'n belangrike bystandsrol in Konstant se inisiasieproses in die heilige hut: "die bos se sole begin op die blaremat kraak" (Venter, 1996:255), terwyl Albert sy stoel uitdra om op die stoep (veranda) te sit. Hout is hier weer ter sprake: "Maar hy vul my dae mooi met sy houtkappery [...]" (Venter, 1996:256). Die stoepsittery word van geslag tot geslag oorgedra.

Hierdie houthuis verteenwoordig die grense van Konstant se laaste dae: "Iewers buite hierdie huis en hierdie tuin om die huis, wat die grensdrade van my lewe geword het [...]" (Venter, 1996:239). Hy moet wel nog twee maal per week stad toe gaan vir sy ooginspuiting, en tydens een van hierdie besoeke word hy oorrompel en onder andere sy horlosie gesteel. Die horlosie wat gevat word kan gesien word as 'n metafoor vir sy tyd wat om is. Na die insident vind Konstant vertroosting in die "koelte van die skemer gang, die sereniteit van die stil, kaal interieur [...] kalmerende inrigting" (Venter, 1996:242) van Jude se woning (vergelyk ook die "helende sereniteit" van Jude se woonstel in Suid-Afrika). Dis hier waar hy rooibostee met sojamelk drink ("moedersmelk") terwyl hy besluit om niemand te bel nie, maar eerder net te "bly sit met my hande vol trane" (Venter, 1996:242).

5.8.12 Konstant se gedagtewêreld

Konstant is ongeduldig omdat die oorgang nog nie afgehandel is nie en tydens sy vlug na Australië speel daar 'n gesprek tussen hom en Jude in sy gedagtes af: "waar vang julle dit oral aan, my Jude?" (Venter, 1996:82), waarna Jude in sy gedagtegang reageer met: "Jong, soggens in die stort, smiddags in die sitkamer, saans net waar ons wil. As hy net wil

ontspan, die ou Konstant van my, maar hy perk homself in met sy eie kop" (Venter, 1996:82). Die laaste sin is tekenend daarvan dat Konstant se "kop" die struikelblok is wat hom daarvan weerhou om heeltemal te konformeer tot 'n homoseksuele man. Sy denke vorm 'n grens wat hy nie kan oorsteek nie. Die wisselwerking tussen die hoofkarakter, Konstant, en sy alter ego, Jude, veroorsaak deurgaans verwarring: "Ek wonder wat vang Jude nou aan? Die hele apartement behoort nou weer aan my" (Venter, 1996:82). "Ek" en "sy" word verwisselbaar gebruik om na Konstant en sy alter ego te verwys. Die een oomblik praat die hoofkarakter van "haar" en die volgende oomblik van "my" – die een oomblik is dit Konstant en die volgende Jude: "Weg is Konstant! Te kort van draad, daai een!" (Venter, 1996:82).

Dat groot dele van die roman in Konstant se gedagtes en binnewêreld afspeel, kan gesien word aan die bewussynstroom-skryftegniek, sowel as die talle verwysings na hallusinasies en drome. Konstant sê self: "Loop maar weg met my, ou kop" (Venter, 1996:125). Heelwat van die transformasies wat Konstant meemaak is psigies.

5.9 LIMINALE TYD

Liminale tye is die tussentye van die dag of nag, op die middaguur of middernag, sonsopkoms of sonsondergang. Terselfdertyd is liminale tye ook periodes van wag, en volgens sekere gelowe is die mens se hele bestaan byvoorbeeld 'n periode van wag op die hiernamaals – dat die mens se tyd op aarde 'n tussenfase van wag is. Om te wag vorm dus 'n integrale deel van menswees.

5.9.1 Liminaliteit as 'n wagtydperk

Wanneer Konstant daaraan dink om 'n brief vir Albert te skryf, begin sy gedagtes weer dwaal en hy vermaan homself om geduldig te wees: "Ek wag [...] Ek moet leer speel met wag" (Venter, 1996:59), en ook "Ek maak van wag 'n spel" (Venter, 1996:58). Die liminale of oorgangsfase is letterlik 'n tydperk van wag. Goins (2013) skryf in sy boek, *The In-between*, dat die hele lewe oomblikke van "wag" is; om in die ry te wag, die wagperiode wat swangerskap is, die wag vir 'n kind wat afgedwaal het om terug te keer huistoe, die wagkamer by die dokter, wag op genesing, afwagting vir 'n beter toekoms, en voeg by:

“Sometimes, the hardest times are the ones when the waiting never seems to end” (Goins, 2013:Loc1599). In die geval van inisiante en ander individue in die liminale fase is hierdie oorgangsfase ook ’n fase van “wag”. Hierdie wagperiode lei dikwels tot ’n veranderde individu, net soos wat Konstant in hierdie oorgangsfase van latent homoseksueel tot gay homself moet toelaat om te verander en die selfvertroue te ontwikkel om die nuwe status te hanteer.

Tydens een van hierdie wagfases besluit Konstant om deur Jude se persoonlike besittings te snuffel: “Kaste en laaie en koffers” (Venter, 1996:59). Nie alleen wys die koffers op reis nie, wat op sigself ’n liminale handeling is, maar die kaste en laaie wys ook daarop dat Konstant besig is om “uit die kas te kom”. Tydens hierdie wagtydperk gaan Konstant feitlik op ’n “ontdekkingsreis” wat hom telkens teruglei na ’n vorige lewe. Eers sien hy die broeke (van sy ou lewe), dan die monniksrokke (van sy nuwe lewe). Daar is selfs Skotse rompies en sy obsessie met netheid kom duidelik na vore in die nostalgiese beskrywing van die klerekas. Konstant beweer dat hy deur Jude se persoonlike besittings snuffel, maar dan blyk dit dat dit sy eie herkoms/plaasagtergrond is wat na vore kom wanneer hy sê: “Die reuk wat die kas adem, is van ouderwetse plaasseep en van roosmaryn” (Venter, 1996:59). Hy moet homself letterlik vermaan dat sy ou plaaslewe nie weer ’n houvas op hom kan kry tydens sy metamorfose nie: “Ek weier om dit in te snuif, ek sal my nie daaraan oorgee nie” (Venter, 1996:59). Hierdie verwarrende tussenfase wil hom telkens weer laat terugkeer na sy vorige bekende lewe, iets wat die inisiant nie kan doen nie. Spierwit sakdoeke, wit hemde, “wit, wit, wit” (Venter, 1996:59) figureer dikwels wanneer Jude se klere beskryf word, wat moontlik daarop kan wys dat hierdie oorgangsproses ’n reinigingsproses is – ’n poging om homself te “reinig” van sy verlede, sy plaaslewe, sy rassistiese opvoeding, die land, ensomeer, en om sy nuwe lewe as homoseksueel in ’n ander land te gaan voortsit. Die witheid simboliseer sy *tabula rasa*. Sy wroeging met gay-wees, om dit te aanvaar en ten volle te omhels, is iets waarmee hy bly talm.

5.9.2 Drumpeltye van belang by die triekster en inisiant

Tydens die eerste ontmoeting tussen Jude en Konstant oorhandig Jude ’n besigheidskaartjie aan Konstant en sê hy moet hom tussen ses en sewe in die aand bel. Dit is interessant dat dit juis die tyd van die dag/nag is wat liminaal is – tussen dag en nag, of

tussen nag en dag. Dit bevestig die rol van Jude as die triekster, want trieksters is altyd op die grens en tuis in hul rol as liminale figuur.

Jude, as Konstant se alter ego, neem as 't ware beheer oor van sy lewe. Hy wil nie die huis verlaat om 'n plant buite te gaan natmaak nie, ingeval Jude dalk bel. Maar Jude arriveer eers sesuur die volgende oggend. Weer eens met dagbreek – die liminale tyd: "Jude beter gou klaarmaak in die badkamer, anders is ek laat vir werk" (Venter, 1996:115). Dan is Jude weer afwesig tydens die sonsondergang, die tussen-tydperk, of liminale tyd: "vanaf vieruur daardie middag tot kwart oor sewe die aand" (Venter, 1996:116).

Tydens Konstant, Jude en Shane se uitstappie na die Wollondilly beskryf Konstant die wind wat deur die casuarinas waai. Dit gebeur weer tydens die oorgangstyd tussen dag en nag: "net so wanneer die son sak, loop so 'n windjie ligvoets op die rivier se waters" (Venter, 1996:159).

Op sy sterfbed versoek Konstant dat sy pa hom nog eenmaal na die damwal moet neem na die vars omgeploegde land: "As Pa my net soentoe kan neem so teen sonsondergang" (bl 265), en die tyd wanneer hy soontoe wil gaan, is weer eens 'n tussentyd.

5.10 SAMEVATTING

Van Venter se eerste drie romans is *Ek stamel ek sterwe* die een waar die liminale fase die sterkste figureer. Om hierdie rede is die oorgangsfasekonsepte soos onder andere die triekster, heilige hut, begeleiers, afsondering, simboliese (en werklike) dood, *tabula rasa*, ensomeer, baie belangrik.

Vele oorgangsprosesse word deur die hoofkarakter, Konstant, meegemaak – die oorgang van plaas na stad, van land na land, van latent tot openlik homoseksueel, van vleiseter na vegetariër, van lewe na dood. As Konstant se mees prominente begeleier (verleier) – die triekster – vind ons die fassinerende Jude-karakter. Tipies van 'n liminale karakter is sy/hy verwarrend en moeilik om vas te pen. Is Jude 'n man of 'n vrou? Is (h)sy werklik of fiktief? Jude is die triekster, 'n *shape-shifter*, 'n vlietende karakter wat dikwels in liminale tye en plekke verskyn, soos met sonsondergang, sonsopkoms, noen, langs die rivier,

ensomeer. Jude verkry net vorm in verhouding tot Konstant, is selfversekerd en seksueel promisku. Wat die alledaagse dinge soos 'n werk betref, bly hy egter 'n enigma. In hierdie studie word geargumenteer dat Jude, as *shape-shifting* triekster, 'n werklike karakter is, maar ook 'n dubbelganger of alter ego wat Konstant skep as begeleier deur sy oorgangsprosesse. Veral tydens die oorgang tot homoseksualiteit word Jude as 't ware Konstant se geïdealiseerde self, sy oerdrang, dit wat hy wil wees. Op 'n ander vlak word Jude ook die vergestalting van Konstant se siekte, en die rede vir sy uiteindelike dood.

Alhoewel Konstant vir Jude volg as begeleier, is Jude die kwintessensiële triekster. Hy verwar vir Konstant, is wild en losbandig, lei hom op 'n dwaalspoor, en verskyn en verdwyn.

Shane is nog 'n dubbelsinnige karakter van onseker geslag wat Konstant bystaan en begelei deur sy oorgangsprosesse. In hierdie studie word geargumenteer dat Shane ook gelees kan word as 'n man, maar terselfdertyd vertolk sy/hy die rol van 'n moederfiguur-begeleier vir Konstant. Dit is veral ten opsigte van kos (die oorgang van vleiseter tot vegetariër) en die oorgang van lewe na dood, dat Shane sterk figureer. Waar Jude 'n subversiewe begeleier is, is Shane se invloed meer stabiliserend en positief, wat van haar/hom 'n meer klassieke begeleier maak. Ander belangrike begeleiers sluit in Deloris, asook Konstant se gewete en skuldgevoelens.

Ek stamel ek sterwe is deurspek van liminale simbole en metafore – voëls, water, sonsopkoms en sonsondergang, en liminale ruimtes (brug, vliegtuig, trein). Die heilige hut-konsep figureer ook sterk, en daar is verskeie prominente ruimtes waarbinne Konstant se transformasie en inisiasie afspeel, soos die buitekamer in Johannesburg, Shane se woonstel "oorkant die brug" in Sydney, Jude se blyplek langs die treinspoor, die tent langs die rivier, en die houthuis waar hy sy dood tegemoetgaan.

Nie alleen moet Konstant 'n simboliese dood ondergaan nie, maar hy neem ook in werklikheid afskeid van die lewe. Vervolgens sal die herassimilasieproses, as die derde fase van liminaliteit, en dus ook die derde fase in Venter se *rites de passage* ondersoek word soos dit neerslag vind in *My simpatie, Cerise*.

HOOFSTUK 6

MY SIMPATIE, CERISE AS VERTEENWOORDIGEND VAN DIE HERASSIMILASIEFASE

Onmoontlik om van Ierland af weg te kom, en hy wil ook nie, maar terugkeer kan hy ook nie [...] Hier's hy in niemandsland. – Eben Venter

6.1 INLEIDING EN AGTERGROND

Foxtrot van die vleiseters as die afskeidsroman van Suid-Afrika, word gevolg deur *Ek stamel ek sterwe* as die liminale of oorgangsfaseroman waar die gebeure in Suid-Afrika begin en in Australië eindig. Dit word gevolg deur *My simpatie, Cerise* wat heeltemal in Australië afspeel as verteenwoordigend van die herassimilasieproses, en dus Venter se emigrasie *rites de passage* voltrek. In die derde fase van 'n *rite de passage*s word die inisiant weer heropgeneem in die samelewing of "nuwe wêreld" as 'n nuwe of veranderde persoon. *My simpatie, Cerise* verteenwoordig simbolies Venter se (gepoogde) heropname in sy nuwe omgewing, naamlik Australië. Met hierdie roman het Venter wegbeweeg van die Suid-Afrikaanse milieu (die plaas, boerdery en dies meer), maar het, as 'n voortsetting van die drumpelkarakter in die drumpelroman, wel weer 'n emigrant (híer van Ierse afkoms) in die rol van die hoofkarakter geskryf. Burger (*in* Human 2016:983) wys daarop dat alhoewel die voorblad van die roman 'n speelse en spotprentagtige uitbeelding van die titelkarakter is, dit geensins gesien moet word as sorgvry en minder somber (as die twee voorafgaande romans) nie. Hierdie stelling sluit aan by die ontberings en rituele waardeur die inisiant moet gaan in sy/haar proses om geherassimileer te word. Uit die voorafgaande is dit duidelik dat die eerste drie Venter-romans wat hier ter sprake is 'n samehang vertoon. Daar kan derhalwe gepraat word van 'n trits, trilogie of dalk selfs 'n siklus.

Tematies is die roman minder verwyder van *Foxtrot van die vleiseters* as wat dit op die oog af mag lyk. Albei die romans handel oor die slinkse skynheiligheid van mense in magsposisies. In *Foxtrot van die vleiseters* kom die sosiopolitieke situasie in Suid-Afrika (die verskille tussen swart en wit) aan bod, terwyl dit in *My simpatie, Cerise* merendeels

oor die verskille en onversoenbaarheid tussen die rykes en armes in Australië handel. Human wys ook daarop dat die hoofkarakter hier, soos in sy vorige twee romans, 'n ooreenkoms toon "in dié opsig dat hy alles in sy vermoë doen om die inperkende omstandighede van sy ouerhuis te ontvlug, hom gevolglik geografies uit sy geboorteland verplaas en 'n nuwe lewenstyl in 'n vreemde stadsruimte aanneem" (Human, 2016:984).

Hier, soos in Venter se vorige romans, staan gesinsverhoudings weer voorop: sterk patriargale figure, gemarginaliseerdes, oorheersde matriarge én die onderdanige seun wat nie mag terugpraat of sy opinie kan uitspreek nie, wat een van die redes is waarom Venter "verhullend" skryf. Deur die skryf van *My simpatie, Cerise* kon Venter daarin slaag om hom uit te spreek oor die onderduimse aktiwiteite van die welgesteldes in Melbourne. Die feit dat hy dié roman in Afrikaans skryf, waaruit blyk dat dit nie in die eerste plek op 'n Australiese lesermark gemik is nie, beteken dat hy omstrede Australiese kwessies meer openlik aan bod kan stel. Soos die hoofkarakter self opmerk: "Maar nou sal hy wat Robert Mackie is al sy stront oor mnr en mev Cox uitbasuin" (Venter, 1999:5). Die roman is nooit in Engels vertaal nie, wat Venter se (verhullende) truuk is om 'n deel van die Australiese sosiale sisteem te ontbloot.

Die hoofkarakter Robert, is 'n Katolieke Ierse tuinier wat werk aanvaar by 'n welaf familie in Melbourne, Australië. Soos reeds genoem is hier weer, soos in beide Venter se vorige twee romans, sprake van 'n streng patriargale figuur (Roland Cox), 'n afwesige en onderdanige ma (Cerise Cox) en rebelse kinders wat nie inpas by die patriargale struktuur nie. Die seun, Cameron, is grotendeels afwesig in die sakeonderhandelinge van die pa, terwyl die dogter, Tiffany, 'n losbandige lewe lei, dwelms gebruik en skynbaar ook nie werk nie. Haar rol is vaag, behalwe wanneer sy ingespan (misbruik) word (feitlik geforseer word) om die Japannese besoeker seksueel te bevredig tydens 'n omkooptransaksie van haar pa om die Olimpiese bod te beklink.

Wat die tuinier se familie betref is daar eweneens 'n sterk vaderfiguur (Frank Mackie), 'n rebelse maar onderdanige seun (Robert Mackie) wat net soos sy pa is, en 'n afsydige ma. Dat Venter skynbaar nie van hierdie tema kan wegkom nie, kan gesien word aan die vorige romans se hoofkarakters (Johannes en Konstant) wat ook telkens op die pa lyk en dieselfde karaktereienskappe toon, maar terselfdertyd daarvan probeer wegkom.

Daar is ook ander ooreenkomste: hier is daar weer eens 'n pa-figuur wat 'n goeie storieverteller is. Soos wat Robert sy stories aan die man in die kroeg vertel, so vertel die pa ook stories aan die Franse toeriste in Ierland: "Frank Mackie se tong rol los en lekker, sy stories menigvuldig" (Venter, 1999:216). Die siklus van seuns wat soos hul pa's is, word oorgedra van geslag tot geslag. Hierdie fenomeen word versterk deur die Little Boy Blue-verwysing (soos later in meer besonderhede bespreek sal word) binne 'n negatiewe konteks. Positief gesien tel van hierdie erflike eienskappe soms ook in die seuns se guns, soos die feit dat hulle goeie storievertellers is. Vergelyk ook Konstant in *Ek stamel ek sterwe* se woorde: "my eie hetigheid is op Raster Wasserman se warm aambeeld beslaan. So is ek gespoor. Ek is bly. Ek het daarmee goed oor die weg gekom" (Venter, 1996:255).

Human (2016:985) beskryf die roman as "nie naastenby so belangrik óf onthoubaar soos *Ek stamel ek sterwe* nie", 'n siening wat bevestig word deur die feit dat Venter geen pryse daarvoor ontvang het nie.

6.2 DIE FIKSIE-WERKLIKHEIDGRENSOORSKRYDING

Venter beweer dat hy met die skryf van *My simpatie, Cerise* wou wegkom van homself en sy eie ervarings (Van Zyl, 1999) en dat hy gepoog het om afstand te kry tussen hom en die karakters. Hy erken self dat sy vorige twee romans verband hou met realiteite uit sy eie lewe, dinge: "wat ek self beleef het, biografiese elemente, die uitryg van derms" (Van Zyl, 1999:9). Venter erken ook aan Winterbach (2006) dat "indien ek voel ek het met 'n bepaalde woordorde en formulering daarin geslaag om iets te sê wat tot nou toe vir myself ongesê gebly het, ervaar ek daar en dan my gelukkigste oomblik ooit".

Die oorgang vanaf Suid-Afrika (*Foxtrot van die vleiseters*) met die plaas as milieu, na 'n homoseksuele man wat emigreer na Australië (*Ek stamel ek sterwe*), en uiteindelik iemand wat as handearbeider werk in Australië (*My simpatie, Cerise*), verteenwoordig Venter se eie *rites de passage* as emigrant vanaf Suid-Afrika na Australië, van sogenaamd heteroseksueel na homoseksueel, van boerseun na kantoorwerker na handearbeider (skottelgoedwasser en kok). Die grens tussen werklikheid en fiksie word vervaag soos gesien kan word aan die talle ooreenkomste tussen Venter se eie lewe en die temas in sy romans. Robert is, soos Venter (sowel as Venter se lewensmaat, Gerard Dunlop) ook 'n

emigrant, 'n buitestander, wat probeer om "die inperkende omstandighede van sy ouerhuis te ontvlug" (Human, 2016:984). Hierdie "drumpel-gevoel" wat emigrante ervaar, word die beste deur Robert in die roman verwoord: "Onmoontlik om van Ierland af weg te kom, en hy wil ook nie, maar terugkeer kan hy ook nie [...] Hier's hy in niemandsland" (Venter, 1999:199), of om Turner se term te gebruik, "betwixt and between" (1974a). Soos reeds genoem, sluit dit aan by Venter se woorde wanneer hy sê: "Dié wêreld van óf Melbourne óf Prins Albert is my woning nie" (Human, 2016:976).

Venter betoog dat die gebeure in *My simpatie, Cerise* niks met hom of Suid-Afrika te make het nie (Van Zyl, 1999). Myns insiens probeer Venter (as trieksterskrywer) die leser mislei deur dit te sê, want hy is intiem betrokke by die persoonlike ervarings in hierdie roman wat inderwaarheid gegrond is "op die 'verhaaltjies' van 'n Ierse tuinier wat hy geken het. Steeds ken" (Van Zyl, 1999:9) – in werklikheid sy lewensmaat. Vergelyk in hierdie verband die einde van die roman waar Robert iemand een aand in 'n klub ontmoet aan wie hy die stories ("verhaaltjies") van die Cox-familie vertel. Hierdie man met wie Robert gesels "het gesê hy skryf" (Venter, 1999:253) en dat hy meer van Robert se stories wil hoor en dit miskien opneem. Robert het van die man gehou, asook "van sy swartraambril" (Venter, 1999:253). Op die klap van die roman is 'n foto van Venter wat 'n swartraambril dra, wat weer daarop wys dat die grens tussen werklikheid en fiksie hier oorskry word.

Dunlop, Venter se lewensmaat van die afgelope 32 jaar (soos in 2019) is van Ierse afkoms en bekwaam as 'n tuinargitek (Human 2016:975), en is myns insiens waarskynlik deels die inspirasie vir die hoofkarakter van die verhaal. In die roman is dit Robert wat die bouer, Harry in Cerise se badkamer nader trek en homoseksuele seks het, wat dus Robert (moontlik Dunlop self) se homoseksuele oriëntasie bevestig. Verdere vertroebeling van die fiksie-werklikheidgrens vind plaas wanneer Venter later self erken: "Ek was ook twee keer in Ierland en kon my eie ervarings tussendeur gebruik" (Van Zyl, 1999:9).[60] Die tuinier (maar ook Venter) het min tyd vir die rykes: "Vir die nuwe rykes het Eben [...] klaarblyklik nie veel tyd nie" (Terblanche, 2016). Die feit dat die verteller in die roman (Robert) stories en werklikheid vermeng, word gesien aan die volgende: "Jy wil fantasie

[60] Venter het onder andere ook *Foxtrot van die vleiseters* tydens 'n besoek aan Ierland geskryf.

en werklikheid meng om vir jou self ’n gaping te skep” (Venter, 1999:156). Theresa dink hy gebruik die stories oor Cerise om haar sag te maak, want dan kan hy na aanleiding van hoe sy reageer “altyd sê dit was net ’n storie” (Venter, 1999:156). Hierdie slinkse spel van werklikheid en fiksie ondersteun die teorie van skrywers as trieksters (Emenike, 2015).

Belangrike ooreenkomste tussen *My simpatie, Cerise* en werklike gebeure in Venter se eie lewe, sluit in dat hy self ook ’n restaurant in St Kilda (in Melbourne) gehad het – hy en Dunlop het hul eie makrobiotiese winkel en kafee, *Wild Rice*, in St Kilda bedryf. Dit is dieselfde buurt waar die hoofkarakter Robert en sy vriendin Theresa woonagtig is. Wanneer Venter emigreer, is dit om sy broer, Willem-Frederik (1958-1991) te volg wat reeds in Australië woonagtig was, en aanvanklik in dié se makrobiotiese restaurant in Sydney as skottelgoedwasser te werk (dus as ’n emigrant-handearbeider in Australië).

Verdere ooreenkomste met die werklikheid kan gesien word aan sommige van die detail rondom die 1993-toekenning van die Olimpiese bod (van 2000) aan Australië (North, 1993). Oor die rykes in die roman beweer Venter: “Hulle is berugte welgesteldes wat werklik in Australië woon” (Van Zyl, 1999:9). Die destydse Premier van Australië, John Fahey (en sy vrou Colleen) wat betrokke was by die Olimpiese bod, se dogter se naam is ook Tiffany. Soos Tiffany in die roman het sy óók in die oë van haar familie ’n onaanvaarbare lewe gelei. Tiffany Fahey (die werklike Premier se dogter) het weggeloop in haar finale skooljaar, dwelms misbruik en rondgereis saam met haar vriend, Stuart. Sy het ook modelwerk gedoen en was vervreem van haar familie: “[...] they were estranged at times” (McDougall, 2006). Tiffany Cox in *My simpatie, Cerise*, en haar vriend, Jason, is ook losbandig, gebruik dwelms, en sy het ook nie ’n goeie verhouding met haar ouers nie: “Die nag van die partytjie by Hunter’s Court is Tiffany en Jason die laaste keer by die Hellfire-klub gesien. Die sado-masochistiese toneeltjies wat die Hellfire vir hulle kliënte gereël het, was maar flou. Dwelms het die plek daarvan ingeneem” (Venter, 1999:253).

Fahey was ook die Minister van Finansies tydens die toekenning van die Olimpiese bod (van 2000) aan Sydney, Australië. Hieroor het Fahey gesê dat Sydney verdien het om te wen want “its bid, quite simply, was superior” (North, 1993). Hierdie gebeure figureer sterk in *My simpatie, Cerise*. Die verhewenheid en arrogansie van die rykes vorm die basis van die verhaal.

In Venter se roman is Roland Cox feitlik ’n samesmelting van drie van die mees invloedryke en welgestelde individue in Melbourne (Fahey, Walker en Cox)[61]. Nie alleen word dele van die werklike mense se name gebruik nie (Ronald Walker en Laurie Cox), maar die beskrywings van waar hulle woon, en die sakeonderhandelinge word feitlik letterlik weergegee in *My simpatie, Cerise*. Korrupsie en geld vorm die ondertoon van die roman en Venter wou die privaatlewe van die welgesteldes deur die oë van die tuinier oopvlek: “Daar is stories oor omkoopgeskenke en magsmisbruik en wantroue en konkelwerk, maar nooit genoegsame feite om hulle vas te trek nie” (Van Zyl, 1999:9). In ’n transkripsie op Litnet (in gesprek met Riana Barnard en Hugo Truter [1999]), antwoord Venter op die vraag of *My simpatie, Cerise* satiries is, die volgende: “Satiries, ja, maar ek wou Roland Cox tot op die been oopsny. Fiksie is as ’t ware die enigste manier om hom by te kom”, wat weer die grens tussen werklikheid en fiksie oorskry.

In 1996 het die Australiese Grand Prix vanaf Adelaide na Melbourne verskuif. Dié Grand Prix is ’n straatwedren wat plaasvind in Albert Park. Langs die middestad van Melbourne word die voorstede van St Kilda, Albert Park, Middel Park, Windsor, Yarra-Suid en Suidoewer (van die Yarrarivier) aangetref. Die persoon wat verantwoordelik was hiervoor is ’n belangrike sakeman van Melbourne genaamd Ronald Walker. Aangesien die Grand Prix ’n tydelike geleentheid is wat jaarliks vir ’n tydperk van drie maande die park sowel as ’n aantal woonbuurte omverwerp, was die kontrak daarvoor baie kontroversieel.[62] In sy onderhoud met Van Zyl wys Venter daarop dat hy Robert Mackie, die tuinier in *My simpatie, Cerise* kon inspan om alles rondom hierdie gebeure te laat uitkom: “Om te suggereer dat Roland Cox die mag het om ’n Grand Prix-renbaan voor jou huis te bou, die mag het om mense te vernietig, om hulle selfs uit te wis soos die Mafia mense uitwis” en hy voeg by “Roland Cox is ’n intimiderende boef wat geen respek vir

[61] In die roman word verwys na ’n foto wat op die voorblad van die Melbournse koerant, verskyn het: “Daar staan die premier van Victoria en sy twee handperde voor die roulette-tafel. Links mnr Roland Cox en regs van die premier, Cox se vennoot, mnr John Day-Lewis” (Venter, 1999:4). Hy beskryf die drie as mense wat “almal klein ogies” het en voeg by “In Ierland sê hulle dis hoe ’n skelm lyk” (Venter, 1999:4).

[62] In ’n meer onlangse nuusberig in die Australiese *Herald Sun* aangaande die Grand Prix word die gebeure van 1996 soos volg in die herinnering geroep: “It was a controversial move that wasn’t popular with everyone – particularly by a group of locals, called Save Albert Park, who strongly believed the park should be opened to all, not only available to one group” (Meehan, 2017). Die betogers probeer na 23 jaar (soos in 2019) steeds tevergeefs om die park terug te wen. Die kontrak is hernu tot 2023 (Meehan, 2017).

ander het nie" (Van Zyl, 1999). Deur slegs twee letters om te ruil, is Ronald en Roland byna een en dieselfde persoon.

Die ander groot rolspeler, en vriend van Ronald Walker gedurende die onderhandelinge vir beide die Grand Prix en die casino, waarna Venter waarskynlik ook verwys in sy roman, was Victoria se premier (1992-1999), Jeff Kennett. Die karakter wat die rol van Victoria se premier vertolk in *My simpatie, Cerise*, is Jeremy. Verskeie aantygings is teenoor Jeff Kennett gemaak rakende korrupsie en bedrog. Die casino was eweneens 'n vlieg in die salf, omdat sake-eienaars gevoel het dit gaan hul besighede erg knou indien 'n groot casinokompleks op die oewer van die Yarrarivier gebou word, soos gesien kan word in die *Billboard*-berig van die tyd: "The complex has met criticism from opponents of gambling and those who fear it will draw away business from downtown Melbourne" (Duffy, 1997). John Howard dien as Premier van Australië in hierdie tyd (1996 tot 2007), en was ook die leier van die Liberale Party vanaf 1985 tot 1989, sowel as 1995 tot 2007 (Biography, 2014). Oor hom sê Venter: "John Howard [...] is 'n konserwatiewe politikus. Onder sy beleid het die land se beeld van verdraagsaamheid verwater" (Nieuwoudt, 2003). In *My simpatie, Cerise* is Cox "natuurlik tesourier van die Liberale Party" (Venter, 1999:85).

Nog 'n belangrike sakeman van Melbourne is Laurie Cox, die direkteur van die Australiese Aandelemark in 1987 en later die voorsitter vanaf 1989 tot 1994. Die invloedryke Cox (soos ook Roland Cox in Venter se verhaal) woon in Toorak, 'n gesogde woonbuurt in Melbourne, wat ook die milieu is waarin *My simpatie, Cerise* afspeel.

Alhoewel *My simpatie, Cerise* in Afrikaans geskryf is en dus gemik word op 'n Afrikaanse/Suid-Afrikaanse mark, is die inhoud van die verhaal gebaseer op Venter se nuwe omgewing – sy aanneemland. Dit is 'n bykans terloopse blik op Australië en Venter se nuwe lewe wat hy aan sy lesers bekend maak. Hierdie roman is minder positief ontvang as Venter se eerste twee romans, moontlik omdat Afrikaanssprekende Suid-Afrikaners dalk minder daarmee kon identifiseer. Venter vlek die korrupte Australiese politieke milieu oop om daarop te wys dat Australië niks beter as Suid-Afrika is as dit kom by onregverdigheid, onderdrukking en die ongelyke verdeling van materiële besittings nie, soos hy gedoen het in *Foxtrot van die vleiseters*.

As die herassimilasieroman (en derde roman) in Venter se *rites de passage,* sluit *My simpatie, Cerise* die drie fases van die rite af. Teoreties voltooi Venter die burgerskaprite (vereistes verbonde aan verblyfreg, jare woonagtig in Australië, aansoek om burgerskap, burgerskapseremonie, ensomeer), maar in werklikheid is die aanname dat hy nou geborge opgeneem word in sy nuwe omgewing 'n dwaling. Venter erken self dat hy nêrens weer sal tuis wees nie en betoog dat dit die lot van 'n emigrant is. As emigrant kan 'n individu poog om te integreer, maar hy/sy sal nooit 'n boorling van die nuwe land wees nie. Gegewe Venter se homoseksualiteit, vegetarisme en kunstenaarskap, kan hy reeds getipeer word as 'n buitestander. Hy is tuis op die grens van die sisteem waar hy nie hoef deel te neem aan die *status quo* nie en krities daaroor kan wees, wat tipies ook die plek is waar die skrywer as triekster hom bevind.

Alhoewel die roman afspeel in Venter se aanneemland, raak nóg Venter, nóg die hoofkarakter, myns insiens, ten volle geassimileerd by die nuwe omgewing. Robert word wel beïnvloed deur sy werkgewers (begeleiers) om algaande meer soos hulle te word, maar neem uiteindelik tog die besluit om te bedank en sy rug op hulle wêreld te keer, en derhalwe 'n buitestander te bly.

6.3 LIMINALE KARAKTERS

Soos in Venter se vorige romansverkeer die hoofkarakters dikwels op drumpels en kan hulle derhalwe as liminale individue bestempel word. In hierdie roman is Robert (die hoofkarakter) weer eens 'n emigrant wat die grens oorgesteek het van een land na 'n ander. Daarbenewens steek hy daagliks 'n grens oor (die mure van Hunter's Court) om die binnekring van 'n ryk familie te betree, terwyl hy self uit 'n arm familie kom. Nog later in die verhaal steek hy ook die gay-straight-grens oor tydens 'n sekstoneel met 'n ander man in 'n badkamer.

Wat die ryk Cox familie betref is hulle in werklikheid ook buitestanders, maar anders as die ondergeskiktes, kies die Coxe om eerder buite of *bo* die sisteem te funksioneer. Hulle ondermyn die sisteem deur hulself verhewe te ag bo die reëls van die *status quo*.

6.3.1 Robert Mackie – inisiant en randfiguur

Robert, 'n Ierse emigrant, vestig hom in 'n groot stad in Australië. Van Coller (2018:153) beweer dat om werklik tuis te raak in 'n stad "moet 'n 'eksistensiële territorium' [...] deur mense geskep word. Dit kan geskied deur die 'terugkeer na 'n estetiese paradigma', soos die kollektiewe opgaan in musiek en poësie en die skep van 'n eie habitat of natuurlike omgewing". Robert se fokus is op die "eie habitat" of "natuurlik omgewing". Hy doen aansoek vir 'n tuinierspos wat in die koerant geadverteer is en alhoewel hy eintlik in grafiese ontwerp gekwalifiseer is, maak hy tydens die onderhoud 'n argument daarvoor uit dat kleur en tekstuur ook belangrik is in 'n tuin ('n slinkse truuk). Viljoen (1999:8) sluit hierby aan binne die konteks van die emigrant wanneer hy sê dat Robert "met vindingrykheid en aanpasbaarheid sy pad moet vind in 'n ander land". Hierdie "vindingryke" manier waarop Robert sy kwalifikasie (hoe onrelevant ookal) laat geld, laat genoeg van 'n indruk op Cerise sodat hy wel as tuinier aangestel word (Venter, 1999:7). Robert mag nie die voordeur gebruik nie en moet soos die ander bediendes en werknemers van HL Edms Bpk sy plek ken. Robert se plek is in die tuin met 'n klein afdakvertrekkie waar hy sy gereedskap bêre. Wanneer hy wel die Coxe se woning betree, is dit deur die agterdeur (wat 'n parallel vorm met die onderhorige posisie van die swart werkers in Suid-Afrika (veral) tydens die apartheidsera).

Alhoewel Robert binne die mure van Hunter's Court meestal onderdanig is aan die magstruktuur is hy ook 'n rebel wat sy eie wil probeer afdwing. As "inisiant" in die ryk mense se wêreld probeer hy die struktuur ondermyn deur byvoorbeeld wel die komposhoop te bou wat Cox verbied het. Cox is terselfdertyd verbaas en verneder hieroor: "Dit was omdat 'n werknemer, 'n tuinier en niks meer nie, hom durf verneder het [...] sy bevele verontagsaam, sy mag ondermyn. Robert se astrantheid [...] Dit was heeltemal onaanvaarbaar" (Venter, 1999:61). Wanneer Cox vir Robert na buite ontbied en boonop versigtig moet loop oor die modderige grasperk dat hy nie sy blink skoene en pak klere bemors nie, begin hy skreeu: "'Robert, jy het my in die verleentheid gebring. Ek het baie belangrike besoekers gehad [...]' En hou aan, dieselfde sin, oor en oor. Totdat Robert hom nie meer kon hoor nie" (Venter, 1999:69). Robert vind hom "veragtelik" en beskou dit as die "mees spontane ding ter wêreld om hierdie man te haat" (Venter, 1999:70). Hy het later ook nie meer na hom gekyk nie en by homself gedink: "jy's 'n fokken

maniak, 'n monster" (Venter, 1999:70). Die feit dat Robert vir Cox as 'n monster beskou, sluit simbolies aan by die visioene wat inisiante kry tydens hulle afsonderingsfase voordat hulle weer deel word van die struktuur. Robert het geen respek vir Cox (en daarmee saam die ryk mense se sisteem) gehad nie en het gedink Cox is 'n "simpel drol" (Venter, 1999:103), 'n "[h]onnekont" (Venter, 1999:136) en 'n "skuimgat" (Venter, 1999:139).

Terselfdertyd moet Robert ook al Cerise se nukke en grille verduur en as sy aandring op 'n spesifieke tipe blom, of plant, al is dit buite seisoen, moet Robert sorg dat hy dit in die hande kry. Dit beteken dat hy soms plante ten duurste moet laat invoer. Cerise wil niks anders as "wit en sagte pienk en ligte geel, maar hoofsaaklik wit" (Venter, 1999:12) in haar tuin sien nie. Die rein kleur (wit) staan direk in kontras met die Coxe se onderduimse onderhandelinge, maar sluit aan by Robert se "nuwe begin". Burger (1999:7) sluit hierby aan wanneer hy sê: "Hoe vuiler die hele spul word, hoe meer desperaat wil sy alles wit hê". Binne die simboliek van wit as 'n nuwe begin is hierdie wêreld waarin Robert hom bevind feitlik geheel en al wit: "Wat hom die meeste verbaas het, was die effek van al die wit. Dit het regtig gelyk asof die plek toegesneeu is: die oprit met sy wit kwarts wat eindig in die trapbedding van wit blomme voor die wit fasade van Hunter's Court" (Venter, 1999:39).

Soos uiteengesit in Van Gennep se herassimilasierites, identifiseer die vreemdeling met die groep vir die tyd dat hy by hulle aan huis is (Van Gennep, 1960:34). In *My simpatie, Cerise* is daar talle gebeure wat daarop wys dat Robert met die Coxe geïdentifiseer het en ingelei is in hulle wêreld tydens die tydperk wat hy by hulle gewerk het: "Wat hy geweet het, was dat sy gedagtes in daardie jare voorgesê is deur sy ervarings by Hunter's Court. *Voorgesê*, want dis hoe dit vir hom was" (Venter, 1999:87). Die blonde kêrel wat die potte malvas vir die onthaal indra, dink reeds "hy en Cerise Cox is kop in een mus" (Venter, 1999:228). Wanneer Harry ondermyn word deur Cerise waar sy beweer dat hy die krane nie op die regte hoogte aangebring het nie, en Robert hom uitnooi om saam met hom 'n bier te gaan drink as 'n vriendskapsgebaar, wys hy dit van die hand omdat hy Robert met die Coxe vereenselwig ("Jy kan vir daai teef van jou gaan vertel [...]" [Venter, 1999:191]).

Turner (1969) het ook onderskei tussen 'n laer en hoër status binne die *communitas*-omgewing waar die inisiant óf tydelik opgehef word om binne die geïnstitusionaliseerde

sisteem te pas, óf waar ’n inisiant (byvoorbeeld die stamhoof) tot ’n laer status gedwing word deur groepe mense wat kultureel tradisioneel van laer status is, wanneer hulle mag uitoefen oor hulle leiers. In hierdie roman geld eersgenoemde waar die inisiant opgehef word tot ’n hoër vlak omdat hy binne die grense van Hunter’s Court werk: “Maar die belangrikste was dat hy hulle tipe ou was, I could match them any time” (Venter, 1999:252). By implikasie beteken dit dat Robert hom net so slinks kon hou soos die Coxe. Hierdie “hoër” vlak waarin Robert hom bevind is verteenwoordigend van geld en aansien, en nie morele waardes nie. Die aand toe Robert die buurvrou se kar stamp, besluit hy om niks daaroor te sê nie, waarop Theresa reageer met: “’Jy’s ’n vark. En slu’” (Venter, 1999:118). Hierdie woorde bevestig dat hy al hoe meer soos die Coxe raak, ewe slinks en onderduims. Later kom dit weer na vore: “Robert was uitgeslape” (Venter, 1999:146). Robert raak algaande meer beïnvloed en feitlik vasgevang in die herassimilasieproses in sy nuwe omgewing, met behulp van die Coxe: “Wat help dit dat hy sy kop kan wegdraai, maar nog steeds binne die ringmuur van Hunter’s Court bly” (Venter, 1999:208). Die invloed en leiding na hulle wêreld word deur Robert erken: “Hulle het hom saamgesleep na ’n verskriklike leegheid, en elke keer het hy homself maar laat gaan. Na hulle kil, kaal wêreld toe” (Venter, 1999:209). In die woorde van Viljoen (1999): “Robert se lewe word vir die duur van sy werknemerskap by die Cox-huishouding dramaties deur hulle beïnvloed”. Sy statusverhoging binne die milieu van die Coxe word ook bevestig deur ’n medetuinier wat homself ag as ’n ervare en ’n ou hand in die bedryf, en wat goed daarvoor beloon word. Dat hy jaloers is op Robert wat die gesogte pos by die Coxe losgeslaan, kan gesien word aan sy houding jeens Robert: “Ek het nog nooit eers van jou gehoor nie” (Venter, 1999:21). En wanneer dit na vore kom dat Robert ook heelwat meer verdien, word Pick “so wit soos die skuim op sy cappuccino” (Venter, 1999:23) wat “’n Bitter pil vir Pick Wells” (Venter, 1999:23) is om te sluk.

Robert se “astrantheid” sluit aan by sy grootwordjare: “Meestal het Robert nie eers probeer terugpraat nie, en hy sou kon. Dis hoe hy grootgeword het” (Venter, 1999:4). Alhoewel Robert toegelaat is om terug te praat was hy steeds onderdanig aan, en “bang” vir sy pa. Robert het ook so baie soos sy pa gedrink: “sy drinkery die vorige aand, nes sy pa” (Venter, 1999:6). Robert se vriendin Theresa beaam die ooreenkoms tussen hom en sy pa: “Jy’s net jou pa, weet jy? Een van die dae forseer jy my ook om op ’n Vrydagaand Republikeinse liedjies te sing as jy dronk is, nes hy” (Venter, 1999:56), waarop Robert net

soos sy pa reageer deur die druiwekorrel pap te skiet teen die muur, sy vuis te bal en die armleuning van hulle sofa te moker terwyl hy sy pa se woorde namaak – woorde wat hy gehaat het: "Come on, Robbie, sing us a song" (Venter, 1999:56). Theresa se reaksie hierop is: "Jy's dronk. [...] Jy's net so walglik soos jou pa" (Venter, 1999:56) en "Nes jou pa" (Venter, 1999:57). Soos in die vorige twee romans is hier weer seuns wat na hulle vaders aard, wat ten alle koste probeer om die invloed te ontsnap, selfs deur emigrasie.

Robert is een van nege kinders waarvan 'n suster, Rose, ook 'n emigrant is. Soos Robert en sy pa is sy ook iemand wat heelwat drink. Soos in Venter se eerste twee romans, is hier ook sprake van 'n "disfunksionele familie" (Venter, 1999:27) waar almal in die gesin bang is vir die pa: "Sy groot stem wat hulle klomp in die woonkamertjie vashou en laat bewe" (Venter, 1999:56). Hierdie "bang" het niks met respek te doen nie, maar eerder met vrees. Die pa het sy kinders geslaan en soos sy pa is Robert ook aggressief wanneer hy vir Theresa met 'n bierbottel op haar skouer gooi[63] en die kamerdeur wat sy in sy gesig toegegooi het, wil disnis skop.

'n Tydperk na die Japannese besigheidsman (mnr Hayami) se besoek, insinueer Cox dat Robert vir Tiffany gemolesteer het, omdat hy laat die aand twee maal sy kode by hulle veiligheidshek ingesleutel het. Dit maak Robert boosaardig kwaad (soos sy pa oor Rose wat aangetrek het soos 'n "hoertjie") sodat hy vir Cox met boeke wil gooi en "weer en weer" wil skop (soos sy pa vir Rose weer en weer geslaan het). Cox is op soek na 'n sondebok om die blaam te dra vir die onreg wat hy sy dogter aangedoen het deur haar as "omkoopgeld" seksueel vir die sakeman aan te bied. Robert staan egter sy man, verdedig sy onskuld en ondermyn dus weer eens vir Cox, waarop Cox skielik sy houding verander en vir hom 'n drankie aanbied: "So probeer hy sy eie gat red, probeer hy homself van die beskuldigende blik van sy eie tuinier loskoop" (Venter, 1999:140).

6.3.2 Cerise Cox – randfiguur en mislukte begeleier

Cerise is die trofeevrou en 'n onderdanige matriarg wat geen mag het nie, pateties is en antidepressante gebruik – "haar uppers" (Venter, 1999:4). Volgens Burger (1999) is

[63] Vergelyk in hierdie verband Jude se pa wat haar met 'n warm skilpadjie agter die oor gegooi het.

Cerise meestal opgekikker deur sjampanje of pille. Sy "leef in eensaamheid agter die gordyne van haar huis, agter die skans van haar donkerbril, agter die vensters van haar voortsnellende Mercedes" (Burger, 1999:7) en is in 'n onbenullige en eensame bestaan vasgevang. Cerise is dus ook alleen in haar heilige hut "vaal en verstrooid" (Venter, 1999:99) wat aansluit by die inisiante se aftakeling. Boonop is Cerise siek, wat haar fisies en geestelik verder uitmergel. Die afleiding kan gemaak word dat haar opkikkers en sjampanje haar rasionele denke beïnvloed en dat sy as 't ware in 'n "waas" of droomwêreld lewe. Alhoewel sy die rykmansvrou is ontken haar man feitlik haar bestaan: "Ek sal nie toelaat dat jy my projekte kortwiek nie. Niemand beduiwel my planne nie. Nie in my huis nie. Nooit nie" (Venter, 1999:49). Sy het geen invloed in enige van sy besigheidsonderhandelinge nie.

Binne die konteks van haar man se besigheidsomgewing en die rykmansmilieu is sy 'n buitestander en gemarginaliseerd deur nie toegang te hê tot die "binnekamer" van sy besigheid nie. Sy is 'n klassieke randfiguur, eenkant en verskans, alleen, en dikwels in 'n "bedwelmde" waas. Haar enigste plek van 'mag' is in die agtertuin en daarmee saam die tuinier.

Haar karaktereienskappe herinner aan Konstant en Jude wat ook uiters netjies was. Die kleur wit figureer ook prominent by al hierdie karakters. Maar in Cerise se geval, blyk hierdie netjiesheid meer skyn en voorgee te wees. Op die oppervlak is haar hele wêreld georden, byvoorbeeld ook haar skoenkas: "Al was dit ook Maria wat dit so weggepak het, was dit tog Cerise se manier om haar eie lewe te orden" (Venter, 1999:153). Ten spyte hiervan, blyk haar werklike slordigheid (bo blink, onder stink) soos die vuil toilet wat sy los vir Maria om skoon te maak, sowel as haar chaotiese bedkassie. Hierdie onnetheid kom ook na vore wanneer Robert vir Candy onder Cerise se bed vind waar sy wegkruip en met haar ken op een van Cerise se "tamponnetjies" lê: "Al jou gehandewas help niks nie, Cerise. Al wat Candy wil hê, is jou poeslap. Fokkit" (Venter, 1999:123).

Sy wil feitlik alles in haar lewe pienk (en wit) hê, want sy voel pienk bring geluk (Venter, 1999:193). Haar onsekerheid en verwardheid word weerspieël in 'n foto in haar badkamer wanneer Robert opmerk: "Asof sy nie weet of sy die uitdrukking van 'n meisietjie of 'n beroemde filmster wil projekteer nie" (Venter, 1999:187).

Soos in Robert en Rose se ma se geval, is Cerise eweneens ongeërg oor haar kinders. Sy is ook ’n afwesige ma en alhoewel Cox dalk nog sentimenteel is oor die boomhuis (uit skuldgevoel omdat hy ’n afwesige pa is?) (“Hy hou die ou boomhuisie vir sy kleinkinders” [Venter, 1999:26]), wil Cerise daarvan ontslae raak: “Ons moet vir Roland sê ons wil nie meer die ou boomhuisie hê nie, né Candy?” (Venter, 1999:25). Cerise se hond, Candy, is die belangrikste metgesel in haar lewe en kry meer aandag as haar kinders.

Cerise sien neer op Robert as ’n handearbeider, maar moontlik in ’n poging om verhewe en in beheer te lyk, noem sy Robert op ’n Franse weergawe van sy naam, naamlik Roberre. Robert het nie ’n hoë dunk van Cerise nie, maar staan tog simpatiek teenoor haar (“eintlik het hy van Cerise gehou” [Venter, 1999:4], “hy [het] ’n warmte teenoor Cerise gevoel” [Venter, 1999:13], en ook die titel, *My Simpatie, Cerise*). Hy dink byvoorbeeld die blomme wat sy geplant wil hê, is “[c]ommon as muck” (Venter, 1999:11). Tydens die onthaal heelwat later in die verhaal kom die welgesteldes se swak smaak weer na vore wanneer Robert die gaste beskryf: “Mammie sou gedink het dit was in uiterste swak smaak” (Venter, 1999:236) en wanneer Robert in die Coxe se huis is, dink hy weer dit is “’n monument van swak smaak” (Venter, 1999:220).

Liminaal gesien kan Cerise beskryf word as ’n begeleidster – sy is die een wat direk aan Robert opdragte uitdeel aangaande die tuin, en hom ook gedeeltelik in haar vertroue neem deur haar drome (wat privaat en intiem is) met hom deel. Robert se rol as inisiant word onderstreep wanneer hy erken dat hy “naarstiglik” probeer om haar te verstaan: “Dis net, ek dink ek wil haar begryp. Ek wil haar gedagtes rekonstrueer [...] Ek wil weet wat sy dink en waarom sy so dink. Waarom die naarstigtelikheid, weet ek nie” (Venter 1999:173).

Terselfdertyd is sy ook ’n “verleidster” wat Robert se guns en simpatie wen deur pateties en bejammerenswaardig te wees. Burger (1999:7) wys byvoorbeeld in sy resensie na die seksueel gelaaide tennisbaantoneel: “Die verhouding tussen haar en Robert herinner aan Lawrence se Lady Chatterley’s Lover”. Binne die konteks van ’n verleidster verteenwoordig Cerise moontlik die slang in die tuin van Eden (in haar geskape paradys), veral in ag genome dat sy selfs soos ’n slang aangetrek het vir die onthaal om die casinokompleks te vier: “Cerise kom ingestap. Sy’t haarself ingeforseer in ’n slang van

silwer lamé [...]" (Venter, 1999:245). Cerise is dus die belangrikste begeleier (die enigste hoop, omdat hy met haar simpatiseer) van Robert se assimilasie in die rykmanswêreld.

In beide haar rolle as begeleier en verleidster is Cerise egter nie volkome geslaagd nie. Sy is nie 'n sterk genoeg karakter om werklik vir Robert leiding te bied nie, en dit is duidelik dat hy haar meer bejammer as begeer.

6.3.3 Roland Cox – mislukte begeleier en triekster

Roland Cox is 'n selfgemaakte miljoener: "Daarom het ek destyds met hom getrou" (Venter, 1999:86). Hy is invloedryk, gefokus, gedrewe in sy werk en, volgens Robert, slinks en skelm met "klein ogies" (Venter, 1999:4). Hy en Cerise was voorheen die burgemeesterspaar, maar Cox het groter ambisies – tesame met 'n poging om die Olimpiese bod vir Melbourne te wen is hy ook besig met 'n projek om 'n casinokompleks op die oewer van die Yarrarivier op te rig. Die jaarlikse Grand Prix in Melbourne se strate is ook te danke aan Cox.

Roland Cox vertolk die rol van die patriarg, hy is altyd in beheer en sal nie toelaat dat iemand anders hom uitoorlê nie: "Net toe hy dag hy't sy speletjie mooi onder die knie, verander Cox die reëls. En maak seker dat hy die magsbasis vir homself hou" (Venter, 1999:147). Hy is, soos tipies van "mense met mag en geld" (Venter, 1999:3), 'n boelie. Cox is 'n formidabele karakter: "Cox intimideer hom van meet af en hy is gewoon bang vir die man" (Burger, 1999:7). Hy is feitlik allesoorheersend of alomteenwoordig en hierdie beeld word visueel versterk wanneer Robert, Harry en Cox een middag in die Coxe se badkamer ontmoet: "Cox se beeld is oral, op die gepoleerde gryswit marmervloer, die chroom, die glas, die spieëls. Hy't nog groter geword" (Venter, 1999:221). Alhoewel Cox gedryf was deur beide mag en geld ("Mnr Roland Cox, prime mover van Melbourne" [Venter, 1999: 61]), was die magspel wat hy gespeel het veel belangriker:

> "Cox het 'n spel gespeel, so aanloklik dat ander wou saamspeel sodra hy daarmee begin het. Die tyd en plek vir die spel, én die reëls, het Cox bepaal. En sodra sy spel begin het, het hy die ander spelers soos pionnetjies rondgeskuif.

> Hy kon ook die reëls verander soos hy wou. Hy moes wen, hy moes altyd wen" (Venter, 1999:222).

Bogenoemde aanhaling tipeer Cox as ’n tipe trieksterfiguur, verleidelik, slinks, en gewetenloos: “Die man het in ’n staat van vervoering verkeer [...] Hy was op pad na ’n bestemming wat reeds bepaal is” (Venter, 1999:101).

Tydens die besoek aan Hunter’s Court deur die Japannese afgevaardigde wat by magte is om die Olimpiese bod se uitkoms te help bepaal, maak Cox as die patriarg van die huis dit duidelik wat die aand vir hom en die stad beteken en wat hy van sy vrou en dogter verwag. Ten opsigte van Cerise, verwag hy dat “jy [...] nie [sal] toelaat dat jou gesondheid jou onderkry nie. [...] Ek moet weet dat ek op jou kan staatmaak. Jy moet my kan vergesel as ek jou nodig het. Dit is van uiterste belang vir my” (Venter, 1999:205). Van sy dogter, Tiffany, verwag hy dat sy die gas seksueel tegemoet moet kom, terwyl sy trofeevrou niks mag bevraagteken nie, haar plek moet ken en net daar is as ’n vertoonstuk: “Cox is ’n man wat geen simpatie verdien nie” (Burger, 1999:7). In Van Gennep se teorie is seksuele rites ’n belangrike deel van die assimilasiefase. Vroue van die huis (die man se vrou, dogter, suster) word as seksobjekte aangebied om vreemdelinge deel te maak van of welkom te laat voel in ’n spesifieke stam of klas: "[...] coitus is clearly an act of union and identification" (Van Gennep, 1960:34). Om ’n vrou “uit te leen” word in dieselfde lig gesien as om saam te eet. In hierdie geval word die moderne milieu as ’t ware gelyk gestel aan stamkulture. Daar is ook hier, soos in die vorige twee romans, ’n verwantskap tussen voedsel en seks. In hierdie geval word Tiffany aangebied om die Japannese afgevaardigde welkom te laat voel, maar terselftertyd is dit ook omkopery om guns te wen ter wille van die bod.

Cox vervul ook ’n begeleidende rol ten opsigte van Robert, maar Robert “volg” hom meer uit vrees as uit respek of bewondering: “Hy’t hom iewers heen gevat, het Robert soms gevoel. Soms gevrees” (Venter, 1999:37). Soos vroeër genoem, beskou Robert hom as veragtelik wat sy effektiwiteit as charismatiese begeleier ondermyn. Soos Cerise is hy dus ook nie ’n geslaagde rolmodel/begeleier nie. Desondanks Robert se afkeer van Cox, maak hy tog ’n indruk op die “inisiant”, deurdat Robert al hoe meer slinks (“’n vark. En slu”) optree. Hierdie eienskappe van Cox as rolmodel wys dat ’n gewone of arm mens ook

uiteindelik suksesvol kan wees: “opgejekte wasgoedsambreel in die agterplaas, oorskietboud op sy toebroodjies skool toe, skilfers op sy ma se kraag. Vaalgewoon. Die man wat hy nou voor hom het, is hardgebak en toegewyd, ’n selfgemaakte sukses” (Venter, 1999:29). Hierdie sukses is egter ten koste van ander – Cox se sukses is gebaseer op misbruik en onderdrukking van almal om hom, insluitend sy eie gesin.

6.3.4 Maria as randfiguur en begeleier

As huisbediende het Maria meer intiem met die Coxe te doen as Robert. Soos Robert is Maria ook ’n onderdanige werknemer en ook ’n emigrant (van Italië). Religie figureer sterk by haar wat haar identifiseer as ’n potensiële heilige begeleier, maar dit is egter nie die geval nie.

As gemarginaliseerdes binne die rykmanskonteks het Robert en Maria empatie met mekaar in hul siening jeens die mense met mag. Soos sy aan Robert noem wanneer sy verduidelik waarom sy nie die sepies op TV wil kyk nie: “Ek hou nie van die sepies nie. Dis altyd ’n klomp ryk mense in ’n sitkamer en agter hulle staan die bediende soos ’n blompot. Altyd ’n vrou. Dis nie reg nie, Robert, ek haat dit” (Venter, 1999:234).

Wanneer Cerise haar kar teen die garagedeur stamp, roep Maria uit: “O, Moeder van God” (Venter, 1999:89), terwyl sy haar kop skud binne “die kapelletjie van haar hande” (Venter, 1999:90). Die belangrikheid van religie by Maria kan gesien word aan die feit dat sy tydens die ongeluk self praat van die Moeder van God. Dit is ironies, gegewe dat die Moeder van God ook Maria is. Maria as ’n gelowige karakter bid vir genade. Soos die ander werkers by Hunter’s Court, besef sy ook dat almal onderdruk word en sonder respek behandel word. Cerise maak nie skoon waar sy omkrap of mors nie en verwag Maria moet alles doen, maak nie saak hoe persoonlik die vuilis is nie: “Maria moet skoonmaak, skoonmaak. [...] Jy dink ek kan my bek oor alles hou. Jy dink ek is maar net Maria. Ek is nie simpel nie. Altyd maar Maria dit, Maria dat. Mag God sy hand oor my hou in hierdie huis” (Venter, 1999:107).

Terselfdertyd is Maria opgewonde oor die vooruitsig van die onthaal en vertel aan Robert dat sy niks van die Coxe begeer nie (behalwe een of twee pare skoene), maar “sy sal nie

omgee om ook by daardie tent ingeloop te kom nie. Want dit gaan voel of jy op wolke swewe na Onse Heilige Moeder" (Venter, 1999:239). Sy beskou die onthaal ("seremonie") feitlik as iets hemels en vertel hoe die simfonieorkes Die Koningin van Skeba gaan speel (Venter, 1999:238), wat weer 'n religieuse konnotasie het en dus as 't ware die seremonie as 'n religieuse ritueel bevestig. Die onthaal het tot gevolg dat Maria dinge doen "wat sy nooit voorheen sou waag nie" (Venter, 1999:227), soos om byvoorbeeld "groot, goue sigeunerringe" aan haar ore te hang. As 'n ritueel het die "seremonie" tot gevolg dat heelwat van die karakters buite hulle aard optree.

6.3.5 Rose en Raffy

Rose is, soos reeds genoem, ook 'n emigrant wat saam met haar man Raffy (Joods) in Amerika woon. Dat sy ook baie drink, kan gesien word aan die volgende: "Op die een of ander manier was haar dralerige, bourbon-in-die-spoeg-stem vertroostend" (Venter, 1999:140), en dan kom dit ook na vore dat dit 'n "familietrek" is wanneer dit uitkom dat hulle oudste dogter "'n gerehabiliteerde alkoholis" is. Sy (en Raffy) het ook 'n slegte verhouding met hul ouers: "I'll go and have a pint with the old bastard" (Venter, 1999:141). As emigrante is Rose en Raffy weer tipiese buitestanders; soos 'n inisiant in afsondering is Raffy in haar familie se oë "onsigbaar": "Sy naam word nie genoem nie. Nie een keer in die vyf-en-dertig jaar dat ons getroud is nie" (Venter, 1999:142).

Rose, in haar dronk toestand laat in die nag, verklaar oor die telefoon aan Robert dat hulle ma nie kon wag dat hulle uit die huis trek nie: "Onthou jy hoe sy haar kop weggedraai het wanneer Daddy my geslaan het?" (Venter, 1999:143) en "Ek was die buffer tussen haar en Daddy as hy dronk was" (Venter, 1999:143, ook 142, 161). Rose was in die middel (op die grens) tussen haar ouers. Hierdie grensstatus word oorgedra in haar volwasse lewe wanneer sy as emigrant permanent liminaal is. Sy het nie 'n goeie verhouding met haar ma nie, haar ma op haar beurt hou ook nie baie van Rose nie. Tydens haar besoek aan Ierland wens Rose se ma dat sy eerder wil teruggaan na Amerika: "ek sal bly wees as sy weg is" (Venter, 1999:166). Hier is dit weer die oordrag van karaktertrekke vanaf die ma na die dogter. Die twee kinders wat geëmigreer het, is Robert en Rose: "Hy en Rose, die

uitgewekenes [...]" (Venter, 1999:168), wat daarop wys dat die pa-seun (en ma-dogter-)-verhouding ewe wankelrig is.[64]

6.3.6 Cameron, Tiffany en Jason as randfigure

Cameron, soos Robert (Johannes, Konstant, ensovoorts) herinner aan baie van Venter se manlike karakters. Hy kom ook nie met sy pa oor die weg nie, maar trek op die pa – hy is ook lank en "[h]y't sy vader se kortaf, harde manier van praat nagemaak" (Venter, 1999:42). Hy stel geensins in sy pa se besigheidsonderhandelinge belang nie: "Cameron wil tog in elk geval nie 'n hele aand met Japannese oor Datsuns praat nie" (Venter, 1999:47).

Tiffany lei (soos reeds genoem) 'n losbandige lewe saam met haar vriend, Jason: "sy eerste prioriteit is selfgenot" (Venter, 1999:111). Hulle gebruik dwelms en besoek dieselfde kuierplekke as Robert. Alhoewel sy ondermynend optree, is sy nie in staat om vir Cox tee te gaan nie ("En Tiffany het nie die wil gehad om nee te sê nie" [Venter, 1999:253]), selfs wanneer hy haar seksueel laat misbruik om sy besigheidstransaksies te bevorder: "Ek verwag dat jy jou kant sal bring" (Venter, 1999:64).

Met Cox se gedrewenheid om die casinolisensie goedgekeur te kry, verbaas dit dus ook nie dat daar "onafgehandelde sake in die vader-dogter-relasie" (Venter, 1999:111) is nie. Cox het sy dogter se guns probeer wen deur onder andere vir haar 'n huis te koop en vir Robert, as die tuinier, aan te sê om ook haar tuin te versorg, moontlik uit skuldgevoel.

Ironies genoeg trek Tiffany óók op haar ouers, veral wat haar houding jeens die werkersklas betref. Sy "[h]ou haar nie op met bouers nie. Scum mate, scum" (Venter, 1999: 129) en Harry reken "die feit dat sy aan sy hand geraak het, het haar gewalg"

[64] 'n Interessante gegewe is dat wanneer Robert in Tiffany se nuwe tuin aankom, hy dadelik die hond se ekskresie opmerk, wat hom aan sy pa laat dink: "Hy stel hom voor wat sy Daddy gaan sê as hy moet weet sy seun maak ryk mense se hondekak bymekaar" (bl 181), en moonlik ook aan hulle as die kinders in die huis: "Hy kyk na al die drolle. Vier hopies regs, drie links, twee in die middel" (bl 181), dit wil sê nege altesaam. Die getal nege, is ook die hoeveelheid kinders in hulle gesin. Die "twee in die middel" is moontlik Robert en Rose as die twee uitgewekenes. Die feit dat die ouers en kinders 'n swak verhouding gehad het, wys moontlik daarop dat Robert nie 'n hoë dink het van homself of sy familie nie deur hulle met die "hondekak" te vergelyk.

(Venter, 1999:178). As Robert haar verdedig en sê sy "is darem nie haar ma nie. [...] Hy glo nie sy's 'n snob nie" (Venter, 1999:41) is dit Harry wat reken "hy praat twak" (Venter, 1999:41).

6.3.7 Harry as gemarginaliseerde

Harry die bouer, 'n eenvoudige handearbeider, is nog 'n gemarginaliseerde randfiguur in die Coxe se rykmanswêreld. Een kwaliteit wat hy wel met Roland Cox deel, is sy geldbeheptheid: "In die opsig was hy en Cox voëls van enerse vere" (Venter, 1999:177). Hy is egter nie opgewasse teen die slinkse Cox nie – die rykmanspeletjie beteken die ondergang van gewone of arm mense. Harry het sy hele lewe lank gewerk en uiteindelik niks gehad nie.

As (werkersklas) buitestanders is Harry en Robert deel van dieselfde *communitas*, alhoewel Harry dikwels vir Robert daarvan beskuldig dat hy kop in een mus is met die rykes. Harry begeer om ook deel te wees van (geassimileer te word in) die rykmansmilieu soos versinnebeeld in die badkamertoneel wanneer hy vir Cerise in die bad probeer naboots: "en haak die goue spuitslang af en hou dit op sy mik [...] sy groen oë lag na Robert" (Venter, 1999:186). Hier is simbolies weer sprake van 'n verleidelike (paradyslike) slang. In 'n liminaalgelaaide oomblik (twee emosioneel afgekraakte werkersklasmans buite hulle gemaksruimte in 'n ryk vrou se pienk badkamer) tree Robert en Harry buite hulle aard op deur 'n homoseksuele ervaring te deel: "Harry het die hele situasie aangegryp. Dit was asof hy vrygelaat was. 'n Jagdier of 'n ding wat vir 'n slag losgebars het" (Venter, 1999:189). Dit is interessant dat die "jagdier" juis na vore kom binne die mure van "Hunter's" Court.

6.3.8 Theresa as skynheilige sisteemondersteuner

Robert se vriendin Theresa se naam het, soos Maria, ook 'n religieuse konnotasie (Moeder Theresa). In teenstelling met Moeder Theresa lewe sy egter hoog en spandabelrig en is ook aanstellerig: "Alles moet altyd mooi en beskaafd wees" (Venter, 1999:57). Alhoewel Theresa 'n baie minder formidabele karakter as Jude is, is daar tog ooreenkomste: sy maak lekker kos, is gesteld op netheid en verneuk ook uiteindelik vir Robert. En soos Konstant

met Jude, kan Robert aanvanklik ook nie genoeg van haar kry nie: “Ook sy lyf wil bars van lus vir lang, ononderbroke sessies met Theresa” (Venter, 1999:20).

In teenstelling met Jude, is Theresa egter verteenwoordigend van die sisteem. Verwysings na haar skynheiligheid kom aan bod tydens ’n onderonsie met Robert. Hy beskuldig haar daarvan dat sy uit ’n huis kom waar “alles skoon en rein” is, en dat alles agter haar aangedra is: “‘Skoon bordjies, skoon handjies, kerkrokkies. Asof dit saak maak. En weet jy wat, jy’s nog presies dieselfde’” (Venter, 1999:56). Dit is weer eens ’n poging van Venter om aan te toon dat kerkgangers soms dink dat hulle beter as ander is, maar eintlik ook maar net gewone mense is. As deel van haar skynheiligheid het Theresa ook party van Robert se bierbottels op Sondagaande in ander mense se herwinningskratte geplaas, sodat hulle nie kan sien hoeveel hy drink nie (Venter, 1999:87).

6.4 KLASGRENS (TUSSEN RYK EN ARM, MAG EN ONMAG)

Robert staan op die drumpel tussen ryk en arm (mag en gebrek aan mag). Hy is afkomstig uit ’n groot, arm Ierse gesin, maar steek daagliks die grens oor tot in die binnekring van ’n baie ryk familie. Hy verdien ’n goeie salaris, gemeet aan ander tuiniers, en word bloodgestel aan weelde: “sy’t gou gesien dat hy nie heeltemal simpel is nie, al het hy uit die arbeidersklas gekom” (Venter, 1999:4), maar woon steeds in ’n middelklas omgewing saam met sy vriendin.

As burgemeesterspaar het Cerise en Roland ’n spuitfonteintjie aan Melbourne geskenk wat voor die Nasionale Kunsgalery opgerig is: “Daarna het mnr Cox, en Cerise seker ook, ryker en definitief invloedryker geword” (Venter, 1999:5). Die fontein simboliseer nie alleen omkopery en ’n tipe “doop” in die wêreld van mag en invloed nie, maar fonteine suggereer ook ’n kontinuïteit en langdurigheid. In hierdie geval is dit die blywende mag en slinksheid waar invloed en oorvloed sterk in kontras staan met die gebrek aan geld en mag van die laer klas.

Robert se klein afdakvertrekkie waar hy sy gereedskap bêre, vorm ook ’n teenpool vir die vertrek waarin Cox se sekretaresse Mona werk: “Sy sit in ’n saal van ’n kantoor, vol lug en lig, in die gebou waar mnr Cox se hoofmaatskappy, HL Edms Bpk, gesetel is” (Venter,

1999:6). Alles van die Coxe is groter en beter, self Cox en Cerise self wat albei meer as ses voet lank is (Venter, 1999:13 en 16). Hy is ’n “formidabele man” en in sy kantoor is alles ook groot en weelderig: “’n enorme leunstoel [...] Die koffietafel is maklik so groot soos hulle eetkamertafel by die huis” (Venter, 1999:16). Venter beklemtoon die klasseverskil tussen die ryk familie en die arm werkersklas, wat feitlik net so geprojekteer kan word op die klasse (en rasse) verskille in *Foxtrot van die vleiseters*. Hier word weer gefokus op die gaping tussen die “baas” wat nie aan die werker sal vat of handskud nie (“Sy hand sou sy nooit skud nie” [Venter, 1999:10], “En sy’t selfs haar hand, met ’n handskoen aan, vir hom aangebied” [Venter, 1999:22] en “Nader [as drie, vier meter tussen hulle] sou hy sy tuinier nie toelaat nie” [Venter, 1999:30]), en die “klaas” wat geen regte het nie en net moet werk sonder rus. Robert dink ook in die warm Novemberson van 32 grade wanneer die plante ’n knou kry van die hitte dat “eintlik niemand, veronderstel is om in sulke weersomstandighede buite te werk nie” (Venter, 1999:80). Cerise hou ’n goeie afstand tussen haarself en die bouer Harry: “Jy weet nooit, Roberre, wat dié soort mense dalk ronddra nie” (Venter, 1999:190).

Die Ierse tuinier word in Australië net so onredelik behandel as die Suid-Afrikaanse swart tuinier: “In die winter het hy van die koue gevrek. Dikwels moes hy in sy trekkerige afdakkie teen ysreën skuil” (Venter, 1999:29) en sodra Cox die perseel verlaat, het hy saam met die huisbediende kitskoffie gedrink in die kombuis: “Streng verbode terrein vir hom tot ná twaalf” (Venter, 1999:29).

In ooreenstemming met die getinte ruit van die Mercedes word die binnekring van die ryk Coxe weggesteek agter heinings en mure:

> “En dis ook anders as by hulle in St Jamesstraat waar die voorkant die voorkant is omdat die posbus daar sit. Hier is die agterkant soms deftiger as die voorkant. En dis ook nie ’n regte agterkant nie, want daar’s nie pênties op die draad nie. En die posbus sit aan die sykant, die oosfasade, soos hulle graag daarvan praat” (Venter, 1999:15).

Robert voel minderwaardig teenoor die ryk mense: “Alles omtrent die onderhoud is intimiderend” (Venter, 1999:17) en doen sy bes om “sy postuur regop en sy skouers reguit

te hou, soos hy geleer is. Maar dit is moeilik om waardig te bly. Kyk mense vas in die oë, ook heeltemal 'n deugsame ding wat hy aangeleer is, maar hierdie man se blik laat hom verkrummel" (Venter, 1999:17). Cox se mag, intimidasie en selfvertroue ("'n man wat die septer swaai" [Venter, 1999:17]) het tot gevolg dat Robert pateties voel, ten spyte daarvan dat hy geleer is om waardig en deugsaam te wees.

Sodra Robert die werk by die ryk mense aanvaar, word sy lot deur hulle bepaal. Hy moet 'n blieper dra wat drie maal piep as hulle hom nodig het: "'n Permanente bevestiging dat Robert Mackie van nou af op enige tyd en plek aan mnr Cox se genade oorgelaat was" (Venter, 1999:23). 'n Vergelyking word as 't ware weer hier getrek tussen die ryk en arm mense van Suid-Afrika, wat dikwels ook gepaard gaan met wit en swart, waar die swart mense dikwels ook oorgelaat is aan die genade van die wit mense.

Cox gebruik Nike as voorbeeld wanneer hy verduidelik waarom hy die Olimpiese spele na Melbourne wil bring en wat dit vir hom persoonlik beteken: "dat hy graag onthou wil word [...] as die man wat iets vir die onbenullige mense van hierdie stad en staat reggekry het" (Venter, 1999:63), soos wat Nike beweer dat dit eintlik gaan oor hoe die "onbelangrike mense voel wanneer hulle Nike dra" (Venter, 1999:63) eerder as wanneer die sportsterre pryk met die swiep-logo. Dit staan volgens een van Nike se "topmanne" in kontras met die farao wat onthou word vir die piramides en nie die "nikswerd mensies wat die piramides gebou het" nie. Klasgrense en die kontras tussen "die wat het" en "die wat nie het nie" is tematies deurgaans aan bod.

Die lêstoel waarop Cerise op die tennisbaan in die son lê is mooi en smaakvol, 'n besonderse stoel. Maar Robert wys op die teenstrydighede tussen rykdom en armoede, weelde en swak smaak: "Die mandjie wat langs die stoel gestaan het, was K Mart-kwaliteit. Hierdie mengsel van duur en smaakloos was oral in en om die huis aanwesig" (Venter, 1999:77). Hulle besittings was 'n aanduiding van watter tipe mense hulle is: "Wat saak gemaak het, was wat hulle met al hulle materiële besittings vir hom gewys het [...] hy kon nie ophou om hulle dop te hou nie" (Venter, 1999:77).

Burger (1999:7) sluit hierby aan:

> "Verder word die klasse-onderskeid in die (Australiese) samelewing ook belig: die stinkrykes wat baie hard probeer om hulself as 'n afsonderlike klas te vestig (al is dit met swak smaak wat indruk maak omdat dit duur is) aan die een kant, en die gewone mense aan die ander kant. Soos Cerise dit stel, 'some of us simply are superior' [...]".

Alhoewel Cerise haarself as verhewe bo ander mense skat en neerhalend teenoor mense uit die "voorstede" is, kom haar man (soos ook haar haarkapper) uit Caulfield wat 'n gewone buurt is en wat iemand soos Cox onseker laat voel (Venter, 1999:96). "Sekerheid, dikwels by mense met óú geld en 'n gewone lewenstyl, het hulle nie gehad nie. Die groteske huis is opgetooi, maar eintlik was dit stadig besig om weg te sak, die muwwe onderwêreld in. Ergste van alles is dat 'n Belfast-agterstrater dit moes kom uitbasuin" (Venter, 1999:140).

Daar heers 'n onderlinge spel tussen die ryk man en sy tuinier, want alhoewel Cox baie geld en mag het, is dit die tuinier wat bewus is van sy onderduimshede en wat in dié opsig in beheer is omdat hy alles bekend kan maak. Hulle is derhalwe voëls van enerse vere. Wanneer Cox saam met Robert in die bakkie moet ry ('n liminale ruimte vir Cox), is Cox buite sy gemaksone wat tot gevolg het dat hy weerloos is en begin praat oor Cerise se siekte. Maar ook "Robert was uitgeslape" (Venter, 1999:146) en besluit juis op hierdie oomblik om die saak van sy ouers se huweliksherdenking, sy verlof en die geld wat hy nodig het, aan te roer. Maar Cox is hom weer een voor en ontken alles wat hy die vorige dag met Robert bespreek het (onder andere vier dae se werk vir vyf dae se salaris). Hierdie ontkenning deur Cox gee Robert die "gevoel van 'n tydsgaping. Dat daar jare verloop het tussen nou en die vorige dag in Cox se kantoor" (Venter, 1999:146). Hierdie gebeure is 'n goeie voorbeeld van 'n liminale tydskaal, want dit "het hom verwar" (Venter, 1999:147) en hy voel "[d]is waansin" (Venter, 1999:146), wat alles aansluit by die verwarrende toestand waarin die inisiant verkeer tydens inisiasieprosesse. Wanneer Robert verklaar dat hy twee weke verlof wil neem om saam met sy ouers te wees vir hulle huweliksherdenking, weier Cox waarop Robert besluit om te bedank: "Niemand, wragtig niémand, het nog só met hierdie multimiljoenêr gepraat nie" (Venter, 1999:148). Die dreigemente tussen die twee mans in hierdie spel duur voort: "as jy by my bedank, sal ek seker maak dat jy nie weer in Toorak werk kry nie" (Venter, 1999:148). Alhoewel Cox die

hef in die hand het, kan hy ook nie sonder sy tuinier klaarkom nie en sê dat hy hom moontlik sal terugvat wanneer hy terugkom: "Die magtigste man in die stad wou hom in die gat hap en dit doen hy toe ook, maar Robert Mackie hou die troefkaart" (Venter, 1999:148-149).

Later is dit ook Maria wat vir Cox teëgaan wanneer Cox beveel dat hulle al Cerise se tydskrifte en uitknipsels moet weggooi omdat hy nie "gemors" in sy huis verdra nie. Maria skop vas wanneer sy sê dat hulle dit eers met Cerise moet bespreek: "Hierdie lojaliteit teenoor die vrou wat haar net sleg behandel het, het Robert nog meer verbaas" (Venter, 1999:155). Hier is weer eens 'n laer klas individu wat die hoër klas teëgaan wat die liminaliteit van die ruimte en die individue binne die grense van Hunter's Court bevestig.

Alhoewel geld en mag 'n groot dryfveer vir Cox was, het dit vir hom eerder daaroor gegaan om te wen: "Die rykste man wen altyd" (Venter, 1999:219) en "Hy moes wen, hy moes altyd wen" (Venter, 1999:222). Die rykmansspeletjies het gewoonlik die ondergang van gewone of arm mense tot gevolg. Roland het hom daarin verlustig om ander mense se ondergang te bewerkstellig:

> "Sy oorwinnings was sy kos. Keer op keer het dit sy brein en spiere gevoed, daarom kon hy met so min slaap klaarkom. Op elke oorwinning het mag gevolg. Sy mag het 'n aparte, lewende ding geword, die mense en die stad en die staat van Victoria het almal van die ding geweet" (Venter, 1999:222).

Geld het hom die mag gegee om altyd die spel te wen: "Mnr Cox kyk na homself, na die man wat *Business Review Weekly* onlangs op hulle ryklys as $125 miljoen werd aangegee het, vernou sy ogies en lig sy arm [...] 'Harry, die verskil tussen jou en my is dat ék die miljoenêr is, en jy nie.'" (Venter, 1999:221). Cox wil die Olimpiese bod wen en hy wil die lisensie om die casino op te rig "wen". Die hele lewe is vir hom 'n spel wat hy moet wen ten alle koste. Aan die einde van die verhaal verloor hy egter sy dogter en besef dat hy hierdie keer die "spel" verloor het: "Hier was iets waaraan hy niks kon verander nie. [...] In die aangesig van die dood was sy wil sinloos. Dit was wat geskok het" (Venter, 1999:255).

6.5 NATUUR

'n Belangrike aspek van herassimilasie in die derde fase van 'n rite is die simboliese hergeboorte. Soos wat die afskeidsfase 'n simboliese dood behels, verteenwoordig die herintegrasie nuwe lewe. Binne die konteks van *My simpatie, Ceri*se word die hergeboorte en nuwe lewe simbolies verteenwoordig deur plantegroei en spesifiek die tuin. Robert se hele lewe binne Hunter's Court se mure draai om die plant en versorging van blomme en struike onder die wakende oog van Cerise. Alhoewel sy 'n afwesige moederfiguur is, speel sy tog 'n begeleidende rol om Robert in te lei in sy nuwe omgewing. Soos die geval met Robert, is die groeiproses en lewegewende aspekte van die plante simbolies ook verteenwoordigend van Venter se eie hergeboorte binne sy nuwe omgewing in Australië. Van Coller sê iets soortgelyks in sy bespreking van Kleinboer se roman, *Hierdie huis* (2017): "Dit is klaarblyklik ook die oplossing vir sy eie ontheemding in die verloederde Yeoville wat die ek-verteller in *Kleinboer* se siklus nastreef: huis en werf raak toenemend 'n herskepte paradys waar bome en struike gekultiveer word, voëls nesmaak en die ek-verteller selfs op Bybelse wyse bemoeienis maak met die miere" (Van Coller, 2018:153).

6.5.1 Plantegroei en die paradys

Reeds vroeg in die roman erken Robert dat hy nie juis veel van tuinmaak weet nie wat daarop wys dat hy nog aan die begin van die herassimilasiefase is: "Wat weet hy nou eintlik van tuinmaak? Eenkeer 'n boord appelbome op die Mornington-skiereiland gesnoei. By die Burnley-Tuinboukollege meestal net na sy dosent in peste & plantsiektes geluister" (Venter, 1999:8). Burnley is 'n deel van die Melbourne Universiteit, net vyf kilometer van die middestad, wat verskeie kursusse in tuinbou aanbied: "Burnley campus is renowned for teaching and research in environmental and ornamental horticulture" (Burnley, s.a.:s.p.) en die Mornington-skiereiland is aan die suidpunt van Melbourne.

Wanneer Robert wag om Cerise die eerste keer te ontmoet, staan hy in die skadu van 'n boom wat hy dan probeer identifiseer: "Dit moet 'n perdekastaiing wees" (Venter, 1999:8). Die leerproses (ook belangrik vir 'n inisiant) is deurgaans op die voorgrond, nie alleen wat die plante betref nie, maar ook wat die welaf Australiese kultuur betref.

Perdekastaiings[65] is inheems aan Suid-Afrika en Afrika (Venter se herkoms) en word ook in Australië aangetref, maar is nie bekend in Ierland nie, wat die leerproses vir Robert meer uitdagend maak. Die hooftuin is uitgelê rondom 'n eikeboom wat in al drie milieus bekend is (Suid-Afrika, Australië en Ierland). Robert het die tuin aanvanklik wel as vreemd en groot ervaar, maar later in sy "ontwikkeling" was dit nie meer so intimiderend nie: "Op daardie eerste dag het die tuin soveel groter gelyk as wat dit eintlik was" (Venter, 1999:10). Nadat sy kennis uitgebrei het en hy vertroud met en gemaklik in die tuin begin raak het, het dit klein begin voel. "Dit was die verwaarlosing wat hy nie dadelik raakgesien het nie" (Venter, 1999:10), die dooie kolle op die eikegrasperk en die blomme waarvan nóg Cerise, nóg Robert die naam van kon onthou, wat ook besig was om dood te gaan. Laasgenoemde sluit aan by die inisiant se simboliese dood. Die woordkeuse in "terwyl hy lamium 'wit nancy'-plantjies in die grond bêre" (Venter, 1999:34) versterk hierdie doodsimboliek – om iets in die grond "te bêre" kan letterlik vertaal word as "begrawe". Volgens die

> "Korintiërs weet [ons] dat 'n saadjie eers 'begrawe' moet word en 'sterf', voordat dit weer kan opkom (v.36, Johannes 12:24). Die saadjie wat begrawe word (koring of ander soorte graan) en die plant wat opkom is aan mekaar verwant, maar die plant lyk ook baie anders as die saadjie (v.37)" (Baptistekerk Kemptonpark webwerf).

Die dood-en-hergeboortesiklus word versinnebeeld in plantegroei en telkens is daar ook verandering ter sprake, naamlik vanaf die saad tot die uiteindelike plant.

Dié spesifieke blomme waarvan Robert aanvanklik nie die naam kon onthou nie, is 'n "Gewilde keuse vir 'n randbedding" (Venter, 1999:10) en hulle stap aan "langs die randbedding" (Venter, 1999:11). Hierdie rand vorm letterlik die grens tussen die grasperk en die blombedding. Dit is ook die plek waar Robert op sy gemak is: "Van die begin af was die randbedding [...] Robert se gunstelingplek" (Venter, 1999:25). Dit sluit aan by die buitestander wat op sy gemak is in hierdie drumpelfase. Die blomme wat die

[65] Ander Afrikaanse name daarvoor is die wonderboom, perdepram, Kaapse kastaiing, wildekastaiing, maar dan ook Cape Chestnut, Calodendrum Capense, wat ook deel is van die Buchu genis van bome.

randbedding vorm is boonop wit: “Hulle maak wit blommetjies, jy weet, sulke kleintjies” (Venter, 1999:10), wat reinheid en hergeboorte simboliseer.

As ’n “inisiant” het Robert geleer dat die randbedding met die rododendronstruike en kamelias “met die glansende, bottelgroen blare” (Venter, 1999:26) van suurgrond hou. Later is dit weer Robert wat “by die rand van die bedding, besig [is] om die tweehonderd en vyftig klein lamium ‘wit nancy’-plantjies in te sit” (Venter, 1999:26-27). Die belangrikheid en waarde van kompos (wat groei bevorder) is ter sprake in Robert se persoonlike ontwikkeling as ’n inisiant/randfiguur en kan gesien word aan die volgende verwysing: “Robert is besig om koeimis in die randbedding in te spit” (Venter, 1999:150), asook “I’m up to my eyeballs in muck. En ek stink” (Venter, 1999:150). Soos reeds beskryf, is dit tipies dat inisiante letterlik met koeimis besmeer word, vir ’n lang periode nie mag was nie en buite die mure van die kraal moet woon. Later in die verhaal, wanneer Robert as die inisiant reeds ver gevorder het in sy *rite de passage*, word die gesonde bedding ’n metafoor vir sy eie lewe: “Die randbedding het gesond gelyk, maar sonder blomme” (Venter, 1999:176). Daar is dus nog verandering en groei wat moet plaasvind voordat hy finaal in sy nuwe omgewing opgeneem kan word.

Dat Robert nie die naam van die blomme kan onthou nie, wys op die inisiant wat weer alles van nuuts af moet aanleer onder leiding van die heilige begeleier binne die konteks van ’n rite: “Hy kon glad nie die naam van die fokkieng blomme onthou nie” (Venter, 1999:11). Ook belangrik vir ’n inisiant is dat hy moet aanpas by sy nuwe omstandighede en dit geld letterlik ook vir die plante in die tuin wanneer hy besef dat wat hy ook al in die kaal kolle op die grasperk moet plant: “gaan by die toestande moet aanpas” (Venter, 1999:26).

Die komposhoop is eweneens ’n simbool van die lewensiklus van dood en hergeboorte. Robert besef die waarde van ’n komposhoop, waar organiese materiale letterlik vergaan (doodgaan) om iets nuut en lewegewend te vorm. Tuinafval verkry waarde in die vorm van kompos. Wanneer Robert oor die moontlikheid van ’n komposhoop met Cox wil praat, reageer Cox soos volg: “Ek sal in geen omstandighede toelaat dat jy sulke gemors in my tuin aanhou nie” (Venter, 1999:31), waarop Robert sê: “Dis dom om die eikeblare weg te gooi. Weet jy watter kosbare kompos dit is?” (Venter, 1999:32). Vir Cox en Cerise is ’n

"tuin iets wat jy op 'n afstand bekyk" (Venter, 1999:39). Hierdie gebeure wys op Cox se onkunde en ongeërgdheid oor die natuurlike samsara van lewe en dood – waar die een nie sonder die ander kan bestaan nie. Vir hom kan alles reggestel word met geld, maar selfs hy kom uiteindelik tot die besef dat geld nie sy kind uit die dood kan terugkoop nie. Hierdie onmoontlikheid vir die mens om die natuur ten volle te beheer, kom die duidelikste na vore wanneer een van die 200 wit tulpe 'n pienk blom vorm (Venter, 1999:40).

Die belangrikheid van nuwe lewe en groei vir Robert kan gesien word aan die volgende woorde van Cerise: "Roberre is voor besig met iets. Hy kan tog so dood oor sy ou plantjies" (Venter, 1999:76) en "Eintlik kon niks anders hom sulke hartkloppings gee nie" (Venter, 1999:104), wat letterlik wys op die dood en lewe wat hand-aan-hand gaan – die een kan nie bestaan sonder die ander een nie, soos wat hier verteenwoordig word deur die natuur. Die feit dat hy soos 'n hergeborene opnuut na die wêreld kyk, word gesien in die woorde oor die pad waarlangs hy ry: "Plat, verdorde graswêreld met stowwerige eucalyptusse strek aan weerskante van die snelweg. Dis 'n landskap wat mens kan miskyk, maar Robert hou daarvan" (Venter, 1999:125). Wanneer Robert dink aan die persimonevrug kon hy "hom aan die goudoranje van die vrugte verkyk en daarin vervulling vind. Sy lewe was volmaak" (Venter, 1999:132). Die meeldrade is die belangrikste deel van die blom ter wille van voortbestaan: "dit was die meeldrade van 'n blom wat hom opgewonde gemaak het" (Venter, 1999:180). Cerise se badkamer word ook aan die hand van plante beskryf: "Die badkamer is 'n heiligdom van perskeskakerings [...] tot teen die rosige hemel van die plafon" (Venter, 1999:187). Robert verwys ook na die dahliapienk nis (Venter, 1999:187). Die natuur, soos in Venter se vorige twee romans, figureer sterk en vorm die milieu waarin Robert se lewe en heropname afspeel.

'n Belangrike blom in die verhaal wat sterk aansluiting vind by die elemente van 'n ritueel is die datura. Robert was so betower deur dié blom dat hy Hunter's Court laat in die nag besoek het sodat hy die datura vir die eerste keer kon sien blom. Dié maanblom, so genoem omdat dit in die aand blom[66], is giftig en ook bekend as "angel's trumpets" of "doringappel". Laasgenoemde naam vind weer aansluiting by die Tuin van Eden, waar 'n

[66] Vergelyk in hierdie verband ook Konstant (*Ek stamel ek sterwe*) wat volgens Deloris verslaaf was aan sy "nagblom".

appel verantwoordelik was vir die sondeval. Datura-blomme is gewoonlik wit, geel, pienk en pers, wat feitlik al Cerise se gunsteling blomkleure is. Hierdie blomme maak deel uit van die heksebossies (saam met *deadly nightshade*, *henbane* en *mandrake*) en word dikwels in rituele en gebede gebruik, en toe Robert: "die geheime naggeur opsnuif, het sy gemoed gaan kniel, so stil soos 'n gebed geword" (Venter, 1999:134). Vergelyk in hierdie verband die volgende:

> "In Native American tribes of the southwest, as is often the case with tribes elsewhere, in rites of passage, a young person coming of age would fast and pray for days in order to purify himself. In some cases, the initiate might be isolated or left in the wild alone. At the appropriate time, a Medicine person or tribal spiritual elder that would nominally be called by others than Native Americans, a Shaman, might accompany the initiate to a holy place, possibly a mountain top or cave, and a tea would be made from the roots, leaves and even the seeds from the prickly seed pod of a plant called Sacred Datura. The individual would drink this tea and wait for visions, and the initiate would definitely have visions" (Jones, s.a.:s.p.).

In aansluiting by die maanblom as 'n "Sacred Datura", dink Robert ook aan Cerise en haar daaglike rituele binne die konteks van die maan: "Hy dink aan Cerise as 'n maan wat sak" (Venter, 1999:98), omdat sy 'n bepaalde roetine volg. Net soos die datura wat 'n siklus volg, is Cerise ook 'n sikliese wese. Die maanverwysing kom ook weer ter sprake wanneer Robert die bakkie stamp: "Dit was die maan. Die volmaan het die stam van die manna witter laat lyk. Pure melk. Who in his right mind wouldn't be distracted by that?" (Venter, 1999:117). Die maan, soos Cerise, soos ook die slang in die paradys, is verleidelik en in Robert se geval is dit dikwels die natuur wat sy aandag aftrek en hom "verlei". Kyk ook: "Bleddie honde. Moet die maan wees wat hulle aan die blaf gesit het" (Venter, 1999:117) en "'n Astroloog het een keer vir hom gesê hy is uitgeknip om met diere te werk" (Venter, 1999:123). Die maan speel 'n belangrike rol wanneer dit kom by tuinbou, omdat plante dikwels geplant word na aanleiding van die maanstand.

Dat die datura-blom in die een hoek van die tennisbaan (Cerise se gunstelingplek) groei, versterk weer die verhouding tussen Cerise, die maan en die maanblom. Alhoewel Cerise

vir Robert sterk konnotasies wek met die maan, is dit ook die son (hitte) wat ’n belangrike rol speel in hulle verhouding. Dis die “swaar, swanger hitte” (Venter, 1999:77) wat geboorte en nuwe lewe oproep, wat ook tot gevolg het dat Robert en Cerise nader aan mekaar getrek word: “[...] dit moes die hitte gewees het – het hulle nader aan mekaar getrek” (Venter, 1999:77). Hulle verhouding word feitlik “gebore” uit die hitte van die son: “Die hitte, magtig. Lae golwe wat van die tennisbaan af wegrol en die afstand tussen hulle laat krimp. Intiemer maak” (Venter, 1999:78) en hy beskryf ook hulle liggame as “ryp in die warm Novemberson” (Venter, 1999:79).

Die oorvloedige verwysings na plante is simbolies van groei en die “inisiant” se nuwe lewe in Australië. Die uitermatige aantal verwysing na plante sluit in: kamelia- en rododendrom-struike (Venter, 1999:11), primulas (Venter, 1999:15), pienk magnoliabloesels (Venter, 1999:20), ’n meliaboom (Venter, 1999:22), treurwilger (Venter, 1999:25), rododendrons, kamelias, hydrangea quercifolia (Venter, 1999:26), “blou hydrangeas en spatsels heldergeel hypericum. [...] silwer geblaarte, lamium (wit nancy)”, rose (Venter, 1999:27), Hollandse buxus sempervirens (Venter, 1999:27), lamium ‘wit nancy’-plantjies, kamelias, rododendronbloeisels (Venter, 1999:34), spesifiek die rododendron genaamd, Mrs GW Leak (Venter, 1999:35), stamrose, Diamond Jubilee, 200 wit tulpe (Venter, 1999:38), primulas, tulpe (Venter, 1999:39), klimop (Venter, 1999:44), 15 blomvase vir die dinee (Venter, 1999:50), laventelstruike, die heininkie buxus sempervirens, Edelweiss-rose, grasperk (Venter, 1999:60), roosbeddings, petunias (Venter, 1999:75), choisya-bloeisels (Venter, 1999:79), wit violas, Engelse laventel (Venter, 1999:103), antirrhium (leeubekkies), Diamond Jubilee-rose (Venter, 1999:104), wit delphiniums en gypsofillia tussen crambe corifloria (Venter, 1999:104), sewe groen orgideë (Venter, 1999:107), manna-bloekom (Venter, 1999:116), wit leeubekkies (Venter, 1999:119), die eiketuin (Venter, 1999:122), buxus semper virens-struikies (Venter, 1999:129), “’n Formele verwelkomingstuin met buxusheininkies en stamrose” (Venter, 1999:131), persimone (Venter, 1999:132), datura (Venter, 1999:134), ook bekend as “sacred datura”, cascara sagrada (Venter, 1999:138), ’n plant wat gebruik word as ’n laksitief, ook bekend as “sacred bark”, persimone (Venter, 1999:150), Frangipaniekrans (Venter, 1999:151), gypsofilia, yarrahout (Venter, 1999:152), aster divaricatus, wit krisante, sneeuklokkie-bolletjies, helleborus niger (Venter, 1999:156), lavandula angustifolia (Venter, 1999:170), seewier (Venter,

1999:172), glasperk, sneeuklokkies, onkruid (Venter, 1999:176), ingevoerde lelies (Venter, 1999:189), wilgerboom (Venter, 1999:190), orgideë (Venter, 1999:192), GW Leak-trosse (pienk rhododendrons) (Venter, 1999:200), Diamond Jubilee knoppe, delfiniums, gypsofilia, phlomis russeliana (Venter, 1999:217), pienk lupyne, Lupinus chateleine, laventel, wit petunias (Venter, 1999:218), sipresse (Venter, 1999:219), 70 potte bloedrooi malvas (Venter, 1999:227), malvas (Venter, 1999:288), silwer klimop, "spalierboompies", suurlemoenboompies (Venter, 1999:229), Edelweiss-roos (Venter, 1999:233), suurlemoene, "gespalierde" suurlemoenboompies (Venter, 1999:234), kranse klimop en aronskelke (Venter, 1999:236), tierlelies en krismislelies (Venter, 1999:237), honderde wit roosblare (Venter, 1999:240), krismislelies, geglasuurde aarbeie, rooiwang peertjies, vet, swart druiwekorrels, roosblare (Venter, 1999:247), bloupers ceanothus (Venter, 1999:248), en pienk tulpe (Venter, 1999:250).

Alhoewel plante en plantegroei die spil is waarom Robert se werkslewe by Hunter's Court draai, is die natuur oor die algemeen 'n belangrike leitmotief in hierdie roman.

6.5.1.1 Die Tuin van Eden

Gegewe die religieuse aard van *rites de passage* kan die Hunter's Court-tuin, wat ook Robert as emigrant se herassimilasie in sy nuwe omgewing verteenwoordig, 'n metafoor wees vir die Tuin van Eden, ook bekend as die Tuin van God (Myburgh, 2018). Boonop was "Die hele tuin [...] onberispelik" (Venter, 1999:60), terwyl Cerise strewe na 'n oorvloedige tuin: "Dit moet altyd mooi vol wees. Dit moet so oortuimel [...]" (Venter, 1999:11). Robert as die inisiant, verteenwoordig ook 'n heilige persoon/god wat in hierdie heilige oorgangsperiode na die tuin verwys as "sy eie wêreldjie" (Venter, 1999:104). Hy het dikwels gewens dat Cerise moet uitkom om na sy handewerk te kyk, maar moes later vrede maak daarmee dat net hy "daar was om sy tuin, sy eie wêreldjie, te bewonder" (bl 104). Dit herinner aan die inisiante wat ook weggeneem is van hul ma's om alleen in die heilige hut te gaan woon, en dus in hul eie wêreld lewe. Wanneer hy na "sy eie wêreldjie" kyk, sien hy "dat ook dit goed was" (Venter, 1999:104). Laasgenoemde herinner aan die skepping soos gesien in Genesis 1:25: "Toe sien God dat dit goed was" (Die Bybel, 1978:5). Wanneer Robert die geleentheid kry om deur Cerise se kamervenster na sy tuin te kyk, herinner dit ook weer aan 'n goddelike figuur wat die tuin van bo af

bewonder: “kyk hy by die venster uit om te sien hoe sy tuin dié tyd van die jaar van hierbo af vir haar lyk” (Venter, 1999:193).

Die eikeboom in die middel van die tuin van Hunter’s Court is as ’t ware ’n metafoor vir die boom van kennis van goed en kwaad, en word deur Robert gesien as: “’n Uitsonderlike spesie” (Venter, 1999:10). Wanneer Cox weier dat Robert ’n komposhoop begin, sê Robert: “Dis dom om die eikeblare weg te gooi. Weet jy watter kosbare kompos dit is?” (Venter, 1999:32), wat Cox se onkunde aangaande die natuur in verband bring met die boom van kennis. Die eikeboom vorm die spil waarom talle van die tuingebeure draai, soos byvoorbeeld wanneer Cerise vir Robert oor die eikegrasperk lei tydens sy onderhoud. Die eiketuin is die belangrikste deel van die Hunter’s Court-tuin, veral vir Cerise wat vanuit haar kamervenster daarop afkyk. Talle van die gebeure in die verhaal bereik ook hul hoogtepunt in die tuin en onder die boom, byvoorbeeld wanneer die onthaal, of seremonie, soos wat Maria dit noem (Venter, 1999:227) ter viering van die casinokompleks in die eiketuin afspeel. Die woord, seremonie, herinner weer aan die tradisionele rites waar ’n spesifieke fase van ’n inisiant afgesluit word met ’n seremonie, soos ’n huwelikseremonie. Wanneer Cox die bokkie doodmaak, gebeur dit ook in dié tuin.

Om die religieuse verwysing binne die Tuin van Eden verder te bevestig, asook Robert se onderdanigheid as ’n inisiant, is daar talle verwysings na waar Robert op sy knieë is in die tuin: “Op sy knieë” (Venter, 1999:34); “Op sy knieë, boude in die lug, kop en hande besig in die grond” (Venter, 1999:35); “op sy knieë langs ’n bedding” (Venter, 1999:127), en “Boude in die lug berei hy die bedding voor die huis vir herfs voor” (Venter, 1999:156). Robert moet onderdanig wees aan die “heilige” leier, en in hierdie geval is dit letterlik die milieu van die welgesteldes wat uiteindelik sy nuwe wêreld gaan wees waarin hy opgeneem moet word, indien hy genoegsaam kon verander om aanvaar te word binne die hierdie struktuur.

6.5.2 Diere

Venter maak dikwels gebruik van die natuur en diere om mense se karakters en emosies te beskryf. Voorbeelde hiervan kan gesien word wanneer Robert vir Cox in die negatiewe konteks as ’n hond en ’n jakkals beskryf: “Cox het nie met hom gepraat nie, eerder stomp

na sy kant toe geblaf" (Venter, 1999:3), en later noem hy hom ook 'n hond, byvoorbeeld op bladsy 135 wanneer hy sê "Hond" en "Honnekont" (Venter, 1999:136), en Robert "weier om saam met die jakkals te drink" (Venter, 1999:136). Hy praat van Cox se streke wat weer die negatiewe konnotasies van 'n jakkals in verband bring. 'n Vos/jakkals is later weer verantwoordelik vir die dood van 'n hoender: "Voor hulle het 'n vos met 'n hoenderhaan in sy bek deur 'n gat in die heining gebars. 'n Uitsonderlike ding om te sien. Die ore is trots geprik, die waaistert staan op, sy pels blink" (Venter, 1999:173), wat feitlik 'n beskrywing van Cox kon gewees het: "reguit rug en nek, die trotse manier van kyk, die kop" (Venter, 1999:243), gereed om sy "prooi te vang". 'n Vos, soos Cox, is skelm: "[e]n daar sit dit ook, net agter die vrees in die helderbruin ogies: die skelmgeit" (Venter, 1999:173). Soos reeds genoem is "fox" die Engels vir vos, wat ook aan Cox herinner, dus Cox as 'n slinkse figuur, byna 'n triekster wat met sy magspel onskuldige (liminale) individue "vang" (verlei) en hulle ondergang beteken. Hierdie "fox" in die derde roman sluit aan by die "fox" van foxtrot in Venter se eerste roman, wat weer die sikliese aard van die drie romans suggereer.

In Tiffany se tuin is daar eweneens 'n hond wat alles verwoes: "Toe hy oopmaak, spring 'n hond so groot soos 'n fokkieng perd teen hom op" (Venter, 1999:176). Die hond in Tiffany se tuin kan verteenwoordigend wees van Cox (as hond) wat ook mense te na kom en hulle lewens verwoes.

Verdere diereverwysings sluit in Mona met haar dun nek en waterige vel wat hom aan 'n swaan laat dink: "Mona met haar swaannek" (Venter, 1999:6 en 7). Harry wat die homoseksuele seksgeleentheid aangryp, word weer met 'n wilde dier vergelyk ("'n Jagdier of 'n ding" [Venter, 1999:189]).

Ander diere wat ter sprake kom, sluit in Candy, Cerise se *bischon frise* (Venter, 1999:10) en dit is vir Cerise "uiters belangrik" dat haar tuinier met haar hond oor die weg moet kom (Venter, 1999:13). Robert het weer 'n gemmerkat (Fritzie) wat hy uit die Coxe se tuin gered het.

6.5.3 Voëls

Soos reeds bespreek, is voëls liminaal van aard in die opsig dat hulle tussen die aarde en die lug lewe. Soos in die vorige romans, speel voëls 'n belangrike rol in *My simpatie, Cerise* wat weer die nosie van die eerste drie romans as 'n triptiek versterk.

Wanneer Robert op pad is na sy tweede onderhoud by Cox, is dit die klanke van 'n voëltjie ("'n Merel sing dat dit klap." [Venter, 1999:16]) wat hom opval: "Dis die laaste mooi ding wat hy hoor voordat hy by mnr. Roland Cox se kantoor instap vir sy tweede onderhoud by Hunter's Court" (Venter, 1999:16). Die gesprek met Cox is by implikasie dus nie "mooi" nie. Voëls figureer byna as 'n "voertuig" om Robert te lei of weg te voer na beter omstandighede telkens wanneer hy met die boosheid van die Cox-familie te make kry.

Terwyl Robert een middag huis toe ry – in 'n liminale ruimte (tussen sy werk en sy huis) en besig met 'n liminale handeling (reis) – luister hy na die radio. Die gas waarmee die onderhoud gevoer word, laat Robert aan 'n voëltjie dink ("rammel Voëltjie so vinnig af" [Venter, 1999:110]), met sy "trilstemmetjie" (Venter, 1999:110). Hierdie "voëltjiestem" praat oor die vroue van kompulsiewe dobbelaars wat ook vir Cerise akkuraat beskryf: "[...] sy kan veeleisend wees, sy kan haar by tye oorgee aan [...] depressie, angstigheid, verwarring en skuld" (Venter, 1999:110). Wanneer hy so 'n vrou beskryf, praat hy van haar as "'n kompulsiewe koper, maar dring aan op net die beste beskikbaar, haar uiterlike voorkoms is uiters belangrik, sy't dikwels min vriende en haar seksuele drange het 'n groot knou weg" (Venter, 1999:110-111).

Tydens die besoek aan Ierland is daar 'n toneel waar die vos 'n hoenderhaan vang en waarvan hy en sy suster ooggetuies is: "'n Skitterende gevoëlte: vreesaanjaende rooi opstaankam, beesbloed en blouswart stertvere net waar jy kyk" (Venter, 1999:173). Hierdie gebeure vind plaas tydens die liminale tyd van die dag – met sonsopkoms: "Die heining aan beide kante van die steeg het gewemel van geure en douvoordag-insekte en voëlbedrywighede" (Venter, 1999:173). Die vrees kan in die voël se oë, soos ook in die bokkie se oë later in die verhaal, gesien word: "Hulle stap tot by die haan en buk by die kraalogies, oopgesper van vrees. Hy klapper desperaat om sy balans en waardigheid te probeer herwin" (Venter, 1999:173). Rose stel voor dat hulle die gewonde voël by die

Garda (Ierse polisie wat beteken "the Guardian of the Peace")[67] gaan afgee, maar besluit daarteen en "tree dan om die haan en loop verder met die steeg aan" (Venter, 1999:174). Die feit dat Robert en Rose (as emigrante en liminale individue) nie die voël ('n liminale wese) help nie, kan daarop wys dat ook hulle besef dat daar niks aan die lot van 'n liminale wese gedoen kan word nie.

Op die vlug op pad terug na Australië dink Robert weer aan die "vos met die haan in sy bek" (Venter, 1999:175). Vliegtuie is simbolies van voëls en verteenwoordig ook die tussenruimte tussen een plek en 'n ander, en tussen hemel en aarde. Tydens hierdie liminale ervaring gee die beeld van die vos met die haan in sy bek op Achill-eiland ("een van die wonderlikste gesigte van sy lewe" [Venter, 1999:175]) aanleiding daartoe dat Robert tot 'n belangrike insig kom. Hierdie openbaring, waar Robert homself vereenselwig met die voël in die kake van 'n vos (Cox) het sy toekoms by Hunter's Court bepaal – hy neem hom voor om te bedank en net tot Nuwejaar daar te werk. Die lot van 'n voël as 'n transendentale wese, het dus Robert se toekoms help bepaal (en sodoende as 't ware leiding gebied).

Telkens wanneer daar voëls ter sprake is dink Robert aan Cox. Cox hou nie van voëls nie (voëls verteenwoordig transendentale wesens wat ook engele insluit en dus 'n religieuse konnotasie het, wat in kontras is met Cox en sy slinkse bedrywighede), en wanneer Cox ontdek dat daar voëlmis by sy voordeur is (iets wat hy ook nie kan beheer nie), vermaan hy Robert om van die voëlnes ('n merel met haar kleintjies) ontslae te raak: "Ek wil nie die soort goed by my voordeur hê nie" (Venter, 1999:220).

Die toneel waar die slinkse Cox vir Harry skaakmat sit en gevolglik vir sy bankrotskap verantwoordelik is, word weer in verband gebring met 'n voël, in hierdie geval 'n "dirt bird"[68]. Anders as die tipiese transendentale, dikwels religieuse konnotasie wat aan voëls gekoppel word, word die voëlsimboliek binne die konteks van Cox "vervuil". Robert besef dat Cox alles haarfyn beplan het en dat hy wat Robert is "as getuie geroep is vir die byna gerepeteerde toneeltjie" (Venter, 1999:222) wat in die badkamer afspeel wanneer Cox vir

[67] Dit is interessant om daarop te let dat 'n duif, wat ook 'n voël is, dikwels geassosieer word met vrede, en dat die Ierse polisie ook gesien kan word as vredebewaarders.
[68] Dirt bird is ook die naam van 'n Ierse wegneemete-restaurant wat spesialiseer in hoendergeregte.

Harry ondermyn. Dit is weer eens een van Cox se speletjies wat hy "aangepak [het] op die slinksste manier moontlik" (Venter, 1999:222) sodat hy kon wen: "Hy't nooit verloor nie" (Venter, 1999:222). Hierdie optrede van Cox het Robert skielik laat besef waarvan sy pa jare gelede gepraat het: "Vir die eerste keer het Robert begryp wat sy Daddy bedoel het wanneer hy van 'n dirt bird gepraat het" (Venter, 1999:222).

6.5.4 Poging om die natuur te manipuleer/beheer

Die Coxe probeer alles in hulle vermoë om die natuur te manipuleer en verander. Enkele voorbeelde sluit in die voëltjie wat nesmaak in die woning se ingangsportaal, waarop Cox beveel dat dit verwyder word. Cerise op haar beurt, stel weer voor dat die kleur van die Yarrarivier verander word om minder bruin te wees: "'Is dit moontlik om die kleur van die water in die Yarra te verander?'" (Venter, 1999:202). Volgens haar is die kleur "vieslik" en beweer dat hulle "deesdae ongelooflike dinge vermag met chemikalieë en goed" (Venter, 1999:202). Ironies is dit dieselfde "modderige waters van die Yarra" (Venter, 1999:253) wat verantwoordelik is vir die dood van die Coxe se dogter.

Die tuin (natuur) word deurentyd gemanipuleer deur dit onberispelik te versorg en verander, wat ook verteenwoordig word deur die "[g]espalierde suurlemoenboompies" (Venter, 1999:234) wat as dekor gebruik word tydens die "seremonie". Hierdie boompies word ook van jongs af gemanupileer om in so 'n plat, onnatuurlike rigting te groei. Aansluitend hierby is ook Cerise wat nie die seisoene in ag neem in haar grille om spesifieke blomme of plante te bekom nie.

Ten spyte van al hulle pogings, is die natuur egter besig om die "spel" te wen wanneer die swam die Coxe se woning begin oorneem, en die Yarrarivier hulle dogter "wegneem".

6.6 LIMINALE RUIMTES

Oorkoepelend en binne die konteks van emigrasie (Robert) kan die nuwe milieu (Australië) gesien word as 'n liminale ruimte. Dit is die oorgangsfase en plek (die heilige hut) waar die inisiant geïsoleer en afgebreek word voordat hy/sy geherassimilieer kan word. Vervolgens sal 'n aantal ander noemenswaardige liminale ruimtes bespreek word.

6.6.1 Hunter's Court as liminale ruimte

Hunter's Court vorm die milieu waarin *My simpatie, Cerise* afspeel. Die tuin is omring deur 'n hoë muur en Robert moet elke dag deur die sekuriteitshek ingelaat word sodat hy sy werk kan doen. Die hoë muur en hek is letterlik 'n drumpel wat Robert elke dag oorsteek om die privaat wêreld van die welgestelde familie te betree. Binne hierdie mure is hy fisies in 'n nuwe wêreld en dit is hierdie wêreld wat hom verander: "dít het hy gou besef tussen mense met mag en geld: húlle gaan nooit verander nie, hý moet" (Venter, 1999:3). Later, as hy by sy familie in Ierland kuier, kom hy weer tot die besef dat hy nie soos voorheen net op sy plek aan die familietafel kan inskuif nie: "hy hét tog verander" (Venter, 1999:161). Na 'n besoek aan Ierland en terug in die tuin by Hunter's Court, kom hierdie gewaarwording van die verandering weer na vore: "Sy waarnemings het verander" (Venter, 1999:176). Hierdie verandering het uiteindelik tot gevolg dat hy en sy vriendin vervreem raak en dat hy hulle verhouding beëindig.

Letterlik vertaal is die naam Hunter's Court 'n jaghof wat in kontras staan met die Tuin van Eden. Laasgenoemde verteenwoordig groei en lewe, terwyl Hunter's Court agteruitgang en dood verteenwoordig. Om te oorleef in die rykmanswêreld moet die jagter genadeloos wees, en simbolies ander se "keel afsny" om sy doelwit te bereik, soos onder andere gesien kan word wanneer Cox feitlik Harry se ondergang bewerkstellig deur hom in te doen met die spekulasiehuisooreenkoms. Cox is as 't ware 'n "trofee"-jagter wat rykdom en weelde najaag ten koste van almal om hom. Soos Robert opmerk "hy moet altyd wen" in die spel van die lewe, wat in sy geval ook geld en mag insluit.

6.6.2 Die badkamer as liminale ruimte

Cerise se perske-pienk badkamer ("pienk bring geluk") is 'n liminale ruimte vir die twee werkersklasmans. Hulle is albei buite hulle gemaksone (bekende wêreld), maar Cerise is ongelukkig oor die posisie van die badkrane en versoek dat dit verskuif word (van die voet- na die koppenent). Nie net is hulle ongemaklik binne die privaat ruimte van die ryk mense nie, maar hulle is ook ongemaklik ten opsigte van hulle verhouding met Cox as die werkgewer (hulle meerdere wat status, aansien en geld betref): "die verskil tussen jou en my is dat ék die miljoenêr is, nie jy nie" (Venter, 1999:221), 'n feit wat Cox graag benadruk.

Harry word ontbied om die krane te verskuif. Omdat daar nie ’n loodgietersplan is nie, probeer Harry agterkom waar die pype loop en Robert stel voor dat hy in die plafon kyk. Met net sy onderbroek (om nie sy klere te bemors nie) klim hy teen die leer op. Omdat dit donker is, vra hy dat Robert sy flits aangee, maar wanneer Harry dit wil aanvat, “gryp Robert hom met sy linkerhand” (Venter, 1999:188), ’n aksie wat lei tot seks terwyl hulle refleksie oral in die spieëls, chroom, ensomeer, herhaal (vergelyk ook Cox se refleksie orals wanneer hy vir Harry uittrap). Die linkerhand-verwysing herinner aan “laat die een hand nie weet wat die ander hand doen nie”, en die herhaling en refleksie van hulle beeld in die spieëls kan (na aanleiding van die beskrywing van spieëls deur die Viva webwerf) gelees word as: “physically, mirrors reflect light and thus reflect the world around us. Spiritually, light has symbolic attachment to illumination, awareness and wisdom etc. Therefore, in terms of spiritual symbolism, *mirrors reflect truth*” (Viva, 2018:s.p.; my kursivering).

Hierdie ongemaklike, liminale ruimte beïnvloed hulle optrede wat vir Robert verbaas: “Hy’t nog nooit dié klas ding gedoen nie, hy weet ook nie wat hom die dag besiel het nie” (Venter, 1999:188). Om in die “miljoenêr se vrou se badplek” (Venter, 1999:189) te maak net soos hulle wou is ’n ondermyning van die “stink rykes”, die magsbasis en die sisteem: “Harry het regdeur die skoonmakery gelag” (Venter, 1999:189).

Ongelukkig is die omgekeerde rolle waar die laer klas tydelik “beheer” het oor die hoër klas, kortstondig, want Cerise is nie tevrede met die hoogte waarop Harry die krane geplaas het nie. Beide Robert en Harry word na die badkamer ontbied waar Cox bevele uitdeel en neerhalend teenoor die werkers(klas) is. Alhoewel die uittrapsessie vir Harry bedoel is, is Cox se houding nie onbekend aan Robert nie: “Hoeveel keer was Robert al saam met Cox in ’n kamer wat ál kleiner begin word het?” (Venter, 1999:221). Harry (die *master builder*) sit op die rand van die bad met “sy kop in sy hande toegevou” (Venter, 1999:221), wat wys op sy vernedering en onderdanigheid in hierdie situasie. Harry word dus heeltemal afgekraak en verneder ten aanskoue van Robert (“Hy probeer homself regruk, maar kan nie” [Venter, 1999:221]). Die “inisiant” het sy laagtepunt bereik in die liminaliteitsfase.

6.6.3 Kantoor

Cox se huiskantoor verteenwoordig ’n liminale ruimte vir Robert. Van meet af is hy ongemaklik, nie alleen weens die ruimte nie, maar ook weens Cox se teenwoordigheid. Tydens Robert se tweede onderhoud (die eerste was met Cerise), stap hy die kantoor binne en voel geïntimideer omdat Cox “formidabel” is en die leunstoel waarin hy sit “enorm”. Die koffietafel is so groot soos hulle eetkamertafel en “[d]ie stuk blink hout tussen hom en mnr Cox is soos ’n meer” (Venter, 1999:16). Hierdie “waterskeiding” tussen die twee uiteenlopende karakters kan simbolies as ’t ware wys na ’n tipe doop waar Robert in die ryksmanswêreld geïnisieer word. Cox sit hoër as Robert om die magsposisie te behou en vir Robert te intimideer. Die stoel is egter te sag en Robert vind dit moeilik om sy “postuur regop en sy skouers reguit te hou” (Venter, 1999:17). Die ruimte veroorsaak ongemak en volgens Robert is dit “moeilik om waardig te bly” (Venter, 1999:17) wat natuurlik deel van Cox se spel is.

Om die verband tussen tyd en ruimte te illustreer, kan die toneel tussen Cox en Robert en die “misverstand” gebruik word. In Cox se kantoor (’n liminale ruimte vir Robert) sluit hulle ’n ooreenkoms dat hy vir Robert dieselfde salaris vir minder dae se werk sal gee. Wanneer Robert hom egter die volgende dag daaroor konfronteer “kry [hy] die gevoel van ’n tydsgaping. Dat daar maande, jare verloop het tussen nou en die vorige dag in Cox se kantoor toe hulle hieroor gepraat het” (Venter, 1999:146), want Cox ontken alles: “Ek kan glad nie onthou dat ek só ’n voorstel gemaak het nie” (Venter, 1999:146). Hierdie onsekerheid en verwarring rondom die gesprek van ’n dag gelede sluit aan by die verwarde toestand waarin liminale figure (inisiante) hulself bevind: “Die ding van die tyd, die gevoel dat dit alles so lank gelede gebeur het, het hom verwar” (Venter, 1999:147). Hierdie gesprek vind plaas terwyl Robert en Cox in sy bakkie ry, wat dus weer ’n abnormale of liminale ruimte vir Cox is en waar hy dus “abnormaal” optree, maar terselfdertyd die plek is waar Robert tuis voel, en dus in staat is om vir Cox tee te gaan (soos vervolgens bespreek sal word).

6.6.4 Bakkie

Robert word op kort kennisgewing aangesê om vir Cox na die "Toorak Oil Company" te neem sodat hy sy Bentley kan kry en die enigste opsie is om vir Cox in die bakkie te neem. Die kajuit van die bakkie is egter baie deurmekaar en omdat daar nie tyd is om dit betyds behoorlik skoon te maak nie, vee Cox eers die sitplek af met 'n sakdoek voordat hy inklim. Robert skakel ook die radio af, ingeval daar 'n berig oor die radio sou wees oor Cox en King Casino, want "[i]n dieselfde ruimte as sy tuinier sou dit vir Cox ondraaglik wees" (Venter, 1999:145). Daar is heelwat bespiegelinge oor die onderduimse aktiwiteite van HL Edms Bpk en dat King Casino nie 'n geskikte kandidaat is om die casinolisensie te kry nie, weens onreëlmatighede in terme van die boukontrak en gerugte van 'n afluisterapparaat en afpersing: "Ons gaan sake vir julle baie warm maak as ons nie hierdie bod kry nie" (Venter, 1999:144).

Soos hierbo genoem, ontken Cox binne hierdie ruimte die gesprek tussen hom en Robert van die vorige dag waarin hy vir Robert effektief meer geld aangebied het. Cox tree anders op as wanneer hy binne sy eie omgewing (byvoorbeeld sy kantoor) is. Om die liminale aard van die bakkie se kajuit verder te beklemtoon, is Cox vir die eerste maal ook simpatiek teenoor Cerise: "Robert kon byna nie glo waaroor hy met hom gepraat het nie. Selfs sy stemtoon het gedaal" (Venter, 1999:145). Van alles waaroor Cox kon gepraat het, kies hy om oor sy vrou te praat: "Kan dit wees dat die chaos in sy bakkie hom bevry het van sy gewone gedragskodes?" (Venter, 1999:46). So gesien, word die liminale ruimte beskryf as 'n "bevryding" en in Cox se geval het dit hom meer medemenslik gemaak: "Dit was die eerste en enigste keer dat Robert 'n glimps van sy kwesbaarheid gekry het, dat hy iets van sy eintlike krag kon sien en admireer. Dit was die volmaakte oomblik [...]" (Venter, 1999:146). Robert (uitgeslape) gryp juis die geleentheid aan om vir Cox vir 'n voorskot asook verlof te vra ten einde sy ouers se huweliksherdenking by te woon. 'n Aantal onderhandelinge volg waarin Cox weer die oorhand probeer kry, en selfs vir Robert afpers dat hy nooit weer werk as tuinier in die stad sal kry nie. Maar uiteindelik wen Robert die "spel" deurdat hy 'n voorskot en verlof kry, sowel as sy pos behou. Hierdie ruimte waarin Cox buite sy normale omstandighede is het tot gevolg dat hy (soos 'n inisiant) tot 'n mate sy mag verloor.

6.6.5 Tennisbaan

Die tennisbaan kan moontlik gesien word as ’n belangrike statussimbool en Robert het met hulle eerste ontmoeting reeds agtergekom dat dit ’n spesifieke betekenis vir Cerise inhou. In teenstelling met hulle enorme huis en al sy eise, was die tennisbaan moontlik ’n plek van bevryding: “Miskien was dit wat sy wou suggereer: op die groen plaat van die tennisbaan kon sy wegkom van al die gordyne en binnegordyne en matte en voering en tafeltjies met fieterjasies” (Venter, 1999:14). Later bevestig die vertelling dat die tennisbaan, sowel as die kabinet langs haar bed “Cerise Cox se enigste private plekke is” (Venter, 1999:77) – alhoewel Cox later in die kabinet krap en beveel dat alles weggegooi word. Die tennisbaan, saam met die swembad, is aan die einde van die verhaal ook die plek waar Cox sy oorwinning in die magspel vier, wanneer die onthaal ter viering van die olimpiese bod daar gehou word.

In die warm somerson lê Cerise op ’n sonstoel en boeklees op die tennisbaan, terwyl sy ’n oog kan hou op die huis, die swembad, die bedding Edelweiss en die tuinier. Robert hou haar ook dop op ’n afstand en besef dat sy gelukkig s (“niks kon haar pla nie” [Venter, 1999:78]) op die tennisbaan. Later deel hulle ’n intieme oomblik wanneer sy vir hom Coke aanbied: “Die hitte, magtig. Lae golwe wat van die tennisbaan af wegrol en die afstand tussen hulle laat krimp. Intiemer maak” (Venter, 1999:78). Hy is egter benede haar, en alhoewel hulle ’n oomblik van intimiteit gedeel het, sal sy nooit iets met hom te doen wil hê nie.

Dit is ook langs die tennisbaan waar die datura (aandblom) groei, wat weer die verband tussen Cerise (wat Robert aan ’n maan laat dink) en die tennisbaan versterk.

6.6.6 Achill-eiland en die besoek aan Ierland

Ter viering van Robert se ouers se vyftigste huweliksherdenking, besluit die hele familie om bymekaar te kom vir die geleentheid: “Hulle sou ’n week of wat in Belfast oorbly en dan almal na Achill-eiland reis” (Venter, 1999:160). Die Ierse klimaat in Belfast staan sterk in kontras met Australië se Melbourne. Robert is nie gewoond aan al die sonskyn en hitte in sy aanneemland nie, en terug in Ierland vermaan sy ma dat hy sy baadjie moet

aantrek, want "'Ek het jou daddy gewaarsku ons gaan 'n dag se son hierso sien, niks meer nie'" (Venter, 1999:170). Terselfdertyd is wind ook 'n faktor in Ierland wat tot gevolg het dat die mans vooroor geboë loop en kop eerste: "dit [was] hoe jy die mans van Achill-eiland kon uitken. 'Dis die wind wat so maak, die aanhouende wind.'" (Venter, 1999:172). As kinders terug in die ouers se omgewing, word hulle weer onderdanig en herinneringe uit die verlede laat hulle weer optree soos voorheen. Maar Robert besef dat hy verander het en nie soos tevore net weer langs die tafel kan inskuif nie.

Terselfdertyd het Robert se tyd terug in Ierland ook weer 'n verandering by hom tot gevolg gehad. Met sy terugkeer na Hunter's Court wanneer hy sy PIN insleutel by die hek: "is hy kalm, asof hy los staan van die plek en sy inwoners" (Venter, 1999:176) en later kom dit na vore dat Robert se afwesigheid ook 'n verandering by die Coxe teweegbring: "Hulle houding teenoor hom het verander" (Venter, 1999:227). Reis, as liminale handeling, veroorsaak by implikasie verandering.

6.7 VERDERE LIMINALE SIMBOLIEK

Binne die konteks van tradisionele rites, is 'n aantal kwessies van belang, byvoorbeeld die feit dat rites religieus van aard is. Voorts is daar ook sprake van afskeid en 'n simboliese dood, waar 'n tydperk van afsondering volg. Hierdie fase word gekenmerk aan emosionele afkraking tot die punt van beswyming. Inisiante word selfs dronk gemaak en verkeer dus in 'n droomagtige toestand. Die hut word uiteindelik afgebrand waarna 'n aantal rituele en seremonies volg om die inisiant weer deel te maak van die gemeenskap. Water en doop is onder andere hier ter sake, en 'n aantal van hierdie eienskappe sal vervolgens bespreek word.

6.7.1 Ander religieuse verwysings

Benewens die Tuin van Eden, die boom van kennis, die moeder/maagd Maria, ensomeer, is daar verskeie ander religieuse verwysings.

John Day-Lewis, Cox se vennoot in King Casino, het selfs nadat die casino se aandele geval het steeds alles wat hy besit het op die spel geplaas dat King Casino vir altyd daar sal wees.

Robert kon net aan een ander persoon dink wat soos hulle was en dit was "koning Herodes in die Bybel" (Venter, 1999:102), wat eweneens alleenheerser wou wees en die helfte van sy koninkryk vir sy dogter wou gee in ruil daarvoor dat sy vir hom dans (kyk Die Bybelgenootskap van Suid-Afrika). Cox wou ook gehad het dat sy dogter na sy pype moet dans, en het ook 'n deel van sy rykdom (sy koningkryk) vir haar aangebied (in die vorm van 'n huis), moontlik as boetedoening omdat hy haar as "prostituut" gebruik het om die Olimpiese bod te help wen. Maar wanneer sy dogter aan die einde van die verhaal in 'n motorongeluk sterf, is daar niks wat hy kan doen om haar terug te kry nie: "Hier was iets waaraan hy niks kon verander nie. Niks, nie eers die helfte van sy koninkryk, kon sy dogter terugkoop nie. In die aangesig van die dood was sy wil sinloos. Dit was wat geskok het. Tot op die lewe onder die nael" (Venter, 1999:255).

'n Verdere Bybelse verwysing word aangetref as Robert by die espressokroeg wat "weer gepak is met Joodse oues" (Venter, 1999:184), 'n goue ring in die bank waarop hy sit ontdek, en dan vra of dit aan iemand behoort: "Enigiemand kan sien dis iets om te hê [...] So graag, so bitter graag, maar daar's die Moseswet wat voorsê" (Venter, 1999:184). Volgens hierdie Bybelse wet mag die mens nie steel en begeer nie, en ook nie ander afgode hê nie.

Harry se woorde wanneer hy aan Robert verduidelik hoedat Cox hom ingedoen het ("Die rykste man wen altyd" [Venter, 1999:219]), herinner weer aan die Bybelse verwysing in Lukas 19:26 wat lees: "Aan elkeen wat het, sal meer gegee word, en van hom wat nie het nie, sal ook die bietjie wat hy het, weggevat word" (Die Bybel, 1978:79). Harry verloor inderdaad alles deur 'n spekulasiehuis op Cox se eiendom te bou.

Robert en sy familie word beskryf as religieus, met Robert as 'n Ierse Katolieke tuinier. Tydens Robert se besoek aan Ierland en sy familie, vertel sy suster van haar laaste pasiënt en dink dan weer by haarself: "Die Vader help my, sê ek toe ek die arme vrou vir die eerste keer sien" (Venter, 1999:171). Harry, die bouer, kry ook raad by die ryk Cox oor (self)geloof: "Harry, you've got to be a believer. Jy moet kan glo in wat jy doen [...] You got to be a believer" (Venter, 1999:182). Soos wat die geval was in Venter se vorige twee romans, word geloof hier weer in 'n swak lig gestel wanneer die onbetroubare, skynheilige en slinkse karakter hom uitlaat oor geloof. Later is dit weer Cerise wat hoop

op reën tydens die onthaal, sodat die gaste nie rondloop en haar tuin vertrap nie: "'Jy sal maar vir reën moet bid, Roberre. Julle bid mos baie'" (Venter, 1999:232). Die feit dat sy nie praat van "ons" wat moet bid nie, impliseer dat sy verhewe is bo geloof en dat dit iets is wat mense doen waarop sy neersien.

Robert dink ook terug na sy Katolieke grootwordjare met vader McCall en sy bieghokkie (Venter, 1999:87 en 88) toe daar min was "om te ondersoek" (Venter, 1999:87) en 'n "afwesigheid van skuld" (Venter, 1999:88) by Robert was.

6.7.2 Drome

Soos in Venter se vorige romans, speel drome hier ook 'n belangrike rol en verleen 'n religieuse en magiese konnotasie aan die vertelling.

Cerise vertel haar drome aan Robert, dalk in 'n poging om sy vertroue en vriendskap te wen. Een van Cerise se drome handel oor Hunter's Court: "Die afstand tussen die brons straatnommers en die posbusgleuf is ongeveer 20cm. Dit was later in 'n droom wat Cerise aan hom sou vertel" (Venter, 1999:9). Die posbus verteenwoordig juis 'n plek waar nuus of boodskappe oorgedra word: "asof almal saamgesweer het teen my en dit hulle teken was. Dis waarom dit by die posbus gebeur het" (Venter, 1999:84). Die straatnommer (van Hunter's Court) waarvan die sewe gebuig was, verteenwoordig die plek waar die magspel van die rykes plaasvind. Dat dit die heilige getal (7) is wat gebuig is, impliseer die onheilighede wat agter die muwwe mure plaasvind. Dat die posbus in Cerise se droom verskyn, wys daarop dat sy verwag om 'n boodskap te kry moontlik in die vorm van 'n visioen of 'n droom. Later vertel sy dan hierdie droom aan Robert: "'Ek wou vir jou vertel van die droom wat ek gehad het. Glo my, jy moet my glo'" (Venter, 1999:82). Cerise se droom handel oor haar hondjie wie se kop deur 'n gaatjie (tussen die posbus en die straatnommer) in hulle heining[69] gedruk is. Sy dink iemand het dit gedoen en nie die hondjie self nie. Die hondjie sit vas en Cerise kan net sy lyf sien want sy kop wys na die straat se kant toe. Sy roep om hulp en dan verskyn haar vorige tuinier aan haar, maar sy noem hom Roland. Hy lag haar uit en maak obsene gebare. Sy is alleen met niemand om

[69] Sy noem dit 'n "ringmuur" wat letterlik verwys na 'n kraalmuur, soos wat gebruiklik was by kulture waar inisiasieprosesse plaasvind.

haar te help in haar nood nie. Alhoewel sy gehoop het dat Robert haar kan help, was hy ook nie beskikbaar nie. Haar hond was besig om te sterf in die heining van hul woning, en selfs haar man (Roland) kan haar nie help nie. Die heining is hier weer van belang as 'n grens tussen twee ruimtes – die wêreld van Hunter's Court en die wêreld daarbuite. Cerise praat ook van 'n *purlieu* (Venter, 1999:99), wat die area is wat 'n plek omring of begrens, en dus 'n drumpel is. Die feit dat die hondjie se kop na buite deur die heining steek, kan daarop wys dat hy probeer ontsnap het van die boosheid wat binne die mure plaasvind, maar nie daarin kon slaag nie – soos wat nie enige van die ander karakters ongeskonde van Hunter's Court kan wegstap nie.

In haar droom vlug Cerise om in die huis te gaan wegkruip, maar nie in haar en Cox se kamer nie. Cox is soos gewoonlik nie daar om haar te help nie: "O, Roberre, ek kan op geen manier vir jou verduidelik hoe desperaat ek gevoel het nie. Maar ek was seker dat iemand my vreeslik gekul het [...] Daar was niemand, niemand om my te help nie" (Venter, 1999:84). Sy voel alleen en vasgevang binne die grense van Hunter's Court en glo daar is iemand wat haar te na wil kom. Die belangrikste ding in haar lewe, haar hondjie, is besig om dood te gaan in haar droom en daar is niks wat enigiemand daaraan kan doen nie. Die droom kan moontlik gesien word as 'n voorbode vir die magtelose gevoel wat die Coxe ervaar wanneer hul dogter te sterwe kom.

Volgens Robert verteenwoordig die karakters in sy drome aspekte van homself: "Dis hoe hy die goed begryp het wat snags uit sy onderbewussyn na bo gekom en wat hy onthou het" (Venter, 1999:84). Hy voel dus "dat dit eintlik haar eie kop is wat sy deur die gaatjie gehad het" (Venter, 1999:84), maar durf dit nie vir haar sê nie. Hy sê eerder: "Drome interesseer my, mev. Cox, maar ek sal eers bietjie moet gaan dink oor joune. Oor dit wat jou droom van jouself sê; ek glo ons drome vertel altyd iets oor onsself" (Venter, 1999:85).

Die aand wanneer Robert dronk by die huis aankom en die buurvrou se kar stamp, het hy ook 'n droom: "Gedurende die nag droom Robert van sy wit leeubekkies, velde daarvan. Hy het meer as 4000 ingesit. Bye net waar hy kyk. En toeskouers. Maar in die oggend is hy nie meer seker oor die besonderhede van sy droom nie" (Venter, 1999:119). Die wit van die leeubekkies en bye verteenwoordig weer vernuwing en groei, en dat daar

toeskouers is, kan moontlik daarop wys dat Robert se dade (onder andere die kar wat hy gestamp het) nie ongesiens sal verbygaan nie.

Uiteindelik droom Robert ook oor Cerise en haar hond, wat moontlik daarop wys dat hy as inisiant met hulle begin vereenselwig – hulle word deel van sy onderbewussyn: "Selfs in sy drome het hy al Cerise en haar hond sien rondloop. Hulle het deel van sy onderbewussyn geword" (Venter, 1999:157). Dan volg die droom waarin Cerise hom vertel van haar droom: "Hy droom Cerise kom vertel vir hom van haar droom" (Venter, 1999:209). Hierdie nimmereindigende siklus herinner weer aan Escher se hande-tekening, soos ook aangetref in *Ek stamel ek sterwe* (die sikliese wisselwerking tussen Konstant, K., Jude en Mister J).

In Cerise se droom binne 'n droom van Robert, dryf sy al met die Yarrarivier af tot by die casino: "Al met die rivier af, die water traag en winteragtig en bruin, steeds aan en aan tot waar die Yarra uitmond in Port Philip-baai. Onder die brug deur, drywe links, hou nog meer links" (Venter, 1999:209). Die droom word 'n nagmerrie waarin die casino ineenstort, want "die water het natuurlik geweldige krag" (Venter, 1999:209), en die modderwater wat alles oorstroom, die ganse kompleks wat ineenstort, mense wat skreeu en hardloop en "al die goed stort na benede saam met bakstene en afgeskeurde arms van mense hoër op in die hotel" (Venter, 1999:210) en "ek sien tot vlieënde beursies" (Venter, 1999:210). In Robert se droom van Cerise se droom staan sy en Cox op die sypaadjie buite die ringmuur en praat oor Hunter's Court wat verkoop moet word en Cox wat nie kan glo dat die eiendom net $80 000 werd is nie. Cerise probeer hom verseker dat dit net 'n droom is, maar dat "sy desperaatheid [...] onhoudbaar [was]" (Venter, 1999:211). In Robert se droom kom die welgesteldes dus tot 'n val, wat uiteindelik tipeer wat gebeur wanneer hulle dogter te sterwe kom en al die rykdom en mag in die wêreld niks beteken nie.

Kort voor die "fabelagtige" onthaal probeer Cerise weer om een van haar drome aan Robert te vertel, maar sy aandag is by die tuin wat vertrap word: "'Ek het 'n droom gehad, Roberre. Maar ek weet nie of dit Tiffany was wat in die droom verskyn het nie.' Toe vertel sy weer een van haar drome vir hom" (Venter, 1999:233). In Cerise se droom het sy haar hondjie in 'n winkelsentrum vergeet, wat moontlik daarop kan wys dat sy ook van Tiffany "vergeet" het, maar terselfdertyd dat sy ook haarself "verloor" het. Dit laat haar desperaat

voel, waarop Robert reageer met: "'Drome kan aaklig wees, mev. Cox'" (Venter, 1999:233). In Cerise se drome is dit telkens haar hondjie met "nogal 'n groot kop" (Venter, 1999:83) (wat 'n metafoor vir haarself kan wees) wat doodgaan of verlore raak.

As gevolg van Cerise se opkikker- en drankmisbruik verkeer sy in 'n euforiese staat die aand toe die casinolisensie toegestaan is: "Cerise trek haarself op uit die newewêreld waar sy rondgedwaal het en skuif reg, rug regop" (Venter, 1999:203). Terwyl sy op haar bed lê, kry sy die volgende visie: "En 'n fantasie kom: met haar handskoen aan gly sy oor 'n fonteinepoel bruisend met sjampanje in 'n monumentale foyer, jong mans uitgevat met swart strikdasse loop glimlaggend rond, vanaf die plafon swaai miljoene pêrelstringe na benede" (Venter, 1999:206). Die sjampanje versinnebeeld weer 'n rivier wat Cerise wegvoer na 'n ander wêreld – 'n droomwêreld, waar rykdom en weelde steeds seëvier.

Drome, opkikkers, dwelms, beswymings en slaap sluit aan by die aard van die verwarde toestand waarin die inisiant verkeer voordat herassimilasie kan plaasvind: "'Los my nou uit, ek wil slaap.' [...] 'Slaap, Robert, slaap. Slaap jou lewe om.' [...] Hy kon nie vas slaap nie" (Venter, 1999:157), en "Hy kon byna yl van uitputting, maar hy wou nie dat die slaap hom wegneem nie" (Venter, 1999:161). Al die verwysings na te veel slaap, en 'n tekort aan slaap word ook aangetref in Venter se vorige romans, wat weer intertekstueel Oblomov (1859) se boek in die herinnering roep. As gevolg van haar opkikkers en die "chemikalieë" wat hulle gebruik het, is Cerise se herinneringe vaag en die grens tussen werklikheid en fiksie troebel: "Of sy self heeltemal wakker was, daarvan was sy nie meer seker nie" (Venter, 1999:52).

6.7.3 Siekte en dood

Soos in Venter se vorige romans, speel siekte en dood weer 'n belangrike rol. As verteenwoordigend van agteruitgang en dood, word benewens die plante wat dooierig is wanneer Robert vir die eerste keer in die tuin is, ook 'n swam gebruik. Robert identifiseer die "siekte van die Coxe" in Cox se kantoor: "Dis toe dat hy die fungusagtige groeisels net bokant die vloerlys raaksien. 'n Melaatsagtige golf wat agter sy stoel begin en tot by die boekrak loop" (Venter, 1999:137). Later beskryf hy die hele huis soos volg: "Die groteske huis is opgetooi, maar eintlik was dit stadig besig om weg te sak, die muwwe onderwêreld

in" (Venter, 1999:140). Hierdie beskrywing herinner aan Dante se hel, en ook in volksverhale is fungus bekend daarvoor dat dit 'n slegte teken is waar drake en hekse dikwels ter sake is.

Fungus kan ook, soos die datura, gebruik word om hallusinasies te bevorder wanneer dit ingeneem word, en is dikwels 'n bestanddeel van heksebrousels. 'n Algemene tema betreffende swamme is dat slegte gevolge die voorland is van enigiemand wat binne 'n swamkring tree. Swamkringe word gesien as 'n poort na die onderwêreld van die feetjies, maar word ook gesien as bose geeste, hekse en towenaars: "One common theme in all these traditions is the belief that dire consequences await anyone foolhardy enough to enter a fairy ring" (Nova Scotia Museum of Natural History, 2003). Dat die Coxe se hele huis beskryf word as iets wat in die muwwe onderwêreld in wegsak, wys op die negatiewe konnotasie verbonde aan die gesin. Die swam verteenwoordig dus weer 'n drumpel.

Nie alleen word die huis gesien as "muf" en "melaats" nie, maar Cerise is in werklikheid ook siek: "[...] die knop in haar bors waaroor sy sommer eenkeer begin praat het" (Venter, 1999:99), en ook: "Die onthulling oor die kwaadaardige groeisel" (Venter, 1999:99-100). Cerise gaan ook vir 'n tyd weg om aan te sterk en daar is "bruin kolletjies in die toilet waarvan Theresa [sic] vertel het" (Venter, 1999:120). Sowel as simboliese "siekte", is daar in die Cox-gesin dus ook sprake van werklike siekte. Weer eens word die siekte nie op die naam genoem nie, en die woord kanker nie gebruik tydens die vertelling nie.

Wanneer Robert laat in die nag 'n telefoonoproep kry, is sy eerste gedagte dat dit dalk 'n doodstyding is (Venter, 1999:140). Later, wanneer hy in stormreën ry en die pad feitlik 'n rivier word, dink hy ook aan sy eie dood. Binne die konteks van die inisiant, moet hy sy verlede afsterf om opgeneem te word in sy nuwe wêreld. Dit is dus nie vreemd dat Robert doodsgedagtes koester nie: "As hy wil, dink hy, kan hy toelaat dat dit hom vat. Polisie sal hom bloustyf in die stormafloop optel" (Venter, 1999:183). Tydens 'n gedagtewandeling na sy familie dink Robert aan sy ma se stil en geordende lewe en besef dat dit is hoe "sy dit wil hê as sy hiervandaan aangaan na die stil, koue aarde" (Venter, 1999:216).

Die "glim van 'n oog wat weet die dood dreig" (Venter, 1999:242) is ook weer ter sake wanneer Cox die bokkie doodmaak. Robert sien die doodsangs in die bokkie se oë. Tiffany

se verdrinking is die belangrikste fisiese dood in die verhaal. Die rykman se dogter verdrink in die modderige Yarrarivier tydens 'n ongeluk waarin sy en haar bedwelmde kêrel in sy motor oor die rand gestort het: "Net so in die koue modderdonkerte" (Venter, 1999:253). Jason het haar probeer red, maar kon nie daarin slaag nie. Uiteindelik pleeg hy ook selfmoord deur vir homself 'n oordosis "smack" in te spuit (Venter, 1999:254).

6.7.4 Seremonie

Die onthaal vorm 'n hoogtepunt in die verhaal wat 'n aantal rituele afsluit – Robert se (ongeslaagde) herassimilasie en die toekenning van die casinolisensie bod. Hierdie onthaal, of eerder seremonie, is simbolies van die maaltyd wat gedeel word wanneer die inisiant heropgeneem word in die gemeenskap nadat hy deur die heilige begeleiers gelei is en geleer is wat die nuwe lewe gaan behels. Huwelikseremonies en mondigwording seremonies sluit hierby aan. Waar die "gaste" by 'n inisiasie die gesin en stamlede insluit, sluit die gaste in dié roman al die belangrikste welgesteldes van Melbourne in – die nuwe lewe waarin Robert geherassimileer moet word. Twee groot tente word onderskeidelik bo-op die tennisbaan en swembad opgeslaan en alles rondom die versierings kom onwerklik en fantasmagories voor: "Die groot tent is getransformeer in 'n feetjiewêreld" (Venter, 1999:236). Die beplanning vir die onthaal het plaasgevind in Robert se afwesigheid tydens die besoek aan sy familie in Ierland. Alhoewel die onthaal in die tuin sou plaasvind is Robert glad nie in die beplanning geken nie, omdat sy opinie nie geag word nie. Robert beskou die versierings en voedsel wat voorgesit gaan word as iets uit 'n ander wêreld: "Die hele tafel was so fabelagtig dat dit sy kop laat draai het" (Venter, 1999:246). Dit sluit weer aan by die verwarrende (mal) toestand waarin die inisiant verkeer tydens sy *rite de passage*.

Die hooftafel is gelaai met simboliek. Robert beskryf die hooftafel voor die ry espalier-suurlemoenboompies as "'n fantastiese stuk" (Venter, 1999:246). Die "espalier-boompies" verwys na die manipulasie van die bome, en hoe dit deur mense gevorm word om volgens 'n spesifieke sisteem te groei. Net so word die inisiant gevorm en gemanipuleer om binne 'n spesifieke sisteem te pas. Alles is in wit en blou versier en terwyl die spieëlvloer Cox se idee was (wat weer wys op sy narsisme – "Cox se beeld is oral" [Venter, 1999:221]), is Cerise se keuse vir alles hoofsaaklik wit en silwer: "As sy haar

sin kon kry, sou al die gaste net in wit moes opdaag" (Venter, 1999:236). Die klem op wit is weer ironies in ag genome die "onrein" omstandighede waarin die onthaal plaasvind, sowel as in die Coxe se lewens.

Die tafeldoek oor die hooftafel is wit, gedrappeer met blou chiffon om dit soos 'n rivier te laat lyk. Binne die "rivier" is 'n reuse glasvaas (in die vorm van 'n tulp) waarin klein vissies rondswem, staangemaak op 'n silwer platform. Die vissies (afkomstig uit die see se koraalriwwe) het weer 'n religieuse konnotasie en as hulle teen dagbreek reeds dood is, wys dit op die onheilighede en die Coxe gebrek aan respek vir ander lewende wesens. Lewe het geen waarde vir Cox nie en hy sal nie skroom om iemand se ondergang te bewerkstellig om homself te baat nie. Langs die vissies is "die donker modder van die sjokolade [met] geel strepe soos kobras" (Venter, 1999:246). Hierdie "donker modder" kan simbolies verwys na die donker modderwater van die Yarrarivier waarin Tiffany verdrink het toe Jason met sy '67[70]-Holden in die rivier gejaag het. Net soos die vissies teen dagbreek dood is, word die tyding van Tiffany se dood ook teen dagbreek gebring – gedurende 'n liminale tydperk. Die Bybelgenootskap se verwysing (Eségiël 32:2) oor die val van Egipte en die farao, sluit eweneens aan by hierdie simboliek met Cox as die leeu, die monster, wat die water troebel gemaak het en uiteindelik sy mag verloor het en stil geraak het met die dood van sy dogter: "Mens, sing 'n treurlied oor die farao, koning van Egipte. Jy moet oor hom sê: 'Jy was soos 'n leeu onder die nasies, maar jy is tot swye gebring. Jy was soos die groot monster in die see, jy het jou rivierwaters laat kook, die waters troebel gemaak met jou voete, die riviere modderig laat word'" (Die Bybel,1957).

Die slang is simbolies van die sondeval, waar 'n slang dikwels optree as 'n slinkse en verleidelike wese. Deur die sjokoladeslang op die hooftafel as deel van die dekor te gebruik, is as 't ware verteenwoordigend van 'n slegte voorbode – dat iemand of iets tot 'n val gaan kom – wat dan ook gebeur met die dood van Tiffany (en Cox se mag).

As deel van die voorbereidings vir die onthaal begin een van die werkers 'n probleem met die spieëlvloer verduidelik waarna Robert wonder: "Het ook hý [vir Robert] as deel van die Cox-establishment gereken?" (Venter, 1999:236). Hy word dus algaande meer gesien

[70] Dit is interessant dat ook Hunter's Court se straatnommer 67 is. Beide Hunter's Court en die Holden is liminale ruimtes waar dood ter sake is.

as deel van sy nuwe omgewing wat daarop wys dat sy herassimilasieproses[71] besig is om plaas te vind. Voorts word ’n bokkie ten aanskoue van Robert as ’t ware “geoffer” as deel van die inisiasieproses. Hierdie gebeure vorm ’n hoogtepunt in die verhaal en die bokkie, as een van die simbolies belangrikste diere in die roman vorm die spil waarom die onthaal draai.

Kort voor die gaste arriveer vir die onthaal, word ’n geskenk vir Cox afgelewer deur ’n blonde seuntjie – “Little Boy Blue” soos Maria hom noem (Venter, 1999:241). Dit is ’n boklammetjie wat nie meer as twee maande oud is nie, bekend as ’n Anglo Nubians (Venter, 1999:241). Hierdie bokkies is baie raar en word eers vanaf die mid-1950’s in Australië aangetref. Die bokkie is ’n kruis tussen ’n Britse en, onder andere, Afrika-bok (kyk Dept of Primary Industries, Australia).

“Little boy blue” is ’n tradisionele kinderrympie wat dateer uit 1744[72]. Dit herinner ook aan die bekende liedjie deur Harry Chapin wie se vrou, Sandy Chapin, die lirieke geskryf het voordat hulle seuntjie gebore is: “Cat’s in the cradle and the silver spoon, little boy blue and the man on the moon [...]” (Anon, 2018d). Die liedjie vertel die storie van ’n pa wat te besig is om tyd saam met sy seun deur te bring. Die seun sien sy pa as ’n rolmodel om na te strewe en uiteindelik, wanneer die patriargale pa oud is en die seun se hulp nodig het, is die seun weer te besig om aandag aan sy pa te gee. Die boodskap wat die liedjie oordra is eintlik ’n waarskuwing dat families nie hulle loopbane voor hul gesinne moet stel nie: “following a bad example can become a vicious circle and unless we change, the troubles will never go away and our children will suffer” (Anon, 2018d).

“Maria trek die waentjie binne, al met die tentgang langs en bid sonder ophou tot Onse Heilige Moeder, want sy weet hier’s kak aan die kom” (Venter, 1999:241), voordat sy die waentjie tot in die middel van die grasperk trek en vir Cox bel. Die toneel wat volg, kan beskryf word as ’n sondeoffer wanneer Cox die bokkie doodmaak. Terselfdertyd kan

[71] Soos hieronder aangetoon sal word, kies Robert egter om hierdie wêreld te verlaat en word dus nooit ten volle geherassimileer nie.

[72] “Little Boy Blue come blow your horn, The sheep’s in the meadow, the cow’s in the corn. But where’s the boy who looks after the sheep? He’s under a haystack fast asleep. Will you wake him? No, not I – for if I do, he’s sure to cry” (Anon, 2018c).

Tiffany se dood gesien word as ’n offerande omdat haar dood kan dien as boetedoening vir die Coxe wat dink hulle is beter as ander mense, en ook omdat hulle geld en mag verafgod. Dat sy in die Yarrarivier verdrink het, vind aansluiting by Cerise se skoenelaaikas wat ook van yarrahout gemaak is (Venter, 1999:152). Simbolies kan dit daarop wys dat die Coxe ander mense vertrap om hulle sin te kry. Tiffany se vriend, Jason, het drie keer tevergeefs in die Yarrarivier se stink modderwater ingeduik om vir Tiffany te probeer red, maar kon nie daarin slaag nie (Venter, 1999:254). Dit kan eweneens simbolies daarop dui dat Jason feitlik drie maal “gedoop” is “in die naam van die Vader en van die Seun en van die heilige Gees” (Matthéüs 28:19) voordat hy ook self te sterwe kom.

Soos wat Jesus ’n geskenk was aan die maagd Maria, so ontvang ook Maria in die verhaal die bokkie as ’n geskenk aan Cox. Hierdie geskenk word uiteindelik die sondebok wat Cox offer in ’n poging om van sy eie sondes ontslae te raak, soos Jesus geoffer is vir die sondes van die mense.

Cox word deur Maria na die agtertuin ontbied waar hy die bokkie in ’n boks aantref. Die bokkie spring uit die boks en hardloop weg waarop Cox hom agternasnel en bykom met ’n “grênd” skoen: “’n Verskriklike klank kom uit die dier se bek, ’n skril kindertjankie” (Venter, 1999:242). In *Ek stamel ek sterwe* was bokke as offerande ook ter sake, waarop Deloris juis genoem het dat ’n bok (in plaas van byvoorbeeld ’n skaap) gebruik moet word as ’n offer omdat bokke soos ’n mens skree. Terwyl Cox besig is om die diertjie dood te maak, ontlas Robert agter ’n bos waar hy oorspronklik die komposhoop gemaak het, wat die hele toneel grotesk en absurd kleur. Cox is vermoedelik onbewus van Robert se teenwoordigheid in die tuin en Robert moet die wreedaardige daad aanskou. In die woorde van Jung is hierdie ervaringe van die lewensiklus deur middel van rituele belangrik vir die inisiant om te wys dat die lewe ’n voordurende samsara – transformasie en hernuwing – is, en: “The initiate may either be a mere witness of the divine drama or take part in it or be moved by it, or he may see himself identified through the ritual action with the god” (Jung, 1972:58-59). Die gebeure wat in die Cox tuin plaasvind, laat Robert huil, terwyl hy herhaaldelik bid dat dit vinnig tot ’n einde moet kom: “Cox was besig om die dier dood te maak. Laat dit net gou gebeur, bid hy, laat dit net gou einde kry” (Venter, 1999:242). Robert probeer sy aandag vestig op gelukkiger tye en dink dan terug aan homself as ’n vierjarige kind tydens Kersfees: “Op sy maag op ’n ronde kussing in die

woonkamer, vier jaar oud. Vorentoe en agtertoe rol hy. Sy Mummy en Daddy is in die kombuis besig om die Kersete reg te maak. Hulle kyk deur die deur na hom, hy lag vir hulle en hulle lag terug na hom" (Venter, 1999:243). Maar die marteling van die dier ruk hom terug na die werklikheid: "Reguit uit die hel kom die dier se geblêr en vul die tuin"[73] (Venter, 1999:242) en "[h]y bid dat Cox moet klaarmaak" (Venter, 1999:243). Hierdie assosiasie van Robert as kind in sy ouerhuis met die bokkie, vind aansluiting by "Little Boy Blue" waar die patriarg ook sy familie afgeskeep het. Soos wat die pa nie tyd gehad het vir sy seun nie, so ook het Cox nie tyd vir sy familie nie, soos wat ook Robert se pa dikwels dronk en aggressief was en sy familie afgeskeep het. Die vaderfiguur word deurgaans in al Venter se romans uitgewys as aggressief, kort van draad en onbelangstellend, terwyl die moederfiguur dikwels onderdanig, afwesig en op die agtergrond is.

Die doodmaak van die bokkie deur Cox kan ook gesien word as 'n offer aan 'n god (die geldgod Mammon) as bedanking vir die goedkeuring van die casinolisensie. Waar 'n offerande normaalweg heilig/gewyd is, is hierdie toneel egter bykans 'n nagmerrietoneel wat herinner aan Matthéüs 6:24: "Julle kan nie God én Mammon dien nie!" (Bybel, 1978). Robert moet dit aanskou en word feitlik deel van hierdie offerhande: "Hy moes getuie word van wat voor hom op die eikegrasperk afspeel" (Venter, 1999:243), en "[h]y kon nie die hel van daardie beeld onderdruk nie" (Venter, 1999:248). Burger (1999:7) beskryf die skrikwekkende toneel waar Cox die boklammetjie doodskop as 'n toneel waarvan Robert sy gesig nie kan wegdraai nie: "Hierna is alle onskuld bederf. Ook die leser s'n". Soos wat Robert hierdie gewelddadige dood moet aanskou, word die leser ook deel gemaak van die ritueel. Wanneer Cox klaar is en ingaan om homself te gaan skoonmaak voor die onthaal begin, is dit Robert se verantwoordelikheid om van die dooie diertjie ontslae te raak: "Hy moes ook begin dink aan 'n plek om die diertjie te gaan begrawe" (Venter, 1999:248), wat wys op Robert se aandeel aan die "offer". Die belewing van hierdie daad lei tot 'n verlies van onskuld wat tradisioneel gesien kan word as die werklike paradysverlies. Hierdie gebeure speel juis af binne Robert en Cerise se paradystuin. (Kyk ook Van Coller se "'n Boer in beton: *Hierdie huis* deur Kleinboer", 2018.)

[73] Hierdie bloedstollende gille (geblêr) herinner ook weer aan die dierlike gille van die swart mense wat gemartel is in die "detensiekampe" in *Foxtrot van die vleiseters*.

Hierdie bose offerande word begrond deur ’n simboliese vuur tydens die onthaal, byna soos ’n brandstapel, wanneer Robert opmerk: “die hele plek is aan die brand, haal asem soos ’n groot warm dier” (Venter, 1999:247). Hunter’s Court dien as ’n simboliese brandstapel waar ’n bok geoffer word as dankbetuiging vir weelde, maar ook vir die gebrek aan morele waardes.

Vergelyk in hierdie verband Hermes, een van die twaalf Olimpiese gode. Cox is in sekere opsigte ’n Hermes-trieksterfiguur. Hermes was die skepper van vuur en is veral bekend daarvoor dat hy skelm was, hy kon die gode uitoorlê vir sy eie genot, en kon vrylik tussen die lewende en die onderwêreld beweeg: “Hermes was one of the 12 Olympian Gods and was god of trade, thieves, travelers, sports, athletes, and border crossings, guide to the Underworld” (Anon, 2014a). Hierdie eienskappe kan feitlik almal by Cox gevind word. Sy slinksheid en sakeonderhandelinge het dikwels op die terrein van sport plaasgevind, asook ten opsigte van dobbelary, wat weer binne die konteks van etiese en morele waardes tot ondergang kan lei.

Die onthaal en daarmee saam die offer van die bokkie, vorm die hoogtepunt van Robert se inisiasie- en herassimilasieproses. Alhoewel die skokkende gebeure tydens die seremonie die impetus is vir Robert om uiteindelik sy rug te draai op die wêreld van die Coxe, word hy tog deur die meelewing van die gebeure gedeeltelik ingelyf in die “onderwêreld” van die welgesteldes van Australië. Hy word nie ten volle geassimileer in hierdie wêreld nie, maar kan die gebeure nie ignoreer nie, wat hom onherroeplik verander.

Die weelde en glans van die rykmanseremonie staan in sterk kontras met die eenvoudige byeenkoms ter viering van Robert se werkersklasouers se huweliksherdenking.

6.7.5 Rivier en water

Water speel weer ’n belangrike rol wanneer die inisiant uiteindelik uit die bos en die heilige hut gebring word, om deur middel van verskeie rituele weer opgeneem te word in sy omgewing as ’n nuwe/veranderde persoon. Een van hierdie rites behels dat die inisiant

skoon gewas word wat wys op ’n simboliese doop, en dat hy sy nuwe wêreld betree as ’n *tabula rasa*.

Water as ’n reinigende en lewegewende simbool word deurgaans in *My simpatie, Cerise* aangetref. Terselfdertyd word water egter ook geassosieer met onreinheid en die dood. Tydens die eerste ontmoeting tussen Robert en Cox, vorm die tafel tussen hulle feitlik ’n waterskeiding (“Die stuk blink hout tussen hom en mnr. Cox is soos ’n meer” [Venter, 1999:16]). Hierdie meer van water herinner ook aan die Styxrivier waaroor die dooie gelei word na die onderwêreld. Indien Cox beskou word as ’n Hermes-figuur wat vrylik tussen die bo- en onderwêreld beweeg, wys hierdie toneel reeds dat Cox ’n belangrike rol speel in Robert se oorgang van sy vorige tot sy nuwe lewe/wêreld. Cox is aan die anderkant van die simboliese Styxrivier wat uiteindelik vir Robert lei tot die wêreld van slinksheid en rykdom, ’n tipe “onderwêreld”. In kontras daarmee is daar “altyd water in vader McCall se oë opgedam” (Venter, 1999:87), waar water weer as heilig en reinigend beskou word.

Binne die konteks van Venter as boerseun, wat ook in die teologie opgelei is, is die talle verwysings na reën en gebede vir reën gepas. Gesien vanuit die oogpunt van die tuinier, is die weerpatrone eweneens belangrik: “Die weer raak sagter. Los buitjies val wat die vroeë lente aankondig” (Venter, 1999:20), later weer: “Dit het vroeër gedrup-drup, nou sous dit” (Venter, 1999:183) en “Dit reën vir dae. [...] lyk dit of die reën regop op die aarde gaan staan het. [...] die grasperk is ’n plaat water. Klammigheid kruip tot in sy beendere” (Venter, 1999:183). Die aand van die onthaal is dit weer Cerise wat voorstel dat Robert moet bid vir reën, sodat die gaste in die tente bly en nie die deurdrenkte tuin vertrap nie: “Jy sal maar vir reën moet bid, Roberre. Julle bid mos baie” (Venter, 1999:232). Haar reaksie op reën is een van weersin: “’n Reëntjie sak uit en laat Cerise vat-vat aan haar kapsel. Sy sal dit nie meer veel langer buite uithou nie” (Venter, 1999:190-191) wat bevestig hoe ver verwyderd die Coxe van die natuur is.

Selfs die massas wit blomme in die beddings laat Robert dink aan water: “Soos ’n skuimende wit see, het Robert aan sy primulas in blom gedink” (Venter, 1999:39). Die glas water wat Maria vir Robert aanbied, proe na metaal en les nie sy dors nie: “Maria se

water het na aluminium geproe", en "Hy het halfpad gedrink en bly dors" (Venter, 1999:137) wat as 't ware simbolies is van Robert se ongeslaagde herassimilasie.

In reaksie op Cox se aantygings dat hy vir Tiffany gemolesteer het, raak Robert aanvanklik boosaardig, maar kry sy emosies onder beheer en raak dan heeltemal kalm: "Hy't geword wat hy wou: 'n grys, rimpelvrye meer" (Venter, 1999:135). Alhoewel hy aanvanklik woedend was (soos sy Pa), het hy tog al genoegsaam getransformeer dat hy hierdie onmiddelike emosie kan beheer en onderdruk. Robert daag vir Cox uit om self met sy dogter oor die gebeure van die aand te praat, maar Cox is op soek na 'n sondebok wat die skuld kan dra en terwyl Robert in daardie tyd op die perseel was, maak dit van hom die perfekte kandidaat. Omdat hy as tuinier ook bewus is van die swam in Cox se kantoor, die muf aan die boomhuis en die stygende watertafel onder die huis, plaas dit hom tot 'n mate in 'n magsposisie wat vir Cox 'n bedreiging is: "Dat sy tuinier iets van die stygende watertafel onder sy huis weet, was waarskynlik dodelik vir Cox. [...] Cox se stem, gewoonlik ysig, vas, het gebewe" (Venter, 1999:137). Ook Cox is dus besig om tot 'n mate te verander.

Die dreigende krag van water word beskryf wanneer Robert in die straat wat byna 'n rivier geword het van al die reën, afry: "As sy ruitveërs hom kans gee, sien hy die pad voor hom het 'n river geword" (Venter, 1999:183), en hy voeg by: "As hy wil, dink hy, kan hy toelaat dat dit hom vat" (Venter, 1999:183) – hy kan meegesleur word en deel word van hierdie "onderwêreld" van die Coxe. Vergelyk hier ook Robert se droom oor die bruin Yarrarivier wat hom meesleur terwyl die casinokompleks ineenstort.

Riviere is hier weer 'n simbool van die vernietiging, soos wat die vissies sowel as Tiffany aan hulle einde kom in riviere. Die twee riviere wat die spil is waarom die belangrikste gebeure in die roman draai, is die blou chiffonrivier op die onthaaltafel met die uiteindelik dooie vissies as verteenwoordigend van die verval van geloof en religie en die Yarrarivier waarin Tiffany verdrink het. Die water van eersgenoemde rivier (die chiffon) is "onnatuurlik blou gekleur" (Venter, 1999:246), wat weer die valsheid van die Coxe se wêreld onderstreep. So-ook is Robert in 'n onnatuurlike situasie waar hy deur 'n proses moet gaan om deel te word van 'n nuwe wêreld.

Die onderskeie riviere het vir Robert as ’n liminale individu (migrant en tuinier, asook verteenwoordigend van die inisiant) ’n simboliese dood en reiniging tot gevolg, maar terselfdertyd behels dit ook ’n werklike dood. Die weelde en rykdom wat verantwoordelik is vir die skepping van die fiksionele rivier kan nie die lewe terugkoop van die werklike dood nie. Soos wat hierdie gebeure ’n finale fase in Robert se herassimilasie verteenwoordig, so is dit ook die begin van ’n nuwe oorgangsfase vir Cox waar hy moet vrede maak met die dood van sy dogter, sowel as die besef dat geld (en hyself) nie altyd die “spel” kan wen nie.

Aan die einde van die verhaal, wanneer Robert se “inisiasieproses” afgehandel is, laat hy sy bedankingsnota, bakkiesleutels en blieper “op die tafeltjie in die ingangsportaal langs Liam Nellen se rangskikking van sagte pienk tulpe” (Venter, 1999:250), en wanneer hy by die hek uitstap, sê hy vir homself: “als uitgekak [...] ek het tog als uitgekak” (Venter, 1999:251), wat daarop wys dat hy nou alles wat vuil en verkeerd is, agtergelaat het. Hy is nou gereed om ’n nuwe bladsy om te slaan en aan te gaan met die res van sy lewe. Beide die ingangsportaal en die hek is liminale drumpels wat Robert oorsteek.

Die dooie bokkie word dan weer vir oulaas binne die konteks van die boom van kennis gebring wanneer hy aan die taxibestuurler verklaar dat die oorskot van die dooie dier bloot takke van die eikeboom is: “Hy sê vir hom dis ’n klomp mooi, knopperige eiketakke wat hy huis toe wil neem en hy glo hom” (Venter, 1999:251). Dat hy in staat is om ’n leuen suksesvol te vertel, wys ook daarop dat alhoewel sy inisiasieproses by die Coxe gedeeltelik onsuksesvol voltrek is, hy tog daardeur verander is. Hy is sy onskuld kwyt.

Die belangrikheid van Robert se verhouding met Cerise word in die laaste woorde van die roman beklemtoon waar Robert erkenning daarvoor wil hê dat hy weet, en sy weet, dat hierdie koue, liefdelose wêreld van Mammon nie vir hom beskore is nie. In sy gedagtedwaling speel hierdie toneel af op die liminale tyd van die dag – met dagbreek sodra die nuus van Tiffany gebreek word – wat Robert uiteindelik weer op ’n drumpel plaas, gereed om ’n nuwe fase te betree.

> “Om net nog een keer in daardie tuin te kom, om oor die eikegrasperk tot by die agterste randbedding te loop, kop onderstebo op soek na sy eerste

grasmadeliefies. Om dan op te kyk na Cerise se venster toe. Om haar te sien staan met haar deurmekaar kop na die groot affêre wat tot dagbreek geduur het, tot die nuus van Tiffany hulle bereik het. Om Cerise te sien afkyk na hom toe, wetende dat hy daar is, dat hy weet" (Venter, 1999:255).

6.8 TEN SLOTTE

Die hoofkarakter in *My simpatie, Cerise*, is 'n eenvoudige Iers-Katolieke tuinier wat by 'n ryk familie in Melbourne begin werk. Algaande word hy beïnvloed en ingetrek in hulle liefdelose, ydele Mammon-wêreld wat sy eie waardesisteem uitdaag.

Hy poog om aan te pas in sy nuwe milieu, maar dit bly vreemd en alhoewel hy onherroeplik deur sy ervarings by Hunter's Court verander word, pas hy steeds nie daar in nie. Wanneer hy tydens 'n besoek terugkeer na sy familie in Ierland, besef hy dat dit ook dáár nie meer inpas nie. Hy het reeds te veel verander en kan nie terugkeer na sy vroeëre lewe nie.

Om deel te word van wat hy ervaar as 'n leë, valse bestaan in die Australiese rykmansklas is egter ook nie 'n opsie nie en hy neem uitendelik die besluit om sy werk en Hunter's Court te verlaat op soek na 'n nuwe lewe.

Die emigrant Robert Mackie bly dus 'n buitestander – *betwixt and between* – nie meer deel van sy vroeëre lewe nie, maar ook vreemd in sy nuwe wêreld: "Onmoontlik om van Ierland af weg te kom, en hy wil ook nie, maar terugkeer kan hy ook nie [...] Hier's hy in niemandsland" (Venter, 1999:199). Sy herassimilasie word nie voltrek nie, kan nie voltrek word nie, en die roman eindig met hom as 'n randfiguur – 'n ervaring wat hy tot 'n meerdere of mindere mate deel met alle emigrante, insluitend Venter: "Venter, wat in 'n bosagtige gebied in Melbourne woon, sê hy het nooit werklik daarin geslaag om hom met die geografie van sy aanneemland te identifiseer nie" (Nieuwoudt, 2003:5).

Soos ook die mens uit die paradys verjaag is en nou in die sweet van sy aanskyn sy brood sal moet verdien, so ook verloor Robert sy onskuld en daarmee saam sy "paradystuin".

HOOFSTUK 7

SAMEVATTING EN GEVOLGTREKKINGS

In hierdie studie is die oeuvre van Eben Venter, en spesifiek sy eerste drie romans, bestudeer binne die raamwerk van die liminaliteitsteorie. Daar is aangetoon dat *Foxtrot van die vleiseters*, *Ek stamel ek sterwe* en *My simpatie, Cerise* beskou kan word as ’n liminale trits van afskeid, oorgang en (poging tot) herassimilasie – ’n *rites de passage* wat verkap-outobiografies ’n parallel vorm met die outeur se eie lewenservaring in Suid-Afrika, tydens sy emigrasie na Australië en in sy lewe as ’n emigrant in ’n nuwe land. Ongeag of Venter hom bewustelik ten doel gestel het om die drie romans as ’n tipe *rites de passage* in die vorm van ’n trits aan te bied al dan nie, is die inhoud nie ’n weerlegging van die implisiete hipotese nie.

Venter se eerste drie romans is oorkoepelend ontleed as verteenwoordigend van afskeid, oorgang en herassimilasie onderskeidelik, en aanvullend is daar ook gekyk na kleiner liminale siklusse binne elk van die romans. Die aard van verskeie karakters is ontleed vanuit ’n liminale oogpunt en daar is gekyk na die liminale drumpels en oorgangsruimtes en -tye in die romans. Gegewe die tipiese onsekerheid, verlies en soeke na identiteit wat met liminale oorgange gepaard gaan, is die individuasieproses en traumaverwerking ook betrek in die studie.

In ag genome dat literêre werke teoreties beskou kan word as liminale ruimtes en die skryf- en leesprosesse as liminale handelinge, is daar in die navorsing ook aandag geskenk aan die liminale aard van die lees- en skryfervaring. Soos gesien, stel boeke (alle kunswerke) hulle ten doen om reaksie uit te lok – om die leser (kyker) te konfronteer en moontlik tot ander insigte te bring. Skrywers as trieksters gebruik verskillende tegnieke en style om die leser te verwar of beïnvloed en in Venter se geval is dit dikwels die onbetroubare ouktoriële verteller wat die feite verhullend weergee.

Met *Foxtrot van die vleiseters* slaag Venter daarin om die leser ’n alternatiewe blik te gee op die tydperk vóór die demokratiese verkiesing in Suid-Afrika. As ’n jong, nuwe skrywer, was hy versigting om nie konfrontasie (met onder andere sy familie) uit te lok nie en het daarom verhullend geskryf. Die leser wat betrek word by die kwessies van rassisme,

onderdrukking, menseregteskending, droogte, ensomeer, kry eerstehandse inligting oor die omstandighede op ’n plaas ten opsigte van wit en swart kulture. Indien die leser nog nooit werklik nagedink het oor wit Suid-Afrikaners as ’n primêr vleisetende kultuur nie, kry hierdie roman dit reg om die saadjie te plant. Wat in hierdie roman gelees is, kan nie “ont”lees word nie – wat ’n permanente indruk op die leser laat.

Tot ’n groter mate is *Ek stamel ek sterwe* die tipe roman waarmee die leser met ’n verskeidenheid ongemaklike en normdeurbrekende kwessies gekonfronteer word. Vegetarisme, homoseksualiteit, emigrasie, verraad, promiskuïteit, vigs, liggaamlike aftakeling, en die dood is voorbeelde wat uitstaan. Venter slaag goed daarin om empatie by die leser te bewerkstellig en sodoende vooroordele te beperk. Deur te fokus op die liggaamlike agteruitgang van die siek persoon (Konstant), die feit dat hy nie meer sy kos kan inhou nie, sy sig verloor en wegteer, word die aandag afgelei van die feit dat hy seksueel losbandig gelewe het en dwelms gebruik het. Die siekte en sterwensproses word onder andere met deernis en in diepte beskryf (op ’n “retories verdoeselde wyse” [Van Schalkwyk, 2017:416]) en die leser word saamgesleep deur hierdie tragiese en ontstellende gebeurtenis. Ook dit kan nie “ont”lees word nie, en dwing ’n permanente verandering op die leser af in sy/haar siening van kwessies soos homoseksualiteit, emigrasie en die dood.

Met *My simpatie, Cerise* gee Venter ’n blik op een aspek van die Australiese leefwyse. Hierdie tema is weer eens een (soos homoseksualiteit, vegetarisme en die dood) wat nie landgebonde is nie. Ryk en arm mense word oral aangetref, maar die feit dat Venter se een roman wat juis handel oor sy nuwe land, spesifiek die onregverdighede tussen verskillende klasse onder die loep neem, skep ’n negatiewe (en dalk ietwat verwronge) beeld van Australië. Dit sluit terselfdertyd aan by sy eerste roman waar dit ook oor onderdrukking en miskenning van ’n laer klas handel. As Venter se herassimilasieroman, is die Australiese situering gepas. So ook is die hoofkarakter Iers, in plaas van ’n boerseun wat op ’n skaapplaas grootgeword het soos in sy vorige twee romans. Hierdie twee aspekte (Suid-Afrikanerskap en Iersheid) is belangrik in Venter se persoonlike lewe, aangesien sy lewensmaat van Ierse afkoms is en hulle albei emigrante in Australië is, soos vervolgens bespreek sal word.

7.1 EBEN VENTER AS ’N LIMINALE FIGUUR

Eben Venter, as ’n homoseksuele man en migranteskrywer het in sy persoonlike lewe ’n hele aantal beduidende grense oorgesteek. In sy volwasse lewe het hy die Calvinistiese, Christelike, patriargale milieu van die Suid-Afrikaanse plaaslewe verruil vir die lewe van ’n homoseksuele, vegetariese, skrywende stadsjapie en emigrant in ’n vreemde land – ervarings wat sy prosakuns onvermydelik kleur. Al hierdie grensoorskrydings maak van Venter ’n tipiese liminale figuur. As gevolg van die vele grense wat hy oorsteek (emigrasie, homoseksualiteit, vegetarisme, kunstenaarskap) kan hy sonder twyfel getipeer word as ’n randfiguur – deels ’n vrywillige buitestander maar ook ’n gemarginaliseerde. Venter is byna “verban” tot ’n grensposisie en die grens is skynbaar ook waar hy op sy tuisste is. In die woorde van Turner (1967) is Venter permanent “betwixt and between”, gemeet aan die *status quo*. Binne die domeine van homoseksualiteit en vegetarisme is Venter volkome geherassimileer (deel van die normatiewe *communitas* van hierdie randkulture), maar beide hierdie konstrukte veroorsaak dat hy binne die groter sisteem gemerk word as op die rand van die gemeenskap.

As skrywer en kunstenaar is Venter eweneens ’n randfiguur wat tussen wêrelde lewe: “Die tussenskap het twee dominante fasette; ’n verdeling, en die gevolge daarvan. Die verdeling skep moontlikhede; hieruit ontstaan spanning en eventueel die behoefte om die skeiding in heelwording te oorwin” (Jooste, 1995:149). Soos in Hoofstuk 3 bespreek, kan die skrywer ook gesien word as ’n trieksterfiguur wat die leser deur ’n fase van transformasie begelei tydens die lees van ’n boek. Volgens Ferreira skets Venter karakters “wat jou anders na jouself en jou wêreld laat kyk” (*in* Human, 2016:994), en Hambidge (1993) wys daarop dat Venter met *Foxtrot van die vleiseters* daarin geslaag het om: “die leser [te laat] dans”. Die rol van trieksters is om mense te “verlei” en te begelei om die lewe uit ’n ander perspektief te beskou, en in die woorde van Venter, het hy sy missie in die lewe volvoer: “Dis vir my wonderlik om te skryf. Ek kan nie dink dat ek meer vervul sal voel in enige ander werk nie” (in Nieuwoudt, 1999).

Herhalende temas in Venter se werk stempel van sy romans as verkapte outobiografieë, omdat dit gebaseer is op aspekte van sy eie lewe. Eben Venter is gebore en getoë op ’n skaapplaas in die Oos-Kaap Provinsie van Suid-Afrika. Sy grootwordmilieu is dié van ’n

vleisetende, patriargale bestel en die algemene verwagting was dat Venter as erfgenaam en stamopvolger sy pa sou help met die boerdery. Nadat Venter sy diensplig (verpligtend in die ou Suid-Afrikaanse apartheidstelsel) voltooi het, studeer hy teologie en later filosofie. Venter besluit om nie in sy pa se voetspore te volg nie, maar om eerder as joernalis in Johannesburg te gaan werk. Hy verloën dus sy agtergrond en die patriargale sisteem wat 'n aantal grensoorskrydings behels, byvoorbeeld die grens van plaas na stad, sowel as van boerseun na kantoorwerker. Gedurende die periode waarin Venter se eerste drie romans verskyn, beleef Suid-Afrika 'n fundamentele oorgang vanaf die ou apartheidsregering na die nuwe veelrassige demokratiese regering.

Tydens die noodtoestand in Suid-Afrika in 1986 besluit Venter om die land te verlaat wat 'n verdere grensoorskryding tot gevolg het – die emigrasie van Suid-Afrika na Australië. Hy volg sy broer wat reeds in Australië gewoon het (en dus ook sy rug op sy erfenis gekeer het) en werk aanvanklik in dié se restaurant as skottelgoedwasser, maar bedryf dan ook later sy eie oorwegend vegetariese restaurant. Venter ervaar gedurende hierdie stadium 'n intieme doodsbelewing wanneer hy sy broer, wat sterf aan die simptome van vigs, bystaan.

As volwassene vind nog 'n belangrike oorgang in Venter se lewe plaas: hy "kom uit die kas" as openlik homoseksueel – 'n verdere ondermyning van sy herkoms en die patriargale sisteem. Daarbenewens neem Venter ook 'n vegetariese leefwyse aan, wat 'n grensoorskryding van vleiseter tot vegetariër behels en weer beskou kan word as ondermyning van sy agrariese Suid-Afrikaanse herkoms. In Australië ontmoet hy ook sy lewensmaat, die Ierse landskapargitek Gerard Dunlop.

Al hierdie temas verleen aan Venter se eerste drie romans – veral *Foxtrot van die vleiseters* en *Ek stamel ek sterwe* – soos gesê, 'n outobiografiese inslag. Deurdat hy self verskeie van hierdie oorgangsfases ervaar het, kon hy dit outentiek weergee in sy skryfwerk. Die feit dat Venter binne 'n patriargale sisteem grootgeword het, verduidelik waarom hy verhullend skryf. Venter het weliswaar in opstand gekom teen hierdie sisteem, maar kon nie openlik rebelleer nie. In sy eerste roman vorm die politieke noodtoestand en die onsekerheid van die laaste jare van die apartheidsbedeling 'n onstuimige agtergrond vir die verhaal. Die oudste seun in die Steenekamp familie (Johannes) verhuis vanaf die plaas

na Johannesburg, wat Venter se skuif van plaas na stad eggo, terwyl die jonger broer (Petrus – 'n vreemde kind wat eienaardige vrae vra) se liefde vir skryf aansluit by Venter as skrywer.

In *Ek stamel ek sterwe* is daar aanvanklik sprake van 'n Oos-Kaapse plaasmilieu, maar die gebeure verskuif na Johannesburg, waar die losbandigheid van die hoofkarakter in meer besonderhede uitgeskryf word voor die vertelling verskuif na Australië. In hierdie roman, wat in Suid-Afrika afskop, is daar weer 'n hoofkarakter (Konstant) wat elemente van Venter se eie lewe weerspieël – die skuif van plaas na stad en dan van Suid Afrika na Australië. Hierdie karakter is aanvanklik ook werksaam in 'n restaurant in Sydney waar hy skottelgoed was. Later word hy opgelei in die kulinêre kuns deur sy werkgewer voordat hy vertrou word om die restaurant te bestuur en ook hoofgeregte voor te berei. In sy nuwe tuiste begin hy hom homoseksueel uitleef en knoop verhoudings aan met ander mans (en moontlik vroue). Sy seksuele losbandigheid het tot gevolg dat hy vigs opdoen, agteruitgaan en sterf as 'n emigrant in 'n vreemde land – 'n proses wat weer sterk parallelle toon met die dood van Venter se broer. Die karakter Konstant is dus 'n samevoeging van elemente uit die lewens van beide Venter en sy broer. In hierdie laaste deel van die roman toon Konstant se broer Albert, wat na Australië gaan om Konstant te versorg tydens sy sterfproses, ook ooreenkomste met Venter self.

Terwyl *Foxtrot van die vleiseters* in Suid-Afrika afspeel en *Ek stamel ek sterwe* 'n oorgang is van Suid-Afrika na Australië, speel die derde roman, *My simpatie, Cerise*, in sy geheel in Australië af. Hierdie roman bevat op die oog af minder outobiografiese elemente as sy voorgangers, maar daar is tog sterk biografiese elemente teenwoordig. Die hoofkarakter, hier 'n Iers-Katolieke emigrant genaamd Robert, werk as tuinier by 'n welaf gesin in Melbourne. Hierdie gegewens herinner (biografies) aan Venter se lewensmaat, Gerard Dunlop wat ook 'n Iers-Katolieke emigrant in Australië is, en as landskapsargitek opgelei is. Venter noem dan ook dat die verhaal gebaseer is op "staaltjies wat 'n Ier my in 'n kroeg vertel het", wat weer aansluit by die toneel in *Ek stamel ek sterwe* waar dié roman se karakter, óók 'n Robert, in 'n kroeg met Konstant klets. Hierdie toneel word uitgebrei as die laaste hoofstuk van *My simpatie, Cerise* waar Robert eweneens sy stories aan 'n man vertel en wat weer die sikliese aard van die drie romans as 'n triptiek versterk.

Die welaf Cox-familie waarby Robert as tuinier werk, toon ook biografies parallele met bekende Australiese sakelui en politici, soos beskryf in Hoofstuk 6. Venter kan wel aanpas by die Australiese natuur wat dikwels ooreenstem met Suid-Afrika se klimaat, fauna en flora, maar heelwat aspekte van die kultuur staan hom nie aan nie: "Tog is my blik op Australiese leefwyse ook dié van 'n immigrant. Ek voel nie soos 'n Australiër nie, ek praat ook nie soos een nie" (Van Zyl, 1999:9). Soortgelyk is Robert met die natuur en plantegroei gemaklik, maar by die kultuur vind hy nie aanklank nie. Alhoewel Venter in Melbourne aanvanklik gevoel het dat hy "net aantekeninge sou kon maak" (Van Zyl, 1999:9), het hy intussen na 'n houthuis in 'n inheemse bos verhuis[74] waar hy saam met sy vriend woon en waaroor hy sê "ek [is] meer tuis as ooit tevore in Australië. Dit is redelik geïsoleerd, die beste omgewing vir my" en voeg by "Ek hou nie van te veel invloede nie" (Van Zyl, 1999:9). Weens die feit dat hy nie gemaklik met die kultuur van sy aanneemland kan assimileer nie, lewe hy feitlik op die rand van die gemeenskap (buite die stad, in die bos). As emigrant wat altyd op die grens is – *betwixt and between* – is Venter heeltemal gemaklik.

As liminale figuur en swerwer toon Venter ooreenkomste met Paul Young wanneer hy sê: "Wherever I lay my hat that's my home" en Elvis Presley wat gesê het: "Home is where the heart is". So het Venter geassimileer in "niemandsland" – hy is tuis op die grens as 'n buitestander, met sy Ierse lewensmaat.

7.2 VENTER SE EERSTE DRIE ROMANS AS 'N *RITES DE PASSAGE*-TRITS

Sekere eienskappe wat aan 'n siklus toegeskryf kan word, sluit in dat deurlopende temas 'n meer omvattende betekenis verkry wanneer dit beskou word as deel van 'n groter geheel. Benewens aan die temas, kan 'n siklus ook gekenmerk word aan karakters en ruimtes wat herhaal. Tydsverloop vorm derhalwe ook 'n belangrike eienskap van oorgangsiklusse. Oorkoepelend is daar gelet op die *rites de passage* (wat 'n drieledige proses is) van 'n migranteskrywer, en in Venter se geval het dit geblyk dat sy eerste drie romans verteenwoordigend kan wees van die drie fases van *rites de passage*. In hierdie lig beskou vorm die drie romans 'n trits, waar grensoorskryding sterk figureer.

[74] In *Ek stamel ek sterwe* is dit ook Konstant wat in sy laaste dae in 'n houthuis gaan woon het, wat die outobiografiese element versterk.

Tematies is die drie romans deurspek van tonele van opstand teen die verlede en die patriargale sisteem, bevryding, afskeid, emigrasie, verplasing en aanpassing.

In *Foxtrot van die vleisters* as die afskeidsroman, staan temas van afskeid, verandering en oorgang voorop. Nie alleen verruil Johannes die plaas vir die stad nie, maar die hele gemeenskap aan alle kante van die politieke spektrum is besig om 'n ou politieke bestel vaarwel te roep. Weens die politieke en sosiale verandering is ook die tradisionele plaasmilieu besig om te verander soos intiem beleef deur die karakters in die verhaal. Tipies van so 'n toestand van afskeid en verandering heers daar heelwat verwarring – 'n situasie wat baie effektief verbeeld word deur die Suid-Afrikaanse noodtoestand waarin die verhaal afspeel.

Talle tonele wat liminaal gelaai is sluit byvoorbeeld in: Petrus en Busiwe se swemtoneel (wat as 'n reiniging met die afskeid van die ou bedeling gelees kan word), Johannes in die diskopaleis in die stad, (wemelende onderwêreld), die afbrand van die skure gedurende die huwelikseremonie, die opstand van die swart werkers, die huwelikseremonie aan die einde van die verhaal, ensomeer.

Die gebrek aan duidelike begeleierkarakters, asook trieksterkarakters wat net vlugtig verskyn eerder as om 'n integrale rol te speel in die verhaal, sinjaleer *Foxtrot van die vleiseters* as 'n afskeidsroman eerder as 'n oorgangsroman.

In Venter se opvolgroman, *Ek stamel ek sterwe*, is daar weer verskeie voorbeelde van afskeid (die verhaal oorvleuel as 't ware gedeeltelik met *Foxtrot van die vleiseters*), maar hierdie keer word die vertelling verder uitgebrei en val die klem baie sterker op die oorgangsproses self. Soos reeds genoem, bevind die hoofkarakter hom midde-in 'n verskeidenheid oorgange. Alhoewel die roman tematies gesien kan word as 'n gedeeltelike opvolg vir *Foxtrot van die vleiseters* (die plaasmilieu, seuns wat nie in die vaders se voetspore volg nie, ensomeer), volg dit 'n parallele stroom met as tema een van die hoofkarakters (en Venter self) se ander grootste grensoorskrydings, dié van sogenaamd heteroseksueel (of eerder latent homoseksueel) tot openlik homoseksueel.

Soos verwag van ’n verhaal met oorgang as tema, vind ons dan ook in *Ek stamel ek sterwe* verskeie voorbeelde van karakters wat as begeleiers dien, hetsy hulle meer "tradisionele" leiding bied (byvoorbeeld die karakters Deloris en Shane), of as trieksterfiguur die hoofkarakter verwar en mislei (die ambivalente Jude). Die hoofkarakter, Konstant, is ook die toonbeeld van ’n oorgangskarakter – verward, onseker oor sy identiteit, getraumatiseerd en emosioneel onstabiel. Tipies van die oorgangsfase is *Ek stamel ek sterwe* verwarrend, kompleks, beknop verweef, en die skryfstyl (dikwels in die vorm van ’n gedagtestroom) gee ook die leser ’n intense ervaring van disoriëntasie, oorgang en verandering.

Venter se derde roman, *My simpatie, Cerise*, speel in sy geheel in Venter se aanneemland Australië, af. Die hoofkarakter, Robert, ook ’n emigrant, aanvaar werk as tuinier by ’n welgestelde Toorak-familie. Deur die oë van die Ierse “tuinier” en emigrant, beskryf Venter die slinkshede en onderduimsheid van die Melbourne elite. Venter se “Australiese roman” fokus op ’n subkultuur wat nie baie simpatiek uitgebeeld word nie en waarteen hy self nie baie simpatiek staan nie. Hy stel die welgesteldes in ’n swak lig deur hulle manipulasie en onderduimshede uit te wys, asook die swak smaak van diegene met nuutgevonde geld, die *nouveau riche*. Die titel is ironies in ag genome Venter se gebrek aan simpatie teenoor hierdie subkultuur.

Wat die skryfstyl betref, beweer Venter in ’n onderhoud met Britz (1999) dat hy met *My simpatie, Cerise* gepoog het om ’n lekker storie te skryf wat maklik lees. Britz (1999:8) sluit hierby aan met: “Die verhaal ontvou in ’n gestroopte Afrikaans met die minimum byvoeglike naamwoorde. Dis verraderlik subtiel en in ’n wonderlike meditatiewe aanslag”.

Alhoewel Robert deur die loop van die verhaal wel in ’n mate verander, integreer hy nie met die nuwe omgewing nie en kies dan ook om te bedank en nie ingeperk te word deur die grense van Hunter’s Court nie. Wat *My simpatie, Cerise* geslaagd maak as ’n (ongeslaagde) herassimilasieroman is dat dit daarop wys dat emigrante altyd op die grens is – tussen twee lande – en dat herassimilasie nooit werklik ten volle kan plaasvind nie.

Grensoorskryding, transformasie en ruimtelike verplasing is ter sake in die liminaliteitsteorie en *rites de passage* wat gepaard gaan met 'n daadwerklike verandering in die persoon wat deur die transformasie gaan (oftewel die inisiant, in liminaliteitsterme). Venter se *rites de passage*-trits is deurspek met grense – beide fisies en simbolies of metafories – en verwante grensdeurbreking wat inderdaad 'n fundamentele impak op die karakters het en die storielyn dryf. Soos wat die inisiant verplaas word na die ruimte van 'n "heilige hut" waar sy persoonlikheid afgebreek word ensomeer, so ook is die hoofkarakters in Venter se romans dikwels verplaas na 'n nuwe omgewing (van die plaas na die stad en later oorsee). Hierdie nuwe omgewings het dikwels ook sedeloosheid en die prysgawe van die Afrikaner-identiteit tot gevolg met die gevolglike soeke na 'n nuwe identiteit. In 'n poging om te assimileer in die nuwe omgewing, praat Van Coller (2018:155) van die "hibridisering as voorvereiste vir identifikasie met die Ander", wat vergelyk kan word met Johannes (as John-John in die stad), Konstant (met sy alter ego, Jude) en Robert (wat deels soos die rykes word) se poging om met die "Ander" te identifiseer.

Wat fisiese grense betref, behels die verskuiwing van plaas en die stad nie net fisiese verplasing nie, maar binne die patriargale struktuur van die landelike Afrikanergemeenskap word dit 'n verloëning van die herkoms en het dus diepgaande impak op almal wat betrokke is. Die spel tussen die plaas (as die goeie) en die stad (as die slegte) kom aan bod in, veral, Venter se eerste twee romans waar die stad telkens die plek is wat die seun (hoofkarakter) "negatief" verander. Van Coller (2018:160) sluit hierby aan in sy resensie-artikel oor Kleinboer se *Hierdie Huis*: "Die sporadiese nostalgiese hunkering na die 'boereparadys' het nie verdwyn nie, net soos ook die verleidinge van die stad (hoere, drank, dobbel) springlewendig is, trouens die hoofkarakter swig telkens voor die verleidings daarvan".

Emigrasie (in die Venter-konteks die skuif van Suid-Afrika na Australië) word soortgelyk as verraad beskou en soos bespreek het die proses 'n onomkeerbare invloed op die emigrant – hy/sy sal nooit volkome deel wees van sy/haar nuwe omgewing nie, maar hy/sy kan ook nie onveranderd terugkeer na sy/haar ou wêreld nie. Beide hierdie oorgange is ondervindings wat Venter as emigrant intiem deel met sy karakters.

'n Grensoorskryding wat redelik skrams aangeraak word in *Foxtrot van die vleiseters* en *My simpatie, Cerise*, maar wat tematies sterk aan bod kom in *Ek stamel ek sterwe*, is die oorgang van hetero- na homoseksueel, of dalk meer akkuraat van latente tot openlike homoseksualiteit. Weer eens is dit ’n oorgang wat fundamentele verandering by die karakter tot gevolg het (met die gepaardgaande verwarring, trauma en identiteitskrisisse) en een wat Venter as homoseksuele skrywer deel met die homoseksueel ontluikende Konstant. In hierdie oorgang figureer die karakter van Jude as ’n belangrike trieksterfiguur wat ook as alter ego van Konstant gelees kan word. Die selfversekerde maar seksueel-promiskue Jude, wat heelwat klassieke trieksterkenmerke toon, is die rolmodel en die “Ander” waarna Konstant in sy oorgang streef.

Die grens tussen lewe en dood is per definisie nog ’n liminaal-gelaaide grens. Konstant se doodsreis word treffend uitgeskryf in *Ek stamel ek sterwe*. Hierdie oorgangsproses het nie net ’n verandering by die sterwende karakter tot gevolg nie, maar ook by die ander karakters in die roman, asook die leser en skrywer self (Venter verwys self na die skryf van die roman as terapeuties).

Die vleiseter-vegetariër grens kom veral aan bod in *Ek stamel ek sterwe*, maar kan ook ervaar word as ’n grens wat oorgesteek word tussen Venter se eerste twee romans. In *Foxtrot van die vleiseters* vorm die wêreld van die vleiseter Afrikanerplaasgemeenskap die milieu, terwyl dit in *Ek stamel ek sterwe* die boheemse gemeenskap van homoseksuele vegetariërs in Sydney is. Hierdie grens is minder absoluut as van die ander grense hierbo bespreek en behels ’n meer vrywillige marginalisering of buitestanderskap. Daar is wel ’n samehorige *communitas* gevoel binne die vegetariërgemeenskap wat skerp kontrasteer met die vleiseterkultuur van die agrariese Afrikaner, en hierdie kontras word goed deur Venter aangewend om die skeiding tussen die twee wêrelde te beklemtoon.

In beide *Foxtrot van die vleiseters* en *My simpatie, Cerise* vorm die grens tussen dié met mag en rykdom, en diegene daarsonder ’n sterk tema, alhoewel hierdie grens op heel verskillende maniere tot uiting kom in die twee romans. In *Foxtrot van die vleiseters* is die magswanbalans tussen blank en swart, "baas" en "klaas" van belang, en dit is die toenemende uitdaging van hierdie grens wat lei tot die noodtoestand en politieke verandering wat die agtergrond van die verhaal vorm. Dit is veral die karakter Petrus en

sy swart vriendin Busiwe, wat hierdie grens konstant uitdaag. In *My simpatie, Cerise* kom die grens tussen die superrykes en alle ander mense ("nikswerd mensies") aan bod. Die hoofkarakter Robert betree die wêreld van die welaf Cox-familie (letterlik 'n omgrensde wêreld), en alhoewel hy uiteindelik nie die oorgang na die "ander kant" deurvoer nie, het die transformasieproses tog 'n uitwerking op hom – hy besef hy is nie meer dieselfde persoon wat hy tevore was nie. Die grens tussen ryk en arm word ook goed geïllustreer deur die jukstaponering van die eenvoudige viering van Robert se werkersklasouers se huweliksherdenking in Ierland teenoor die glansryke fees van die Coxe in Australië.

Die religiegrens figureer in beide *Foxtrot van die vleiseters* en *Ek stamel ek sterwe* waar die hoofkarakters telkens wegbeweeg van die tradisionele "NG-siening" van Christenskap. Die karakters, soos Venter, keer nie pertinent hul rug op geloof nie, maar staan krities teenoor die NG dominee as "herder van sy skape" – in beide romans word die dominee voorgestel as 'n valse leier met voete van klei.

Gegewe die prominensie van grense en oorgange in Venter se *rites de passage*-trits, is dit gepas dat baie van die karakters in die trits as liminale karakters gelees kan word – inisiante, randfigure, gemarginaliseerdes, trieksters, ensomeer. As persone wat deur 'n oorgangsproses gaan, is die karakters Petrus en Johannes (*Foxtrot van die vleiseters*), Konstant en Jude (*Ek stamel ek sterwe*) en Robert (*My simpatie, Cerise*), die belangrikste.

Verskeie vlakke van verlies (as gevolg van die apartheidsbestel, identiteit, ensomeer) word deur die noodtoestand in *Foxtrot van die vleiseters* teweeg gebring. Lede van die gemeenskap, hetsy dit swart of wit gemeenskappe is, tree dikwels buite hulle aard op tydens die veranderinge (die "Groot Versteuring") wat besig is om plaas te vind. Soos wat daar tipies van inisiante verwag is om te steel en kwaad te doen, was diefstal, brandstigting en moord ook aan die orde van die dag tydens die noodtoestand in Suid-Afrika. Hierdie verwarrende fase, watgepaard gaan met onseker tye, het op sigself weer 'n samehorigheid onder sekere lede van die gemeenskap tot gevolg, wat aanleiding gee tot die totstandkoming van verskillende tipes *communitas*.

Johannes is byvoorbeeld só 'n liminale karakter wat, benewens die onderliggende sosiopolitieke veranderinge, ook die oorgang van plaas na stad maak. As gevolg van onder

andere hierdie keuse (en moontlik sy betrokkenheid by die grensoorlog, wat ook ’n liminale ervaring is) word hy ’n buitestander van die plaasmilieu; hy ondermyn sy herkoms, vestig hom in die stad, verander sy dieet, lewe losbandig, gebruik dwelms, en gryp ’n vreemde vrou onbetaamlik in ’n parkeerterrein. Sy onvermoë om terug te keer na die plaas onderstreep sy onomkeerbare liminale aard. Insgelyks kom dit na vore dat Petrus nêrens inpas nie en dus ’n buitestander is wat betref sy eie familie en kultuur, asook dié van die swart mense op die plaas. Hy bevind hom op die grens tussen wit en swart, en bevraagteken beide kante. Hierdie grensposisie word gedeel met die swart meisie Busiwe, wat ook ’n buitestander van haar eie kultuur is (sy het seks met wit mans, gaan verder studeer, ensomeer). Etlike van die ander karakters toon ook tipiese buitestandereienskappe. Voorbeelde sluit in Pikkie (verander deur die grenservaring), Mr Muriel (Engelsman in ’n boereomgewing), 2de lt. Anton Ghoen (wat seks oor die kleurgrens het), ensomeer.

Ek stamel ek sterwe gebruik ook tematies die plaas, boerdery en patriargale sisteem as vertrekpunt, maar die hoofkarakter Konstant as die stamopvolger of erfgenaam rebelleer, soos Johannes, daarteen en raak algaande verder verwyderd van sy herkoms en die bekende verlede. Eerstens gee hy die plaaslewe op en verhuis na die groot stad, Johannesburg, wat in die oë van sy pa en die plaaslike gemeenskap gesien word as ’n tipe Sodom en Gomorra. Later verlaat hy ook sy geboorteland om ’n lewe te maak in ’n vreemde land. Hy gebruik drank en dwelms, en het ’n losbandige sekslewe, wat tot gevolg het dat hy “die pes” optel. Die openingsparagraaf waarin dit vertel word dat hy hom “in die vreemde [...] gaan klaarmaak vir my lewe”, is ironies gegewe dat hy hom in die vreemde gereedmaak vir sy dood. Alhoewel hy hom meer vrylik kan uitleef deur nie meer ’n lewe van seksuele onderdrukking in die land van sy herkoms te lei nie, kos hierdie seksuele vryheid hom sy lewe as emigrant in die vreemde.

Die enigmatiese, ambivalente en kwintessensiële triekster, Jude – ook ’n liminale figuur – speel ’n uiters belangrike rol deur die hoofkarakter te verlei in beide die proses van emigrasie, sowel as die oorgang na homoseksualiteit. Dit is nie toevallig dat Jude sy/haar eerste verskyning maak op dieselfde dag dat die hoofkarakter (Konstant) se emigrasiedokumentasie goedgekeur word en hy op die rand van verandering en

grootskaalse verwarring staan nie. Sy/haar karakter is tipies die verleidelike trieksterkarakter wat *shape-shift*, promisku, tweeslagtig, kinderloos en gewetenloos is.

Ander liminale karakters (wat ook optree as begeleiers vir Konstant) sluit in Deloris (wat verhoudings oor die kleurgrens het) en Shane (vegetariër en van ambivalente geslag, moontlik homoseksueel).

In *My simpatie, Cerise* is die hoofkarakter Robert ook ’n emigrant (van Ierse afkoms) wat hom in Australië vestig. As tuinier betree hy die wêreld van die Coxe, ’n ryk, invloedryke Melbournse gesin. Hy is aanvanklik nie met die gebruike van die gesiene Australiërs vertroud nie, en ook nie met die klimaat en plantegroei van Australië nie. Oor die plantegroei leer hy vinnig (soos wat ook Konstant die kulinêre kuns vinnig aangeleer het) en die natuur word ’n simbool van Robert se leerproses en groei – soos dié van ’n inisiant – om uiteindelik deel te word van sy nuwe omgewing. Hy skep as ’t ware vir homself (en Cerise) ’n paradys waarin hy veilig en gemaklik kan voel in die vreemde. Hierdie “paradys” is egter eerder ’n tipe Dante-hel waaruit Robert uiteindelik ontsnap. Alhoewel hy tot ’n mate in sy nuwe omgewing assimileer, is sy verhouding met die Coxe byna voyeuristies – hy bekyk hulle vanaf die rand (“on the outside looking in”), soos hy ook doen tydens die doodmaak van die bokkie.

In *My Simpatie, Cerise* is daar heelwat karakters wat gedeeltelik buite die gemeenskap staan en dus liminale eienskappe toon. Dit sluit Cerise in, wat as trofeevrou deel van die superrykes is, maar nie werklik deel voel van die "binnekring" van hierdie gemeenskap nie. Die Cox-kinders is albei rebelse buitestanders en die bouer (Harry), wat getroud is, eksperimenteer in die milieu van die ryk mense met homoseksuele seks.

7.3 TEN SLOTTE

Deur liminaal na Venter se romans te kyk, en meer spesifiek na die eerste drie romans as verteenwoordigend van die liminale siklus, dus afskeid, oorgang en herassimilasie, is ’n verrykende interpretasie van die romans moontlik. Hierdie progressie behels ’n bepaalde tydsverloop waar die skrywer en die karakters deur *rites de passage* gaan – van jong seun op die plaas (Petrus), tot jong man in die stad wat eksperimenteer met seks en dwelms

(Johannes, Konstant), die emigrant wat nuwe ervarings (seksueel, kultureel) beleef in die vreemde (Konstant, Jude, Robert) tot werkende man op soek na ’n nuwe identiteit in ’n vreemde land (Robert).

Gelees as ’n liminale afskeid, maak verskeie gebeure in *Foxtrot van die vleiseters* sin. Die agtergrond van die noodtoestand, die verwarring van die gemeenskappe binne hierdie toestand en die optrede van karakters wat hul rug op hul afkoms keer. Die onmin en chaos neem toe en bereik ’n klimaks wanneer die store afbrand tydens die huwelikseremonie aan die einde van die verhaal. Hierdie agteruitgang en verval in *Foxtrot van die vleiseters* het egter geen ontknoping nie, wat sin maak as die roman gesien word as die eerste fase van ’n groter oorgangsproses. Die optrede van spesifieke karakters (byvoorbeeld Johannes as John-John in die stad) verkry ook ’n dieper betekenis as hulle gelees word as liminale karakters, inisiante in ’n proses van oorgang waar abnormale optrede aangemoedig word. Petrus se “draadsittery” tussen wit en swart, en sy gebrek aan identifikasie met enige groep, maak ook sin as sy karakter gelees word as ’n liminale buitestander.

Soortgelyk kan die vele verwarrende eienskappe van *Ek stamel ek sterwe* met sukses verduidelik word deur die roman te lees as verteenwoordigend van ’n verwarrende liminale oorgangsfase. Karakters van onseker geslag, droomagtige gebeure, brabbeltaal en die gedagtestroom-vertelstyl, is alles tipies binne die liminale fase, waar inisiante in ’n tussentoestand van identiteitsverlies, onsekerheid en wanorde funksioneer. Die feit dat die hoofkarakters (Konstant en Jude) permanent op die drumpel is of besig is om ’n grens oor te steek, kom na vore in hulle karaktereienskappe. Hulle is randfigure, gemarginaliseerd en buitestanders, en dit is ook waar hulle tuis is. Die permanensie van hulle tussentoestand vind neerslag in die roman, byvoorbeeld Konstant se ondeurdagte promiskuïteit in sy nuwe omgewing, Jude se wisseling tussen intimiteit en genadelose afsydigheid, ensomeer. Jude as die triekster is by uitstek ’n liminale wese en sy/haar ambivalensie, sedeloosheid en rolomruiling kan ook verduidelik word binne die konteks van ’n liminale of oorgangsfase.

Indien *My simpatie, Cerise* gelees word as verteenwoordigend van ’n onsuksevolle herassimilasieproses, verduidelik dit waarom die roman as minder geslaagd en sonder

die diepte en trefkrag van die vorige twee romans, ontvang is. Beskou vanuit die buitestander (Robert) se oogpunt, word karakters soos Cerise en Cox geïnterpreteer as oënskynlik tweedimensioneel gewoon omdat hy nie deel van hulle milieu is of kan wees nie. Daar is derhalwe ’n gebrek aan ware begrip vir die ryk Australiërs en Robert kan hoogstens simpatiseer met Cerise wat skynbaar pateties is en te na gekom word. Hierdie roman is as ’t ware met opset so geskryf dat die leser minder aanklank daarby vind en uiteraard minder betrokke voel, wat ’n slim truuk van Venter is – dit weerspieël die buitestanderervaring van ’n emigrant.

Venter se persoonlike *rites de passage* word afgesluit met sy derde roman. Soos wat inisiante deur die oorgangsproses stap van puberteit tot volwassenheid, so het Venter ’n literêre skryfproses deurloop van debutantromanskrywer tot gevestigde gekanoniseerde skrywer, van plaasseun tot homoseksuele emigrant. Hy gebruik verkap-outobiografiese temas (binne spesifieke tye en ruimtes), wat ook beskou kan word as ’n individuasiereis – die soeke na die self. In al die romans is ’n streng patriarg teenwoordig, sowel as seuns wat daarvan probeer wegkom en dit ondermyn, selfs ten alle koste daarteen rebelleer. Maar telkens kom dit na vore dat die vaders se geaardhede weer teenwoordig is by die seuns (hoe hulle ook al daarvan probeer wegskram), wat dan tóg na die pa trek of sy maniere het (tot in die derde en vierde geslag) – die lyding van die ewige sikliese samsara (*wheel of suffering*), sonder einde – hergeboorte, doellose bestaan en dood.

AANTEKENINGE – AANBEVELINGS VIR VERDERE STUDIE

Alhoewel die religieuse verwysings in Venter se werk reeds in die onderhawige studie bespreek is, kan ’n omvattende studie ’n verdere aspek van Venter se werk toelig. Religieuse verwysings in *Foxtrot van die vleiseters* word aangetref op die volgende bladsye: 1, 2, 5, 6, 8, 9, 13, 17, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 35, 38, 40-43, 45, 46-48, 51-52, 55, 56, 58, 59, 62-65, 67, 71-75, 93, 96-100, 104-107, 115, 120, 122, 124, 125, 129-132, 149, 152-154, 158, 170, 175, 187, 189-193, 200, 201, 203, 205, 207, 215, 216, 218-220, 233, 242-244, 250, 252, 256, 258 en 261. In *Ek stamel ek sterwe* kan religieuse verwysings aangetref word op bladsye: 21, 22, 24, 27, 30, 31, 34-39, 43, 45, 47-54, 64, 66, 68-71, 73, 74, 76, 78, 82, 85-89, 94-96, 98, 99, 114, 116, 118, 127-129, 131, 132, 141, 142, 145, 154, 155, 159, 161, 167, 168, 175, 178, 179, 183, 184, 188, 194, 199, 201, 203, 204, 206, 207, 215, 217, 222, 232-236, 242, 244-246, 250-252, 259-261 en 265, terwyl in *My simpatie, Cerise* religieuse verwysing byvoorbeeld aangetref kan word op bladsye: 4, 6, 8, 34, 35, 48, 56, 87-90, 102, 107, 127, 134, 140, 142, 167, 168, 171, 182, 184, 190, 219, 232, 239, 241-243, 246, 248, 249 en 253-255.

Intertekstualiteit figureer ook prominent in Venter se werk, wat nog ’n aspek van sy romans is wat toegelig kan word deur ’n indieptestudie. Voorbeelde word aangetref in *Foxtrot van die vleiseters* in die talle tydskriffoto’s, ensomeer, wat Mirtel versamel. Haar plakboeke van foto’s van ander wêrelddele en handelsname bied vir haar ontvlugting. Mirtel se denkbeeldige wêreldreise word versinnebeeld in die armband wat sy dra. Bekende argitektoniese geboue word uitbeeld op die armband, byvoorbeeld ’n Eiffel-toring (Parys), Leunende Toring van Pisa (Italië), die Londen-brug (Engeland), ’n Hollandse windmeultjie (Nederland) ensomeer, terwyl sy die *National Geographic* deurblaai wat “’n artikel oor etniese Paryse modegiere wat hulle oorsprong by die Masai-stam van Kenia” (Venter, 1993:117) bevat. Op bladsy 208 is die *National Geographic* weer ter sake, terwyl daar ook verwys word na die Dolly Varden-kas (‘n fiksionele karakter uit *Barnaby Rudge* deur Charles Dickens), *Stories van Rivierplaas* en Sandra Dee (bekend vir haar rol in die film *Until they sail*). ’n Verwysing na die film *A view to kill*, met Grace Jones en James Bond, word op bladsy 141 aangetref, sowel as ’n verwysing na die filmster Suzanne Pleshette (Venter, 1993:244) wat herinner aan films soos *Rome Adventure* en Alfred Hitchcock se *The Birds*. Verwysings na die Suiwer Nuutwol-embleem en ’n John

Deere -word aangetref op bladsy 175. Ander verwysings sluit in die bekende Doc Martin-skoene (Venter, 1993:126), Levi en Ray-Ban sonbril (Venter, 1993:131). Dana Niehaus se *Dagbreek deuntjies* (Venter, 1993:138), ou *Huisgenote* en Troy Donahue uit *A summer's place* (Venter, 1993:139), sowel as Engelbert Humperdinck (Venter, 1993:207) word aangetref in die vertelling. Interessant genoeg is daar 'n toneel waar Nosisi uitstap en opkyk na "Die Lug vol Helder Wolke" (Venter, 1993:207) en opmerk dat die reën wegbly. Die feit dat Venter dit met hoofletters skryf, bring dadelik Karel Schoeman se roman in die verhaal.

Intertekstuele verwysings in *Ek stamel ek sterwe* is heelwat meer prominent en voorbeelde sluit in: "Wat sou hy lees? Stephen King?" (Venter, 1996:86), "Rip het hom eers oor 'n mik gewerk, toe ewig ingedommel" (Venter, 1996:96), wat ironies is, want indien daar na Rip van Winkel verwys word, was hy juis baie lui en het ook 20 jaar lank geslaap, "Oblomof" (Venter 1996:101), wat herinner aan *Oblomov's Dream*, waar weereens verwys word na 'n karakter wat lank geslaap het; die herhaalde verwysings na die blackboy-plant (Venter, 1996:103) herinner aan Richard Wright se outobiografie *Blackboy*. "Sal Forster lees" (Venter, 1996:115) verwys na EM Forster se *A passage to India*, en "Daar was 'n artikel van Rian Malan wat ek nog wou lees" (Rian Malan het onder andere *My traitor's heart* geskryf), "hulle ouboet is van nou af ou Bloubaard is sy naam. Julle ken mos daai storie . . ." (Venter, 1996:168), die *Sydney Morning Herald* (koerant) (Venter, 1996:202), "Rinpoche se wysheid?" (Venter, 1996:204), The Police se liedjie *Roxanne* (Venter, 1993:205), Sarah Vaughan, 'n jazz-sangeres (Venter, 1996:208), Saint-Saens-area (Venter, 1996:216), *Kook en Geniet* (Venter, 1996:243), "Maar soos Eybers gesê het, dis juis 'n mens se eie vreemdheid wat jou help oorleef" (Venter, 1996:248), "sy's so 'n mooi vrou. Laat my aan Julie Andrews dink" (Venter, 1996:258), en "Al die verpleegsters hier by die kliniek is so gaaf. Barbara en Barrie en daai ou kleintjie, dingessie, Soetlief of wat ook al" (Venter, 1996:259), wat blyk 'n sinspeling op Langenhoven se *Brolloks en Bittergal* te wewe, soos ook die karakter "Soetlief". 'n Hele aantal kunswerke kom ook in hierdie roman ter sprake.

In *My simpatie, Cerise*, merk Robert die boeke op in Cox se kantoor, wat insluit "een oor die Kennedys en oor Rainier en Grace van Monaco. Hy't sy geld met boeke gemaak, dag Robert toe" (Venter, 1999:16). 'n Verwysing na die TV-program, *Simpsons,* word aangetref

op bladsy 46, “Bart en Lucy. Die stemmetjies is al wat oorbly” (Venter, 1999:49); ’n video van ’n Oprah-onderhoud met Carl Lewis (Venter, 1999:51) en Neil Diamond (Venter, 1999:63) kom ook ter sprake, en Cerise lees “’n hardeband Koontz” (Venter, 1999:78). Wat Cox betref, het die koerante nou “sonder ophou oor hom berig. Robert het self die koerant begin lees om te probeer agterkom wat aangaan” (Venter, 1999:100-101), en Shakespeare word aangehaal binne die konteks van Cerise: “‘Sy was haar hande van soggens tot saans . . .’ - Lady Macbeth wat haarself nie kan skoon kry nie, dink Robert, out damned spot, out I say - . . . was, was sonder ophou [...]” (Venter, 1999:108). Nog voorbeelde is die geelbladsye (Venter, 1999:109), Liz Taylor in *Who’s Afraid of Virginia Woolf* (Venter, 1999:112), en Theresa wat ’n boek lees wanneer Robert dronk by die huis aankom. “Sy’t al daaruit voorgelees, iets simpels van ’n man wat van ’n horisontale posisie na ’n vrou op die strand kyk. Gaan aan en aan oor haar borste wat soos berge lyk. Italiaanse skrywer” (Venter, 1999:118), en dan ook ‘n beskrywing van ’n Brett Whiteley-skildery beskryf word: “Kaal vrou op ’n strand, die tiete en bene en arms soos slap plastiekpyp uitgerek. ’n Siekte” (Venter, 1999:122). Al Cerise se tydskrifte, byvoorbeeld *Vogue Entertaining* en *People’s Magazine*, en ’n aanhaling van Noni Hazelhurst (‘n Australiese aktrise en skrywer), is verdere intertekstuele verwysings (Venter, 1999:154). Die Melbourne-seunskoor sou tydens die onthaal *Oh come all ye faithful* sing. Neil Diamond musiek gaan ook speel en Robert beweer “hy’s ’n pyn in die gat” (Venter, 1999:237), maar op skool het almal die woorde van *Red, Red Wine* geken. *Die Koningin van Skeba* sal ook gespeel word deur die Melbourne simfonie-orkes en *Little boy blue* herinner aan die kinderrympie en die Chapin-liedjie, sowel as REM se bekende liriek, “Little boy blue and the man on the moon” (Venter, 1999:238 en 241). Cerise maak ’n feitlik neerhalende aanmerking oor Christopher Reeves wanneer sy sê: “Superman in ’n rolstoel, ek kan my dit nie voorstel nie” (Venter, 1999:145-146) terwyl die blomme vir die onthaal ingedra word en Neil Diamond se *I am I said* oor die luidsprekers “weergalm” vanuit die tent (Venter, 1999:248). Robert staan eenkant en betrag die aansitterige ryk mense wat by die onthaal opdaag en dink dan by homself: “En onthou wat Mellors in *Lady Chatterley’s Lover* oor die klomp gesê het: as die mans tog maar net ’n bietjie meer uitgelate kan wees met helderpers broeke en stywe boude wat onder hulle wit baadjies uitsteek. En as hulle hulself tog net ’n bietjie kan laat gaan en dans en rondspring en sing, dan sal hulle met baie min geld tevrede wees. En dan sal hulle die vroue vreeslik laat lekker kry, en die vroue weer vir hulle” (Venter, 1999:249). Burger (1999:7) sluit hierby

aan met die Lady Chatterley's Lover-verwysing en die swembadtoneel. In die laaste hoofstuk van die roman wanneer Robert sy "staaltjies" aan 'n skrywer vertel, beskryf hy Liam se "hi-ho Silver"-opmerking toe Cerise by die tent ingestap kom. Die skrywer raai toe dat dit uit 'n film kom, maar Robert het verduidelik dat dit "uit 'n televisiereeks kom wat hy as kind graag gekyk het. En Silver was Lone Ranger se perd" (Venter, 1999:252), wat waarskynlik 'n insinuasie ondersteun dat Liam aan Cerise gedink het as 'n perd (merrieperd?).

Bronnelys

ABC. Four Corners. 2002. Kennett's Culture. [Beskikbaar: http://www.abc.net.au/4corners/stories/s72703.htm] Geraadpleeg op 29 Mei 2017.

Abrahams, R. in Thursby, J.S. 2006. *Story: A Handbook.* Westport, Connecticut. Greenwood Publishing Group.

Adler, J. 2018. Piercing Models. 52 Best Eagle Tattoos and Designs with Images. [Beskikbaar: https://www.piercingmodels.com/best-eagle-tattoos/] Geraadpleeg op 20 Februarie 2019.

African Activist Archive. 2017. Anti-Apartheid, Melbourne. [Beskikbaar: http://africanactivist.msu.edu/organization.php?name=Anti-Apartheid%2C+Melbourne] Geraadpleeg op 1 Junie 2017.

Alcorn, G. & Davies, J-A. 2002. Jeff on the Kennett years. 3 October 2002. The Age. [Beskikbaar: http://www.theage.com.au/articles/2002/10/02/1033538673197.html] Geraadpleeg op 30 Mei 2017.

Anon. s.a. The Australian Galah. [Beskikbaar: http://galah.galahs.com.au/content/php/introduction.php] Geraadpleeg op 15 Januarie 2019.

Anon. s.a. Bauls of Bengal. [Beskikbaar: https://bauls.wordpress.com/history/] Geraadpleeg op 23 Maart 2017.

Anon. 2011. The National. 38. Kohl container and applicator, early to mid-20th century [Beskikbaar: https://www.thenational.ae/arts-culture/38-kohl-container-and-applicator-early-to-mid-20th-century-1.376829] Geraadpleeg op 13 Augustus 2018.

Anon. 2014a. Greek Gods & Goddesses, Hermes. 19 September 2014 [Beskikbaar: https://greekgodsandgoddesses.net/gods/hermes/] Geraadpleeg op 29 September 2018.

Anon. 2014b. InRythm. Drumming Meditation and its Therapeutic Effects [Beskikbaar: https://inrhythm.com.au/blog/202-drumming-meditation-and-its-therapeutic-effects] Geraadpleeg op 14 November 2018.

Anon. 2016. Liminal Space. What Is A Liminal Space? [Beskikbaar: https://inaliminal space.org/about-us/what-is-a-liminal-space/] Geraadpleeg op 4 April 2017.

Anon. 2018a. Biography. Marc Chagall. [Beskikbaar: https://www.biography.com/people/marc-chagall-9243488] Geraadpleeg op 5 Julie 2018.

Anon. 2018b. Got Questions. Vrae oor die Bybel beantwoord. [Beskikbaar: www.gotquestions.org/Afrikaans/sion.html] Geraadpleeg op 8 November 2018.

Anon. 2018c. Nursery Rhymes. Little Boy Blue. [Beskikbaar: https://allnurse ryrhymes.com/little-boy-blue/] Geraadpleeg op 15 September 2018.

Anon. 2018d. Songfacts. Cat's in the Cradle by Harry Chapin. [Beskikbaar: www.songfacts.com/facts/harry-chapin/cats-in-the-cradle] Geraadpleeg op 1 October 2018.

Anon. 2019. PurePuja. [Beskikbaar: https://www.purepuja.com/pooja/chapter/Sri-Krishna-Puja?poojaId=596624d030fa09c83703ab21] Geraadpleeg op 13 Maart 2019.

Aucamp, H. 2000. 'n Stemtoon milder as vroeër: Venter verras met toeganklike verhale. *Beeld.* 14 Augustus, p15.

Australia. 2017. [Beskikbaar: http://www.australia.com/en-nz/facts/history.html] Geraadpleeg op 30 Mei 2017.

Bair, P. & Heart, S. s.a. Rhythm Meditation. I am Heart. Institute for Applied Meditation on the Heart. [Beskikbaar: https://iamheart.org/Heart_Rhythm_Meditation/] Geraadpleeg op 31 October 2018.

Baptistekerk Kemptonpark. 2015. Wat jy moet weet oor jou opstandingsliggaam. 30 Oktober. [Beskikbaar: https://baptistekerkkemptonpark.com/2015/10/30/wat-jy-moet-weet-oor-jou-opstandingsliggaam/] Geraadpleeg op 20 September 2018.

Barnard, R. 1999. Die mond is nie geheim nie. Transkripsie van LitNet se klets met Eben Venter. Litnet. 21 Julie. [Beskikbaar: http://www.oulitnet.co.za/mond/eben venter.asp] Geraadpleeg op 8 September 2018.

Beilharz, P. 2016. *Trencherman*: Venter's post-apartheid parable**.** *The Australian.* July 30.

Biography. 2014. John Howard: Prime Minister (1939–). [Beskikbaar: https://www.biography.com/people/john-howard-9345054] Geraadpleeg op 1 Junie 2017.

Biography. 2019. Marc Chagall: Illustrator, Painter (1887–1985). [Beskikbaar: https://www.biography.com/artist/marc-chagall] Geraadpleeg op 20 September 2018.

Bond, K. 2009. A Painter's Dilemma: Paint What You See, But Not How You See It. Keith Bond Fine Art. 16 September. [Beskikbaar: http://keithbond.com/blog/13675/a-painters-dilemma-paint-what-you-see-but-not-how-you-see-it] Geraadpleeg op 1 Junie 2017.

Books Live. 2009. Eben Venter praat met Louise Viljoen oor *Santa Gamka*. [Beskikbaar: https://youtu.be/RSJ2_GEmWN0] Geraadpleeg op 19 April 2017.

Border Poetics. s.a. Liminality.
[Beskikbaar: http://borderpoetics.wikidot.com/liminality] Geraadpleeg op 14 Maart 2017.

Border Poetics. s.a. Temporal Border. [Beskikbaar: http://borderpoetics.wikidot.com/temporal-border] Geraadpleeg op 14 Maart 2017.

Bos, Stef. 1991. Papa. [Beskikbaar: https://www.youtube.com/watch?v=G3smFUY1QEI] Geraadpleeg op 12 Augustus 2019.

Breed, C. 2007. Die herskryf van die roman *Die Swye van Mario Salviati* van Etienne van Heerden as 'n draaiboek, met spesifieke fokus op identiteit, hibriditeit en liminaliteit**.** MA verhandeling. Noordwes-Universiteit, Potchefstroom.

Britz, E. 1999. Skryf is Venter se passie. Sy strewe is 'n suiwer Afrikaans. *Die Volksblad*. 26 Julie:8.

Brown, J. 2017. Five death rituals to give you a new view on funerals. New Scientist. [Beskikbaar: https://www.newscientist.com/article/2152283-five-death-rituals-to-give-you-a-new-view-on-funerals/] Geraadpleeg op 1 Augustus 2019.

Brown, R.L. 2018. 56 Miles Of Freedom. *Runner's World* [Australia & New Zealand edition], January:83. [Beskikbaar: https://www.runnersworld.com/races-places/a19457092/comrades-marathon/] Geraadpleeg op 23 Maart 2019.

Bunting, J. s.a. The Write Practice. [Beskikbaar: http://thewritepractice.com/liminality-story/] Geraadpleeg op 24 Maart 2017.

Burger, K. 1996. Skryf van doodsroman was terapeuties. *Beeld.* 13 Desember.

Burger, W. 1997. 'Ek stamel ek sterwe'. Roman se sterkste eienskap die taalgebruik. *Beeld.* 17 Februarie:2.

Burger, W. 1999. 'My simpatie' bevestig Venter as fyn stilis. *Beeld.* 30 Augustus.

Burnley: School of Ecosystem and Forest Sciences. s.a. [Beskikbaar: https://ecosystemforest.unimelb.edu.au/about/burnley] Geraadpleeg op 19 September 2018.

Butler, J. 1990. *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity.* New York: Routledge.

Butler, J. 1993. *Bodies that matter. On the discursive limits of "sex".* New York: Routledge.

Campbell, J. 2008. *The hero with a thousand faces.* Calefornia: New World Library.

Cartwright, M. 2012. Ancient History Encycloperia. Hermes. Definition. [Beskikbaar: http://www.ancient.eu/Hermes/] Geraadpleeg op 2 September 2016.

Catani, M. 2017. A little man of some importance. *Brain* 140(11):3055-3061.

Cherry, K. 2019. Freudian Theory. An Overview of Sigmund Freud's Theory. [Beskikbaar: https://www.verywellmind.com/freudian-theory-2795845] Geraadpleeg op 13 Maart 2019.

Coertzen, F. 2014. 'n Ondersoek na toleransie en abjeksie in *Santa Gamka* (Eben Venter) en *Een schitterend gebrek* (Arthur Japin). MA verhandeling. Noordwes-Universiteit.

Cochrane, N. 2010. Venter verweef die lyflike met historiese**.** *Beeld.* 8 Februarie:13.

Coupe, L. 2007. *Beat Sound, Beat Vision: The Beat spirit and popular song.* UK: Manchester University Press.

Cress, M.J. 2015. Onnagata: The Stars of Japanese Kabuki Theater. Maki Isaka Highlights A Centuries-Old Cultural Phenomenon. 15 December. University of Minnesota: College

of Liberal Arts. [Beskikbaar: https://cla.umn.edu/news-events/story/onnagata-stars-japanese-kabuki-theater] Geraadpleeg op 7 Junie 2018.

Crous, M. 1996. Weg uit die kontrei, uit die land vir altyd. *Karring Tydskrif.* Herfs:38-39.

Crous, M. 2012. Eben Venter as gewete van die vleiseters. *Tydskrif vir literatuurwetenskap*. 28(1):69-79.

DBNL Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren. s.a. [Beskikbaar: http://www.dbnl.org/tekst/bork001lett01_01/ bork001lett01_01_0013.php#l075] Geraadpleeg op 24 Maart 2017.

De Lange, J. 1996. Venter se sterwensroman gunsteling. *Rapport.* 26(52):16.

De Lange, A.M. 2013. Literêre Terme en Teorieë. Representasie. [Beskikbaar: http://www.literaryterminology.com/index.php/lemmas/24-r/198-representasie] Geraadpleeg op 10 Oktober 2018.

Denton, D. 2018. Celebrating your South African roots. The South African. [Beskikbaar: https://www.thesouthafrican.com/south-africans-abroad/celebrating-your-south-african-roots/] Geraadpleeg op 26 Junie 2019.

Dictionary.com. s.a. [Beskikbaar: www.dictionary.com/browse/liminality] Geraadpleeg op 14 Maart 2017.

Die Bybel. 1978. Kaapstad: Bybelgenootskap van Suid-Afrika 1957. Nastaan-uitgawe. Suffolk: The Chaucer Press.

Die Bybelgenootskap van Suid-Afrika. s.a. Eségiël 32:2. [Beskikbaar: http://www.bybel.co.za/search/search-detail.php?version=1&book=EZK&chapter=32&resnum=83166] Geraadpleeg op 2 Oktober 2018.

Die Bybelgenootskap van Suid-Afrika. s.a. Levítikus 5:8 se voetnota. [Beskikbaar: http://www.bybel.co.za/search/search-detail.php?version=2&book=LEV&chapter=5&prev=-4] Geraadpleeg op 2 October 2018.

Die Bybelgenootskap van Suid-Afrika. s.a. Markus 6:1 tot 28 [Beskikbaar: http://www.bybel.co.za/search/search-detail.php?version=2&book=MRK&chapter=6&prev=-8] Geraadpleeg op 13 September 2018.

Dimitriu, I. 2013. Representing the Unpresentable: Between die Secular and the Spiritual in Gordiner's Post-Apartheid Fiction. In H. Viljoen (red.). *Crossing Borders, Dissolving Boundaries*, Amsterdam: Editions Rodopi B.V.

Duffy, T. 1997. Casino Complex Drawing Top Acts to Melbourne. *Billboard.* 5 Julie:38.

Dugard, J. 2017. Convention on the Suppression and Punishment of the Crime of Apartheid. Audiovisual Library of International Law. [Beskikbaar: http://legal.un.org/avl/ha/cspca/cspca.html] Geraadpleeg op 23 Mei 2017.

Du Plooy, H. 1995. Die mitologiserende slot van die roman. *Stilet*, 7(2):46-61.

Du Plooy, H. 2006. Afstand en belewenis: liminale ruimtes en oorlewing in *Niggie* deur Ingrid Winterbach. *Literator* 27(7):1-22.

Du Plooy, H. 2007. Interfaces and liminal spaces: survival and regeneration in Ingrid Winterbach's Niggie. In H. Viljoen & C.N. van der Merwe (reds.). *Beyond the threshold: explorations of liminality in literature.* Potchefstroom: Literator Society of South Africa. pp. 29-44.

Du Preez, M. 2009. *Dwars. Mymeringe van 'n gebleikte Afrikaan.* Kaapstad: Zebra Press.

Du Toit, J.L. & Du Toit, L. Bloedrivier: Gelofte 179. Alleen aan God die eer. [Beskikbaar: http://www.bloedrivier.org/gelofte/index.php/artikels-en-nuus/aantekeninge-oor-die-gelofte] Geraadpleeg op 6 Februarie 2018.

Elman, B.A. 1983. Nietzsche and Buddhism. *Journal of the History of Ideas*, 44(4). Oct. – Dec:671-686.

Emenike, O.D. 2015. Goodreads – Quotes. www.goodreads.com. [Beskikbaar: http:demysterious.blogspot.com] Geraadpleeg op 14 Mei 2017.

Encyclopaedia Britannica. s.a. Cayote Mythology. [Beskikbaar: https://www.britannica.com/topic/Coyote-mythology] Geraadpleeg op 1 Augustus 2019.

Erasmus-Alt, J. 2016. Grensoorskryding in *Alfabet van die voëls* deur SJ Naude en *Sondag op 'n Voëlplaas* deur Johann Nell. Ph. D Proefskrif (ongepubliseer). Universiteit van die Vrystaat, Bloemfontein.

Finster, T. 2017. Manly Man Things: The Pinky Ring. *Mel Magazine.* [Beskikbaar: https://melmagazine.com/manly-man-things-the-pinky-ring-5f99f0cdbbe3] Geraadpleeg op 1 Mei 2018.

Foster, L. 2005. Die grenservaring is belangrik: trieksters in vier romans van Lettie Viljoen/Ingrid Winterbach. *Stilet.* Jg XVII:2:68-86.

Fullmer, A. 2019. Jung's Trickster: The Archetype Hidden In Your Favorite Cartoons. [Beskikbaar: https://thearcanist.io/jungs-trickster-the-archetype-hidden-in-your-favorite-cartoons-6da53b095471] Geraadpleeg op 13 Maart 2019.

Gale. T. 2008. Myth and Symbol. International Encyclopedia of the Social Sciences. [Beskikbaar: http://www.encyclopedia.com/social-sciences/applied-and-social-sciences-magazines/myth-and-symbol] Geraadpleeg op 22 Maart 2017.

Gill, S.D. & Sullivan, I.F. 1992. About Coyote. Modern American Poetry. [Beskikbaar: http://www.english.illinois.edu/maps/poets/g_l/louis/coyote.htm] Geraadpleeg op 13 Maart 2019.

Goins, J. 2013. *The In-Between. Embracing the tension between now and the next big thing.* Chicago: Moody Publishers.

Goncharov, I. 1859. *Oblomov.* Penguin Classics (2005). London: Penguin Books Ltd.

Goodreads. s.a. Mark Chagall. Quotes. Quotable quote. [Beskikbaar: https://www.goodreads.com/quotes/588795-if-i-create-from-the-heart-nearly-everything-works-if] Geraadpleeg op 21 September 2018.

Greeff, R. 1993. Eben die vegetariese vleiseter. *De Kat. Skrywers en letterkunde.* Oktober 1993:112-114.

Greek Methology. s.a. Iris: GreekMythology.com – Feb 02, 2018. [Beskikbaar: https://www.greekmythology.com/Other_Gods/Iris/iris.html] Geraadpleeg op 7 Februarie 2018.

Groenewald, I. 2008. Die problematiek van onthou: Die proses van herinnering in Antjie Krog se *Country of My Skull*. *TLS/TLW*. 24(4):63-84.

Groenewald, I. 2011. Ghosts, Revenants and Talking Heads in Ingrid Winterbach's *Niggie*. *Caietele Echinox*. Vol 21:226-232.

Grütter, W. 1993. Eben Venter se 'lojale verset'. *Die Burger.* 13 Augustus:5.

Hambidge, J. 1993. Venter se Foxtrot laat die leser dans. *Beeld.* 6 September:6.

Hambidge, J. 1996. Die 'naderende dood' leef op papier. *Beeld.* 10 Desember:2.

Hambidge, J. 1999. Resensie: Eben Venter. *My simpatie, Cerise.* Queillerie Uitgewers, 1999. *Die Volksblad.* [Beskikbaar: http://joanhambidge.blogspot.com/2013/03/eben-venter-my-simpatie-cerise-1999.html] Geraadpleeg op 3 Junie 2016.

Haupt, M. 2014. Gender-ambivalensie: Aspekte van beliggaming, performatiwiteit en ondermyning in *Ek stamel ek sterwe* van Eben Venter. MA verhandeling. Universiteit van Stellenbosch.

Heyns, M. 2006. Elemente van die groteske realisme en karnavaleske in *Foxtrot van die vleiseters* deur Eben Venter. MA verhandeling. Universiteit van Stellenbosch.

Henderson, J.L. in Jung, C. 1964. *Man and his Symbols.* London: Aldus Books Ltd.

Homosexuality in South Africa. s.a. [Beskikbaar: https://www.mtholyoke.edu/~famak20o/classweb/wp/southafrica.html] Geraadpleeg op 14 Augustus 2019.

Horn, A. 1996. Sê veel meer oor die dood as ooit voorheen in Afrikaans. *Die Volksblad*. 18 November:8.

Horvath, A. & Thomassen, G. 2008. Mimetic Errors in Liminal Schismogenesis: On the Political Anthopology of the Trickster. *International Political Anthropology.* May. Vol 1:13.

Horvath, A,, Thomassen, B. & Wydra, H. 2015. *Breaking Boundaries: Varieties of Liminality.* New York. Berghahn Books.

Houghton Mifflin Harcourt. 2016. What kind of literature is a picaresque novel? Cliffs Notes. [Beskikbaar: https://www.cliffsnotes.com/cliffsnotes/subjects/literature/what-kind-of-literature-is-a-picaresque-novel] Geraadpleeg op 30 Mei 2017.

Huber, J. 2004. The Liminoid Zone(-s): Criteria Space of Transition, in Utrecht: Cumulus Working Papers Publication Series G. University of Art and Design Helsinki. [Beskikbaar: http://www.cumulusassociation.org/wpcontent/uploads/2015/09/WP_Utrecht-13_04.pdf] Geraadpleeg op 13 April 2017.

Human, T. 2016. Eben Venter. In H.P. van Coller (red.). *Perspektief en Profiel.* Van Schaik Uitgewers. Ble. 975-2001.

Hyde, L. 2010. *Trickster Makes This World: Mischief, Myth and Art.* New York: Farrar, Straus and Giroux. [Kindle]

Janssen, F.A. 2005. Over *De donkere kamer van Damokles* van Willem Frederik Hermans. *DBNL*. [Beskikbaar: http://www.dbnl.org/tekst/jans037over01_01/colofon.htm] Geraadpleeg op 12 Augustus 2019.

John, P. 2008. Die tyd van die triekster: identiteit in enkele hedendaagse Afrikaanse prosatekste. *Literator*: 29(3):75-97.

Jones, A. s.a. Sacred Datura. [Beskikbaar: http://www.angelfire.com/indie/anna_jones1/datura.html] Geraadpleeg op 24 September 2018.

Jooste, G.A. Die vreemdelingskaptema in enkele romans van Karel Schoeman. 'n Bespreking van die tussenskap. *Literator.* 16(1):139-150.

Jung, C. 1964. *Man and his Symbols.* London: Aldus Books Ltd.

Jung, C. 1972. *Four Archetypes: Mother, Rebirth, Spirit, Trickster.* Vertaal deur RFC Hull. London: Routledge.

Kannemeyer, J.C. 1993. Eben Venter sit die huppel in die struggle. *Rapport*. 23(36):20. 5 September.

Kerr, L.K. 2009. Trickster will have its way. [Beskikbaar: http://www.laurakkerr.com/2009/01/15/trickster/] Geraadpleeg op 14 Mei 2017.

Kerr, L.K. 2013. A gentle trickster. [Beskikbaar: https://www.laurakkerr.com/2013/03/26/a-gentle-trickster/] Geraadpleeg op 1 Junie 2017.

Kimball Art Center. s.a. Elementary Visual Arts, Lesson 7. Mark Chagall: Expressionism/Cubism. [Beskikbaar: https://kimballartcenter.org/wp-content/uploads/2018/02/EVA_2017-20187.pdf] Geraadpleeg op 20 September 2018.

Kübler-Ross, E. 1969. *On Death and Dying: What the Dying Have to Teach Doctors, Nurses, Clergy and Their Own Families.* Scribner: Herdrukte uitgawe (Augustus 12, 2014).

Langer, E. 2017. Arthur Janov: 'Primal scream' psychologist embraced by John Lennon. Independent: 6 October. [Beskikbaar: https://www.independent.co.uk/news/obituaries/arthur-janov-obituary-primal-scream-psychologist-embraced-by-john-lennon-a7986301.html] Geraadpleeg op 29 May 2018.

La Shure, C. 2005. What is Liminality? [Beskikbaar: http://www.liminality.org/about/whatisliminality/] Geraadpleeg: 3 November 2015 en 22 Maart 2017.

La Vita, M. 2019. *Boodskapper van die gode.* Pretoria: LAPA Uitgewers. [Kindle].

Lemon, Q.S. 2016. Whispers, Channels, Prophecies & Visions. Galah Eoluphus roseicapilla Symbolic Meaning. [Beskikbaar: https://quomesha.com/2016/05/14/galah-ecolophus-roseicapilla-symbolic-meaning/] Geraadpleeg op 24 November 2018.

Le Roux, G.W. 1997. 'n Psigoanalitiese ontleding van "Slagplaas" en "Weifeling" (Koos Prinsloo). MA verhandeling. Universiteit van die Vrystaat, Bloemfontein.

Luckyjob. 2007. De donkere kamer van Damokles recensie. *Infonu.* [Beskikbaar: https://hobby-en-overige.infonu.nl/boeken/9547-de-donkere-kamer-van-damokles-recensie.html] Geraadpleeg op 14 Augustus 2019.

Luna, A. 2016. 11 Trickster Archetypes That Provoke and Heighten Your Consciousness. Lonerwolf. [Beskikbaar: https://lonerwolf.com/trickster-archetypes/] Geraadpleeg op 11 Maart 2019.

Maitland, K. 2017. What was life like for a court jester? HistoryExtra. [Beskikbaar: https://www.historyextra.com/period/medieval/what-was-life-like-for-a-court-jester/] Geraadpleeg op 13 Maart 2019.

McDougall, B. 2006. Tragic, troubled life of Tiffany. *The Daily Telegraph.* 27 December 2006. [Beskikbaar: http://www.dailytelegraph.com.au/tragic-troubled-life-of-tiffany/news-story/d6b60493a685f1f4b93f0867251389d7?sv=8f5b4b12a256b0247b98df1ab6fa3f00] Geraadpleeg op 25 Mei 2017.

Meehan, M. 2017. Looking back at Melbourne's Grand Prix history at Albert Park. *Herald Sun.* 21 Maart 2017. [Beskikbaar: http://www.heraldsun.com.au/news/victoria/looking-back-at-melbournes-grand-prix-history-at-albert-park/news-story/0282c53eae807c375862c510f9759f15] Geraadpleeg op 29 Mei 2017.

Meyer, S. 2013. Earth as Home: Nature and Refuges/Living Spaces in Some Afrikaans Narratives. In H. Viljoen (red.). *Crossing Borders, Dissolving Boundaries*. Amsterdam: Editions Rodopi B.V.

Moffett, H. 2009. A mystery explained. Sunday Times Books LIVE. 4 Maart 2009. [Beskikbaar: http://helenmoffett.bookslive.co.za/blog/2009/03/04/a-mystery-explained/] Geraadpleeg op 31 Mei 2017.

Myburgh, H. 2018. Ware Christene. Eden/tuin van Eden**.** 16 Februarie 2018. [Beskikbaar: http://warechristene.blogspot.com/2018/02/eden-tuin-van-eden.html] Geraadpleeg op 12 September 2018.

Myburgh, J. 2006. Venter plaas homself 'in kwarantyn'. *Volksblad.* 27 November 2006.

Myburgh, J. 2013. Om die roman te verruim. *Die Burger.* 18 Junie 2013:10.

Myths Encyclopedia. 2019. Eshu [Beskikbaar: http://www.mythencyclopedia.com/Dr-Fi/Eshu.html] Geraadpleeg op 1 Augustus 2019.

Myths Encyclopedia. 2019. Loki [Beskikbaar: http://www.mythencyclopedia.com/Le-Me/Loki.html] Geraadpleeg op 1 Augustus 2019.

Museum of Australian Democracy Old Parliament House. Equal Rights. [Beskikbaar: http://explore.moadoph.gov.au/timelines/equal-rights#milestone=same-sex-relationships-recognised] Geraadpleeg op 30 Mei 2017.

NB Publishers YouTube. 2010. Eben Venter – *Santa Gamka* (with subtitles). [Beskikbaar: https://youtu.be/yXQbWtUAjW4] Geraadpleeg op 19 April 2017.

NB Uitgewers/Publishers Facebook. 2017. Tertius Kapp in gesprek met Eben Venter by die bekendstelling van "Groen soos die hemel daarbo" by die Book Lounge in Kaapstad. [Beskikbaar: https://www.facebook.com/NBPublishers/videos/10155547896515279/] Geraadpleeg op 24 Julie 2019.

Nel, A. 2012. Nonconformist Journalism: The Vrye Weekblad (Free Weekly Newspaper) as a form of Afrikaans resistance press in 1980s South Africa. 2012 International Conference on Language, Medias and Culture IPEDR vol.33 (2012) © (2012) IACSIT Press, Singapore. [Beskikbaar: http://www.ipedr.com/vol33/029-ICLMC2012-L10033.pdf] Geraadpleeg op 16 Maart 2019.

Nieuwoudt, S. 1999. Ek wil nie weer so interns skryf – Venter. *Beeld.* 5 Augustus:6.

Nieuwoudt, S. 2003. Vir wittes gevlug, sê Eben Venter. *Volksblad.* 12 Julie:5.

North, S. 1993. Sydney wins. *The Sydney Morning Herald.* 24 September. [Beskikbaar: http://www.smh.com.au/articles/2003/09/24/1064083046670.html] Geraadpleeg op 25 Mei 2017.

Nova Scotia Museum of Natural History. Virtual Museum. 2003. The Fungus Among Us. Fairy rings and fungal superstitions. [Beskikbaar: http://www.virtualmuseum.ca/sgc-cms/expositions-exhibitions/champignons-mushrooms/English/Folklore/fairy.html] Geraadpleeg op 26 September 2018.

Ogilvy South Africa. 2019. Castle Lager: Taking a Brand Stand. 18 April. [Beskikbaar: https://lbbonline.com/news/castle-lager-taking-a-brand-stand/] Geraadpleeg op 12 Augustus 2019.

Oppland, M. 2019. 8 Ways To Create Flow According to Mihaly Csikszentmihalyi. Positive Psychology Program. [Beskikbaar: https://positivepsychologyprogram.com/mihaly-csikszentmihalyi-father-of-flow/] Geraadpleeg op 13 Maart 2019.

Parliament of Australia. 1999. TAXATION LAWS AMENDMENT BILL (No. 8) 1999. 22 September:10155. [Beskikbaar: http://parlinfo.aph.gov.au/parlInfo/search/display/display.w3p;query=Id%3A%22chamber%2Fhansardr%2F1999-09-22%2F0013%22] Geraadpleeg op 29 Mei 2017.

Pattanaik, D. 2008. Liminal Beings. [Beskikbaar: http://devdutt.com/articles/indian-mythology/liminal-beings.html] Geraadpleeg op 24 Maart 2017.

Phillips, S.B. 2017. The Space Between 'What Was' and 'What's Next': The Liminal Space. PsychCentral. [Beskikbaar: https://blogs.psychcentral.com/healing-together/2017/03/the-space-between-what-was-and-whats-next-the-liminal-space/] Geraadpleeg op 27 November 2018.

Phillips, W. 2011. Limimal to Liminoid, in Play, Flow and Ritual. [Beskikbaar: https://billions-and-billions.com/2011/07/21/liminal-to-liminoid-in-play-flow-and-ritual/] Geraadpleeg op 28 Maart 2017.

Picasso, P. 2009. Pablo Picasso: Paintings, Quotes, and Biography. [Beskikbaar: http://www.pablopicasso.org/quotes.jsp] Geraadpleeg op 1 June 2017.

Pruitt, S. 2019. History Stories. Why Jesus Was Betrayed by Judas Iscariot. [Beskikbaar: https://www.history.com/news/why-judas-betrayed-jesus] Geraadpleeg op 15 Augustus 2019.

Radin, P. 1948. *Winnebago hero cycles: a study in aboriginal literature.* Baltimore, Waverly Press

Radin, P. 2015. *The Trickster: A study in American Indian Methology.* Pickle Partners Publishing. Oorspronklik gepubliseer in 1956. [Kindle]

Ratiani, I. 2007. Litinfo. *Georgian Electronic Journal of Literature.* Vol 1:1. [Beskikbaar: www.litinfo.ge/issue-1/ratianiirma.htm] Geraadpleeg op 4 November 2015.

Redfern, N. 2019. Misterious universe. Incubus, succubus & hypnagogia. [Beskikbaar: https://mysteriousuniverse.org/2019/01/incubus-succubus-hypnagogia/] Geraadpleeg op 18 Augustus 2019.

Reyneke, C. 2012. *Horrelpoot* (Eben Venter) en *Equatoria* (Tom Dreyer): op soek na die hart van "donker Afrika". In H. Ester, C. van der Merwe & E. Mulder (reds.). Stellenbosch: Su Press. Ble. 281-295.

Rivett, J. 2011. Literature is a Liminal Space for Theory to Take Place. [Beskikbaar: https://septemberschild.wordpress.com/2011/03/31/literature-is-a-liminal-space-for-theory-to-take-place/] Geraadpleeg op 24 Maart 2017.

Robinson, M. 2019. Janus. [Beskikbaar: https://spark.adobe.com/page/pXphSxRBXcPhZ/] Geraadpleeg op 13 Maart 2019.

Rohr, R. 2016. Liminal Space. [Beskikbaar: https://cac.org/liminal-space-2016-07-07/] Geraadpleeg op 24 Maart 2017.

Rossouw, J. 2018. Die reis gaan inwaarts: Die kuns van sterwe in kreatiewe werke van Karel Schoeman deur Cas Weppener. *Tydskrif vir Letterkunde*. 55(1):227-230.

Rossouw, M. 1994. Eben Venter. 1993. Foxtrot van die vleiseters. *Literator* 15(2):202.97.

Roth, J.F. 2011. *Horrelpoot* (2006) van Eben Venter as apokaliptiese roman: `n intertekstuele studie. MA verhandeling. Nelson Mandela Metropolitaanse Universiteit, Port Elizabeth.

SAHO. 2013. South African History Online. Land: dispossession, resistance and restitution. [Beskikbaar: http://www.sahistory.org.za/topic/timeline-land-dispossession-and-segregation-south-africa-1948-1994] Geraadpleeg op 18 Mei 2017.

Saunders, W.P. 2019. Catholic Straight Answers. Why is St. Jude the apostle the one to whom we pray in time of hopeless causes? [Beskikbaar: http://catholicstraightanswers.com/why-is-st-jude-the-apostle-the-one-to-whom-we-pray-in-time-of-hopeless-causes/] Geraadpleeg op 15 Augustus 2019.

Schechner, R. s.a. Performance Studies: An Introduction – Liminal and Liminoid [Beskikbaar: https://www.youtube.com/watch?v=dygFtTWyEGM] Geraadpleeg op 11 Junie 2017.

Schoeman, R. 2001. Skryf as terapie by twee vertellers uit ’n postkoloniale bestel: ’n vergelykende studie van *Een vlek op de rug* deur J. van de Walle en Eben Venter se *Foxtrot van die vleiseters*. MA verhandeling. Universiteit van Stellenbosch, Stellenbosch.

Schoeman, K. 1967. ’n *Lug vol helder wolke*. Kaapstad & Pretoria: Human & Rousseau.

Schoeman, K. 2006 [1984]. *’n Ander land.* Kaapstad & Pretoria: Human & Rousseau.

South Africa Online. 2018. Basotho Initiation Rituals. [Beskikbaar: http://southafrica.co.za/basotho-initiation-rituals.html] Geraadpleeg op 25 Julie 2019.

Steenkamp, E.L. 2011. Identity, Belonging and Ecological Crisis in South African Speculative Fiction. Ph. D thesis. Rhodes University, Grahamstown.

Stevens, C. s.a. Silent Drum: Tips for Rhythmic Meditation. UCLArts & Healing. [Beskikbaar: https://uclartsandhealing.org/silent-drum-tips-for-rhythmic-meditation/] Geraadpleeg op 31 Oktober 2018.

Stitt, M. s.a. Tolkien and Fantasy Literature. [Beskikbaar: https://faculty.unlv.edu/jmstitt/Eng477/papers1/thresholds.html] Geraadpleeg op 23 Maart 2017.

Stuart, T. 2012. This Land is Us: Aspects of the Plaasroman and Hospitality in Five Post-apartheid Karoo Novels. MA Verhandeling. Universiteit van KwaZulu-Natal, Pietermaritzburg.

Szakolczai, Arpad. 2009. Liminality and Experience: Structuring transitory situations and transformative events. *International Political Anthropology* 2(1):141-148.

Szczepanski, K. 2018. Who Are the Brahmins? [Beskikbaar: https://www.thoughtco.com/who-are-the-brahmins-195316] Geraadpleeg op 13 Maart 2019.

Terblanche, E. 2016 (2019 opgedateer). Eben Venter (1954–). Litnet. [Beskikbaar: http://www.litnet.co.za/eben-venter-1954/] Geraadpleeg op 11 Mei 2013 en 20 April 2016.

Thomas, S. 2012. This Land is Us: Aspects of the Plaasroman and Hospitality in Five Post-apartheid Karoo Novels. MA verhandeling. University of KwaZulu-Natal, Durban.

Thursby, J.S. 2006. *Story: A Handbook.* Westport, Connecticut. Greenwood Publishing Group.

Toerien, B. 1994. Foxtrot van die vleiseters. *World Literature Today*. 22 Junie 1994.

Toerien, B.J. 1997. Roman van die jaar: Venter se Stamel/sterwe? *Beeld*, 5 Maart:3.

Turner, V. 1967. *The Forest of Symbols.* Betwixt and Between: The liminal Period in Rites de Passage. New York: Cornell University Press.

Turner, V. 1967. *The Forest of Symbols.* Aspects of Ndembu Ritual*.* New York: Cornell University Press.

Turner, V. 1969. *The Ritual Process: Structure and Anti-structure.* Chicago: Aldine Pub.

Turner, V. 1974a. *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic action in Human Society.* New York: Cornell University Press.

Turner, V. 1974b. Liminal to Liminoid, in Play, Flow and Ritual: An Essay in Comparative Symbology. [Beskikbaar: https://scholarship.rice.edu/bitstream/handle/1911/63159/article_RIP603_part4.pdf] Geraadpleeg op 24 Maart 2017.

Tutt, D. 2015. Religion and Communitas: Structure and Anti-Structure. [Beskikbaar: https://danieltutt.com/2015/03/20/religion-and-communitas-structure-and-anti-structure/] Geraadpleeg op 24 Maart 2017.

Van Bork, G.J., Delabastita, D., Van Gorp, H., Verkruijsse, P.J. en Vis, G.J. s.a. DBNL Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren. 2012- [Beskikbaar: http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_04545.php] Geraadpleeg op 22 Februarie 2017.

Van Bork, G.J., Struik, H., Verkruijsse, P.J. & Vis, G.J. 2002. Letterkundig Lexicon voor de Neerlandistiek [Beskikbaar: http://www.dbnl.org/tekst/bork001lett01_01/bork001lett01_01_0013.php#l075] Geraadpleeg op 22 Februarie 2017.

Van Coller, H.P. 1993. Jakkalsdans oor die Suid-Afrikaanse werf. *Die Volksblad*, 27 April:6.

Van Coller, H.P. 1995a. Tussen nostalgie en parodie: die Afrikaanse prosa in die jare negentig. Deel 1. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 35(3):197-208.

Van Coller, H.P. 1995b. Tussen nostalgie en parodie: die Afrikaanse prosa in die jare negentig. Deel 1. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 35(4):271-279.

Van Coller, H.P. 2005. Die Afrikaanse prosa se peregrinasie van die plaas na die stad. In A.W. Oliphant en H. Roos (reds.). *Word, (Wo)man, World. Essays on literature.* University of South Africa. Ble. 56-93.

Van Coller, H.P. 2006. Die representasie van plaas, dorp en stad in die Afrikaanse prosa. *Stilet.* Vol 18(1):90-121.

Van Coller, H.P. 2001. Proewe van 'n rekonstruksie: *Een mond vol glas* deur Henk van Woerden. *Literator*. 22(1):137-154.

Van Coller, H.P. 2009a. Die Afrikaanse plaasroman as ideologiese refleksie van die politieke en sosiale werklikheid in Suid-Afrika. In H.P. van Coller (red.). *Tussenkoms: Letterkundige opstelle.* Pretoria: Van Schaik Uitgewers. Ble. 11-22.

Van Coller, H.P. 2009b. Die gesprek tussen C.M van den Heever se werk en enkele moderne Suid-Afrikaanse romans. *Tussenkoms. Letterkundige opstelle.* Pretoria: Van Schaik Uitgewers. Ble. 107-121.

Van Coller, H.P. 2011. Die representasie van die verlede in verteenwoordigende Afrikaanse prosawerke: Voorstelle vir 'n tipologie. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*. 51(4):680-697.

Van Coller, H.P. 2013. Die gesprek tussen C.M. van den Heever se werk en enkele moderne Suid-Afrikaanse romans. In H.P. van Coller (red.). *Tussenstand. Letterkundige opstelle.* Pretoria: Van Schaik Publishers. Ble. 107-121.

Van Coller, H.P. (red.). 2016a (hersiene uitgawe). *Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse Literatuurgeskiedenis.* Pretoria: Van Schaik Uitgewers.

Van Coller, H.P. 2016b. Diskursiewe patrone in *Brandwaterkom* van Alexander Strachan. *Tydskrif vir Letterkunde.* 53(1):222-242.

Van Coller, H.P. 2018. 'n Boer in beton: *Hierdie huis* deur Kleinboer. *Tydskrif vir Letterkunde.* 55(2):148-169.

Van Coller, H.P. 2019. Quisnam sum? Om te wees en te hoort. Vrae na identiteit in hedendaagse Afrikaanse prosa. Ongepubliseerder artikel.

Van Coller, H.P. en Strauss, D.F.M. 2006. Die dissonansie van die dissidente diskoers. *Tydskrif vir Letterkunde*. 43(2):79-90.

Van Coller, H.P. en Van den Berg, C. 2009. Trauma, verlies en die semiotiese bewussyn in *Karolina Ferreira* en *Niggie* van Ingrid Winterbach. *Stilet.* XXI(2):29-51.

Van Coller, H.P. en Van Jaarsveld, A. 2005. Konfrontasie en vergifnis: 'n Outobiografiese lesing van *Boesman my seun* (2004) deur Deon Opperman. *Tydskrif vir Nederlands & Afrikaans*. 12 (2):206-224.

Van den Burgt, H. 2016. The African Quest for Community. A study on Communitarianism in Orania. MA Verhandeling. Radboud University Nijmegen, Nederland.

Van den Heever, C.M. 1985. (Vierde druk). *Laat vrugte*. Pretoria: J.L.van Schaik.

Van der Merwe, C. 2005. Die laaste woord oor 'n Afrikaanse boek *of* Die verhaal van die afgesnyde voete. *Stilet.* XVII(2):26-49.

Van der Merwe, C. 2007. 'n 'Terapeutiese perspektief' op Etienne van Heerden se *In stede van die liefde*. *Stilet* XIX(10):103-114.

Van der Merwe, C. 2012. Om te skryf oor die onbeskryflike: Verlies en mistieke verlange in *Die sneeuslaper* van Marlene van Niekerk. *Literator* 33(2).

Van der Merwe, C.N. 2016. *Eben Venter: Ek stamel ek sterwe.* Litnet. [Beskikbaar: http://oulitnet.co.za/leeskring/stamel.asp] Geraadpleeg op 15 Julie 2016.

Van der Merwe, J. 2012. Destabilisering van Heteronormatiwiteit ten opsigte van Homoseksualiteit, VIGS en Dood in Queer Narratiewe. MA Verhandeling. Noordwes-Universiteit, Potchefstroom.

Van der Watt, J. 2014. Die Dissipel vir wie Jesus baie lief was. [Beskikbaar: http://www.bybelkennis.co.za/die-dissipel-vir-wie-jesus-baie-lief-was/] Geraadpleeg op 13 Augustus 2019.

Van Gennep, A. 1960. *The rites of passage.* Chicago: The University of Chicago Press.

Van Niekerk, J. 2013. Vrouekeur: In gesprek met Eben. [Beskikbaar: http://www.vrouekeur.co.za/uncategorized/in-gesprek-met-eben] Geraadpleeg op 20 April 2017.

Van Schalkwyk, P.L. 2013. The Aid of Rhetoric and the Rhetoric of AIDS. In H. Viljoen (red.). *Crossing Borders, Dissolving Boundaries*. Amsterdam: Editions Rodopi B.V.

Van Schalkwyk, P.L. 2017. 'n Herevaluering van Eben Venter se *Wolf, wolf* binne die konteks van sy oeuvre. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*. 57(2-1):412-440.

Van Zyl, J. 1999. Eben wil nou vanuit ander se binnekamers skryf. *Die Burger.* Jaargang 84. Bladsy 9. 23 Julie.

Van Zyl, S. 2014. Die representasie van veelfasettige manklikheidsbeelde in Eben Venter se romanoeuvre. MA verhandeling. Noordwes-Universiteit, Potchefstroom.

Vatican. International Theological Commission. The Hope Of Salvation For Infants Who Die Without Being Baptised. [Beskikbaar: http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/cti_documents/rc_con_cfaith_doc_20070419_un-baptised-infants_en.html] Geraadpleeg op 6 Junie 2019.

Venter, E. 1993. *Foxtrot van die vleiseters.* Kaapstad: Tafelberg.

Venter, E. 1996. *Ek stamel ek sterwe.* Kaapstad: Tafelberg.

Venter, E. 1999. *My simpatie, Cerise***.** Queillerie. Suid-Afrika.

Venter, E. 2003. *Begeerte.* Kaapstad: Tafelberg.

Venter, E. 2004. My taal, my spoeg. *Insig,* Februarie:36.

Venter, E. 2006. *Horrelpoot.* Kaapstad: Tafelberg.

Venter, E. 2007. Erotiese verhulling as invalshoek vir outobiografiese prosa 2004. [Beskikbaar: http://www.litnet.co.za/erotiese-verhulling-as-invalshoek-vir-outo biografiese-prosa-2004/] Geraadpleeg op 27 April 2017.

Venter, E. 2009. *Santa Gamka.* Kaapstad: Tafelberg.

Venter, E. 2012. My tante, my paspoort. Facebook-inskrywing. [Beskikbaar: https://www.facebook.com/eben.venter.7/posts/4391997431942:0] Geraadpleeg op 4 Mei 2017. (Ook in *Die volksblad*, 11 September 2010.)

Venter, E. 2013. *Wolf, Wolf.* Kaapstad: Tafelberg.

Venter, E. 2013a. Dine and Dance at Club Tabu. Facebook-inskrywing. [Beskikbaar: https://www.facebook.com/eben.venter.7/posts/10201023831571828:0] Geraadpleeg op 18 Mei 2017.

Venter, E. 2013b. The Other Side. Facebook-inskrywing. [Beskikbaar: https://www.facebook.com/eben.venter.7/posts/10200637009421516:0] (Ook in VISI Magazine. Uitgawe 66, 2013) Geraadpleeg op 4 Mei 2017.

Venter, E. 2013c. Facebook-inskrywing. [Beskikbaar: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10201174242372004&set=a.3895916750235.144366.1048569322&type=3&theater] Geraadpleeg op 2 Junie 2017.

Venter, E. 2013d. Belydenis van 'n pornoverslaafde. Litnet. [Beskikbaar: http://www.litnet.co.za/belydenis-van-n-pornoverslaafde/] Geraadpleeg op 8 Augustus 2015.

Venter, E. 2016a. Working with Words: Eben Venter. 17 Junie 2016. [Beskikbaar: www.wheelercentre.com/notes/working-with-words-eben-venter] Geraadpleeg op 24 Mei 2017.

Venter, E. 2016b. Facebook: Humans of Lismore. 1 Junie 2016. [Beskikbaar: https://www.facebook.com/Humansoflismore/photos/a.559195990870285/884949321628282/?type=1&theater] Geraadpleeg op 24 Mei 2017.

Venter, E. 2017. Facebook: Eben Venter, About. [Beskikbaar: https://www.facebook.com/eben.venter.7/about?lst=100000364998780%3A1048569322%3A1493848810] Geraadpleeg op 4 Mei 2017.

Venter, E. 2017. *Groen soos die hemel daarbo*. Kaapstad: Tafelberg. [Kindle]

Viljoen, H. 1998. Marginalia on marginality. *Alternation* 5(2):10-22.

Viljoen, H. 2013. *Crossing Borders, Dissolving Boundaries.* Amsterdam: Radopi BV.

Viljoen, H. & Van der Merwe, C. 2006. Oor die drumpel: liminaliteit en literatuur. *Literator: Journal of Literary Criticism, Comparative Linguistics and Literary Studies.* Apr 2006. 27(1):pxxv.

Viljoen, H. & Van der Merwe, C. 2007. *Beyond the threshold : explorations of liminality in literature.* New York: P. Lang.

Viljoen, L. 1999. Intieme waarhede oor menswees spring na vore. Venter toon 'verruklike vermoë' vir detail in nuwe roman. *Die Volksblad.* Bladsy 8. 30 Augustus.

Viljoen, L. 2005. 'n "Tussenin-boek": Enkele gedagtes oor liminaliteit in Breyten Breytenbach se *Woordwerk* (1999). *Stilet* XVII:2:1-25.

Vincent, G. 2002. Een kreet die niet wordt uitgelegd. *Trouw.* [Beskikbaar: https://www.trouw.nl/cultuur/een-kreet-die-niet-wordt-uitgelegd~ace8c25d/] Geraadpleeg op 13 Mei 2019.

Virtual Museum. 2003. The Fungus Among Us. Fairy rings and fungal superstitions. [Beskikbaar: www.virtualmuseum.ca/sgc-cms/expositions-exhibitions/champignons-mushrooms/English/Folklore/fair.html] Geraadpleeg op 26 September 2018.

Viva. 2018. Mirrorworld blog. The symbolism of mirrors in literature. [Beskikbaar: https://www.mirrorworld.co.uk/news/index.php/symbolism-mirrors-literature/] Geraadpleeg op 18 Augustus 2019.

Wasserman, H. 1996. Venter het 'Sarie Marais' in sy kop en die FAK in die laai. *Die Burger*. 30 November:4.

Wasserman, H. 1997. Pynlik eerlike roman pak 'n uiters aktuele tema. *Die Burger*. 15 Januarie:5.

Wasson, D.L. 2015. Janus. Ancient History Encyclopedia. [Beskikbaar: https://www.ancient.eu/Janus/] Geraadpleeg op 26 Julie 2019.

Wepener, C. 2017. *Die reis gaan inwaarts. Die kuns van sterwe in kreatiewe werke van Karel Schoeman.* Bloemfontein: African Sun Media.

Wigington, P. 2019. Janus, the Two-Faced God. [Beskikbaar: https://www.learnreligions.com/janus-the-two-faced-god-2561967] 17 April. Geraadpleeg op 26 Julie 2019.

Wilson, P. 2008. Liminal Spaces. [Beskikbaar: http://theinternationale.com/penny wilson/55-2/] Geraadpleeg op 24 Maart 2017.

Winsor, B. 2016. A definitive timeline of LGBT+ rights in Australia. Special Broadcasting Service (SBS). [Beskikbaar: https://www.sbs.com.au/topics/sexuality/agenda/article/2016/08/12/definitive-timeline-lgbt-rights-australia] Geraadpleeg op 14 Augustus 2019.

Winterbach, I. 2006. ABSA Ketting: Ingrid Winterbach gesels met Eben Venter [Beskikbaar: http://www.litnet.co.za/absa-ketting-ingrid-winterbach-gesels-met-eben-venter/] Geraadpleeg op 4 Mei 2017.