

'n Tragikomiese moeder-seun relaas: Die manifestasie van die burleske in *Sprakeloos* (Lanoye) en *Moedervlekke* (Grunberg)

HW Nieuwoudt

 orcid.org/0000-0001-7335-0018

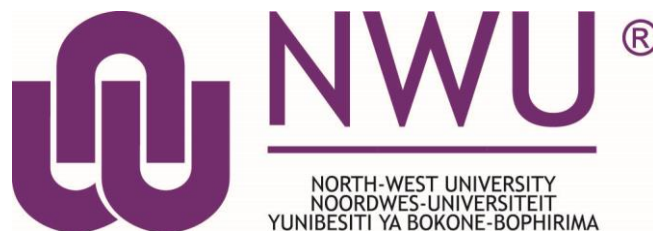
Verhandeling voorgelê ter nakoming van die vereistes vir die
graad *Magister Artium* in *Afrikaans en Nederlands* aan die
Noordwes-Universiteit

Studieleier: Prof PL van Schalkwyk

Medestudieleier: Dr S Meyer

Mei 2018

Studentenommer: 23427337



VOORWOORD

Hierdie studie handel oor die diepsinnigheid van woorde en die krag waarmee dit op die menslike lewe kan inspeel om opinies te kan wysig, denke te kan vernuwe en selfs lewens te kan red. Die teendeel is egter ook hier van toepassing en dit is dat die afwesigheid van woorde die oorsaak kan wees van moedelose sprakeloosheid, trauma en eindelijk die dood – 'n onontkombare stilte.

We are faced with the burlesque demystification of our own wars [...]
(Howells, 1989:9).

En daar en dan heb ik mezelf gezworen dat ik voortaan, van nu af aan, één roeping heb, één doel, één godverloren zelfgekozen plicht, omdat ik weinig anders kan, niets anders heb geleerd en nergens anders in geloof. Dat ik, wanneer en waar ik er de kans toe zie, de stilte zal bestrijden met mijn stem, de leegte zal proberen te betwisten met mijn woord, al het beschikbare papier ter wereld zal proberen te bevechten met mijn taal. Laat dat mijn rebellie zijn, mijn revolte, tegen slijm, tegen gereutel. Laat me minstens dit als mouterij. Dat er geen tel meer zij, geen blad, geen boek, dat niet in honderdduizend tongen spreekt, dat niet getuigt van woordenschat. Nooit meer zwijgen, altijd schrijven, nooit meer sprakeloos.

Begin

(Lanoye, 2009:359-360).

BEDANKINGS

Ek bedank graag die volgende persone, as mentors en rigtinggewers in my akademiese en persoonlike ondernemings, vir hulle bydrae in die kweek van 'n hartstogtelike liefde vir woorde by my:

- Professor Phil van Schalkwyk, my studieleier
- Doktor Susan Meyer, my medestudieleier
- My ouers, Hendrik en Hannelie Nieuwoudt
- Manna Stander, vir jou onbaatsugtige vriendskap
- Betsie van Niekerk, vir die lê van 'n onwrikbare taalfundament.

Geldelike bystand gelewer deur die NRF, Die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns, die Suider-Afrikaanse Vereniging vir Neerlandistiek asook die Navorsingseenheid van die Skool vir Tale (NWU-Potchefstroomkampus) vir hierdie navorsing word hiermee erken. Menings uitgespreek en gevolgtrekkings waartoe geraak is, is dié van die outeur en moet nie noodwendig aan enige van die genoemde instellings toegeskryf word nie.

OPSOMMING

Die wyse waarop lesers 'n verhalende teks interpreteer, ten einde singewing te laat geskied en verwagtingshorisonne te verbreed, word grootliks beïnvloed deur die skrywer se hantering van die narratief. In hierdie studie word die diskrepansie tussen twee Nederlandse romans – *Sprakeloos* (Tom Lanoye, 2009) en *Moedervlekken* (Arnon Grunberg, 2016) – ondersoek. Hierdie teenstrydigheid word teweeggebring deur die oorwegend tragiese narratief, wat ontstaan het weens die intens persoonlike inhoud van die tekste, en die oordrewe, grappige en dikwels platkomiëse stylhantering daarvan. Die gewigtige temas in *Sprakeloos* en *Moedervlekken* setel in die langdurige lydingsproses van 'n moeder en die intense identiteitswroegings van die hoofpersone. Hierdie tragikomiese moeder-seunverhoudings, wat in die twee romans waargeneem word, asook dit wat rondom hierdie verhoudings afspeel, resoneer sterk binne die groter, ouer ruimte van die burleske. Die burleske, wat deur 'n inhoud-stylambivalensie gekenmerk word, en die humormodi wat daaraan verbonde is (karikatuur, die groteske, parodie en travestie), onderlê hierdie inhoud-stylmanifestasie. Die soeklig val in hierdie studie veral op die humoristiese, dog tragiese wyse waarop die magteloosheid van die mens, in die aangesig van uitdagings buite sy/haar beheer, uitgebeeld word. Die lag dien as 'n pleitbesorger vir ernstige aangeleenthede soos genadedood en terselfdertyd as 'n kommunikasiestrategie ten einde onderwerpe soos selfdood en kwessies rondom seksuele oriëntasie te verwoord. In hierdie studie vind 'n chronologiese progressie ten opsigte van verskeie kunsbeskoulike raamwerke plaas: vanaf die ouer (literêre) begrippe, soos die burleske en die Stoïsimisme, tot die nuwe perspektiewe wat daarop gebied word en resente romans waarin dit manifesteer. Die klemplasing verskuif ook vanaf die metatekstuele fokus en die oorwegend outobiografiese feitemateriaal in *Sprakeloos* (2009) na die meer fiksionele *Moedervlekken* (2016) en, eindelik, van die spraaksame viering van vitaliteit deur beide hoofpersone se moeders, na die onvermydelike tragikomiese, stil eindes. Die gevolgtrekking word bereik dat humor eufemisties in die onderhawige romans fungeer om moeilike onderwerpe, soos (self)dood, lyding, oudword, spraakverlies, seksualiteit en identiteitskwessies te verken.

Sleuteltermes: Arnon Grunberg; burleske; groteske; karikatuur; metateks; *Moedervlekken*; Nederlands; outobiografie; parodie; satire; spraakverlies; *Sprakeloos*; Tom Lanoye; travestie.

ABSTRACT

The manner in which readers interpret a narrative text, in order to allow sense-making and the expansion of horizons of expectation, is largely influenced by the author's treatment of the narrative. This study examines the discrepancy in two Dutch novels – *Sprakeloos* (Tom Lanoye, 2009) and *Moedervlekken* (Arnon Grunberg, 2016) – between the tragic, intensely personal narrative content and the excessive, funny and often flat-comic style in which it is rendered. The weighty themes in *Sprakeloos* and *Moedervlekken* are set within the context of the extended process of suffering of the protagonists' mothers, and the demanding identity struggles of these main characters. In both novels, the tragicomical mother-son relationship and that which is taking place around this relationship, resonate strongly within the bigger, older space of the burlesque. Burlesque is characterised by ambivalence between content and the manner in which this is portrayed, and makes use of various humour modes – caricature, the grotesque, parody and travesty. In this study the spotlight specifically shines on the humorous yet tragic way in which the powerlessness of man in the face of challenges outside of his/her control, is portrayed. The laugh serves as advocate for appropriate attention to serious matters, such as euthanasia, and at the same time as a communication strategy in order to discuss topics such as suicide and matters pertaining to sexual orientation. In this study, a chronological progression takes place on a variety of levels: from the older (literary) concepts, such as the burlesque and Stoicism, to the new perspectives that they offer and recent novels in which these manifest. There is also movement from the metatextual and mostly autobiographical *Sprakeloos* (2009) to the more fictional *Moedervlekken* (2016) and finally, from the talkative celebration of vitality by the main characters' mothers, to the unavoidable tragicomical silent endings. The conclusion is reached that humour functions euphemistically in order to explore difficult topics such as suicide, suffering, ageing, loss of speech, sexuality and identity issues.

Key terms: autobiography; Arnon Grunberg; burlesque; caricature; Dutch; grotesque; loss of speech; metatext; *Moedervlekken*; parody; satire; *Sprakeloos*; Tom Lanoye; travesty.

INHOUDSOPGAWE

VOORWOORD	I
OPSOMMING	IV
ABSTRACT	V
HOOFSTUK 1 INLEIDEND	1
1.1 Kontekstualisering en probleemstelling	1
1.2 Navorsingsvrae en doelstellings	4
1.3 Sentraal-teoretiese argument	5
1.4 Metodologie	6
HOOFSTUK 2 DIE BURLESKE – 'n TEORETIESE VERKENNING	7
2.1 Inleidend.....	8
2.2 Ontstaan en funksies van die burleske.....	11
2.3 Humor en die burleske	20
2.4 Literêre satire.....	28
2.5 Aspekte van die burleske.....	34
2.5.1 Karikatuur	34
2.5.1.1 Die groteske	37
2.5.2 Parodie	48
2.5.3 Travestie.....	54
2.6 Die burleske en Russiese Formalisme.....	59
2.7 Vervreemding en verwagtingshorisonne.....	66
2.8 Die burleske in Afrikaanse en Nederlandse prosa	70
2.9 Gevolgtrekking	74
HOOFSTUK 3 SPRAKELOOS	76
3.1 Inleidend.....	77

3.2	Ontvangs van <i>Sprakeloos</i>	80
3.3	<i>Sprakeloos</i> as 'n burleske teks	85
3.4	<i>Sprakeloos</i> as outobiografie.....	91
3.5	<i>Sprakeloos</i> as 'n <i>life writing</i> -teks.....	102
3.6	Seksuele identiteit as motief in <i>Sprakeloos</i>	114
3.7	<i>Sprakeloos</i> as metafiksie	124
3.8	Taal as uitstelmiddel	132
3.9	<i>Sprakeloos</i> as bewussynstroomverhaal.....	141
3.10	<i>Sprakeloos</i> beskou vanuit die Postklassieke Narratologie	143
3.11	Gevolgtrekking	146
HOOFSTUK 4 MOEDERVLEKKEN		151
4.1	Inleidend.....	152
4.2	<i>Moedervlekken</i> in die Nederlandse literatuurmilieu.....	154
4.3	<i>Moedervlekken</i> as 'n burleske teks.....	156
4.4	Grunberg, <i>De Maximalen</i> en <i>Generatie Nix</i>	168
4.5	Grunberg se hantering van feite en fiksie.....	174
4.6	<i>Moedervlekken</i> as 'n <i>life writing</i> -teks	180
4.7	Grunberg en die <i>slapstick</i> -komedie	184
4.8	<i>Moedervlekken</i> en die Stoïsisme.....	189
4.9	<i>Moedervlekken</i> beskou vanuit die Postklassieke Narratologie.....	194
4.9.1	Die verhouding tussen die skrywer, literatuur en die leser	195
4.9.2	Die rol van literatuur in 'n veranderende samelewing	196
4.9.3	Die literêre erfenis van die Postmodernisme.....	197

4.9.4	Die verhouding tussen fiksie en werklikheid.....	199
4.9.5	Die etiese en morele dimensies van literatuur.....	200
4.10	Gevolgtrekking	200
HOOFSTUK 5 PERSPEKTIEF.....		204
BRONNE GERAADPLEEG		212

Hoofstuk 1 Inleidend

1.1 Kontekstualisering en probleemstelling

In Tom Lanoye se outobiografiese huldeblykroman, *Sprakeloos* (2009), beskryf hy onder andere die langsame agteruitgang, groeiende afasie en uiteindelijke sterwe van sy moeder tesame met sy moeisame *coming out*-proses as gay man. Lanoye gaan egter op 'n grotesk-burleske manier met hierdie temas om en skep sodoende, kenmerkend van die burleske, 'n diskrepanse tussen onderwerp en styl (kyk ook Shepperson, 1967:7, Jump, 1972:1, Pretorius, 2010a). Elemente van die burleske – 'n voordrag of teks wat 'n ernstige onderwerp¹ op 'n oordrewe, grappige en dikwels platkomiëse wyse voorstel of naboots (Luther *et al.*, 2015:160) – manifesteer ruimskoots in *Sprakeloos*, maar ook in Arnon Grunberg se *Moedervlekke*, 'n roman wat trouens ook die verhouding tussen seun en moeder teen die agtergrond van laasgenoemde se aftakeling en sterwe sentraal stel.

Soanes en Hawker (2006:126), Pretorius (2010a), Adams (1891), Jump (1972) en Shepperson (1967:4-5) hanteer die burleske as 'n oorkoepelende term vir die literêre kategorieë parodie, travestie en karikatuur. In hierdie verhandeling word die opvallende tematiese, inhoudelike en stylooreenkomste met betrekking tot die burleske in Lanoye se *Sprakeloos* en Grunberg se *Moedervlekke* ondersoek. Deur die eksemplariëse vooropstelling van *Sprakeloos* word daar gepoog om ook lig op sentrale aspekte van Lanoye se oeuvre² te werp. Die satiriese en tragikomiese inslag van Lanoye se werk kan verbind word met meer algemene tendense wat in die 1980's en 1990's in die Nederlandstalige literêre sisteem na vore kom, veral by *De Maximalen*, waarmee Tom Lanoye skakel, en die *Nix Generatie* waarmee Arnon Grunberg sterk geassosieer word. Ook vanweë hierdie raakpunt word *Moedervlekke* by hierdie studie betrek – om die skakel tussen Lanoye se werk en die literêre sisteem aan te toon.

Met hierdie studie wil egter aangevoer word dat die bogenoemde inslag van Lanoye se werk nie volledig vanuit sy aansluiting by generasiekenmerke verklaar kan word nie, maar eerder

¹ Jump (1972:1) onderskei die hoë burleske, waar 'n nietige onderwerp as verhewe voorgestel word (bv. *The Rape of the Lock* van Alexander Pope en *Shamela* van Henry Fielding), van die lae burleske – waar 'n belangrike of serieuze onderwerp gedegradeer word tot iets triviaals (bv. Samuel Butler se *Hudibras*). *Sprakeloos* en *Moedervlekke* kan as lae burleske tekste getipeer word.

² Lanoye debuteer in Suid-Afrika met die gay Bildungsroman *Kartondose* (1996), deur Daniel Hugo in Afrikaans vertaal. Hierdie roman is, soos byvoorbeeld *Sprakeloos* en *Slagterseun met 'n brilletjie* (2008), gegrond op die outobiografiese (Van Schalkwyk, 2011:191). 'n Opvallende gegewe in *Kartondose*, waardeur die kenmerkende van Lanoye se werk prototipies gestalte aanneem, is dat problematiese onderwerpe soos, in hierdie geval, ontluikende homoseksualiteit en jarelange onbeantwoorde liefde, op 'n uiters vermaaklike en komiese wyse aangebied word. Ook hier is die spanning tussen tema en styl dus deurslaggewend. Veral treffend is die doodluiterse manier waarop gay begeerte en liefde voorgestel word. Van die tipiese gay skaamte ("gay shame") wat konvensioneel met gay identiteit, veral by tieners, geassosieer word (vgl. Halperin & Traub, 2009), is hier min sprake. Daardeur word lesers se verwagtinge op 'n kragtige manier ondermyn.

teruggevoer kan word na 'n veel ouer literêre fenomeen, naamlik die burleske, soos ook in die geval van Grunberg.

Beide *Sprakeloos* en *Moedervlekken* is op outobiografiese grondslae geskoei. *Sprakeloos* word deur Holthoff (2009) as deel van 'n "biografiese golf" in die Vlaamse en Nederlandse literêre wêreld beskryf. Hierdie golf is deel van 'n internasionale ontwikkeling wat ook in die Afrikaanse literêre milieu deurbreek. Grunberg (2016b) beken in 'n onderhoud met Pauw dat die pynlik-persoonlike gegewens oor die versorging van die bejaarde moeder in *Moedervlekken*, hoewel fiktief, op die werklike verhouding met sy moeder gegrond is. *Sprakeloos* is Tom Lanoye (1958-) se tiende roman (van elf) en is in 2011 deur Daniel Hugo in Afrikaans vertaal met dieselfde titel. Lanoye is ook 'n geprese kortverhaalskrywer, romansier, digter, toneelskrywer en openbare figuur. Sy werk kan by uitstek as betrokke literatuur beskryf word, vol kulturele en sosiale "bewaarkracht" (Demeyer, 2010:630) ten opsigte van die Vlaamse taal en kultuur. Ook Lanoye se idiolek sorg deurgaans in sy oeuvre vir 'n "binding met die moedertaal" (Van Schalkwyk, 2011:204), wat bydra om hierdie "bewaarkracht" te bewerkstellig.

Slegs drie jaar na Hugo se vertaling van *Sprakeloos* debuteer Arnon Grunberg (1971-) in Suid-Afrika met *Tirza* (2014), deur Lina Spies in Afrikaans vertaal, ofskeen hy op daardie stadium reeds 'n gevestigde skrywer in die Lae Lande was. *Moedervlekken* is sy mees resente werk. Grunberg ignoreer met die skryf van *Moedervlekken* gangbare opvattinge oor (literêre) dekorum deur die onderwerp en styl in kontras met mekaar te laat staan. Die teenplasingstegniek, waar 'n speels-ligsinnige styl gejuksaponeer word met swaar onderwerpe, eggo ook sterk in die gesprek rondom Postklassieke Narratiwiteit as uitvloeisel van dekonstruksie en Postmodernisme (Hühn, 2009:340). Postklassieke narratoloë beskou die teks as 'n oop en dinamiese geheel en lê veral klem op "mogelijkheden, dubbelzinnigheden en onduidelijkheden" (Sanders, 2005) wat aan die leser meer interpretasiemoontlikhede bied. Vrae met betrekking tot mag, gender en etiek (Sanders, 2005) word in die Postklassieke Narratologie gestel en in beide *Sprakeloos* en *Moedervlekken* figureer hierdie temas sterk.

Grunberg, wat saam met onder andere Paul Mennes en Herman Brusselmans die *Nix Generatie* verteenwoordig, is as skrywer bekend vir sy "paradoxen en uitersten" (Van Dijk & Vaessens, 2010:225). In 1998, vier jaar na sy debuut met *Blauwe maandagen* (1994), verskyn Grunberg se poëtikale werk *De troost van de slapstick* waarmee sy aanvoeling om "grappig en charmant" te skryf bevestig word (Van Erkelens, 1998). *Slapstick*-komedie, gekenmerk deur die uitbeelding van lomp en vernederende gebeure (Soanes & Hawker, 2006:972) met 'n tragiese ondertoon (Van Erkelens, 1998), is reeds vanweë die onderliggende erns daarvan vir hierdie studie belangrik. Ook Grunberg, "in veel opzichten een prototypische auteur van nu" (Van Dijk &

Vaessens, 2010:226), bemoei hom ten sterkste met die werklikheidsproblematiek en *Moedervlekken* getuig hiervan.

Deur nie aan *Sprakeloos* 'n "swaarwigtige" (Visagie, 2011:13) of "morbiede" (Cilliers, 2011:7) inslag te gee nie, ondermyn Lanoye die leser se verwagtinge oor hoe daar met kwessies soos verlies, bejaardheid en lyding³ omgegaan (sou kon) word. Nuwe lesings word deur die leser gegenereer weens die genoemde "mogelijkheden, dubbelzinnigheden en onduidelikheden" en hierdie proses verloop deur middel van wat Jaén en Simon (2012:15) konseptuele integrasie noem – die integrasie van kognitiewe patrone om tot betekenisgewing te kom.

Grunberg beskryf die veroudering van sy ouers nie slegs as skrypend "komisch" (Jaeger, 2016) nie, maar ook op 'n komiese wyse. Die perspektiefverandering deur middel van konseptuele integrasie wat Lanoye en Grunberg deur middel van hul skryfwyses fasiliteer, vervreem die leser en hierdie gegewe dien as motivering om die Kognitiewe Narratologie by hierdie studie te betrek. Van Peer (soos aangehaal deur Oatley *et al.*, 2012:238) meen dat vervreemding ook 'n vooruitskouende doel het en dat dit bydra tot die betekenisgewing aan 'n teks. Vervreemding lei die leser om 'n teks in 'n nuwe lig te sien en van verouderde opvattinge en idees ontslae te raak (Du Plooy & Viljoen, 1992:28). Van Peer bou derhalwe voort op die Russiese Formaliste se siening dat vervreemding of die "vervreemdend proses" (Jaeger, 2016) 'n kernaspek van teksbegrip en literêre skrywe is (vgl. Hühn *et al.*, 2009:414, Oatley *et al.*, 2012:238). Vir Greimas (soos aangehaal deur Hühn *et al.*, 2009:312) is narratiwiteit 'n organiserende en 'n disorganiserende krag wat gevestigde betekenisse ontwig namate dit nuwes genereer – presies wat vervreemding in hierdie geval bewerkstellig. Hierdie (dis)organiserende krag sluit aan by die Kognitiewe Narratologie se sienings van rame en skripte waar die "expected sequence of events" (Hühn *et al.*, 2009:33) uitgebuit word. Die Kognitiewe Narratologie is gemoeid met die intellektuele en emosionele verwerking van 'n narratiewe teks (Hühn *et al.*, 2009:340) en bloot al weens die aspekte van verlies wat in *Sprakeloos* en *Moedervlekken* voorkom, is hierdie kognitiewe benadering toepaslik. Die rede hiervoor is juis die manier waarop die skrywers, literêr en intellektueel, met hierdie ernstige aspekte omgaan. Hóé Lanoye en Grunberg sekere aspekte verwoord, oorskadu soms wát hulle sê. Hierdie verskynsel is indrukwekkend en beïnvloed die intellektuele en emosionele interpretasie van 'n teks, wat skakel met beskouings in die Kognitiewe Narratologie.

Die primêre probleemstelling van hierdie ondersoek het betrekking op die paradoksale verhouding tussen onderwerp en styl in Lanoye se *Sprakeloos*, as eksemplaries van sy skrywerskap gekenmerk deur 'n eerlik-onthullende skryfstyl, asook in Grunberg se vergelykbare

³ Ester *et al.* (2012) brei breedvoerig uit oor die verband tussen trauma en narratief in Nederlands en Afrikaans in die boek *Woordeloos tot verhaal*, wat as 'n kardinale bron van verwysing in hierdie verband sal dien.

Moedervlekken. Die sekondêre probleemstelling rig hom op hoe die ondermyning van kognitiewe raamwerke (soos rame en skripte) deur middel van hierdie kontraswerking teweeggebring word.

1.2 Navorsingsvrae en doelstellings

In hierdie studie word ondersoek ingestel na die aanwending van die literêre burleske tradisie in twee Nederlandse romans en in die verlengde hiervan ook in die Nederlandse literatuurmilieu. Lanoye sowel as Grunberg se werk leen sig tot 'n ondersoek in terme van die burleske en daarom geld dieselfde navorsingsvrae en doelstellings vir albei tekste. Die motivering vir hierdie studie is om vas te stel hoe die burleske aangewend word om met verskynsels soos die dood om te gaan, hetsy deur dit te versag, te beklemtoon of te bekomentarieer. Spesifieke navorsingsvrae wat hieruit voortvloei, lui soos volg:

- 1.2.1 Hoe word die burleske, as 'n multidisiplinêre begrip, in die literatuur omskryf?
- 1.2.2 Hoe word die onderwerpe van verlies en lyding met die komies-groteske aanbiedingswyses in *Sprakeloos* en *Moedervlekken* versoen?
- 1.2.3 Hoe manifesteer die paradoksale verhoudings tussen onderwerp en styl in *Sprakeloos* en *Moedervlekken* en wat is die funksie dáárvan?
- 1.2.4 Watter rol speel die ondermyning van kognitiewe raamwerke, weens die teenstrydige aard van onderwerp en styl, in die twee genoemde romans?
- 1.2.5 Hoe dra die outobiografiese by tot die manifestasie van die burleske?

Die doelstellings met hierdie ondersoek is om:

- 1.2.1.1 vas te stel hoe die burleske as 'n multidisiplinêre begrip in die literatuur omskryf word;
- 1.2.2.1 te bepaal hoe die onderwerpe van verlies en lyding met die komies-groteske aanbiedingswyses in *Sprakeloos* en *Moedervlekken* versoen word;
- 1.2.3.1 die paradoksale verhouding tussen onderwerp en styl in *Sprakeloos* en *Moedervlekken* as literêre strategie te ontleed en die funksie(s) daarvan aan te toon;
- 1.2.4.1 die funksies van die ondermyning van kognitiewe raamwerke deur middel van die teenstrydige verhouding tussen onderwerp en styl in die betrokke tekste te beskryf en

1.2.5.1 die rol van die outobiografiese met betrekking tot die manifestasie van die burleske te ondersoek en te beskryf.

1.3 Sentraal-teoretiese argument

Die literêre redenasie in hierdie studie behels dat die absurd-burleske humor in *Sprakeloos* en *Moedervlekke* as 'n eufemistiese dekmantel gebruik word om die gewigtige onderliggende temas in die romans te verbloem en hulle daardeur juis te beklemtoon. Die aandag word veral gevestig op die tragikomiese uitbeelding van die magteloosheid van die mens in die aangesig van uitdagings buite sy/haar beheer. In *Sprakeloos* vorm die lag deel van 'n desperate “pleidooi” (Visagie, 2011:13) vir genadedood gesien dat Lanoye se moeder, as amateuraktrise, se stem en die woordkuns haar lewe was – daarsonder is haar bestaan vir Lanoye onvoorstelbaar. Die lag laat rus die fokus op die skreiende ironie dat juis hierdie lot Lanoye se spraaksame moeder moes tref.

'n Stem vir genadedood en dus vir die beëindiging van lyding, is 'n sentrale tema in *Sprakeloos*; dit staan in kontras met die deurlopende verhaallyn van *Moedervlekke* waar daar konstant gepoog word om sterwende mense te laat afsien van die voorneme om hul eie lewens te neem. Die uitgebreide relaas in *Sprakeloos* (en tot 'n mindere mate in *Moedervlekke*) wat uit allerlei “afdwaalpaadjies” en “tientalle anekdotes” (Cilliers, 2011:7) bestaan, word deur Visagie (2011:13) as 'n “literêr verantwoorde besinning” oor die problematiek van skrywerskap beskryf. Hierdie metatekstuele “besinning” oor die kompleksiteit van skrywerskap, tesame met die “gecompliceerde relatie” (Muyres, 2013:19) met Lanoye se moeder, dien in die eerste gedeelte van *Sprakeloos* as 'n “uitsteltaktiek” (Visagie, 2011:13) met betrekking tot die uiteindelijke oorgaan daartoe om die verhaal van sy moeder te skryf.

Van Dijk en Vaessens (2010:125) se perspektief op die werk van Grunberg, naamlik dat “Grunbergs grapjes [...] altijd ook een serieuze ondertoon” het, sluit aan by wat ek in die sentraal-teoretiese argument postuleer – dat die oppervlak-humor in Grunberg se *Moedervlekke* as 'n portaal dien tot die dieperliggende erns daarin vervat. Van Lanoye se werk kan dieselfde gesê word. In hierdie studie voer ek aan dat die lag in *Sprakeloos* en *Moedervlekke* 'n begrip vir feilbaarheid en sterflikheid by die leser aanwakker. Net soos in Stockenström (1976) se gedig, “Die skedel lag al huil die gesig”, is die lag by die mens as sterflike wese konstant onderliggend teenwoordig. Daar word verder verwag om in hierdie ondersoek vas te stel dat die outeurs van *Sprakeloos* en *Moedervlekke* juis op hierdie besondere tekstuele aanbiedingwyses besluit het om sodoende die onvermoë van die mens te beklemtoon rakende uitdagings en vraagstukke soos eindige eksistensie, fisieke en mentale agteruitgang, verlies en seksuele oriëntasie.

1.4 Metodologie

Synde 'n kwalitatiewe ondersoek, staan die versameling, verwerking en interpretasie van akademiese bronne sentraal in die verkryging van 'n holistiese perspektief op die literatuuraspekte en -kategorieë soos die burleske, die outobiografiese, *life writing* en die metatekstuele. Kwalitatiewe navorsing plaas veral klem op 'n induktiewe, deelnemende navorsingsproses vanuit 'n “ondersoekende gesigspunt” (Engelbrecht, 2016:110) om sodoende patrone in verskynsels, soos in hierdie geval persoonlike verlies, te (re)konstrueer. Die ironiese inslag van beide romans leen sig tot die meer plooibare navorsingsontwerp wat kwalitatiewe ondersoek kenmerk. Kadoke as psigiater (in *Moedervlekken*) leef as 't ware om ander te laat afsien van die voorneme om te sterwe en Tom (in *Sprakeloos*) bestry sy moeder se dood met juis dit wat haar lewe verteenwoordig het – woordvoering.

Die doel en fokus van hierdie studie is dus om 'n onderwerpverwante literatuurveld te verken, derhalwe die burleske as genre-aspek binne die literatuurveld te beskryf en spesifieke manifestasies en funksies daarvan te verklaar. Die sosiale en kultuur-historiese fondasie waarop die betrokke literatuur staan, word deurgaans in gedagte gehou as daar in hierdie studie gepoog word om 'n beter begrip te ontwikkel vir 'n spesifieke aspek van die letterkunde. Die navorsingsontwerp is nie rigied nie ten einde aanpasbaarheid binne die navorsingskoers, as 'n “produkt van 'n sisteem van sosiale betekenis” (Engelbrecht, 2016:10), toe te laat.

Weens die gelaagdheid van die burleske as konsep, en die verskeidenheid van die teoretiese velde wat daarmee verband hou, bestaan hierdie studieverlag uit verskeie afdelings en subafdelings. Vyf samehangende hoofstukke kom voor, elkeen met 'n funksionele doel, naamlik 'n telkense gerigtheid op die tematiese interpretasie en analise van tematiese aspekte van die twee werke van Tom Lanoye en Arnon Grunberg – *Sprakeloos* en *Moedervlekken*. In hoofstuk twee kontekstualiseer ek die teoretiese veld van die burleske en humorverwante stylmiddels. Hierdie hoofstuk is fundamenteel aan die ondersoek omdat die boublokke uitgepak word waarmee die res van die studie, en veral hoofstukke drie (*Sprakeloos*) en vier (*Moedervlekken*), gekonstrueer word. Hierdie teoretiese boublokke dien ook as instrumente vir die leser om begrippe, tendense en velde wat in die res van die studie ter sprake kom, binne konteks te lees en te verstaan. Hoofstuk vyf bied 'n opsommende en relativerende perspektief op die hoofstukke wat dit voorafgaan.

Hoofstuk 2 Die burleske – ’n teoretiese verkenning

Hierdie hoofstuk bevat besinnings rakende en ’n daaruitvloeiende grondige bespreking van die vergestaltings van die burleske as literêre fenomeen waarin humor ’n belangrike rol speel. Derhalwe word ook teoretiese agtergrond betreffende die aard en oorsprong van humor gebied.⁴ Die aandag word veral toegespits op die onderafdelings van die burleske, aangesien die burleske as ’n oorkoepelende begrip vir onder andere die literêre kategorieë karikatuur, parodie en travestie optree (sien Pretorius, 2010a).

The quest for theoretical significance starts of course with recognising an anomaly, a puzzle, a contradiction [...] (Jansen, 2011:145).

⁴ Op die vraag of daar nog ’n funksie en plek vir die burleske in letterkunde is, antwoord Pieter-Dirk Uys, ’n bekende beoefenaar van satiriese revue: “Daar is altyd ’n funksie vir enigiets wat ’n aanvaarde struktuur flenters skeur met ’n parmantige geloof in hernuwing” (Uys, 2017). In hierdie hoofstuk (en die hoofstukke wat volg) word onder andere vernuwing, as ’n kernfunksie van die burleske, belig. Hierdie vernuwing geskied ten opsigte van hoe lesers oor ’n teks en die inhoud daarvan dink, asook die maniere waarop moeilike onderwerpe deur middel van ’n narratiewe teks verwerk en gekommunikeer word.

2.1 Inleidend

Die burleske, as 'n produk van die “vrugbare interaksie” tussen verskillende verwante humormodi (Vosloo, 2003:voorw.), vind vergestaltung in verskeie genres en style. Wright (1982:2) beskou die gerigtheid op die burleske en karikaturale as 'n natuurlike deel van die samelewing wat reeds sedert primitiewe tye daarin teenwoordig is. Vroeg reeds het mense al oor die vermoë beskik om 'n diskrepansie tussen 'n objek of persoon en die styl waarin die objek of persoon voorgestel word, teweeg te bring. Wright (1982:2) verwoord hierdie aangetrokkenheid tot die burleske in die menslike psige soos volg:

A tendency to burlesque and caricature appears, indeed, to be a feeling deeply implanted in human nature, and it is one of the earliest talents displayed by people in a rude state of society.

Met 'n “rude state of society” bedoel Wright 'n antieke tydperk waarin karikaturale tekeninge deur Egiptenare op katakombes en monumente aangebring is. Die oorsprong van die burleske – 'n “komiese dissonansie” tussen onderwerp (of die narratief, volgens Howells, 1989:7) en styl (die hantering van die narratief, Howells, *ibid.*) – is problematies om te bepaal weens die feit dat die burleske teater, wat steeds die sterkste konnotasie van al die literêre genres met die burleske oproep, so oud soos die komedie self is (vgl. Pretorius, 2010a en Vosloo, 2003:87). Hierdie hoofstuk sluit daarom die grondige bestudering en bespreking van die burleske in met betrekking tot die ontstaan daarvan en die invloed wat dit as stylmodus op die letterkunde het.

Die burleske, as 'n eienskap van die tydgenootlike outeurs Tom Lanoye en Arnon Grunberg se werk, word ook in hierdie studie binne die konteks van die Vlaamse en Nederlandse literatuurmilieus geplaas. Naudé (2011:11) se beskrywing van *Sprakeloos* as 'n “wipwaentjierit”, en 'n roman “wat wissel van die liriese tot die tragiese tot die burleske en die klugtige”, dien as 'n bevestiging van die burleske aard van *Sprakeloos* wat in hierdie studie ondersoek word. Op haar blog, “Woorde wat Weeg”, skryf Hambidge (2013) dat die humor in *Sprakeloos* dikwels ingespan word om die ellende te versag. “Het werk van Lanoye is burlesk met tragikomiese elementen”, noem Van Bork (2007), “geschreven in een sterk beeldende stijl”. Van Bork se melding van die tragikomiese is in hierdie verband beduidend, omdat die woord *tragikomies* op sigself paradoksaal vertoon. Die tragiese en die komiese word in beide romans, *Sprakeloos* (Lanoye) en *Moedervlekken* (Grunberg), se narratiewe met mekaar verweef, maar ook met humormodi soos geestigheid, *slapstick*, parodie, karikatuur en travestie – 'n resep wat die burleske as produk oplewer.

Tom Lanoye is 'n besonder gewaardeerde en gerespekteerde skrywer in Nederland en Vlaandere. Hy kan spog met pryse soos die Arkprijs van het Vrije Woord (in 1995 vir *Maten en gewichten*), die Gouden Uil Publieksprijs (in 2000 vir *Zwarte tranen*, in 2003 vir *Boze tongen* en in 2010 vir *Sprakeloos*), asook met de Gouden Ganzenveer (in 2007 vir sy hele oeuvre). Lanoye word in 2004 tot stadsdigter van Antwerpen benoem en in 2013 word hy met die Constantijn Huygens-prys vir sy hele oeuvre vereer. Hellemans (1998:75) beskryf Lanoye as 'n doener by uitstek en die pryse op sy kerfstok is 'n bewys van sy literêre produktiwiteit:

In de jaren tachtig was hij een stokebrand die al performend door de Lage Landen trok om reputaties neer te sabelen én een territorium af te bakenen voor zijn heel eigen variant van literair entertainment. In de jaren negentig profileerde hij zich meer en meer als het geweten van progressief Vlaanderen: geen racisme, geen discriminatie tegen homo's of minderheden, een multiculturele samenleving alstublieft.

'n Noue betrekking tussen humor en ellende of tragedie en komedie is kenmerkend van die burleske en word ook in *Moedervlekken* aangetref. Serdijn (2016) wys dat talle “wrange grappen” in *Moedervlekken* 'n mens tot lag dryf. Dit is die lag vir die wrange oftewel “bytend onaangename” ((Luther *et al.*, 2015:1603) [vervolgens HAT VI]), die ernstige en die waardige, wat die burleske so vermaaklik maak. Van Bork (2005) toon aan dat die “demonstratie van de absurditeit van het bestaan” deurlopend in Grunberg se werk figureer en dat hy die menslike strewe as willekeurig en vergeefs uitbeeld: “Mensen zijn grotesk in hun nietigheid.” Die groteske, die absurde en ander elemente soos sarkasme, ironie, oordrywing, “venijnige humor” en “droog-komisch commentaar” is burleske elemente wat Van Bork (2005) as sinoniem met die werk van Grunberg beskou. *Moedervlekken* is in hierdie verband geen uitsondering nie.

Die sosiale temas en literêre perspektiewe wat in die onderhawige romans van Lanoye en Grunberg uitgebeeld word, is ook tot 'n groot mate kenmerkend van hierdie skrywers se oeuvres. Temas en perspektiewe in die tekste waarmee daar in hierdie studie omgegaan word, sluit die burleske, outobiografiese, verlies en trauma, metafiksie, *life writing*, die Stoïsisme, asook die uitbeelding van seksualiteit en identiteit in. Homoseksualiteit en genadedood is omstrede onderwerpe wat in *Sprakeloos* te berde gebring word, net soos selfskending, selfdood en transseksualiteit in *Moedervlekken*.

Van Hengel (2001) toon dat die perspektief van 'n sosiaal-gebrekkige persoon, wat sukkel om verhoudings in stand te hou (soos Otto Kadoke en Michette in *Moedervlekken*), ook in Grunberg se *Blauwe maandagen* (1994), *Figuranten* (1997) en *Fantoompijn* (2000) voorkom. Lanoye se voorliefde vir die outobiografiese en kwessies rakende seksuele oriëntasie, soos wat in *Sprakeloos* voorkom, is ook waarneembaar in sy *Een slagerzoon met een brilletje* (1985) en

Kartonne doze (1991) wat beide in Afrikaans vertaal is. Van der Merwe (2012) gebruik onder andere Lanoye se *Het derde huwelik* (2006) as voorbeeldteks in haar verhandeling *Destabilisering van heteronormatieweiteit ten opsigte van homoseksualiteit, vigs en dood in queer narratiewe*. Hierdie destabilisering van heteronormatieweiteit is ook opvallend in Lanoye se *Sprakeloos* en tot 'n mindere mate in Grunberg se *Moedervlekke*, en dra sonder twyfel tot die literêre gesprek rondom queer narratiewe, homoseksualiteit, MIV/vigs en dood by.

Sprakeloos is 'n teks waarin temas soos skrywerskap, seksualiteit en familieverhoudings met mekaar verweef is en mekaar wedersyds beïnvloed. Die leser word aan die begin van die roman op hierdie verhale en temas voorberei, by wyse van Lanoye se waarskuwing dat hierdie roman grotendeels op die waarheid berus en dat hy op die man af skryf. Lanoye beskryf *Sprakeloos* as “tegelijk een klaagzang [...], een eerbewijs en een krakende vloek” (Lanoye, 2009:10). *Sprakeloos* bevat ook lewenswaardes; moeilike en uiters persoonlike onderwerpe “over het leven zelf” (ibid.) word as waarhede (en versinsels) teenoor die leser beken en daarom bied dit 'n waardige stem in die literêre gesprek rondom die outobiografiese, queer narratiewe, die metatekstuele, verlies en eindelijk die dood.

In beide romans word daar op 'n onkonvensionele wyse met hierdie genoemde temas omgegaan. Die Stoïsynse leer word in hierdie studie betrek weens twee redes – eersens, omdat dit 'n godsdienstige en filosofiese begrip is wat gekenmerk word deur die diskrepansie tussen (soms negatiewe) eksterne gebeure, die onvoorspelbare gang van die natuur, en 'n innerlike onverstoortbaarheid. Stoïsynse beoog om deur middel van selfbeheersing, en ten spyte van onplesierige eksterne gebeure, gelykmoedig te word “en aldus sielerus, die hoogste geluk, te bereik”. Hulle streef na 'n “kalmte berusting” (HAT VI, 2015:1267) in dinge wat nie in hulle mag is om te verander nie. Ongeag lewensgevaarlike omstandighede waarin sommige karakters in *Sprakeloos* en *Moedervlekke* hulself bevind, is daar karakters wat kies om, te midde van die teenspoed en lyding, onverstoortbaar te wees en 'n eie wil te behou. Die Stoïsynse filosofie is daarom nuttig om sekere karakters se gedrag te interpreteer.

Die tweede rede vir die insluiting van die Stoïsisme is om weer hierdie minder bekende filosofiese leer op die letterkunde van toepassing te maak en sodoende 'n nuwe perspektief daarop te bied. Hierdie toepassing is ideaal met betrekking tot die twee romans omdat die Stoïsynse leer die hantering van lyding en swaarkry, wat herhaaldelik in beide romans figureer, belig. “Vir stoïsynse was wysheid bowenal die vermoë om oordadige emosies in toom te hou sodat 'n persoon kalm en beredeneerde besluite kan neem”, voer Büttner en Claassen (2010:249) aan. Die moderne beskouing van die Stoïsisme is dat dit op die “dappere aanvaarding van teenspoed” (ibid.) dui. Al die genoemde eienskappe van die Stoïsisme, volgens die ou sowel as die moderne siening daarvan, is teenwoordig in albei die primêre tekste

wat in die studie bespreek word. Daarom is die insluiting van hierdie teoretiese raamwerk nie slegs aanvullend tot die studie nie, maar ook onontbeerlik.

Aangesien die romans, vanweë die vertaling daarvan, deur Afrikaanse lesers gelees kan word, is dit belangrik om ook kortliks by die burleske in die Afrikaanse letterkunde stil te staan. Relevante teoretiese insigte van Mikhail Bakhtin rakende die karnavaleske, die burleske en die groteske, word betrek om die insluiting van die Russiese Formalisme in afdeling 2.6 van hierdie studie te motiveer.

Oor die aard en etiek van humor, wat die grondslag van die burleske vorm, word al sedert die tyd van Plato (ca. 428-348 v.C.) en Aristoteles (384-322 v.C.) besin (vgl. Telfer, 1995:359 en Vosloo, 2003:1). Humor en die burleske is diepgewortel in vele aspekte van die kunste en wetenskap. In hierdie studie word daar gepostuleer dat dit die burleske is wat 'n besinning oor die aard van humor, veral in *Sprakeloos* en *Moedervlekken*, fasiliteer. 'n Bespreking van al die fasette van die burleske, insluitende die ontstaan en funksies daarvan, word in die volgende afdeling gedoen.

2.2 Ontstaan en funksies van die burleske

The burlesque implies a more modest bourgeois scepticism. But it could be directed towards the new as much as the old. At a certain historical period, however, and objectively if not also by intention, this is a progressive force (Howells, 1989:8).

In die antieke Griekse skrywer Aristophanes (ca. 445-380 v.C.) se klassieke komedies is elemente van die burleske – karikatuur, parodie en travestie – al sigbaar (vgl. Pretorius, 2010a en Büttner & Claassen, 2010:215). Die term *burlesk* is egter eers in die sestende eeu vir die eerste keer in besprekings van die werk van die Italiaanse komiese digter Francesco Berni (1490-1536) gebruik. Berni se werk is gekenmerk deur ruwe en groteske humor (Shepperson, 1967:5). 'n Spesifieke tipe satiriese literêre styl is selfs na Berni vernoem – die satire-burleske. Volgens Cuddon (1999:785) dui die satire-burleske op groteske karikature of gewoontes waarin die paradoks, fantasie en ongewone vergelykings mildelik voorkom. In resente literatuur oor die burleske kom die term burleske egter weinig meer voor.

In 1650, ongeveer 'n dekade voor die Restourasie van die Engelse monargie ('n samevoeging van die Engelse, Skotse en Ierse monargieë) onder koning Charles II, het die burleske (steeds) op 'n kragtige ("robuuste") humoristiese geesdrif of stemming gedui, eerder as op 'n literêre styl (Shipley, 1970:35). Hierdie betekenisoorgang, vanaf 'n geesdrif of stemming tot 'n literêre styl, het langsaam plaasgevind. Dit is opvallend dat Shipley en Shepperson se mening oor die aard en kenmerke van die burleske in 'n groot mate ooreenstem, al praat hulle van twee verskillende tye

in die geskiedenis waarin die burleske voorkom. Die “progressiewe” aard van die burleske, soos wat Howells (1989:8) uitwys, dui steeds vandag op die nuwe sowel as die ou begrippe.

Die huidige betekenis van die term burleske – ’n komiese namaking of voorstelling van ’n ernstige of verhewe onderwerp (vgl. Pretorius, 2010a, Shepperson, 1967:5 en HAT VI, 2015:160) – kan teruggevoer word na die die Italiaanse *burlesco*, gevorm uit die woord *burla* wat skerts of bedrog beteken (uit Lat.: *burra*: nietigheid). Die satire-elemente, naamlik parodie, karikatuur en travestie, was nog altyd onlosmaaklik en “sonder onderskeid” (Shepperson, 1967:4) deel van die burleske. Shepperson (1967:4) wys op die verwarring wat karikatuur, parodie en travestie in literatuur veroorsaak en dat hierdie literêre middele soms verkeerdelik as sinonieme van mekaar gebruik word:

‘Burlesque’ has been applied in a general sense when the work referred to was only partly humorous in intention or when the elements of caricature and parody, or parody and travesty, were confusingly mingled.

In die eerste Italiaanse sonnette, wat deur Martín (1991:5) as “melancholic or gay, ironically cutting or explosively irreverent, lighthearted, or sarcastic” beskryf word, is die vermenging van satiriese elemente opvallend. “Their emotional and tonal range is wide”, merk Martín (1991:5) op. Hierdie satiriese eienskappe, wat al in die eerste Italiaanse sonnette opmerklik is, is steeds vandag in die burleske teenwoordig. Van hierdie eienskappe sluit die “skertsende” en “spottende nabootsing van die werklikheid” in (Pottas, 1984:106). Die burleske aanpak in literatuur het derhalwe nie slegs sy oorsprong aan Italianers te danke nie, maar is klaarblyklik van vroeg af ’n algemene styl in hulle literatuur.

In *Dictionary of world literary terms* word verklaar dat die burleske al drie van die primêre literêre humormodi wat met dié styl geassosieer word (karikatuur, parodie en travestie), kan kombineer en hulle gevolglik sáám kan gebruik (Shipley, 1970:35). Hulle kan ook geheel en al uitgelaat word, reken Shipley (*ibid.*). Omdat die aspek van bespotting egter in die meeste burleske tekste teenwoordig is, meen Shipley (1970:35), is ’n mate van parodie, karikatuur en/of travestie altyd teenwoordig:

But since the pleasure derived from burlesque is due largely to the recognition of the subject of the ridicule, indirectly presented, some degree of parody, travesty, or caricature is almost inevitable.

Pottas (1984:107) gaan verder deur te sê dat hierdie “nabootsing van die werklikheid” deur die burleske, ’n verwronge weergawe van die werklikheid tot gevolg kan hê en dat die groteske en ironie ten nouste (weens die spottende aard daarvan) by die burleske aansluit. Die

veelfasettigheid maak van die burleske 'n soepel begrip. Die burleske funksioneer op twee vlakke; daar word verwys na die hoë burleske en die lae burleske. Abrams (1965:10) werp lig op hierdie soepelheid en onderskei, net soos Jump (1972:1), Markiewicz (soos aangehaal deur Petro, 1982:13) en Howells (1989:7), die tipes burleske van mekaar:

In a burlesque imitation the form and style may be either lower or higher in status and dignity than the subject to which it is incongruously applied. If the form and style is elevated and the subject is low or trivial we have 'high burlesque'; if the subject is serious and dignified and the style and manner of treatment is low and undignified, we have 'low burlesque'.

Petro (1982:13) verwys in hierdie verband na die hoë burleske (soos parodie) as 'n komieklieke diskrepanse tussen 'n ordinêre of beuselagtige onderwerp en 'n hoë styl. Die lae burleske (soos travestie), daarenteen, word verteenwoordig deur 'n komiese diskrepanse tussen 'n ernstige onderwerp en 'n lae styl. 'n Stelling van Bakhtin (1984:20) sluit by die laasgenoemde aan: "Laughter degrades and materializes." Wanneer ons vir iets of iemand lag, word, volgens Bakhtin se siening, die onderwerp of persoon tot 'n grappige entiteit gereduseer en word al die waardes wat daaraan gekoppel is, op die agtergrond geskuif. Humor verminder in die meeste gevalle die morele waarde van die onderwerp waarop dit toegepas word. Morrow (2015:1) sluit by hierdie funksie van humor, te wete degradering en redusering, aan en skryf dat travestie (wat in afdeling 2.5.3 bespreek word), oftewel die belaglike, komiese inkleding van 'n ernstige saak, 'n mate van onbekwaamheid of onbevoegdheid by die getravesteerde entiteit impliseer. Humor verskans en verbloem. Dit versag die sombere onderwerpe en trivialiseer ernstige en oordrewe gebeure ten einde 'n perspektiefverandering teweeg te bring. Juis omdat ons vir iets lag, dink ons anders daaroor en 'n groot gedeelte van die mag van humor lê in hierdie effek opgesluit.

Die effektiwiteit van die burleske is in die soepelheid van die term gesetel – die funksie van die literêre stylvorm om óf 'n nietige en triviale onderwerp op 'n hiperboliese wyse weer te gee óf 'n waardige, verhewe onderwerp litoties te verlaag of te verklein. Die burleske kom in enige tekssoort (verhalende teks, toneeltekst, lied of gedig) voor waar die inhoud en styl in 'n teenstrydige en komiese verhouding tot mekaar staan.

Sprakeloos en *Moedervlekke* kan as lae burleske tekste getipeer word, omdat die komiese vorm en styl van beide romans "laer" is as die "ernstige en waardige" onderwerpe (Abrams, 1965:10), soos lyding en dood, waarop dit toegepas word. In *Moedervlekke* is die hoofkarakter, psigiater Otto Kadoke, in 'n gesprek met Michette, 'n vrou wat herhaaldelik reinigingsmiddels drink in talle pogings om haar eie lewe te neem. Oor die drink van reinigingsmiddels (en selfmutilasie *per se*) word daar egter op 'n spottende en honende wyse in *Moedervlekke* (bl. 213) gepraat:

‘Gisternacht dronk ik Ajax allesreiniger, dat is minder sterk spul, dokter, je gaat er ook van kotsen en je krijgt er diarree van, je moet er alleen meer van drinken. Wil je beginnen met een glaasje allesreiniger? Je drinkt toch wel met me mee, nu je hier bent?’

Kadoke besef egter dat Michette nie slegs met hom spot nie, maar ook met haarself en haar bisarre selfdoodpogings:

Ze spot met hem. De hoon is goed merkbaar, maar hij zal haar lijdende kern niet uit het oog verliezen. Met welke agressie, weezin, of verleidingstechnieken de patiënt je ook tegemoet treedt, je moet de kern in het oog houden.

Die “kern” wat uit die bogenoemde aanhaling blyk, is die rol as psigiater in ’n hulpverlenende hoedanigheid asook die erns van Michette se makabere en groteske selfdoodneigings – ’n lewensgevaarlike handeling waarvoor op ’n triviale en grappige wyse gesels word. In *Sprakeloos* is dit die ernstige aangeleenthede afasie, woede-uitbarstings en die dood van Lanoye se moeder wat hy, as ’n manier om dit te verwerk, tragikomies verwoord. Lanoye en Grunberg slaag, myns insiens, in die taak om die dood te relativer en sodoende die uitwerking daarvan te versag.

Lanoye gee nie die dood enige houvas op of krag oor sy lewe nie, omdat hy dit onverpoosd met sy woorde probeer bestry. In *Moedervlekken* gebeur dieselfde: Otto Kadoke gebruik praattherapie in die poging om sy pasiënte te oortuig om nie hulself enige leed aan te doen nie. Lanoye versag die vernietigende krag van die dood deur middel van die uitbeelding van komiese taferele en die ligsinnige dialoog van mense wat op hul sterfbed lê. Die dood is veronderstel om ’n einde te wees van die lewe, maar geskrewe woorde verewig, des te meer nog komiese woorde wat wegdoen met die tradisionele, morbiede gevoel wat met dood geassosieer word. Op die vraag van die dokter aan Lanoye se kankerlydende pa, Roger Verbeke, of hulle moet poog om sy hart weer te laat klopp sou hy ’n hartaanval kry, antwoord hy:

‘Mijnheer dokter, ik zou er in uw plaats niet meer aan beginnen. Ge weet toch wat ik ben? Nee? Ik ben naar de kloten.’ Waarna hij, ontwapenend echt, gewoon weer de eeuwig puber als altijd, begon te giechelen. Zijn schouders, zoveel smaller geworden, lachten mee – hij trok ze op in de cadans van zijn gegiechel, ‘hu-hu-hu’ (Lanoye, 2009:53-54).

“Tom Lanoye is een meester van de schijnbeweging. Hij beschrijft allerlei verdrietige en soms rechtstreeks moorddadige situaties zonder dat je het gevoel krijgt dat het allemaal heel erg is”, bevestig ’t Hart (2006) Lanoye se vermoë om ernstige, “verdrietige” situasies te verbloem. Ek

stem hiermee saam. Verdrietige en selfs moorddadige tonele word deur Lanoye as triviaal en selfs komies beskryf. Lanoye lê veral klem op die grappige taferele, soos die een wat pas genoem is, wat gedurende sy pa se sterfbed afspeel. Die woordkeuse in beide van hierdie tonele is opvallend. Nie slegs wat gesê word, is belangrik nie, maar ook hoe dit gesê word; byvoorbeeld die verwysing na hoe Lanoye se pa sy skouers optrek terwyl hy giggel. Lanoye doen moeite om die leser die komiese ironie in die ernstige, soms morbiede, tonele te laat waarneem en te laat beleef soos wat hy dit beleef het.

Die “onverenigbaarheid” van onderwerp en styl, waarvan Howells (1989:7) melding maak, wat ook in die uitbeelding van Lanoye se pa se sterfbed opvallend is, is nie ’n nuwe stylmiddel in die letterkunde of die kunste in die breë nie. Die onverenigbaarheid van onderwerp en styl word ook in die *commedia dell’arte* (It.: komedie van die gilde) in die sestende eeu in Italië aangetref. Die *burla* in die *commedia dell’arte* was ’n soort *slapstick*-spel tussen vertonings (in die pouse) wat nie verwant aan die plot was nie en ’n eenvoudige grap uitgebeeld het (Isaacs *et al.*, 1994:75). As “komiese teatervorm” word die *commedia dell’arte* veral deur karikatuur en “oordrewenheid” gekenmerk (Büttner & Claassen, 2010:283), wat ook eie aan die burleske is (vgl. Domínguez, 2009:43). Die optredes van die komedie van die gilde het volgens Bisschoff (2014) ’n groot invloed op die Europese drama gehad, onder andere op die 18e-eeuse Engelse pantomime waarvoor die Franse dramaturg Molière gewild was.

Die burleske tekste van die sestienhonderds kan ook in verband gebring word met, onder andere, die *commedia dell’arte*-optredes en die temas wat daarin vergestalt was. Ek lê hierdie verbande tussen die burleske, die wêreldliteratuur en die -kunste ter demonstrasie van die wye voorkoms van die burleske. Die kanonieke burleske werke in Frans (ca. 1650) is, volgens Howells (1989:7), speels en satiries van aard – degradasies van die epiese verhaal, deur heroïese gebeure in ’n burleske styl oor te vertel. Die verlaging van die styl in hierdie epiese Franse werke is tipies van die lae burleske. Daarteenoor staan die *commedia dell’arte* as hoë burleske, omdat beuselagtighede oordryf en vergroot is (Büttner & Claassen, 2010:238). Jump (1972:2) se siening dat die lae burleske in die sewentiende eeu algemeen was en dat die hoë burleske in die agtiende eeu oorheers het, stem met hierdie gegewens ooreen.

Deur middel van kontrastering en “onverenigbare jukstaposisies” (Pretorius, 2010a), wat aansluit by Howells (1989:7) se stelling rakende die “onverenigbaarheid” van styl en onderwerp, skep die burleske alternatiewe interpretasiemoontlikhede van ’n opvoering, lied of ’n teks en beïnvloed sodoende ook die wyse waarop ons na die wêreld om ons kyk. Deur middel van die paradoks en oordrywing, meen Martín (1991:3), is hedendaagse burleske kuns ’n oproep tot waarheid en antidogmatisme:

It (burlesque) bids us to cast aside the prevailing deadly serious world view so that we might see and enjoy ourselves in all our complexity: imperfect, illogical, and irrational, yet vital and irresistibly comical creatures.

Die burlleske dwing ons om onself anders te beskou – as klaarblyklike “komiese wesens”. Vanuit Otto Kadoke se perspektief (in *Moedervlekken*) is die lewe ’n “tragikomische dans” (bl. 265) wat tussen psigiater en pasiënt uitgevoer word, maar ook tussen pasiënte. Die dans-metafoor word ook in *Sprakeloos* gebruik om die woede-uitbarstings van Lanoye se moeder te beskryf wanneer sy haar man te lyf gaan; “verstrengeld in een wurgende, ontrende tango” (bl. 99). Hier word die dans, wat gewoonlik met opwinding en blydschap geassosieer word, met die pynlike en makabere vergelyk; ’n teenstrydigheid wat Lanoye gebruik om versoening te bewerkstellig tussen ’n verskeidenheid van uiteenlopende onderwerpe. Hy versoen dood en lewe, harmonie en chaos asook ’n “luidkeelse koeterwaals” (ibid.) en die skone belletterie met mekaar in ’n “gruwelike omhelzing” (ibid.) van inhoud en styl.

’t Hart (2006) meen dat swartgalligheid en die grappige dubbellopend in Lanoye se werk waargeneem kan word: “bij alle zwartgalligheid en maatschappelijke vervreemding bleef hij ook daar ruimte openhouden voor een vlotte tegengrap.” Hierdie wisselspel van humor en swarmoedigheid is interessant wanneer mens werk met kontrastering en jukstaponering: dit werk die versoening van wesenlike utopiese en distopiese elemente in die hand om sodoende ’n burlleske effek te verky.

Die konstante teenwoordigheid van utopie en distopie, of erns en die lag, gee aan die burlleske sy trefkrag. Die burlleske steun op eietydse en identifiseerbare omgangstaal ten einde ’n boodskap oor te dra en ’n doel te bereik. Hierdie siening word gestaaf deur die feit dat die burlleske juis, volgens Howells (1989:7), op populêre taal en spraak steun vir sy “dissonante effekte”. Die plesier wat die burlleske genereer, hang grootliks van die mate af waartoe die onderwerp van bespotting herkenbaar is (Shiple, 1970:35) en die herkenbaarheid van die onderwerp gaan afhang van die taal wat gebruik word. Harmonieuse en soms deftige taalgebruik word vervang met taal wat die spot dryf, degradeer en lagwekkend is. Die mate waartoe die gehoor of die leser met die onderwerp wat gedegradeer of verhef word, identifiseer, gaan derhalwe die geslaagdheid van die burlleske bepaal.

Omdat die burlleske sterk op intertekstualiteit staatmaak (Howells, 1989:7), gebruik dit juis dit wat aan die gehoor of leser bekend is: Omgangstaal, ’n bekende teks, gevoel, beeld of begrip, word aangewend om die dissonante effek of die diskrepansie tussen onderwerp en styl tot sy volle reg te kan kom. Deur middel van die aanbiedingswyse word die bekende verwring. Martín (1991:2) voeg hierby: om die burlleske te waardeer, moet mens besef dat die stylmiddel sy eie estetiese standarde en gebruike het. Martín sê voorts dat die burlleske uitbeelding op

verskillende unieke maniere 'n burleske identiteit aanneem, hetsy deur die groteske, die makabere, die satiriese, parodiërende, karikaturale, omgangstaal, ensovoorts.

Die uitgangspunt van die burleske is dat die lewe bespotlik is en verdien om die spot mee gedryf te word (vgl. Martín, 1991:2). Kadoke se pa, wat sy vrou se genderrol aanneem nadat Kadoke se ma gesterf het, is talle male die onderwerp van die tragikomiese bespotting wat deur Kadoke geïnisieer word. Kadoke word immers in *Moedervlekken* as “een man die niets serieuus nam” beskryf, 'n man met “een chronisch gebrek aan ernst” (bl. 85). Met betrekking tot hierdie ligsinnige ingesteldheid, bestaan daar ooreenkomste tussen Kadoke en Grunberg (vgl. Van Dijk & Vaessens, 2010:225), en manifesteer 'n gedeelte van die karakter van Grunberg in een van sy eie romankarakters. Hierdeur word intertekstualiteit en die verwantskap met *life writing* herkenbare aspekte van die teks.

Ook Lanoye beskryf sy ma se afasie in *Sprakeeloos* op 'n komiese wyse – “tragies en grappig tegelyk”, soos wat Holthoff (2009) in 'n resensie opmerk. Martín (1991:3) ondersteun hierdie siening met betrekking tot die spottende element in die burleske deur aan te voer dat die burleske doelbewus sy rug op die estetiese draai op soek na feestelike beelde, die kortstondige grap en die humoristiese: “[...] burlesque is festive and comic in spirit and in style” (1991:2). Die burleske verlaag, verneder en skok. Dit is nie gemoeid met die ingewikkeldhede van die siel, van liefde of metafisika nie, maar eerder met die ommekeer en bespotting van hierdie verhewe temas. William Davenport Adams het al in 1891 hierdie degraderende en bespottende eienskappe van die burleske in sy boek *A book of burlesque – Sketches of English stage travestie and parody* lities saamgevat:

Burlesque. Because I fling your follies in your face,
And call back all the false starts of your race,
Show up your shows, affect your affectation,
And by such homeopathic aggravation,
Would cleanse your bosom of that perilous stuff
Which weighs upon our art – bombast and puff (Adams, 1891:220).

Die burleske het ook 'n tereg wysende funksie. Net soos die geval is by satire, wat verderaan bespreek word, wys die burleske aanpak mense op hulle tekortkominge en dwaashede (“follies”) en dryf die spot daarmee. Karikatuur en die groteske, wat in 'n ruim mate in beide romans vergestaltung vind, is veral bekend vir hierdie bespotting van dit wat opvallend, prominent, vreemd of grillerig is. 'n Voorbeeld van hierdie spot met tekortkominge en die vreemde sien ons by Michette in *Moedervlekken*. Sy het selfdoodneigings en het al verskeie kere probeer om haar eie lewe te neem. Michette maak 'n grap met haar psigiater, Otto Kadoke,

deur vir hom te vra of hy “bleekwater” wil hê om te drink – huishoudelike skoonmaakmiddels wat sy al voorheen gebruik het in 'n poging om haar eie lewe te neem:

‘Wil je wat drinken? Ik kan koffie maken.’

‘Nee, dank je.’

‘Bleekwater?’ Ze lacht. Het bleekwater lijkt een grap te zijn geworden, iets wat hen verbindt. Een geheim, een anekdote uit de nachtdienst. Een psychiater die bleekwater kreeg aangeboden zoals hij elders weleens chocolade en bonbons aangeboden kreeg (bl. 315).

Die spot is net so duidelik in die volgende gesprek tussen Michette en Kadoke waarin die ironiese, humoristiese en makabere met mekaar in verband gebring word:

‘Het is bleekwater,’ zegt ze. Haar stem klinkt verleidelijk. Ze spreekt het woord uit zoals een ander over kostbare champagne zou spreken. ‘Ik heb al een half glas op, ik heb twee keer gekots, maar de rest wil ik met jou drinken, Kadoke.’

Ze laat zijn naam klinken alsof er iets ironisch in zit, iets wat haar onbedaarlijk aan het lachen zou kunnen maken, maar door omstandigheden geeft ze voorlopig de voorkeur aan bleekwater [...] (bl. 211).

Die deurlopende kenmerk in 'n burleske teks, lied of optrede, aldus Martín (1991:2), is die bespotting van iets of iemand – die belaglikmaking van 'n saak of persoon. Kadoke word bleekwater aangebied om te drink om sodoende Michette se selfdoodneigings eufemisties voor te stel en derhalwe die situasie, deur middel van 'n vraag, lagwekkend te maak. Dood en die drink van lewensgevaarlike middels word in dieselfde sin en met dieselfde ironie, humor en ongeërgdheid hanteer. Hierdie aangehaalde voorbeelde is 'n bewys van hoe die burleske, in hierdie geval die lae burleske, op 'n nonchalante wyse met swaarmoedige onderwerpe omgaan. Shipley (1970:35) lê klem op hierdie skynbaar onvereenigbare elemente in burleske poësie, fiksie en drama:

Burlesque is now used for poetry, fiction, and drama in which customs, institutions, persons, or literary works – individually or as types – are made to appear ridiculous by incongruous imitation.

Pretorius (2010a) en Howells (1989:7) fokus op dieselfde eienskappe van die burleske as Shipley. Omdat die humormodi (onder andere karikatuur, parodie en travestie) van burleske literatuur soms vermeng en verwar word, en sommige eienskappe van hierdie modi in 'n groot mate oorvleuel (Shepperson, 1967:4), onderskei Shepperson (1967:4-7) tussen twee tipes burleske tekste: eerstens 'n burleske teks en tweedens 'n parodies-burleske teks. Waar die

burleske op die groteske, buitensporige en oordadige staatmaak om effektief te wees, gebruik die parodies-burleske die parodie om aan die burleske uiting en trefkrag te gee. Die parodies-burleske teks is teen 'n spesifieke werk, soos 'n enkele roman (wat op 'n burleske wyse geparodieer word) gerig. Die burleske verskil van die parodies-burleske omdat dit op 'n inhoud-styldiskrepanse staatmaak vir effek en nie slegs die parodiëring van een teks nie. 'n Burleske teks kan daarom, sonder die teenwoordigheid van parodie, as 'n burleske teks geklassifiseer word, maar elke parodie behoort tot die groter kategorie van burleske literatuur. Beide tipes word as sogenaamde komiese "parasiete" (Shepperson, 1967:7) beskou, met humoreffekte as hulle primêre bestaansrede.

Omdat die doel van die burleske roman nog altyd was om die spot te dryf met en kritiek te lewer op meer ernstige romans, word die burleske roman as 'n "balanseerwiel" (Shepperson, 1967:4) gesien om 'n literêre ewewig tussen die swaarder en ligter werke te bewerkstellig. Van die eerste literêre burleske tekste wat Henry Fielding in die agtiende eeu geskryf het, insluitende romans en verhoogdramas, het doelbewus die spot gedryf met en kommentaar gelewer op die tekortkominge van die ernstige literêre werke van daardie tyd (Shepperson, 1967:5). Shepperson (1967:7) beskryf hierdie degradering deur middel van die absurde en die groteske soos volg:

Burlesque novel is applied to that form of fiction which incorporates the salient features of some type of novel, by one author or by several different authors, and holds them up to ridicule or criticism by presenting them in an absurd, grotesque manner, incongruous with the serious intention of the original works.

The Rehearsal (1671), 'n komedie deur George Villiers, word as die eerste Engelse burleske verhoogproduksie beskou (vgl. Isaacs *et al.*, 1994:75 en Adams, 1891:4-5), maar *The Knight of the Burning Pestle* deur Francis Beaumont (1584-1616) het al in 1611 opvallende tekens van parodie en travestie getoon (Adams, 1891:2), eienskappe wat tipies van die burleske is. Satire is die bindende element wat in beide *The Rehearsal* – "a satire upon extravagant plays" – en *The Knight of the Burning Pestle* – "a satire upon exaggerated fiction" – beslag kry. Die satire-element in beide hierdie verhoogproduksies bewerk die degradasie en die bespotting van 'n ernstige onderwerp of teks (Adams, 1891:4), en maak deel uit van die burleske inslag daarin. Alhoewel die burleske nie tot die literatuur beperk is nie (Shipley, 1970:35), meen Martín (1991:2) dat letterkunde die geskikste medium is vir die burleske om tot sy reg te kom.

In hierdie afdeling het ek getoon dat die burleske 'n bruikbare en aktuele literêre begrip is en dat dit op die ou begrippe en tekste sowel as nuwes van toepassing is – op die *commedia dell'arte* en die *slapstick*-komedie, sowel as 'n resente roman, gedig of toneelstuk. Die ontstaan van die burleske is deur 'n magdom skrywers en talle genres beïnvloed. Op 'n *trial and error*-basis is die

begrip konstant verfyn om die burleske te kry wat ons vandag ken. Die inhoud en die styl van 'n burleske teks moet deurlopend met mekaar in gesprek wees ten einde die geslaagdheid van die stylstrategie te toon. Daar is van verskeie geslaagde burleske tekste melding gemaak, asook aangetoon wat die funksie(s) van die disjunktiewe aard van inhoud en styl in 'n burleske teks is. My bespreking van aspekte van die burleske is met teksgebaseerde voorbeelde gestaaf. Die burleske is ook aan bekende, soms verouderde begrippe, soos *slapstick* en die *commedia dell'arte* gekoppel. In al die genres is humor, die opvallende *burla*, die fondasie van die burleske. Om hierdie rede is dit belangrik om die noue verwantskap tussen humor en die burleske op 'n duideliker wyse aan te toon, soos in die volgende afdeling gedoen word.

2.3 Humor en die burleske

Humor and its manifestations are of profound and vital significance to both social history and literary studies; without knowledge of what makes us laugh and why, our understanding of human nature and of literature in any given time and place is incomplete (Martín, 1991:1).

Humor en die lag is “universele” verskynsels (Bardon, 2005:1) en iets wat alle kulture, tale en volke met mekaar gemeen het. Martín (1991:1) glo dat dit belangrik is om te weet wat vir ons snaaks is asook hoekom ons dit snaaks vind. Deur die burleske en die tegnieke daarvan te verstaan en die verskillende toepassings daarvan waar te neem in verskeie literêre kodes en strategieë, word insig in die aard en funksies van humoristiese tekste verkry. In die geval van die burleske is dit 'n lag vir die inkongruente en die onversoenbare. Bakhtin skryf breedvoerig oor humor, die groteske asook hoë en lae kulture en oor die interaksie tussen hulle. Oor die verskeie vorms van humor, skryf Bakhtin (1984): “A boundless world of humorous forms and manifestations opposed the official and serious tone of medieval ecclesiastical and feudal culture.” Humor, as 'n “steeds veranderende begrip” (Vosloo, 2003:voorw.), is 'n menslike verskynsel wat ontwikkel en beoefen word sedert onbepaalbaar lank gelede. Wysgere en die navorsers van ouds, soos Plato (ca. 428-348 v.C.), Aristoteles (384-322 v.C.) en Cicero (106-43 v.C.), het hulle al, aldus Vosloo (2003:1), met humor as verskynsel besig gehou.

Vosloo en Van Bouchaute (soos aangehaal deur Wassermann, 1999:183), skryf dat die antieke Romeine in die Hippokratiese geneeskunde die terme *humor aquosus* (liggaamsvog) en *humor vitreus* (vogtigheid) gebruik. *Humor* se herkoms is te vind in die Latynse *humōrem*, wat op vogtigheid dui (HAT VI, 2015:486-487, Pretorius, 2010c). Hierdie oorspronklike fisiologiese konnotasies met humor is deur Hippokrates (ca. 460-377 v.C.) gebruik in sy humorale patologie, met die uitgangspunt dat die menslike temperament deur vier liggaamsvloeistowwe – te wete bloed, flegma (slym), geel gal en donker gal – beïnvloed word. “Daar is geglo dat die sappe die menslike geaardheid bepaal en die mens se temperament beheers” (Vosloo, 2003:10). Die vier

sappe is ook verteenwoordigend van die vier persoonlikheidstipes – die choleriese, flegmatiese, melancholiese en sanguiniese (vgl. Vosloo, 2003:10 en Pretorius 2010c).⁵

’n Persoon sou, volgens Hippokrates, na gelang van die hoeveelheid en verhoudinge van hierdie vier vloeistowwe in sy/haar lyf optree. Hartstogtelikheid word deur die aanwesigheid van ’n oormaat bloed veroorsaak, terwyl lusteloosheid deur te veel flegma teweeggebring word. Opvlieëndheid word deur te veel geel gal veroorsaak en swaarmoedigheid deur oortollige donker gal. ’n Persoon wat ’n oormaat van een (of meer) van hierdie vloeistowwe het, is “in ’n *humor*” en volharding in sulke gedrag het tot gevolg dat die persoon ’n *humoris* genoem word (Vosloo, 2003:10). “In die ideale mens met die volmaakte humeur”, skryf Pretorius (2010c), “is die vier humores in behoorlike ewewig aanwesig”.

Die begrip *humor* het gaandeweg in die letterkunde inslag gevind en is vir die eerste keer deur Ben Jonson (1573-1637) vanuit die mediese wetenskappe oorgeneem om in die toneelkunde⁶ aangewend te word (Wassermann, 1999:183). Die begrip *humor* is vinnig in al die letterkundige genres opgeneem en het ’n algemeen aanvaarde term geword om die komiese mee te beskryf. Pretorius (2010c) meen dat dit nie voor die 18e eeu was dat humor met die lag geassosieer is nie. Die term humoristies is toe eers gebruik “om die joviale, gemoedelike (lag) te onderskei van die satiriese, spottende en bespottende” (ibid.).

Humor en die lag het nie altyd die hoë literêre status gehad wat dit vandag geniet nie. Sedert die tyd van Hippokrates het die opvatting daarvan en menings daarvoor aansienlik verander. Veral in die sewentiende eeu en selfs in jare wat daarop gevolg het, is die lag nie as ’n universele, filosofiese uiting van humor beskou nie. Dit wat as belangrik en verhewe beskou is, kon nie as komies uitgebeeld word nie weens die verskil in status. Hierdie inperkende beskouing van humor het tot gevolg gehad dat die sfeer van die komiese eng en baie spesifiek was (Bakhtin, 1984:67). “Laughter is a light amusement or a form of salutary social punishment of corrupt and low persons,” skryf die Russiese literêre kritikus en filosoof Mikhail Bakhtin

⁵ Volgens Ekstrand (2012) in “The Four Human Temperaments” is die choleriese persoon ambisieus en het sterk leier-eienskappe; ([Gr. *chlorikos*] is “driftig, opvlieënd van temperament” (HAT VI, 2015:169)). Choleriese mense is ekstroverte na wie soms verwys word as “die doeners” en “Tipe A”-persoonlikhede. ’n Flegmatiese temperament [Gr. *phlegma* inflammasie; *phlego* brand] (“onverstoobar kalm” (HAT VI, 2015:283)) is fundamenteel rustig en ontspanne. Die persoonlikhede van mense met hierdie temperament wissel van oplettend en behulpsaam tot traag en lui – “die kykers”. Melancholiese temperamente word soms gekenmerk deur “swartgalligheid” (HAT VI, 2015:781) weens die opvatting dat daar ’n oormaat swart gal in die lyf is. Hulle is introverte en bedagsaam – “die dinkers”. Die sanguiniese persoon [Lat. *sanguis* bloed] is impulsief en plesiersoekend – “vurig en driftig” (HAT VI, 2015:1105). Hulle is ekspressief en na hulle word verwys as “die praters”.

⁶ *Every man in his humour* (1598) en *Every man out of his humour* (1599) is toneelstukke uit die pen van Jonson, waardeur hy sy gehoor met afstootlike figure gekonfronteer het met die doel om hulle daarmee te laat identifiseer. Deur middel van hierdie identifisering moes introspeksie geskied en moes die gehoor eindelijk “tot besinning kom” (Van Bouchaute, soos aangehaal deur Wassermann, 1999:183).

(1984:67) oor die opvatting van humor in die sewentiende eeu. Volksfeeste en die karnaval, daarenteen, het nog altyd 'n diversiteit van humoristiese voorstellings en uitbeeldings laat manifesteer. Humor het egter 'n baie langer en ryker geskiedenis as dat dit gegroei het uit feodale feeste, die karnaval en komiese rituele, meen Bakhtin (1984:4). Die siening van humor in die sewentiende eeu as "ligte vermaak", wat dien as 'n tipe "sosiale straf" vir "korrupte en lae persone", het in die Renaissance-tydperk drasties verander. Vanuit 'n Renaissance-perspektief is die doel en funksie van die lag byna dieselfde as wat die doel daarvan volgens die moderne siening is:

Laughter has a deep philosophical meaning, it is one of the essential forms of the truth concerning the world as a whole, concerning history and man; it is a peculiar point of view relative to the world; the world is seen anew, no less (and perhaps more) profoundly than when seen from the serious standpoint. Therefore laughter is just as admissible in great literature, posing universal problems, as seriousness. Certain essential aspects of the world are accessible only to laughter (Bakhtin, 1984:66).

Wassermann (1999:182) brei op die beskouing van humor en die lag uit en postuleer dat humor een van die grootste wetenskaplike belangstellingsvelde is. Vosloo (2003:voorw.) gaan deels met Wasserman akkoord en meen dat dit die twintigste eeu is wat veral ryk aan navorsing oor humor was, en dat daar sedertdien slegs sporadies studies oor humor verskyn het. Met Vosloo (2003:voorw.) se siening van die "vrugbare" interaksie tussen die verskillende humormodi in die Afrikaanse kortverhale wat in sy studie betrek is, stem ek heelhartig saam. Die interaksie tussen al die manifestasies van humor soos geestigheid, ironie, die burleske, groteske, travestie, karikatuur, die absurde en swart humor (om maar van die bekendstes te noem) is opvallend in resente Afrikaanse en Nederlandse prosatekste⁷, en alhoewel Vosloo (2003) se navorsing slegs op "[d]ie manifestering van humor in geselekteerde Afrikaanse kortverhaalt tekste" toegespits was, is dit 'n studie wat rigtinggewend kan fungeer wanneer humor onder die soeklig geplaas word. In afdeling 2.8 word daar in meer detail oor die burleske in Afrikaanse en Nederlandse prosa geskryf.

⁷ In die naaswener van die Groot Afrikaanse Romanwedstryd 2012, Chris Karsten, se manuskrip (*'n Man van min belang*) wissel erns, ironie, humor en die burleske mekaar moeiteloos af (Viljoen, Burger en Rode, 2012). Ook Ingrid Winterbach se werk word deur ironie en ambivalensie gekenmerk (Terblanche, 2014) en in *Die aanspraak van lewende wesens* (2012) speel humor 'n belangrike rol (sien Hambidge, 2012). Die burleske is ook 'n konstante in die werk van Etienne Leroux, sê Hambidge (2012). Op die Nederlandse literatuurfront is Adriaan van Dis se *In het buitengebied* (2017) 'n aktuele aansluitende psigologiese roman wat "wemelt van de ironie" (De Veen, 2017). Galgehumor onderlê die verhale wat in die outobiofiksionele roman van Van Dis vervleg is (ibid.).

Vosloo (2003:1) beskryf humor as 'n "komplekse menslike verskynsel" wat, weens die verskillende style daarvan, tot verwarring kan lei. Humor kan maklik verkeerd geïnterpreteer word. 'n Satirikus beoefen byvoorbeeld 'n ander tipe humor as die skepper van 'n karikatuur of parodie. Die humoristiese moontlikhede is legio en daarom is dit 'n komplekse verskynsel; daar is nie altyd slegs een interpretasiemoontlikheid van 'n grap nie. Hierdie kompleksiteit van humor word begryp as mens dink vir watter doeleindes humor en die modi daarvan aangewend word – van die absurde en makabere tot die klugtige en die ironiese.

Aspekte van humor, soos die oorsake, biologiese basis asook die funksionele en sosiolinguistiese aard daarvan, word op interdisiplinêre wyse nagevors in velde soos die psigologie, etologie, sosiolinguistiek, sosiologie, antropologie, letterkunde en taalkunde (Wassermann, 1999:184-185). Humor dien as 'n studieterrein in talle uiteenlopende velde en die pragmatiese aspek van humor laat mense introspeksie doen oor hoekom hulle sekere gebeure grappig vind en ander nie. Ek skaar my by Telfer (1995:361) se siening dat die naasmekaarstelling van skynbaar onverenigbare dinge ons amuseer. Hier het ons te doen met die onversoenbaarheids- of inkongruensieteorie van humor. Dood en lewe of siekte en gesondheid word met mekaar in *Sprakeloos* en in *Moedervlekken* gejukstaponeer en weens die onverenigbaarheid van hierdie antonieme, vind ons dit grappig.

Twee ander prominente teorieë met betrekking tot humor is die superioriteitsteorie en die ontlastingsteorie (vgl. Wasserman, 1999 en Vosloo, 2003)⁸. Hutcheson, wat in 1750 die baanbrekerswerk *Reflections upon Laughter, and Remarks upon the Fable of the Bees* geskryf het, asook Morreall (2016) en Bardon (2005) is outoriteitsfigure in hierdie veld. Die aard en funksie van humor is die kernvraagstukke in hierdie akademië se werk. Telfer (1995:368) beskryf die aard van humor soos volg:

The usefulness of humor, as well as its pleasure, depends on the same anarchic quality which makes it risky: it is because the play of humor loosens our attachment to rigid attitudes and ideas that it pleases and helps us.

⁸ Die onversoenbaarheidsteorie berus, aldus Raskin, soos deur Vosloo (2003:45-58) verwoord, op die transponering van die elemente van een situasie op 'n ander. Die ontvanger beleef die humoristiese weens die skielike besef van die onversoenbaarheid van twee begrippe waartussen verbande gelê word, byvoorbeeld die waardige en die vernederende, dood en lewe, ensovoorts. Die meerderwaardigheidsteorie manifesteer wanneer die humoris homself "op 'n hoër vlak as die slagoffer van die humor" plaas en dan 'n oordeel op grond van die slagoffer se "swakhede, tekortkomings of foute" vel. Gesindhede soos bespotting, aggressie, geniëpsigheid, kleinering, meerderwaardigheid en vyandigheid speel kernrolle in hierdie verband. Dordens en laastens word verligting gebring by die ervaar van innerlike genoegdoening (soos by die belewing van iets humoristies). Die verligting van "geestelike, senu- en psigiese energie en gevolglik homeostase", na 'n spannende tyd, vorm die basis van die verligtingsteorie.

Die burlleske bring 'n vernuwende uitkyk op die bogenoemde “rigiede houdings en opvattinge” teweeg. Hierdie vernuwing gebeur aangesien dit die spot dryf met die soms ouderwetse en onbuigsame sosiale strukture en denkwyses rakende onderwerpe soos seksuele oriëntasie, die dood, manlikheid, vroulikheid, tra(n)svestie, ensovoorts. Humor staan sentraal in *Moedervlekke* en die hoofkarakter in die roman, Otto Kadoke, verduidelik die waarde van humor in sy beroep as psigiater:

Humor kan de zaak verlichten, kan een patiënt verleiden om te spreken, maar je moet weten wie je voor je hebt (bl. 317).

In hierdie aanhaling kan die “bruikbaarheid” van humor, waarvan Telfer (1995:368) praat, waargeneem word, maar ook die risiko's wat daaraan verbonde is. In die geval van Kadoke kan humor daartoe bydra dat pasiënte óf oopmaak teenoor hom en praat oor hulle emosies óf hulle kan sy gebruik van humor in daardie sensitiewe, persoonlike milieu as aanstootlik of beledigend sien. Vosloo (2003:voorw.) beskou humor as 'n “kommunikatiewe strategie, 'n versameling kodes wat skrywers binne 'n bepaalde sosio-politieke konteks aanwend, met die oogmerk om humoristiese effek te bewerkstellig en bepaalde reaksies by lesers uit te lok”. Humor, as 'n taaluiting, het vir Vosloo daarom 'n duidelike kommunikatiewe en sosiale doel – dit is funksioneel en dra tot die effek en doel van die teks by waarin dit voorkom. Die feit dat humor 'n kommunikasiestrategie is, verklaar ten dele die teenwoordigheid daarvan in beide romans. Aangesien humor dien om die geestige en gemoedelike in moeilike situasies uit te wys en deur middel van eufemismes of oordrywing 'n ander perspektief daarop te bied, veroorsaak dit ook 'n kognitiewe verruiming en konseptuele integrasie. Die pragmatiek, as 'n onderafdeling van die linguïstiek, bied hulp in die verklarings van humor en die funksionering daarvan.

Die pragmatiek is veral gestel op die “funksionering van taaluitings” (HAT VI, 2015:1003). Des te meer is die funksionaliteit van taaluitings, waar 'n diskrepansie tussen onderwerp en styl teenwoordig is, en waar verklarings daarvoor gesoek word, vir die pragmatiek van kardinale belang. Die verhouding tussen die teks (as teken) en die leser (as interpreteerder) is belangrik, aangesien die teks eers betekenis genereer wanneer dit gelees word (Viljoen, 2010).

Tekspragmatiek, meen Levinson, soos aangehaal deur Viljoen (2010), dra tot die konteks van 'n teks by en neem ook die teksbetekenis in ag. Pragmatiek verskil egter in enkele opsigte van tekspragmatiek en wil die “konteks sover moontlik inskakel binne die teorie, en kategorieë en begrippe ontwikkel wat die bydrae van die (relevante aspekte van die) konteks beskryfbaar maak” (Viljoen, 2010). In die geval van hierdie studie word die pragmatiek gebruik om die unieke inhoud-stylmanifestasie van die twee romans te ontleed en insigte daaruit te put aan die hand van die burlleske. Die pragmatiek sowel as enkele konsepte wat daaraan verwant is, word weer in latere hoofstukke te berde gebring. “Kategorieë” en “begrippe” wat eie aan die burlleske

is, soos karikatuur, parodie en travestie, dien as 't ware as begrensings vir die teoretiese veld van die burleske en is (verdere) ondersteuning vir die gebruik van pragmatiek ten einde die “konteks beskryfbaar te maak”.

Viljoen (2010) beweer dat die dogma van die outonomie in literêre werk handig is om te gebruik, aangesien die outonomiedogma die konteks van 'n literêre werk uitskakel ten einde 'n beter begrip op die struktuur van die teks te kry. Vrae wat deur die outonomiedogma afgebaken is, sluit in: “Watter uitwerking het 'n werk op 'n leser? Wat is die funksie van literatuur?” en “Hoe lees die leser?” (Viljoen, 2010). Vervreemding en verwagtingshorisonne, wat later in hierdie studie bespreek word (afdeling 2.7), sluit by hierdie drie vrae rakende die outonomiedogma aan. Die ondermyning van verwagtingshorisonne word deur die skynbare onverenigbaarheid van burleske elemente teweeggebring. Hierdie ondermyning veroorsaak dat die teks moontlik 'n ander uitwerking op die leser gaan hê as wat die leser verwag het en beïnvloed ongetwyfeld hoe die leser die teks benader asook hoe die teks funksioneer – met ander woorde wat die outeur poog om met die teks te vermag. In hierdie studie staan die teks egter nie as outonoom, apart van die struktuur nie, maar is die twee elemente met mekaar geïntegreer.

Roland Barthes (1915-1980), die Franse letterkundige kritikus, teoretikus, filosoof en semiotikus is veral bekend vir hierdie siening van die outeur as die skepper van 'n teks, maar nie as die genereerder van tekstuele betekenis nie. Volgens Barthes is die outeur “a producer of literary material, but not a participant in the production of sense” (Acheraïou, 2009:14). Omdat daar in die burleske 'n diskrepansie bestaan tussen die “literêre materiaal” en die “begrip/betekenis” daarvan, word 'n mate van interpretasie aan die leser oorgelaat. Omdat die leser nie noodwendig tussen die outobiografiese waarhede en die fiktiewe dele in 'n roman soos *Sprakeloos* kan onderskei nie, is hy/sy des te meer betrokke by die konstruering van en betekenisgewing aan die teks (vgl. Acheraïou, 2009:13). In die komende hoofstukke word daar in meer detail oor die outobiografiese in die tekste van Lanoye en Grunberg uitgewei.

Binne die omvattende terreine van die Strukturalisme en die Poststrukturalisme wat saam met die Bakhtin-skool en die Russiese Formalisme bespreek word, heers konsensus dat die literêre teks nie betekenisstasies is nie, maar “organies” en oop vir interpretasie (Acheraïou, 2009:13). Die Poststrukturaliste beskou die leser as 'n “produsent van betekenis” (ibid.) wat aktief aan die generering van literêre betekenis deelneem. In hierdie verband is die burleske, tesame met die humormodi wat daarmee verweef is, 'n betekenisryke veld weens die talle interpretasiemoontlikhede wat dit bied. Barthes se opstel “The Death of the Author” (1968) handel oor die leser as skepper van literêre begrip, wat voorheen die outeur se rol sou wees. Omdat die interpretasie van 'n teks, strukturalisties en poststrukturalisties gesproke, in 'n groot mate van die leser afhang, meen Acheraïou (2009:13), dat daar 'n “transaksie” tussen die teks

en die leser plaasvind. Ook in moderne leserbegripteorieë word die idee van 'n wedersydige “transaksie” geëggo (ibid.).

Sprakeloos en *Moedervlekke* is geen uitsondering op die reël ten opsigte van die situasie van die leser as genereerder van betekenis nie. Omdat die ernstige “literêre materiaal” oor selfdood en siekte die leser dwing om krities oor die gebruik van humor in die tekste te dink, genereer die leser sy/haar eie “betekenis” van die werk. Met hierdie persoonlike interpretasie word 'n verstandhouding met die karakters en hul optrede geskep asook 'n begrip vir die teksgebeure. Acheraiou (2009:13) sluit by die idee van die leser as interpreteerder van 'n teks aan deur te stel dat dit 'n eienskap van die Strukturalisme is om elke teks as uniek te beskou. Elke teks word deur verskeie kodes, konvensies en norme beïnvloed:

It conceives of the literary text as a multiple site of representation where various cultural codes, linguistic conventions, and social norms disseminated by the author are productively at work (ibid.).

“[A]t work” is vir my die sleutelwoorde in hierdie aanhaling, omdat die genoemde “kulturele kodes, linguistiese konvensies en sosiale norme” konstant in 'n teks werkzaam is in die proses om die leser se opinie te vorm, interpretasiemoontlikhede te verruim en konseptuele integrasie te laat plaasvind. Die leser word daarom konstant onbewustelik gelei deur sy/haar persoonlike opvattinge oor die betrokke kodes, konvensies en norme in 'n teks ten einde betekenis te genereer. Pragmatiek word in hierdie konteks gebruik om eerstens die “bruikbaarheid” (Telfer, 1995:368) of funksies van humor te belig, tweedens die rol van die leser vanuit die oogpunt van Strukturalisme en Poststrukturalisme te ondersoek en derdens om die “funksionering” (HAT VI, 2015:1003) van humoristiese taaluitings vas te stel. Humor was immers nie altyd 'n dominante studieterrein in die letterkunde nie.

Humoristiese literatuur, waaronder die burleske resorteer, word nog altyd as ondergeskik, sekondêr en selfs “marginaal” (Martín, 1991:1) binne die Westerse literêre tradisie beskou. Literêre satire, die fondasie van die burleske en parodie word, aldus Shepperson (1967:3), deur baie kritici as die “koppige” of “lastige pleegkind” in die familiekring van “respekterbare literatuur” gesien. Shepperson gee egter nie 'n omskrywing van wat “respekterbare literatuur” in hierdie konteks behels het nie.

Dit was eers gedurende die agtiende en vroeë negentiende eeu, volgens Shepperson (1967:3), dat die meer “spontane vorm van ekspressie” (parodie en burleske) 'n waardige plek in die veld van literêre teorie en kritiek begin beklee het. Dit is interessant om te merk dat dit die agtiende eeu se literatuur en literêre kritiek is waaraan die moderne metodes van analisering van lesersreaksies (“reader-response”) hulle oorsprong te danke het.

Bakhtin (1984:4) skryf in *Rabelais and His World* dat die lag en al die vorme daarvan deel van die menslike bestaan uitmaak wat nog die minste ondersoek is. Martín (1991:1) is van dieselfde oortuiging. Dié stelling word verhelder wanneer daar in ag geneem word dat die begrip humor eers in die agtiende eeu, volgens Morreall (2016), op grappigheid begin dui het. Henri Bergson, wat 'n substansiële werk oor die aard van humor in sy werk "Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic" (1900) gelewer het, word as een van die eerste noemenswaardige filosowe, wat oor humor gefilosofeer het, beskou (Morreall, 2016). Vosloo (2003:voorw.) ondersteun hierdie siening rakende 'n oplewing in humorstudies in die vroeë jare van die twintigste eeu. Bakhtin was veral geïnteresseerd in die komplekse aard van die karnavaleske en feestelike lag. Hy skryf universele, teenstrydige, ambivalente en groteske eienskappe aan die lag toe wat hy by die Renaissance-folksfeeste waarneem (vgl. Bakhtin, 1984:11).

Volgens Bakhtin (1984:11), sluit die karnavaleske lag van meet af drie weselike eienskappe in. Dit is eerstens 'n feestelike lag. "Carnival laughter is the laughter of all people" (ibid.). Tweedens het die karnavaleske lag 'n universele aard; "it is directed at all and everyone, including the carnival's participants. The entire world is seen in its droll aspect, in its gay relativity" (ibid.). Die derde en laaste vereiste van die lag, naamlik om Bakhtiniaans-"feestelik" te wees, is ambivalensie: "it is gay, triumphant, and at the same time mocking, deriding. It asserts and denies, it buries and revives" (Bakhtin, 1984:11-12). Hierdie eienskappe van die karnavaleske lag stem in 'n groot mate met die eienskappe van die burleske ooreen – dit dryf die spot, dis vrolik, plesierig en soms losbandig.

Domínguez (2009:43) meen dat verskillende tipes van die burleske, wat Bakhtin se groteske en die karnavaleske lag insluit, nog altyd 'n noemenswaardige hoeveelheid kritiese aandag van Middeleeuse denkers en vroeë Moderniste ontvang het. Sedert die 1970's is die burleske in meer omvangrykheid deur teoretici soos Mikhail Bakhtin bestudeer. Bakhtin is van mening dat die burleske die gevolg van 'n karnavaleske stryd tussen populêre kultuur en die outoriteitsfigure en -strukture is (Domínguez, 2009:43). Dit is egter interessant om waar te neem dat Bakhtin die burleske as die oorsaak van 'n stryd tussen twee invloedryke entiteite sien, aangesien tweeledigheid (byvoorbeeld die hoë en die lae, triviale en verhewene, ernstige en komiese) eie aan die burleske is. Dieselfde resep (die stryd tussen twee verskillende vlakke van statusentiteite) geld vandag vir die burleske, al is dit tussen die skynbare onverenigbaarheid van inhoud en styl. Daar sal weldra breedvoerig op die werk van Bakhtin gefokus word en op sy sienings oor die verwantskap tussen die groteske (liggaam) en die burleske.

Gegewe die voorafgaande inligting rakende die aard en funksie van die burleske, humor en die pragmatiese waarde daarvan, is dit voor die hand liggend dat die deurlopende teenwoordigheid van die spontane en humoristiese *burla* die gemene deler van alle burleske tekste is. Dit is ook

duidelik dat die burlleske in alle genres en tale tot sy reg kom. Daar kan ook opgemerk word dat die meeste van die aangehaalde artikels en boeke, met betrekking tot humor en die burlleske, nie resent is nie. Dit is juis daarom belangrik om die betrokke literêre aspekte (weer) te deurgrond en 'n eietydse blik op die burlleske te bied.

In hierdie studie betrek ek twee veelsydige en bekroonde skrywers se werke en gebruik die burlleske as 'n tipe literêre bloudruk ten einde 'n moderne perspektief daarop te bied. In hoofstuk drie en vier word die gekose romans van Lanoye (2009) en Grunberg (2016), tesame met verwante en aanvullende literêre tekste, as rigtingwysers ingespan om perspektiewe en navorsing op die gebiede van onder andere die burlleske, die outobiografiese en *life writing* te belig. Die teorie wat in hierdie hoofstuk bespreek word, tree ook as 'n singewende interpretasieraamwerk vir die tekste op.

Die bydraes van die Bakhtin-skool en die literêre studieveld van die pragmatiek is onontbeerlik wanneer daar met die burlleske gewerk word, nie slegs weens die invloedrykheid van hierdie velde vir die onderwerp van hierdie studie nie, maar ook weens die oorvleuelende eienskappe daarvan. Literêre satire is 'n begrip wat saam met die burlleske in die meeste teoretiese tekste gebruik word. Satire, as 'n literêre vergestaltung van humor en die burlleske, is 'n begrip wat vervolgens toegelig word.

2.4 Literêre satire

The satirist's aim is to strip men bare, and apart from physique one naked man is much like another (Hodgart, 1969:30).

Satire word in die letterkunde, sosiale lewe en media mildelik vir verskeie redes en tot voor- en nadeel van verskillende mense aangewend. In *A Theory of Adaptation* bespreek Hutcheon (2013:30) satire en haar teorie rondom aanpassing ("adaptation"), in dié geval van 'n teks na 'n film: "A biting satiric novel of social pretense and pleasure may be transformed into a benign comedy of manners in which the focus of attention is on the triumph of the individual [...]." Hutcheon (2013) redeneer hier dat alles aangepas kan word, nie slegs films of literêre tekste nie. Satire is een manier om iets aan te pas ten einde 'n ander, hetsy 'n groter of kleiner hoeveelheid, waarde daaraan te heg. Die essensie van satire lê dieper as 'n blote grap. Dit skep 'n polemie, 'n argument vir asook 'n argument téén en maak aanspraak op die naakte waarheid, soos Hodgart in die inleidingsaanhaling uitwys. Deur middel van satire word die skanse en skroom verwyder sodat aktuele aangeleenthede aangespreek kan word. Hambidge (2008:6) identifiseer 'n metaforiese, dog noue verband tussen satire en die burlleske: "Satire is burllesk, ironies, aanvallend. Dit maak van die groot neus 'n bonkige frats."

In hierdie subafdeling word presies dié eienskap van satire belig – die vermoë daarvan om iets of iemand tot 'n wisselende mate van sukses aan te pas, in die uitbeelding daarvan, ten einde 'n didaktiese doel te bereik. Op die verhouding tussen satire en die burleske, soos wat Hambidge ook tereg uitwys, word later uitgebrei.

As 'n “hekelende geskrif” of 'n kunswerk waarin “menslike of individuele swakhede, dwaashede, ondeugde, wantoestande, tekortkomings bespotlik voorgestel word, soms met die bedoeling om tot verbetering aan te spoor” (HAT VI, 2015:1107), is satire 'n literêre term wat eers duideliker verklaring vereis voor die aspekte van die burleske uiteengesit en bespreek kan word. Omdat satire, aldus Shepperson (1967:3) en Van Coller (2011:155), deur die burleske en parodie omarm word, verdien satire 'n meer prominente plek in hierdie afdeling as wat die primêre subkategorieë van die burleske (karikatuur, parodie en travestie) beklee.

Die satirikus rig hom op gebruike en rituele waarmee hy nie saamstem nie en vra om daadwerklike, soms militante aksie (Hodgart, 1969:247). Die aansluitingspunt tussen satire en die burleske lê in die manier hoe die satirikus hom teen hierdie gebruike en rituele rig – naamlik op 'n meestal komiese en spottende manier; “and they have often invented mock rituals, parodies and travesties of ceremony, like mock-heroic poetry, to enshrine folly and vice” (Hodgart, 1969:248). Deur middel van parodie, travestie en skynrituele, rig satirici hul gehoor se aandag op die publiek se foute, dwaashede en wanpraktyke. Satire kan daarom 'n hele spektrum modi bestryk, “van blote parodie tot diepe verontwaardigheid” (Van Coller, 2011:155). Van Coller (ibid.) gee 'n bondiger omskrywing van satire:

Satire sou kortweg beskryf kon word as 'n gerigte aanval, dikwels op indirekte wyse, van 'n satiriese objek wat, naas 'n individu of gemeenskap, ook op 'n hele denkklimaat of maatskaplike bestel kan wees.

In terme van hierdie aanhaling kan satire as die fondasie beskou word waarop 'n groot literêre humorkorpus, onder andere ook die burleske, geskoei is. Aangesien burleske middels soos spot, parodie, karikatuur en travestie in satiriese tekste beslag kry, hetsy eksplisiet en ruimskoots of implisiet en subtiel (vgl. Van Coller, 2011:155), word satire as die gemene deler in die burleske korpus van humormodi geïdentifiseer. “The burlesque, defined in the broadest way possible, is associated with parody and satire [...]”, skryf Domínguez (2009:43). Pieter-Dirk Uys se werk is tekenend hiervan. Uys word deur Pretorius (2010a) as 'n eietydse Suid-Afrikaanse beoefenaar van satiriese revue, 'n genre van die burleske, uitgewys en Uys (2015a) skryf self soos volg oor satire:

Nothing is beyond satire. There are a million ways to find the target without igniting the mines under our feet. Writers must write. Cartoonists must cartoon. Readers

must read. And everyone must stand up and be counted. Then there will be more exclamation marks of question than question marks of fear.

Satire is vir Uys (ibid.) 'n manier om homself te laat geld. Dis 'n manier van uitdrukking gemik op teikengehore om aandag op kernkwessies te vestig en mense se vrese oor spesifieke onderwerpe aan te spreek. "There are many ways of looking at this life," skryf Hodgart (1969:10), "and satire's one of them". Beoefenaars van die satiriese kuns blyk die uitgangspunt van satire as 'n lewensbeskouing te hê, 'n bril waardeur die sosiale ongeregtighede van die lewe besigtig en weergegee word. "Satire kan nie behaag nie. Dit oordryf. Maak kwaad. Gooi 'n klip in die bos" (Hambidge, 2008:6).

Kunstenaars van satire kies daarom hulle onderwerpe deeglik en uiters omsigtig, omdat hulle die omvangrykheid van die onderwerp verstaan en weet dat blote perspektiefverdraaiing 'n reuseverskil kan maak. "Nothing is beyond satire", meen Uys (2015). Die beste satire, aldus Hodgart (1969:248), wys nie slegs die absurditeit van 'n spesifieke oomblik of gebeurtenis op 'n komiese, waarskuwende wyse uit nie, "but it tells the truth about the depths of human nature, which do not change". Die satirikus "verwring, verdraai, oordryf, spot, trap op die seer toon" (Hambidge, 2008:6), en daarin lê die effektiwiteit daarvan – die brutaal-eerlike en die ongeveinsde aanspreek van sosiale ongeregtighede. Dit is duidelik, vanuit talle perspektiewe, dat satire nie ten doel het om te prys nie, maar eerder om ongeregtighede op 'n eerlike wyse aan te spreek. Hodgart (1969:248) bied 'n waardering vir hierdie teregwysende aard van satire:

Satire warns us that man is a dangerous animal, with an infinite capacity for folly; and when it has said that well, it has said enough. It is for the poets to speak of man's glory.

In sy eenmanvertoning *Nobody's Died Laughing* dryf Uys die spot met sommige van hierdie sosiale ongeregtighede, veral politieke onderwerpe en die politici. Hy raak aspekte soos vryheid van spraak, menseregte en MIV/vigs aan terwyl hy ook sy eie lewensverhaal vertel (Pople, 2016:5). Die omvangryke potensiaal van satire word deur Swanepoel (2016:2) beklemtoon: "satire can expose and destabilise political regimes", en Uys blyk kennis te dra van hierdie krag van satire. Satire is vir Uys 'n manier om kritiek te lewer op 'n sosiale bestel en om die spot te dryf met mense, groepe of instansies; "it is his therapy and his joy to expose the bones of that dinosaur for the entertainment of democratic audiences worldwide" (Uys, 2015b). Satire is daarom 'n veilige manier om sosiale kommentaar te lewer en kwelkwessies op 'n vermaaklike wyse aan te spreek.

Satire en die burleske stem enersyds ooreen omdat albei op 'n humoristiese fondasie geskoei is. *Satura* is beskryf as 'n lang Latynse dialoogbevattende poësievorm wat op die trant van

heksameters die “swakhede en wanpraktyke” van die gemeenskap bespotlik uitgebeeld het (Pretorius, 2010e) en die funksie van satire sien vandag steeds so daar uit. Gaius Lucilius (ca. 180 v.C.-ca. 103/102 v.C.) was ’n Romeinse skrywer en word as die vader van satire beskou. Hy het satiriese poësie geskryf. *Satira* (Lat.), meen Pretorius (2010e), is ’n latere vorm van *satura* en het gedui op ’n “bonte mengelmoes” en ’n “deurmekaarspul”. Andersyds verskil satire en die burlleske in die opsig dat satire ’n morele onderbou het en steeds vandag ten doel het om vir Jan Alleman op sy “swakhede en wanpraktyke” te laat let (Pretorius, 2010e). Pretorius (ibid.) laat haar uit oor hoekom die satirikus, as “bewaker van ideale, standaarde en norme” so besorgd oor die moraliteit van ’n spesifieke bestel is:

Die satirikus is 'n idealis: hy is skerp bewus van die diskrepansie tussen ideaal en werklikheid; die verskille wat daar bestaan tussen skyn en wese, tussen dit wat mense amptelik verteenwoordig en hoe hulle hulle gedra; die wanverhouding tussen woorde en daede. Hierdie teenstrydighede amuseer hom of maak hom woedend; daarom rig hy sy aggressie lynreg teen 'n onbevredigende toedrag en stel hy die ongerymdhede belaglik voor.

Satire het gedurende die sewentiende eeu tot alle vorms van letterkunde deurgedring, “[...] and it is not surprising”, volgens Shepperson (1967:6), “that prose fiction, then rapidly advancing toward its evolution into the modern novel, should have frequently been the target and almost as frequently the instrument of satirical writing”. Weens die vermaaklike element daarvan was satiriese tekste nog altyd ’n effektiewe manier om ’n persoon, bestel of instansie te bekomentarieer. Ook moderne satirici soos David Kramer en Zapiro se werk word deur hierdie tereg wysende, vermaaklike funksie gekenmerk.

Feinberg, soos aangehaal deur Petro (1982:5), skryf dat satire ’n speelse en kritiese verdraaiing van die bekende of alledaagse is – ’n definisie wat ook in ’n groot mate ooreenstem met die literêre aard van die burlleske. Hodgart (1969:214) eggo hierdie speelse verdraaiing van satire in sy siening dat satire gerig is op vereenvoudiging – “at a pretence of misunderstanding”. Petro (1982:5-6) haal ook vir Frye aan wat beweer dat satire twee wesenlike komponente het: eerstens humor of geestigheid en tweedens ’n voorwerp of entiteit as onderwerp van satire. Hierdie twee komponente word byvoorbeeld ook in die werk van Pieter-Dirk Uys gesien. ’n Derde persoon wat Petro (1982:6) oor die semantiese aard van satire aanhaal, is Johnson. Hy glo dat satire net een primêre funksie het en dit is om kritiek te lewer, aangesien satirici ten doel het om mense vir ’n spesifieke persoon, insident of gedrag te laat lag (vgl. Hodgart, 1969:214). Hierdie drie definisies deur Feinberg, Frye en Johnson, asook die van die HAT VI (2015:1107), kan aangewend word om perspektief te kry op ’n toneel in *Sprakeloos* waar Tom Lanoye se pa, Roger, deur sy kinders spottend nagmaak word wanneer hy hulle tugtig:

We moesten eerder om hem lachen, als hij dan toch eens, niet zelden op haar instigatie, de pedagogisch tik uitdeelde waar we recht op hadden omdat we, als gezin van zeven opeengepakt in ons veel te knappe huis, weer eens de aap hadden uitgehangen. Wij zagen juist in hem de aap. [...] Behalve dat we ook nog een half door onze knieën zakten en, met onze handen onder onze oksels krauwend, waggelend rondhinkten en oerwoudgeluiden produceerden. Een chimpansee. Daar deed onze vader, op het toppunt van zijn kwaadheid, ons aan denken (bl. 90-91).

In hierdie toneel word 'n menslike swakheid uitgebeeld, naamlik die pa se onvermoë om sy eie kinders te tugtig: "En zijn kwaadheid was al zo weinig geloofwaardig" (Lanoye, 2009:91). Iets so bekends (en alledaags) soos 'n fisieke teregwyding word in hierdie toneel verdraai tot 'n speels-humoristiese tafereel. Hutcheon (2013:18) beklemtoon ook hierdie aanpassingsvermoë van satire. Sy meen dat narratiewe verhaallyne aangepas en verander kan word om iets nuuts te skep en dat aanpassing 'n proses van toe-eiening is:

[...] what is involved in adapting can be a process of appropriation, of taking possession of another's story, and filtering it, in a sense, through one's own sensibility, interests, and talents. Therefore, adapters are first interpreters and then creators.

Hutcheon se teorie rondom aanpassing geld vir al die fasette van die burlleske: dit is duidelik in die gevalle van satire, die groteske en die literêre humorspektrum as 'n geheel. In karikatuur, parodie en travestie kom gevarieerde mates van aanpassing voor; soms is dit drasties en opvallend, soos 'n man wat vroueklere aantrek of 'n bekende gedig/lied wat geparodieer word, en ander kere is dit subtiel. Die essensie van aanpassing, soos wat Hutcheon (2013:18) beklemtoon, is eerstens die in besit neem van iets anders, hetsy 'n identiteit, 'n teks of 'n gebeurtenis. Tweedens word hierdie saak waarvan besit geneem is, na gelang van die besitnemer se eie "vatbaarhede, belangstellings en talente" gefiltreer, soos Verbeke se kinders wat hom vir 'n aap aansien wanneer hy hulle probeer tugtig. Die kinders moet as 't ware eers bo die tugtigingsproses uitstyg en die situasie analiseer, voordat hulle die loesingdaad kan verwing op grond van hulle "vatbaarhede, belangstellings en talente". Tugtiging is een van talle sensitiewe onderwerpe in die romans in my studie. In hierdie arsenaal van onderwerpe figureer ook selfdood, selfskending, genadedood, homoseksualiteit asook die verbale en skriftelike verwerking van trauma en verlies. Hambidge (2008:6) lewer 'n ingeligte opinie oor die verhouding tussen sensitiewe onderwerpe en satire:

Blasfemie, grensoorskrydende uitsprake of aanvalle is kenmerkend van die satiriese aanslag en hierom pas die gebruik van 'n sensitiewe onderwerp soos verkragting dus by die arsenaal van die satirikus.

Regdeur hierdie “grensoorskrydende uitsprake” en “aanvalle” is die humoristiese *burla* ’n gemene kenmerk. Die twee vereistes vir satire, waarvan Frye (1944:15-16) praat, kom ook in die bogenoemde teorie van Hutcheon voor. Roger Verbeke is die onderwerp van satire in die bostaande aanhaling uit *Sprakeeloos*. Kritiek word in hierdie toneel gelewer op die gesagsrolle van die ouers van Tom Lanoye en sy ses sibbe. Hieruit word dit duidelik dat sy ma, Josée Verbeke, die septer in die huis swaai. Dit is egter ironies dat hierdie aangehaalde toneel satiries van aard is, omdat een van satire se grootste funksies is om op te voed en te onderrig (Petro:1982:7), en hier word die satire teen ’n opvoeder (ouer in gesagsrol) gerig. Hierdie inversiewe genderrolle wat deur Lanoye se ouers gespeel word, tesame met die komiese imitasie van Roger se optrede, is ’n travestering, ’n komiese inkleding van sy gedrag. Travestie maak deel uit van die drie primêre burlieke stylmiddels en word weldra, in afdeling 2.5.3, aandag aan gegee.

Satire is uiters moeilik om in een definisie saam te vat weens die “gevarieerde funksies” (Pretorius, 2010e) daarvan. Omdat satire, net soos die burlieke, met ander humorgefundeerde stylmiddels se eienskappe oorvleuel, skep die konsep soms verwarring. Petro (1982:8) spreek homself duidelik oor die sambreelterm-aard van satire uit. Die oorkoepelende aard van satire moet nie beteken dat die onderafdelings daarvan as minder belangrik geag moet word nie (Petro, *ibid.*). Satire is ’n term in sy eie reg en moet ook so gebruik word. Satire is egter ’n stylmiddel wat versigtig aangewend moet word, meen Uys (2015a). Soos in ’n mynveld weet jy nooit wanneer jy op ’n landmyn gaan trap nie:

The relatively uncharted territory of satire has always been a minefield. More often than not, democratic freedoms of speech and expression have offered a safe passage, but those who tiptoe through this unknown known, armed only with humour as their weapon of mass distraction must understand how badly it could end (*ibid.*).

Om ongevalle in hierdie mynveld te vermy, moet satire met groot omsigtigheid hanteer word. Dit is beslis ’n kragtige stylmiddel wat denkwyses kan wysig en reputasies kan beïnvloed. Ander satiriese hulpmiddels, volgens Pretorius (2010e), sluit in geestigheid (*wit*), sarkasme, ironie (van milde ironie tot bytend sarkastiese ironie), sinisme, paradoks, antitese, parodie, antiklimaks, die spel met ongerymdhede, oordrywing, verdraaiing, karikaturisering en die burlieke. Aspekte van die burlieke, naamlik karikatuur, parodie en travestie (soos uitgewys deur Shepperson, 1967:4), word vervolgens bespreek.

2.5 Aspekte van die burlleske

2.5.1 Karikatuur

The world is a perpetual caricature of itself; at every moment it is the mockery and contradiction of what it is pretending to be. But as it nevertheless intends all the time to be something different and highly dignified, at the next moment it corrects and checks and tries to cover up the absurd thing it was; so that a conventional world, a world of masks, is superimposed on the reality, and passes in every sphere of human interest for the reality itself. Humor is the perception of this illusion [...] (Santayana, soos aangehaal deur Wahman, 2005:75).

In *A history of caricature & grotesque in literature and art* skryf Wright (1968:2) die volgende oor die sosiale waarde wat die lag in die antieke Griekse kultuur beklee het: “On the other hand, the men who never laughed, [...] were looked upon as the least respectable of mortals.” Karikatuur het ’n beduidende rol in hierdie humorgedrewe sosiale struktuur van die Grieke gespeel, en weens ’n diverse korpus humormodi wat daarby ingesluit is, is dit steeds herkenbaar in die samelewing vandag. Vanuit Wright (1968:2) se perspektief is die burlleske en karikatuur inherent deel van die mens en het dit al in die vroegste beskawings gemanifesteer. Wright (1968:6) skryf dat die eerste karikaturale uitbeeldings deur die antieke Egiptenare op katakombes en monumente aangebring is. Menslike eienskappe is, deur middel van hierdie uitbeeldings, aan diere geheg omdat diere so ’n prominente rol in daardie samelewing gespeel het:

The practice having been once introduced of representing men under the character of animals, was soon developed into other applications of the same idea – such as that of figuring animals employed in the various occupations of mankind, and that of reversing the position of man and the inferior animals, and representing the latter as treating their human tyrant in the same manner as they are usually treated by him.

Caricare is vanuit Frans opgeneem in Italiaans en beteken om te oorlaai of te oordryf (Shipley, 1970:35). *Caricare* het mettertyd ontwikkel tot karikatuur oftewel die “bespotlike, grappige, komiese of ook andersins verwronge voorstelling van iemand of iets, byvoorbeeld deur iemand se stem of gedrag op so wyse na te maak dat hy/sy belaglik of onnatuurlik voorkom” (HAT VI, 2015:591). Karikatuur is nou aan die burlleske verwant. Hierdie twee verwante begrippe (karikatuur en burllesk) word steeds deur baie akademici verkeerdelik as sinonieme van mekaar hanteer (vgl. Shepperson, 1967:4 en Pretorius, 2010a). In die bogenoemde aanhaling (Wright, 1968:6) is die “verwronge” en “bespotlike” voorstelling van die Egiptenare se gedrag humoristies en karikaturaal van aard, omdat dit deur middel van diere simbolies voorgestel

word. Shipley (1970:35) gaan met hierdie definisies akkoord en bevestig die neiging van karikatuur om “herkenbare gelaatstrekke en kenmerke” uit te beeld.

Ook die ou Griekse komedies was karikaturaal en Wright (1968:10) meen dat karikatuuragtige voorstellings en die burleske meer algemeen in Griekeland as in ander lande was. Die rede hiervoor, skryf Wright, is omdat karikatuur en die burleske deel van die tydgees van die Griekse samelewing was. Wright (1968:12) dui aan hoe ingebed karikatuur in die literatuur van die ou Griekse samelewing, asook in die literatuur van vandag, is:

The old comedy of Greece has thus been correctly described as the comedy of caricature; and the spirit, and even the scenes, of this comedy, being transferred to pictorial representations, became entirely identical with that branch of art to which we give the name of caricature in modern times.

Karikatuur word ook met die groteske verwar weens die ooreenkomste in hul betekenis. Beide Petro (1982:13-16) en Wright (1968), onder andere, bespreek karikatuur en die groteske sáám in plaas van apart en daarom word daar hierna meer lig op die groteske gewerp as aanvullend tot karikatuur. Wat karikatuur egter uniek maak, is die “oordrywing en verwringing” (Cuddon, 1999:110, Pretorius, 2010d) van die prominente eienskappe en/of gelaatstrekke van mense. Molière (dit is die skrywersnaam vir die Franse dramaturg Jean-Baptiste Poquelin (1622-1673)) is ’n skrywer in wie se werk menslike swakhede hekelend uitgebeeld word en hy word as van die eerste opspraakwekkende kunstenaars van karikatuur beskou (Büttner & Claassen, 2010:236). Die ontmaskering van skynheiligheid en onkunde was gewilde temas in sy satiriese komedies, meen Büttner en Claassen (ibid.).

Die doel van karikatuur het nie veel sedert die tyd van Molière verander nie. Cuddon (1999:110) skryf dat die lag, wat deur karikatuur uitgelok word, meer hartlik en joviaal as bespottend en honend is. *Sprakeloos* en *Moedervlekke* bevat ook karikaturale insidente waar spot, hoon of ’n komiese voorstelling uitgebeeld word. Kadoke se pa, Roger (in *Sprakeloos*), se handeling word as ’n karikatuur van sy ou, nugter self beskryf wanneer hy te veel alkohol gedrink het:

[...] hij dronk een glas te veel en begon de komiek uit te hangen. Steeds aangebrandere moppen tappend, hoewel steeds dezelfde, en tegen steeds dezelfde mensen – een karikatuur van zijn dagelijkse routine achter de toonbank (bl. 89).

Ook die toneel waar Roger deur sy kinders as aapagtig waargeneem word (bl. 90-91), wanneer hy hulle probeer tugtig, is tipies van die karikatuur – die “oordrywing en verwringing” van menslike swakhede en prominente eienskappe. Willy De Schoenmaker is nog ’n karakter in

Sprakeloos wie se gelaatstrekke, weens die abnormaliteit en prominensie daarvan, in die styl kenmerkend aan karikatuur uitgebeeld word:

Hij had zij nering een halve straat verderop en was eveneens begiftigd met een bochel, wat mij van jongs af heeft gesterkt in het vermoeden dat in het Waasland ooit bovengrondse kernproeven zijn gehouden. Temeer omdat hij ook de eigenaar was van een stevige klompvoet, die hij slepend achter zich aan trok [...]. Willy bezat de borstelige wenkbrauwen van een duivel, de mond van een monnik, de bruine ogen van een gewond hert en een galmend huis zonder nazaten [...] (bl. 65-66).

“Onze Hardwerkende Bultenaar” (Lanoye, 2009:65) is nog een van hierdie tipiese karikatuur-karakters: “Een taaie, uitgemergelde, schichtig om zich heen kijkende man, met hoog op zijn rug een schoenendoos van vlees en ruggengraat” (ibid.). Onze Hardwerkende Bultenaar het ses kinders, wat deur die kinders by die skool “de Bultjes” (ibid.) genoem word. Hierdie tipe karikatuur grens aan galgehumor, oftewel swart humor; ’n “bittere skerts” en ’n “humoristiese manier van praat oor somber/ernstige/negatiewe aspekte/situasies” (HAT IV, 2015:300). Lanoye herroep talle soortgelyke karikature in sy tuisdorp Sint-Niklaas wat, weens hulle bejammerenswaardige fisieke eienskappe, gespot is: “Daar was, behalwe Onze Hardwerkende Bultenaar en zijn lotgenoot Willy De Schoenmaker, behalve Dikke Liza en haar nichtje Zot Lucienneke, ook Perkamenten Nieke” (bl. 200).

Bakhtin (1984) sluit by hierdie beeldende aard van karikatuur aan in sy bespreking van karnavaleske feeste, die lag en die groteske liggaam. Die karnavaleske feestelikhede het juis oor die vervaging van sosiale rolle gegaan. Hierdie feeste het ’n tydelike inversie van magsrolle behels; ’n fisiese en sosiale rolomruiling en selfs die daarstel van totale gelykheid tussen die proletariaat en die bourgeoisie (Bakhtin:1984:10). In hierdie tye van feesviering, wat soms tot drie maande kon duur, was karikatursale gedrag algemeen en bevorderend ten opsigte van die feestelike klimaat, omdat tipies ernstige seremonies en rituele grappig of bespotlik uitgebeeld is:

Civil and social ceremonies and rituals took on a comic aspect as clowns and fools, constant participants in these festivals, mimicked serious rituals such as the tribute rendered to the victors at tournaments, the transfer of feudal rights, or the initiation of a knight (Bakhtin, 1984:5).

Nabootsing en bespotting, as eienskappe van karikatuur, kom duidelik in dié sitaat na vore asook die verwantskap tussen karikatuur en die kunste in die breë. Karikatuur word klaarblyklik al beoefen sedert die vroegste tye wat toneel beoefen en literatuur geskep word. Karikatuur is ’n kunsvorm van sy eie, ’n middel om sosiale en politieke kommentaar te lewer en om ongeregtheid te ontmasker. Hierdie kunsvorm verg vernuf en goeie tydsberekening ten einde

die gewenste effek te kry of die regte boodskap oor te dra; dit word teweeggebring met humor as katalisator.

Eienskappe van karikatuur (soos die bespotlike en oordrewe aard daarvan) oorvleuel in 'n groot mate met dié van die groteske en die abjekte wat in die volgende afdeling aan bod kom. Swanepoel (2016) het navorsing gedoen oor pyn, lag en die abjekte in Ivan Vladislavić se *Courage*. Sy assosieer die abjekte met dit wat gewond en siek is. "It is linked to feelings of disgust and even fear, especially the fear of death" (Swanepoel, 2016:6). Die abjekte word veral aanvullend tot die groteske bespreek. Die groteske word hier as 'n sub-afdeling van die primêr burleske humormodi hanteer omdat dit eerstens, aanvullend tot karikatuur is en derhalwe, tweedens, tot die burleske behoort.

2.5.1.1 Die groteske

[...] the grotesque is everywhere, an important part of reality, of drama and spectacle, allied intimately and creatively with beauty, with the sublime. While the sublime stands for grace, charm, and beauty, the mind purified by Christian morality, the grotesque stands for passion, vice and crime, or 'la bête humaine'.

Hugo se beskrywing van die groteske hierbo (soos gesitueer deur Hibberd, 2009:30) is pittig-opsommend en dien ook as 'n wegspringblok vir die bespreking van die noue verhouding tussen die groteske en die burleske, veral soos dit in *Sprake/loos* neerslag vind. Shepperson (1967:6) bied insig ten opsigte van hierdie verwantskap: "'Burlesque' [...] It carries the suggestion of grotesqueness and extravagance [...]." Om nie die twee begrippe of hulle gebruike te verwar nie, moet daar 'n duidelike onderskeid tussen die eienskappe van hierdie begrippe getref word. Die groteske is, sedert die verskyning daarvan in kunswerke, 'n duidelik herkenbare stylvorm wat tans ook in die literatuur funksioneer (vgl. Van Buuren, 1982:23).

Die groteske ("lagwekkend; koddig; buitensporig; oordrewe" (HAT VI, 2015:294)) en karikatuur word deur baie akademië, soos Petro (1982:13-16) en Wright (1968), gesamentlik en as literêre soortgenote bespreek. Juis om hierdie rede word die twee terme ook in hierdie studie sinchronies hanteer. Pottas (1984:107) beaam dat die burleske met die groteske en ironie oorvleuel. Ook Cuddon (1999:368) en Pretorius (2010b) noem dat elemente van die groteske in karikatuur, parodie, satire, die burleske, die makabere en swart komedie voorkom. "The monstrous is closely allied to the grotesque, and both come within the province of caricature", verwoord Wright (1968:8) die situasie.

Die groteske dui op die "grillige" (Van Buuren, 1982:4) verweefdheid van menslike, dierlike en plantaardige temas en vorms (vgl. Cuddon, 1999:367). "De gebruikelijke geometrische

ontwerpe was vervang deur afbeeldings van in elkaar owerlopende gedaantes, saamgestel uit organiese en an-organiese natuur” (Van Buuren, 1982:4). Die begrip *grotesk* is afkomstig van die Italiaanse *grotte* wat letterlik grotte of spelonke beteken. Die adjektief van *grotte* is *grottesco*, wat die voorloper van die term *grotesque* is, ’n term wat vir die eerste keer in ca. 1532 gebruik is voordat dit in ca. 1640 deur *grotesque* vervang is (vgl. Cuddon, 1999:367, Pretorius, 2010b en Van Buuren, 1982:4). Pretorius (2010b) is van mening dat die groteske in die antieke tyd op ’n “sonderlinge en buitensporige dekoratiewe kunswerk” gedui het. Hierdie kunswerke het voorstellings van “grillige, gedrogtelike mens- en diergestaltes” bevat, “verwring tot lagwekkende karikature”. Hierdie kunswerke is in die vyftiende eeu in Rome opgegrawe en is tekenend van die genese van die groteske (vgl. Van Buuren, 1982:4). Dit is eers heelwat later, meen Cuddon (1999:368) en Pretorius (2010b), dat skrywers die groteske vir komiese en satiriese redes begin aanwend het.⁹

Die Franse filosoof, skrywer en politikus Michel de Montaigne (1533-1592) se essay “Over de Vriendschap”¹⁰, word as baanbrekerswerk in hierdie verband beskou. Van Buuren (1982:8) bevestig De Montaigne se aandeel in die oorgang van die groteske as kunsvorm na die groteske as literêre stylmiddel (vgl. Cuddon, 1999:368). Pretorius (2010b) bring hierdie betekenisverskuiwing met die burleske in verband: “De betekenisverskuiwing blijkt ook uit het feit dat de in die tijd zeer populaire burleske literatuur werd gekarakteriseerd als ‘grotesk’.” Dié betekenisverandering is ook in die digkuns sigbaar. Hugo (1827) praat van ’n nuwe literêre “tipe” wat in die digkuns aangewend word, ’n addisionele element wat ’n nuwe kunsvorm teweegbring – “[t]his type is the grotesque; its new form is comedy”. Bakhtin (1984:49) skryf op ’n soortgelyke wyse oor die groteske: “Die groteske is gebaseerd op die lag en die karnavaleske gees.”

Lank voordat die groteske ’n gewilde en herkenbare styl in die literatuur geword het, het dit in die *commedia dell’arte* en die antieke Griekse dramas gemanifesteer. Die groteske, wat onder andere deur Cuddon (1999), Pretorius (2010b), Petro (1982) en Van Buuren (1982) beskryf word, het sy oorsprong in die antieke Griekse drama waarvan Aristophanes (ca. 445-380 v.C.) ’n

⁹ Die uitbreiding van die groteske tot die literêre konteks het moontlik eers rondom die sestiende eeu in Frankryk gebeur, toe die Neoklassisme ’n sterk beweging geraak het. Die Franse Renaissance-skrywer, humanis en arts François Rabelais (ca. 1494-1553), waarvoor Bakhtin ook breedvoerig skryf, gebruik die groteske met betrekking tot menslike liggaamsdele. Rabelais word as een van die belangrikste skrywers van die Renaissance-tydperk beskou en skrywers van hierdie tydperk word gekenmerk aan “their rich use of Renaissance French and for their comedy, which ranges from gross burlesque to profound satire” (Cohen & Screech, 2002). Bakhtin se teks *François Rabelais* word as die enigste studie beskou waar “groteske voorstelling systematiese word bestudeer” (Van Buuren, 1982:28). Dit is egter eers ná die Neoklassieke tydperk wat die groteske gebruik is om op die buitensporige, die bisarre, die onnatuurlike en die grillige te dui, en op ’n afwyking van die gewenste norme van harmonie, balans en verhoudings (vgl. Cuddon, 1999:367).

¹⁰ Met toespeling op sy eie werk, haal De Montaigne (1991:90) vir De Graaf aan: “Wat zijn deze essays eigenlijk anders dan groteske wangedrochten, in elkaar geflanst van allerlei ledematen, zonder vaste vorm, in een toevallige orde, opeenvolging en samenhang?”

bekende verteenwoordiger is (vgl. Wright, 1968:10-11). Die gewildste feeste van die ou Griekse beskawing was, aldus Wright (1968:11), die feeste van Dionusos – die Griekse god van wyn, groeikrag en plesier (by die Romeine as Bacchus bekend). Hierdie feeste is geassosieer met “orgiastiese uitspattighede en wilde fuifpartye”, maar ook met toneelspel, dans en skeppende energie (Büttner & Claassen, 2010:220). Hierdie Dionusos- en Bacchus-feeste het ’n platform vir die manifestasie van die groteske geskep weens die toelaatbaarheid van die seksuele, uitspattige en die banale (Wright, 1968:11).

Die aard en funksie van die Bacchus-feeste het mettertyd minder uitspattig en meer georden geraak. Die moderne ekwivalent van hierdie feeste staan as die karnaval bekend en sluit konseptueel by die werk van Mikhail Bakhtin en die karnavaleske aan.¹¹ By hierdie feeste van Dionusos (in Griekeland) en Bacchus (in Rome) het akteurs as wellustelinge (saters) en verleiers opgetree. Hulle het hulself geklee in bokvelle en het hul gesigte met die afsaksel van wyn besmeer om ’n verminkte voorkoms te vertoon (Wright, 1968:11). Hierdie bacchanaliese gedrag word as die vroegste tekens van die groteske beskou (Wright, 1968:11). In *Sprakeloos* word “bacchanaal” ook met die feesseisoen en Oujaarsdag geassosieer: “(Een week later, op Oudejaar, na weer een dag van labeur, opnieuw eenzelfde bacchanaal. Met evenveel deelnemers, een ander menu, geen cadeaus en dezelfde moppen)” (bl. 219).

Die betekenis van die groteske as konsep het mettertyd afgewater geraak. Dit dui in ons tyd op iets grillig, vreemdsoortig, buitensporig, bespotlik en verwring of bisar (Pretorius, 2010b; Petro, 1982:14). Die groteske vind vandag nog deurlopend in die literatuur sowel as in die visuele kunste neerslag. Die werke van bekende skilders soos Pieter Breughel, Francisco de Goya, John Martin, Max Ernst en Salvador Dali getuig hiervan (Cuddon, 1999:367). Met betrekking tot die groteske in moderne literatuur is *De Gedaanteverwisseling* (1916) (vertaal uit Duits, *Die Verwandlung*, 1915)¹², van die Tsjeggiese Duitstalige digter Franz Kafka (1883-1924), ’n goeie voorbeeld (vgl. Van Buuren, 1982:1-2).

Dit is egter opvallend, meen Cuddon (1999:367-368), dat die effekte wat die genoemde skilders deur middel van die groteske in hulle werke teweeg wil bring, ooreenstem met skrywers s’n. Skilders, noem Cuddon (ibid.), het die groteske gebruik om komiese, sardoniese en oordrywende satiriese effekte te skep terwyl skrywers poog om, met behulp van die groteske, ’n komies-satiriese inslag aan hul werk te gee. Hugo (1827:par. 39) skryf opsommenderwys oor

¹¹ Van Buuren (1982:102) neem die groteske vanuit twee oogpunte in beskouing. Eensyds bekyk hy dit vanuit die oogpunt van die karnavaleske (verteenvoerdig deur die werk van Justus Möser (1720-1794) en Karl Friedrich Flögel (1729-1788)). Andersyds beskou Van Buuren die groteske vanuit die perspektief wat Wolfgang Kayser (1906-1960) daarop bied – ’n romantiese opvatting, gebaseer op die Duitse Pre-Romantiek-opvatting.

¹² Kafka, F. 1915. *Die Verwandlung*. Germany: Kurt Wolff Verlag.

die veelfasettigheid van die groteske en die sigbaarheid van dié verskynsel in godsdiens, die letterkunde en ander gebiede:

In the idea of men of modern times, however, the grotesque plays an enormous part. It is found everywhere; on the one hand it creates the abnormal and the horrible, on the other the comic and the burlesque. It fastens upon religion a thousand original superstitions, upon poetry a thousand picturesque fancies. It is the grotesque which scatters lavishly, in air, water, earth, fire, those myriads of intermediary creatures which we find all alive in the popular traditions of the Middle Ages; it is the grotesque which impels the ghastly antics of the witches' revels, which gives Satan his horns, his cloven foot and his bat's wings.

Ek maak pertinent melding van die funksionele en interdisiplinêre aard van die groteske in die visuele kunste en die literatuur om aan te toon dat die groteske, net soos die ander onderafdelings van die burleske, met tyd ontwikkel het om te beteken wat dit vandag beteken. Die skakel tussen Bakhtin en die groteske kuns word in verskeie bronne (vgl. Domínguez, 2009) genoem. Die "kreature" wat in "gewilde tradisies" in die Middeleeue opvallend was, soos wat Hugo (1827:par. 39) noem, stem in 'n groot mate met die uitspattighede van die karnavaleske en Saturnalia-feeste (waarvan die burleske 'n kenmerk is) ooreen.

Domínguez (2009:43) skryf in die beknopte inleiding oor *The Burlesque, the Parodic and the Satiric* dat die verskillende vorms of vergestaltungen van die burleske, soos die groteske, sedert die 1970's meer omvattend deur teoretici soos Mikhail Bakhtin (1895-1975) bestudeer is. Die groteske word in *Rabelais and His World* (Bakhtin, 1984), in 'n karnavaleske poging tot versoening tussen die hoë en die lae kultuur, uitgebeeld en ondersoek. Om die groteske in sy volle omvang te verstaan en te waardeer, is 'n begrip van die karnavaleske onontbeerlik, meen Bakhtin (1984:11). Bakhtin (1984:46) merk tereg op dat 'n nuwe en kragtige herlewing van die groteske in die twintigste eeu plaasgevind het en haal die Duitse literêre kritikus Wolfgang Kayser (1961)¹³ in hierdie verband aan:

Kayser's definitions first of all strike us by the gloomy, terrifying tone of the grotesque world that alone the author sees. In reality gloom is completely alien to the entire development of this world up to the romantic period. We have already shown that the medieval and Renaissance grotesque, filled with the spirit of carnival, liberates the world from all that is dark and terrifying; it takes away all fears and is

¹³ Kayser, W. 1957. *Das Grotesk in Malerei und Dichtung*. Hierdie boek is na die dood van Kayser as deel van die *Rowöhlt's deutsche Enzyklopädie*-reeks (1961) herdruk (Bakhtin, 1984:46).

therefore completely gay and bright. All that was frightening in ordinary life is turned into amusing or ludicrous monstrosities.

In dié omskrywing wat Kayser van die groteske bied, is die komiese en vermaaklike eienskappe daarvan opvallend; die alledaagse vreesaanjaende is verander in “lagwekkende afgryslikhede”. Van Buuren (1982:8) sien ook opvallende verbande tussen die groteske en Bakhtin se karnavaleske. Die groteske het veral aan die einde van die agtiende eeu, tydens die Pre-Romantiek-tydperk in Duitsland, as kunsopvatting ontwikkel en ken ’n sentrale rol toe aan alles wat reëls te buite gaan (vgl. Van Buuren, 1982:8).

In *Sprakeloos* en *Moedervlekke* kom die inversie van die dinge wat as esteties en normaal beskou word, voor; vrees en die onbekende word deur middel van humor verdryf of word eufemisties hanteer. Deur die belaglikmaking van dinge wat abjek en grillig is, word sosiale reëls verbreek en grense wat die normale, gesonde en aanvaarbare afbaken, word verskuif of selfs vernietig. Bakhtin (1984:47) verwoord sy opvatting van vrees soos volg: “Fear is the extreme expression of narrow-minded and stupid seriousness, which is defeated by laughter.” Die lag oorwin vrees en is daarom die dominante van twee abstrakthede. Die groteske, soos gesien deur Bakhtin (1984:24), maak op teenstrydighede staat en rig hom op transformasie:

The grotesque image reflects a phenomenon in transformation, an as yet unfinished metamorphosis, of death and birth, growth and becoming.

Ambivalensie is ’n kernelement van die groteske weens die fokus op transformasie:

The other indispensable trait is ambivalence. For in this image we find both poles of transformation, the old and the new, the dying and the procreating, the beginning and the end of the metamorphosis (ibid.).

In hierdie beskrywings van die groteske sien ons ook die gevurkte en teenstrydige as eienskappe van die burleske. Ons sien die hoë en die lae wat met mekaar gejukstaponeer word, maar ook die ouere en die nuwe, begin en einde sowel as die voortbring van lewe wat teenoor sterwe staan. Lewe en voortplanting, asook die begin en einde van ’n metamorfose, word ambivalent uitgebeeld om ’n literêre styl teweeg te bring, die “vereniging van onverenigbare kenmerke” (Van Buuren, 1982:1-2).

Die groteske, meen Pretorius (2010b), is ’n term wat in hedendaagse literatuur op ’n teks dui waarin “buitensporige voorstelling” voorkom. Die groteske behels dat karakters in die moderne verhaalkuns “fisies of geestelik vermink is en handeling uitvoer wat duidelik deur die skrywer as abnormaal bedoel is” (Pretorius, 2010b). Michette in *Moedervlekke*, Otto Kadoke se pasiënt en ook sy ma se versorgster, het byvoorbeeld hare op haar bolip wat soos ’n snor lyk (Grunberg,

2016:243). Aangesien sy reinigingsmiddels gedrink het in die onsuksesvolle poging om haar lewe te neem, kom sy nou verwronge en travesties voor:

Nu vallen haar littekens hem weer op. Eigenaardig genoeg lijkt de huid ondanks die littekens onbeschadigd, alsof het zo hoort, alsof ze zo geboren is. Een reptielenhuid en toch zacht, het vermoeden van zachtheid (bl. 220).

Michette kom nou fisies “vermink” en abjek voor, as resultaat van gedrag wat as abnormaal en afwykend beskou word. Aangesien sy ’n uiterlike verandering ondergaan het, moet sy as ’t ware weer van voor af in die samelewing geïnisieer word sodat mense aan haar alternatiewe voorkoms gewoond kan raak. Sy moet aan die (nuwe) manier waarop mense haar as abjek behandel, gewoond raak. Hierdie inisiasieproses kom op talle plekke in die roman ter sprake. Wanneer die groteske in ’n teks teenwoordig is, bly harmonie en balans in die slag (Pretorius, 2010b). Otto Kadoke se pa (in *Moedervlekken*) het die genderrol van sy moeder na haar sterwe aangeneem. Só word die groteske storttoneel beskryf wat Kadoke waarneem toe hulle sy getransvesteerde vader moes help stort:

[...] en voor het eerst sinds lange tijd ziet Kadoke het geslachtsdeel van zijn moeder, de piemel, de ballen. De piemel van een oude man, de ballen van een oude man. Naakt nu, met alleen nog schoenen en sokken aan, is moeder minder moeder en toch meer vader of beter gezegd: een hybride wezen ergens tussen vader en moeder in, een wezen wat niet meer van deze aarde is. Misschien niet de nieuwe mens, maar de oude, eentje die er eigenlijk niet had moeten zijn. Prehistorisch. Even denkt Kadoke weer aan de baarmoederverzakking van zijn overleden moeder. Tussen een baarmoederverzakking die naar buiten hangt en een piemel zit eigenlijk niet zoveel verschil (Grunberg, 2016:145-146).

Dié verweefdheid, ’n tipe *au milieu*-fase tussen menslike, dierlike en plantaardige toestande, waarvan Cuddon (1999:367) melding maak, is in die bogenoemde twee sitate duidelik. Die woorde “een hybride wezen ergens tussen vader en moeder” asook “reptielenhuid” dui die verwarring en verweefdheid van temas asook die abjekte duidelik aan. Ook “prehistorisch”, in die aanhaling, dui op die abjekte en die groteske wat Pretorius (2010b) as “vreemd” en “buitensporig” beskryf. Swanepoel (2016) se uitgangspunt rondom die lag in Ivan Vladislavić se *Courage*, is dat dit ’n gevoel van wreedheid inhou – veral lag vir die abjekte liggaam, dit wat vir ons vreemd en onbekend is; ons lag vir dit wat ons begrip van normaliteit en orde bedreig. Swanepoel (2016:6) verwoord die funksie van die lag vir die abjekte liggaam (soos waar talle reedsgenoemde voorbeelde van abjekte, karikaturale karakters in *Sprakeloos* betrokke is) soos volg:

Counter-intuitively, the abject keeps one safe by pushing the repulsive and unacceptable into a liminal zone on the periphery of the conscious and creating the semblance of safety, control and order. The abject is thus associated with the wounded or sick body and with unacceptable behaviour, that which the body or society rejects in order to sustain itself.

Die woorde “liminaal” en “periferie” (in die bostaande paragraaf) impliseer dat die abjekte met grense geassosieer word, en nog sterker met die *au milieu*-sone – die tussentoestand. Swanepoel (2016:6) se siening is dat humor en die lag abjekte karakters byeenbring. In essensie is die versoening van skynbare onversoenbaarhede die primêre funksie van humor. Waar stylmiddels soos ironie en sarkasme skei, bring humor bymekaar. Uit *Sprakeloos* en *Moedervlekke* het ek alreeds enkele voorbeelde voorgehou van die abjekte, karikaturale liggaam en humor wat die abjekte in kontras laat staan met ander (nieverminkte) mense.

“The abject is the self cast off, a reminder of one’s fragility and mortality” sê Swanepoel (2016:6). Broosheid en sterflikheid, asook pyn, trauma en verlies, is nie onbekende temas in die twee romans wat die onderwerpe van my ondersoek is nie, intendeel – dit staan sentraal en leen hulle sterk tot ’n ondersoek vanuit die perspektief van die abjekte. Hetsy deur middel van die uitbeelding van pyn, naaktheid, mutilasie, selfdoodpogings, bejaardheid of ander gesondheidsverwante toestande, kry die abjek-groteske regdeur hierdie romans ryklik beslag. Die abjekte en die groteske toon sekere ooreenkomste soos die vreemde, soms verminkte en afwykende, en kan daarom nie afsonderlik, die een sonder die ander, in hierdie studie bespreek word nie.

Geslagsdele en die geslagtelike, wat as voorbeeld van die abjekte en groteske uitgebeeld, beskryf en beklemtoon word, beklee ’n noemenswaardige rol in die romans van beide Lanoye en Grunberg. In die toneel waar Lanoye se pa in die bad gly en val, moet hy hom uithelp: “Naakt, beschaamd, tot kind gereduceerd door wie hij nog de papfles heeft gegeven, door wie hij nog eigenhandig een propere luier heeft omgedaan [...]” (Lanoye, 2009:140). Carr-Gomm (2010:7) onderskei in *A Brief History of Nakedness* tussen *nakedness* en *nudity*: “if you are nude you are unclothed and knowingly observed, while nakedness refers to the ‘innocent’ state of simply being uncovered.” *Nudity* word met kuns geassosieer waar *nakedness* bloot op ’n ongeklede toestand dui. *Nakedness* verteenwoordig die ongekunstelde en *nudity*, die sogenaamde ideaal (Carr-Gomm, 2010:7). Met ideaal word iets afgeronds geïmpliseer, iets kunssinnigs en met die doel om observasie toe te laat. Clark, soos aangehaal deur Cover (2003:54), stem met hierdie onderskeid saam.

In Afrikaans is hierdie twee terme (*nakedness* en *nudity*/kaalheid en naaktheid) byna sinonieme van mekaar en verskil hulle te min om op ’n semantiese vlak van mekaar onderskei te word. Ek

wil steeds postuleer dat *nakedness* (van Germaanse afkoms) op kaalheid dui en dat daar 'n groter ooreenkoms tussen *nudity* (van Frans) en naaktheid is (vgl. Carr-Gomm, 2010:7). Die “toestand” waarin Lanoye se pa hom in die bad bevind, kan vanuit Carr-Gomm se perspektief as kaalheid beskou word – die “onskuldige toestand van onbedek wees”. Vir Carr-Gomm (2010:9) is die selfbewussyn van die mens nou verwant aan hoe ons optree met betrekking tot ons fisieke voorkoms. Die siening wat jy van jou eie liggaam en voorkoms het, jou selfbewussyn, sal daarom in jou gedrag weerspieël en ook hoe jy die wêreld beskou – “since the way we perceive them and our appearance radically affects our experience of ourselves and of the world”.

Michette in *Moedervlekken* se selfbeeld sal radikaal van Otto Kadoke se selfbeeld verskil, aangesien sy letsels het. Kaalheid in *Moedervlekken* en in *Sprakeloos* gaan meestal met skaamte, die abjekte en 'n intense bewussyn van die self gepaard. Omdat die ongeklede toestand met seks en seksualiteit geassosieer word, word dit meestal in Westerse kulture as onbetaamlik, obseen en onsedelik beskou. Cover (2003:55) beaam die verwantskap wat skaamte en selfs die onbetaamlike, obsene en onsedelike met naaktheid en die seksuele het:

Nakedness across a vast array of representations in the history of western culture has been inseparable from sex and sexuality, and has hence been located adjacent to the indecent, the obscene and the immoral.

Die groteske, as verteenwoordiger van die “buitensporige, vreemde” of “oordrewe” (HAT VI, 2015:56), kom veral in nudistiese tonele in *Sprakeloos* en *Moedervlekken* voor. Die obsene, wat met die seksuele en die onweloweglike geassosieer word (HAT VI, 2015:855), word hier ook in verband met naaktheid gebring. Cover (2003:56) beweer dat Westerse kulture van die een-en-twintigste eeu sekere uitbeeldings van naaktheid direk koppel aan die seksuele, terwyl ander dit nie doen nie. Die kaalheid wat in die betrokke romans figureer, is meestal nieseksueel van aard; met ander woorde die karakters ontklee nie met die doel om observasie toe te laat nie. Lanoye se moeder het byvoorbeeld geen doel in naaktheid, die meer kunssinnige weergawe van die twee, gesien nie: “Zij, die zo vaak te preuts voor woorden was, en naaktheid onnodig vond, zelfs kwetsend, in moderne kunst en op tv” (Lanoye, 2009:339).

Die toestande van onbedek wees (in *Moedervlekken*) lei tot skaamte en swye: “‘Moeder heeft een piemel,’ fluistert Kadoke [...]. ‘We praten niet over haar piemel. Als je moeder onder de douche zet zul je haar piemel zien, maar spreek er niet over’” (Grunberg, 2016:247). Moeder se “piemel” maak van haar 'n abjekte karakter, wat aansluit by die groteske, net soos die verminkte lyf van Michette en die groot fisieke vertoon van Dikke Liza. Dit is buitengewoon en vreemd dat Lanoye se moeder se lyf *au milieu* dié van 'n man en 'n vrou s'n uitgebeeld word.

Cover (2003:56) meen dat spesifieke rame (*frames*) geskep moet word om betekenis aan die uitbeelding van naaktheid te gee. Met elke raam is 'n gepaardgaande eksplisiete of implisiete skript – 'n tipe “kennisrepresentasie” wat 'n “voorspelbare volgorde van gebeure” voorstel (Herman, 2009:33). By die burleske styl wat in *Sprakeloos* en *Moedervlekken* voorkom, word hierdie “voorspelbare volgorde van gebeure” op 'n literêre vlak ondermyn, aangesien die styl waarin die tekste geskryf is op plekke in kontras met die inhoud daarvan staan. Binne die Postklassieke Narratologie word die term *skript* gebruik om te wys op die volgorde van handeling wat binne 'n bepaalde konteks, die raam, uitgevoer word.

In die groteske en abjekte tonele in die romans, hetsy 'n kaal storttoneel of 'n verwronge voorkoms, bestaan daar nie 'n raam of 'n “riglyn vir interpretasie” (Herman, 2009:34), van hoe 'n normale liggaam lyk nie. Daarom, glo ek, kom 'n afwyking voor van wat “verwagte” gedrag behels. Die ideale liggaam bly egter steeds op die agtergrond meespeel en is nie afwesig nie. Kaalheid, kan geredeneer word, is des te meer 'n toestand waar daar nie aan die konvensies van rame en skripte voldoen word nie, omdat dit nie 'n toestand is waarin daar openbaar gesosialiseer word nie. Nietemin bring die een wat die abjekte liggaam aanskou, iets van die sosiale verwagtinge met hom of haar saam badkamer toe: nie net die karakter wat kyk nie, maar ook die leser wat voyeuristies toekyk. In hierdie kaaltonele is interpretasie des te meer van die leser afhanklik.

Grosz, soos aangehaal deur Cover (2003:56), stel drie rame of kontekste voor waar naaktheid, onder die bewuste toesig van ander, geregverdig word; eerstens binne die konteks van 'n magsverhouding waar 'n ouer byvoorbeeld na 'n kind kyk of 'n dokter na 'n pasiënt. Die tweede raam waarin naaktheid as 't ware gelegetimeer word, is binne 'n intieme seksuele konteks. Dertens vind naaktheid vergestaltung deur middel van 'n medium soos die beeldende kuns, pornografie, advertensies, 'n film of 'n ander fiksionele konteks.

Volgens my manifesteer die groteske wanneer naaktheid op 'n ongewone wyse buite een van hierdie voorgestelde raamwerke uitgebeeld word. Eers dan manifesteer naaktheid as vreemd, grillig, buitensporig, abjek en obseen; met ander woorde, wanneer mense 'n ongeklede persoon nie verwag nie. In *Moedervlekken* kom 'n toneel voor waar Kadoke se moeder se versorgster, slegs in 'n handdoek geklee, die vertrek binnekom: “Rose staat in de deuropening met alleen een handdoek omgeslagen” (bl. 27). Sy het doelbewus sonder klere die vertrek betree en weet dat sy deur Kadoke aanskou word. Daarom is sy naak. Enkele reëls later bevind sy haar in die badkamer, steeds ongekleed, toe Kadoke onverwags binnekom: “Rose schrikt, houdt de handdoek voor zich als een schild” (bl. 28). In hierdie toneel is Rose, in terme van Carr-Gomm se onderskeid, kaal.

Die groteske liggaamsbeeld word breedvoerig deur Bakhtin (1984:303-367) bespreek. Naaktheid blyk regdeur die eeue heen in kuns en literatuur te figureer, hetsy eksplisiet of subtiel. In die folksfeeste en die karnaval was naaktheid nie vreemd nie, inteendeel, dit was aangemoedig. Die feesgangers was godslasterlik en uitspattig: “they are coarse, dirty, and rampantly physical, reveling in oceans of strong drink, poods of sausage, and endless coupling of bodies” (Bakhtin, 1984:xix). Wat wel duidelik is, is dat naaktheid (wat in hierdie geval veral met die groteske en die abjekte geassosieer word) en die uitbeelding daarvan, ’n belangrike literêre funksie het. Naaktheid, aldus Cover (2003:59), het nog altyd die “polisiëring” van die lyf behels en van al die opvallende eienskappe daaraan verbonde; “its musculature, its masculine or feminine pubescent development, its properties and peculiarities, all without the various significations of clothing (wealth, status, group affiliation, etc.)”. Cover maak hier die funksie van naaktheid duideliker.

Vir Bakhtin gaan die groteske hand aan hand met oordrywing en die hiperboliese voorstelling van die liggaam en van voedsel. “Exaggeration, hyperbolism, excessiveness are generally considered fundamental attributes of the grotesque style” (Bakhtin, 1984:303). In *Sprakeloos* kry ons die groteske, karikaturale lyf van Dik Liza, die huisverhuurder van die Lanoye’s. Haar logge lyf word soos volg deur Lanoye (2009:103-104) beskryf:

Haar lichaam repliceerde navenant. Het leek alle leegten op te willen vullen, die van haar geest en die in haar omgeving. Als Liza op een stoel zat, hing haar vormeloze zitvlees aan alle kanten diep over de zitting heen, zo veel mogelijk plaats innemend. Het menselijke lijf als instrument van de horror vacui. Ook haar gezicht had te lijden onder opvulzucht en zwaartekracht.

Deur middel van die beskrywing van ’n groteske beeld (of persoon) soos hierdie, word misnoeë gewek deur die onwaarskynlikheid en die byna ongeloofwaardigheid van die entiteit wat uitgebeeld word (Bakhtin, 1984:305). ’n Spesifieke fenomeen word deur middel van die groteske gekritiseer, meen Bakhtin (1984:305). Satire speel ’n indirekte rol in hierdie kritieklewing, aangesien satire op spesifieke eienskappe, of in hierdie geval fenomene, van mense gerig is. In die aangehaalde toneel met Dikke Liza waarna verwys is, word vetsug, luiheid en ’n algehele oorgelewerde toestand aan passiwiteit op ’n negatiewe wyse uitgebeeld en sodoende gekritiseer. “Liza mocht bij leven en welzijn zonder meer een onaangenaam en bokkig mens worden genoemd” (Lanoye, 2009:103).

Talle groteske tonele, met betrekking tot onder andere Lanoye se moeder en Dikke Liza in *Sprakeloos*, hou met kos en taal verband. Demeyer (2010:631) is van mening dat die onderwerp van kos veral in die groteske tonele, met ’n tragiese ondertoon in *Sprakeloos*

voorkom. Lanoye onthou die ervaring toe hy saam met sy pa na die slagpale gegaan het om varkbloed te gaan haal. 'n Koei was besig om geslag te word:

Binnen de kortste keren hangt de koe aan haken ondersteboven en tuimelen haar ingewanden tevoorschijn uit haar opengesneden buik, verpakt in een halfdoorzichtig vlies dat breekt als het de tegels raakt. De geur van bloed raakt vermengd met iets kruidigs (bl. 147).

Die ongerieflike en selfs tragiese waarheid met betrekking tot die verwerking van vleis word in hierdie aangehaalde toneel uitgewys, net soos die wyse waarop die ongerieflike en byna tragiese toestand van Dikke Liza uitgebeeld word. Dikke Liza is in hierdie geval argetipies van dinge wat grotesk-komies is, aangesien sy voldoen aan die kriterium wat Bakhtin (1984:305) vir 'n situasie stel om as komies beskryf te word. Hierdie kriterium behels die kontras wat geskep word tussen 'n positiewe en 'n negatiewe beleving. Enersyds wek Liza medelye by die leser weens haar abnormale en uiters ongemaklike fisieke toestand van oorgewig wees. Hierdie toestand ontnem haar van haar waardigheid, gemak en mobiliteit. Die leser kan nie help om vir haar jammer te voel nie. Andersyds put die leser plesier uit die feit dat sy, weens haar immobiliteit, van ander afhanklik is en in haar huis gekluister sit, omdat sy as so 'n stuurse persoon deur Lanoye uitgebeeld word.

Lanoye (2009:103) raak die essensie van die groteske – limietloos en transendentiaal (Bakhtin, 1984:310) – in sy beskrywing van Dikke Liza aan: “Het leek alle leegten op te willen vullen, die van haar geest en die in haar omgeving.” Die groteske is, volgens Bakhtin, nie slegs beperk tot die fisiese nie, maar oorskry die grense van ervaring. In hierdie aanhaling kom dit voor asof Dikke Liza se fisieke lyf sowel as “haar geest”, die byna morbiede stemming wat sy skep, grotesk is. Om hierdie rede, die feit dat 'n objek en 'n gevoel as grotesk uitgebeeld kan word, maak dit die karakters abjek en, in dié toneel, grotesk. Nadat een van Josée se seuns, “Onze Lastigste” (Lanoye, 2009:262), sy lewe in 'n motorongeluk verloor het, word haar gedrag as lydende ook as grotesk beskryf: “Wat overbleef was een cocktail van eigen vinding, een groteske zwanenzang van zelfmedelijden en aanstellerij” (bl. 265). Haar rougedrag was 'n vreemde weergawe van haar gewone self en daarom word dit as grotesk beskou.

Die groteske, tesame met die abjekte, oorskry grense en dien as fasiliteerders van humor in die twee onderhawige romans. In beide romans kom tonele voor waarin die groteske, die abjekte en die makabere sigbaar is. Dié aspekte is in hierdie afdeling met die burleske in verband gebring en bespreek. Die aard en oorsprong van die groteske, beïnvloed deur volkshumor en die karnavaleske, is deur die Bakhtin-skool (Bakhtin, 1984:303-367) belig en met voorbeelde geïllustreer. Die groteske is 'n algemene verskynsel en is sterk teenwoordig in die literêre-teoretiese werke van Bakhtin, Kayser, Möser en Flögel. Saam met karikatuur en travestie, is

parodie een van die sleutelkenmerke waaraan die burleske sy unieke humorgefundeerde identiteit te danke het. Parodie as literêre begrip word vervolgens belig.

2.5.2 Parodie

Die literêre waarde (“literariness”) van ’n teks, oftewel die mate waartoe ’n teks as literêr beskou word (Venter, 2010), word gesinjaleer deur onder andere die aan- of afwesigheid van parodie. So meen ook Linda Hutcheon (1978:201) in “Parody without Ridicule: Observations on Modern Literary Parody”. Parodie het in ’n groot mate te doen met die literêre waarde van ’n teks en maak dit, volgens my, een van die belangrikste literêre stylmiddels wat in letterkunde aangewend kan word. Erlich (1973:633) konstateer die belangrike rol van parodie, in ag genome die kapasiteit van parodie om die oue in ’n nuwe vorm aan te bied, “as a mechanism of literary change”. Die verandering van ’n entiteit, saak of teks is daarom die essensie asook die eerste stap van parodiëring (vgl. Dentith, 2000:2). Pretorius (2010d) gee ’n duidelike omskrywing van die term:

Die *parodie* as 'n vorm van literêre kritiek – gewoonlik 'n subtiele en indringende evaluering van die teikenteks – bestaan daarin dat die opvallendste kenmerke, die wesenstrekke, van die teikenteks nageboots word op so 'n wyse dat foute oordryf word, gekunsteldheid of uitspattige styl of ander gebreke onderstreep word, of dat elemente uit die teikenteks geheraktiveer/herskep word tot 'n nuwe rol en status.

Parodie, net soos die burleske, behoort onder die koepelterm, satire (Shepperson, 1967:3), en besit die dubbeltaak, aldus Pretorius (2010d), van “bespotting en hervorming”. Ook Domínguez (2009:43) is van mening dat parodie en satire ten nouste met die burleske geassosieer word en dat parodie aan die oorvloedige gebruik van ironie en sarkasme gekenmerk word. Hierdie tipe parodie, wat ook direk aan die burleske grens, staan as komiese parodie bekend en is in die sewentiende eeu as sinoniem met die burleske hanteer (Shepperson, 1967:6). Komiese effek word bereik deur triviale, onbelangrike onderwerpe met hoogdrawende, verhewe taal te beskryf of deur middel van “behendige jukstaponering van ongerymdhede” (Pretorius, 2010d). Die noue verwantskap tussen die burleske en parodie ten opsigte van die paradoksale hantering van onderwerp en styl, is duidelik. Beide stylvorme behels teenplasing en “jukstaponering”. In ’n burleske teks word die ernstige en die triviale naas mekaar geplaas en in ’n parodie word ’n ander, tweede, en parodiërende teks, langs die oorspronklike teks geplaas.

Eienskappe van die parodie sowel as die burleske, skryf Wright (1968:12), was algemeen gedurende die tydperk toe die eerste Griekse dramas, deur Aristophanes (ca. 445-380 v.C.), geskryf en opgevoer is. Wright (1968:12) beskryf die Griekse satiriese drama as burlesk, met ’n

groot mate van oordrywing en oordadigheid. Parodie, as een van die gewildste instrumente van satire, is mildelik in al die dramas te bespeur:

One of its (Greek satiric drama's) most favourite instruments of satire was parody, which was employed unsparingly on everything which society in its solemn moments respected – against everything that the satirist considered worthy of being held up to public derision or scorn (Wright, *ibid.*).

Godsdiens, filosofie, sosiale gedrag, instansies en selfs digkuns het onder parodiërende kommentaar gekom in die Griekse satiriese drama (vgl. Wright, 1968:12). Die lys van parodie-teikens is myns insiens vandag selfs langer weens al die sosiale en elektroniese platforms waarop media ge(her)publiseer kan word. Hoe meer iets gerespekteer word of hoe hoër dit geag word, hoe 'n groter teiken word dit om geparodieer te word.

Net soos travestie en karikatuur, is parodie 'n omwerking van iets anders. Hierdie omwerking, ten einde iets 'n parodie te noem, behels sekere reëls en sommige reëls van die parodie stem met die reëls van die burleske ooreen (Shepperson, 1967:6). Die Griekse *paròdia* beteken “teen-lied” en sluit die konsep van vergelyking en 'n mate van kontras in (Hutcheon, 1978:201). Parodie het, volgens Hutcheon (1978:201), nie aanvanklik 'n humoristiese en verspotte konnotasie, soos die *burla* in die burleske, gehad nie. Pretorius (2010d) skryf oor die ontstaan van parodie en dat Aristoteles in sy *Poëtika* (4e eeu v.C.) die genese van parodie aan Hegemon van Thasos (komiese digter van die 5e eeu v.C.) toedig. Hegemon het, in 'n epiese styl, mense op 'n minderwaardige manier voorgestel, wat nie noodwendig 'n komiese wyse was nie.

In *Moedervlekken* herinner Michette se geween vir Kadoke, byna tot sy vermaak, aan die klaaglied van 'n eekhorning: “En vanonder die deken blijven geluiden komen. Gejammer misschien. Een klaaglied. Een oud klaaglied dat op een nieuwe melodie wordt gezongen. Kadoke kan deze gedachte niet onderdrukken: het klaaglied van een eekhoorn” (Grunberg, 2016:244). Parodie het die doel van “bespotting en hervorming”, net soos in Aristoteles se tyd, en hierdie bespotting word ook in die bogenoemde voorbeeld uitgebeeld.

Komiese parodie word volgens Pretorius (2010d) van literêre parodie onderskei. Ek wil egter nie in hierdie studie op die onderskeid tussen die twee soorte parodieë fokus nie, maar eerder op die kenmerke wat hulle deel, naamlik hulle vermaaklike en mimetiese eienskappe. Die HAT VI (2016:960) beskryf parodie as die “grappige omwerking van 'n ander (ernstiger) stuk” en 'n “belaglik makende nabootsing”. Dentith (2000:3) noem parodie die “namaak” en “transformasie” van iemand anders se woorde en beweer dat ons almal op een of ander stadium daaraan skuldig is:

That might also pass as an account of language used more generally, for language is not one's own, but always comes to each speaker from another, to be imitated and transformed as that speaker in turn sends it onwards. [...] for we can do no more than parrot another's word as it comes to be our turn to speak it.

Deur die blote herhaling van iemand anders se woorde, skryf Dentith (2000:1), en deur die oordrywing van iemand se intonasie, kan 'n persoon die onderwerp van bespotting word, al bly die inhoud van die nagemaakte boodskap dieselfde. Enkele maniërismes kan daarom nagemaak of oordryf word en op dié manier die primêre boodskap bespotlik laat voorkom. Juis om hierdie rede is parodie 'n gevaarlike stylmiddel. As 'n vorm van literêre kritiek, soos wat Pretorius (2010d) parodie omskryf, is parodie 'n aanval wat ligsinnig-komies kan wees, maar ook brutaal-eerlik en tereg wysend. Die klem in 'n parodiërende teks lê, aldus Pretorius (2010d), op die "ondersoekende en effektiewe" kritiek wat gelewer word op 'n digter, skrywer, literêre genre of 'n literêre tradisie. Hutcheon (1978:202) beaam hierdie kritiserende aard van die moderne parodie en skryf dat dit 'n afstand tussen die agtergrondteks (wat geparodieer word) en die nuwe werk impliseer:

The modern use of parody, though, does not seem to aim at ridicule or destruction. Parody implies a distance between the backgrounded text being parodied and the new work, a distance usually signalled by irony. But the irony is more playful than ridiculing, more critical than destructive.

Tekens van beide die humoristiese parodie (wat deur speelse ironie gekenmerk word) en die literêre parodie (wat meer krities is), soos wat Pretorius (2010:d) onderskei, word deur Hutcheon (1978:202) hierbo uitgewys. Parodie in resente tekste neig egter om meer literêr van aard te wees. Omdat die terme parodie en die burlleske met mekaar verwar word, word hulle onder dieselfde vaandel, genaamd satire, gegroepeer. Hierdie verwarring word deur Hutcheon (1978:203) uitgeklaar. Hutcheon stel dat moderne parodie veral gekenmerk word deur 'n tipe Renaissance-nabootsing. Hierdie nabootsing behels oorspronklike en kreatiewe maniere om te parodieer. Moderne parodie verskil van, maar is verwant aan, die burlleske en travestie, veral met betrekking tot literêre nabootsing en kontrastering. Moderne parodie is meer kompleks as pastiche, blote aanpassing, inspeling of aanhaling (Hutcheon, *ibid.*). Wanneer 'n literêre teks geparodieer word, is dit nie slegs 'n parasitiese kunswerk nie, maar ook 'n skeppende een (Pretorius, 2010d). Onderwerpe wat maklike teikens vir die parodis is, is eksentrisiteit, sentimentaliteit, pedanterie, hoogdrawendheid, verwaandheid, verveling en uitgediende vorme (*ibid.*).

In hierdie studie stel ek in die komiese sowel as die literêre aspekte van parodie belang, omdat die twee hand aan hand gaan en omdat parodie op 'n komiese wyse in *Sprakeloos* en

Moedervlekken teenwoordig is. Hutcheon (1978:202) wys ook op die voorkoms van ironie – 'n term wat dikwels in dieselfde asem as satire, komiese parodie en die burlleske genoem word – in tekste wat deur literêre parodie gekenmerk word. Die feit dat ironie in beide komiese en literêre parodie-tekste figureer, dui na my mening op die verweefdheid en oorvleueling van die twee tipes parodieë en dat beide tegelyk in 'n teks aangetref kan word.

Die essensie van parodie, meen Dentith (2000:2), lê in die nabootsende aard daarvan – in die komiese sowel as die literêre parodie. Nabootsing is 'n manier van praat en 'n manier van handel (Dentith, *ibid.*). Deur middel van hierdie parodiërende handeling, word daar veel meer as 'n grammatika of 'n woordeskat (van die geparodieerde teks of persoon) aangeleer; ook 'n heel nuwe repertoire van maniere, houdings en praatwyses. Parodie word daarom 'n ingesteldheid. Parodiërende nabootsing kan verskillende vorms aanneem en kan, soos Shepperson (1967:6) duidelik maak, met die burlleske verwar word. Michette se klaaglied, wat soos 'n eekhorning klink, is kenmerkend van hierdie maniërismes, houdings en praatwyses wat vir Kadoke opvallend is en waarop die parodie ingestel is.

In die agtergrond van 'n parodie staan 'n ander teks, die nagebootsde teks; 'n teks waarteen die nuwe skepping gemeet sal word (Hutcheon, 1978:201). Parodie sluit by literêre skole soos die Russiese Formalisme en die klempasing op die outonome literêre werk aan, wat 'n primêre uitvloeisel van die Russiese Formalisme is. Die outonome literêre waarde van 'n teks word beklemtoon en selfs in gedrang gebring wanneer die teks geparodieer word (Hutcheon, 1978:201). Hutcheon (1978:206-207) verklaar hierdie verwantskap:

The result of this use of already familiar traditional material in an unfamiliar background function is often, as the Russian Formalists have pointed out, that the literary character of the text comes to be stressed. This is certainly so in modern fiction. In leading the reader on, in making him expect the familiar, the parodist establishes a rhythm of 'counter-expectation' [...].

Russiese Formalisme hou verband met lesersverwagtinge ("expect the familiar") en verwagtingshorisonne. Hierdie horisonne het te make met die vervreemding wat bewerkstellig word tussen 'n teks en 'n leser wanneer daar nie aan die leser se verwagtinge voldoen word nie ("counter-expectation"). "Parodiëring is ook 'n kragtige tegniek van vervreemding, wat spesifiek vervreemdend t.o.v. die literêre tradisies of konvensies werk. 'n Bepaalde literêre vorm en die kenmerkende inhoud van 'n bepaalde literêre soort word doelbewus gebruik en doelbewus met nuwe inhoud en betekenis bekleed" (Du Plooy, 2010). Vervreemding en verwagtingshorisonne word meer breedvoerig in afdeling 2.7 bespreek, nadat die burlleske en die Russiese Formalisme (afdeling 2.6) met mekaar in verband gebring is.

In *Sprakeloos* en *Moedervlekken* kom parodie minder opvallend voor. Nie een van die tekste is 'n eksplisiete omwerking van 'n ander teks nie, maar *Sprakeloos* kan op twee duidelike wyses aan die parodie gekoppel word. Eerstens sou mens wel kon redeneer, gegewe die feit dat parodie op die tekstuele gerig is, dat *Sprakeloos* in 'n bepaalde opsig in 'n parodiërende verhouding tot die tipiese memoir (Fr.: lewensherinnering) staan. Hellemans (1998:81) praat van Lanoye se vroeër werke (soos *Kartonnen dozen* en *Slagerzoon met een brilletje*) as “memoires”. Memoires is “verhale, verslae of berigte van die lewe van óf die memoireskrywer self óf die lewe van 'n ander persoon waarby hy betrokke was” (Bisschoff, 2010b). *Sprakeloos* besit talle memoir-eienskappe. Lanoye skryf nie slegs oor sy moeder se lewe nie, maar ook oor sy eie lewe. Holman (soos aangehaal deur Bisschoff, 2010b) is van mening dat memoires ook 'n vorm van outobiografie is. As gevolg van hierdie eienskap van die memoir is *Sprakeloos* nog stewiger in hierdie kategorie gevestig. Die outobiografie verskil van die memoir in die opsig dat memoires te doen het met gebeure en persone wat nie om die memoireskrywer wentel nie, “terwyl die outobiografie sterk klem lê op die innerlike en private lewe van die betrokke persoon” (Bisschoff, 2010b). Ten opsigte van hierdie onderskeid is *Sprakeloos* meer van 'n outobiografie as 'n memoir, omdat die romangebeure in 'n groot mate om Lanoye, as die outeur, se innerlike en private lewe draai.

Muyres (2013) wys 'n tweede eienskap van parodie in *Sprakeloos* uit. Hierdie punt behels die meer algemene intertekstuele verband tussen die werk van Lanoye, veral *Sprakeloos*, en die werk van Louis Paul Boon met *De Kapellekensbaan* (1953)¹⁴ en *Zomer te Ter-Muren* (1956)¹⁵. Muyres (2013:8) bevestig hierdie verband: “De literaire kritiek heeft meer dan eens een verband gelegd tussen Lanoye en Boon.” Muyres (2013:8) is van mening dat Lanoye se vertelwyse ook “opmerkelijke overeenkomsten” met die van Boon se boeke oor die Kapellekensbaan toon. “Hij heeft een grote affiniteit met het werk van Louis Paul Boon”, skryf Van Bork (2007). Resensente beaam hierdie ooreenkoms tussen die werk van Lanoye en Boon in die resepsie van *Sprakeloos*: “Opvallend is in dit opzicht, dat ook de receptie van *Sprakeloos* overeenkomt met die van de werken van Boon in de jaren vijftig” (Muyres, 2013:8).

Die grootste ooreenkoms tussen die werk van Lanoye (veral *Sprakeloos*) en Boon (*De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren*), is 'n bepaalde soort “eenduidigheid” (Muyres, 2013:8). In *Sprakeloos* staan die siekte en dood van Lanoye se moeder sentraal en in Boon se twee tekste vorm Ondine en Oscarke die narratiewe spilpunt. “In beide gevallen kan dat de critici niet helemaal worden aangerekend. De auteurs [Lanoye en Boon] hebben de lezing van hun boeken immers middels een prelude in een bepaalde richting gestuurd” (ibid.).

¹⁴ Boon, L.P. 1953. *De Kapellekensbaan*. Amsterdam: De Arbeiderspers.

¹⁵ Boon, L.P. 1956. *Zomer te Ter-Muren*. Amsterdam: De Arbeiderspers.

Die ooreenstemmende voorwoorde, as rigtingwysers en pasaangewers van beide *Sprakeloos* en *De Kapellekensbaan* (1953), word deur Muyres uitgewys. Mens kan nie help om te wonder of Lanoye sy prelude met Boon s'n in gedagte geskryf het nie. Beide voorwoorde is spesifiek vooruitskoudend van aard en lei die leser op 'n eerlik-onthullende wyse die teks in. Beide skryfstyl is tot 'n mate waarskuwend van aard. Lanoye waarsku die leser om nie pretensie en leuens te verwag nie, en Boon skryf dat die leser 'n byna politieke inslag en die opgang van Sosialisme te wagte kan wees. Lanoye begin *Sprakeloos* met die woorde: "En dit is het relaas van een beroerte, vernietigend als een inwendige blikseminslag, en van de tergende aftakeling die zich daarna twee jaar lang voltrok aan een vijfvoudig moederdier en amateuractrice eersteklas" (bl. 9). In *De Kapellekensbaan* stuur Boon (1953:5) die prelude op 'n eenderse vertelwyse:

[...] dat het boek is over de kinderjaren van Ondineke, die geboren werd in het jaar 1800-en-zoveel (...) maar dat in zijn grote lijnen de moiezame OPGANG VAN HET SOCIALISME wil tekenen, en de ondergang van de burgerij die 2 oorlogen op haar kop kreeg en ineenstuikte. Maar daartussen en daarnaast is het ook een boek dat zich veel later afspeelt, in onze moderne dag van vandaag [...].

Omdat die romans struktureel ooreenstem, in terme van hulle uitgebreide lengtes, kry hulle ook dieselfde kritiek – "te chaotisch en te breedsprakig" (Muyres, 2013:9). Muyres (ibid.) wys op die opvallend ooreenstemmende ontvangs van *Sprakeloos*, *De Kapellekensbaan* (1953) en *Zomer te Ter-Muren* (1956) en skryf dit aan die einste redes toe wat tot die tekste se gewildheid bydra – die lengte en die strukturele ontwerp daarvan.

Parodie is ook in die oeuvre van Grunberg teenwoordig. In essayformaat bied Grunberg in *De Mensheid zij geprezen* (2001) 'n omgekeerde variant van die Nederlandse humanis Desiderius Erasmus se satire, *Lof der Zotheid* (1511). Truijens (2001) noem dat Grunberg die styl en toon van Erasmus in *De Mensheid zij geprezen* (2001) so "meesterlijk parodieert" en dat hy sy retoriese truiks weer met swier gebruik. *De Mensheid zij geprezen* (2001), as "komische lofrede en als parodie", moet volgens Van Hengel (2001) as sleutel tot Grunberg se eie werk gelees word omdat dit kensketsend van sy werk as skrywer en joernalis is.

Uit die bostaande voorbeelde, inligting en aanhalings met betrekking tot parodie, kan ons enkele samevattende afleidings maak:

- a) Parodie kom tot 'n mindere mate in *Sprakeloos* en *Moedervlekken* voor, aangesien geen van die tekse 'n doelbewuste en komiese omwerking van 'n ander teks is nie.

- b) Parodie word deur middel van behendige naasmekaarstelling, vergelyking en jukstaponering gebruik om sosiale kommentaar te lewer, verandering aan te moedig en ongeregighede aan die kaak te stel.
- c) Parodie kom in al die literêre genres voor, insluitende musiek en die skilderkuns, maar vind veral in die literatuur uiting. Parodie maak in die letterkunde deel uit van 'n literêre styltrio – parodie, karikatuur en travestie – wat die primêre literêre boublokke van die burleske vorm.

Die travestie-komponent van die literêre styl-drieluik word vervolgens bespreek.

2.5.3 Travestie

Maarten 't Hart (1944-) word deur Francken (2000:121) as een van die gewildste Nederlandse skrywers geïdentifiseer. Met werke soos *De jacobs ladder* (1986) en *Het woeden der gehele wereld* (1993) op sy kerfstok, is hy “bij uitstek de schrijver van het Hollandse polderlandschap” (Francken, 2000:120). Francken (2000:121) meen dat 't Hart sy faam op twee maniere verkry het – eerstens deur te skryf en tweedens deur as “deeltijd-vrouw” aandag op sy openbare optredes en skryfwerk te vestig. 't Hart se uitgewer het blykbaar per geleentheid foto's van hom as 'n opvallende jong dame, Maartje 't Hart versprei – “verfraaid met een aanlokkelijke vrouwenpruik en een lakjas” (ibid.). Francken skryf dat hierdie travestiese gedrag van 't Hart met 'n definitiewe doel geskied en nie sommer vir blote vermaak is nie (ibid.). Met die oog op sy loopbaan, berus 't Hart se verkleding op “een authentieke verkleedobsessie, die meteen een veelbelovend thema vormt voor nog te schrijven werk” (ibid.). Travestie is presies dit – 'n komiese verkleding met die doel om te kommentarieer, te vermaak en/of te beklemtoon.

Travestie dui enersyds op die “komiese voorstelling van 'n ernstige literêre werk” (HAT VI, 2015:1364) en stem in hierdie opsig, soos wat deur Vosloo (2003:88) ook uitgewys word, met parodie ooreen. “To travesty something”, meen Morrow (2015:3), “is to burlesque it, to trivialize or demean it through outrageous parody or caricature”. 't Hart was steeds herkenbaar onder sy pruik en jas en daarom was hy 'n verpersoonliking van homself. Maarten het Maartje geword, getransformeer en komies verklee ten einde die lagwekkende op die voorgrond te stel en 'n verhewe outeurstatus te verlaag tot 'n man in 'n rok en 'n pruik.

Die verweefdheid van literêre humormodi is ook by travestie opvallend. Hodgart (1969:14) beklemtoon hierdie verweefdheid deur eerstens die hekelskrif, oftewel die “lampoon” (wat 'n persoonlike aanval op iets of iemand is), en tweedens travestie, as kernelemente van satire te noem. Deur middel van gewelddadige, skandelige of beledigende parodie en karikatuur word iets of iemand se waarde bespotlik verlaag en sodoende kom travestie voor. Lanoye skryf in

Sprakeloos dat hy van net een gay man gedurende sy kinderjare geweet het – Chez William, 'n man wat op elke eerste en laaste Saterdagavond van die maand 'n “travestieshow” gehou het. Lanoye beskryf Chez se travestievertonings soos volg:

Zijn travestieshow, op elke eerste en laatste zaterdagavond van de maand, vormde zijn unique selling proposition in de ganse streek. Hij trad playbackend op in dure jurken waaraan hij de volledige opbrengst van zijn zaak spendeerde, boven op het fortuin dat hij al had moeten lenen om ze in te richten (bl. 319-320).

Travestiese uitbeeldinge en optredes word al so vroeg as in die tyd van Aristophanes (ca. 445-380 v.C.) en in die bloeitydperk van die karnaval en die Saturnusfees in ou Rome opgemerk (Hodgart, 1969:23). Travestie as 'n komiese verkleding, met die doel om te vermaak en sosiale kommentaar te lewer is in wêreldliteratuur ingebed en dit het by hierdie feeste en die karnaval begin. Die genoemde feeste, meen Hodgart (1969:23), het die sosiale orde omver gewerp en selfs totale anargie geskep deur middel van godslastering, obseniteite en onverantwoordelike optrede. Obsene gedrag het 'n prominente rol in die antieke Griekse en Romeinse feeste gespeel, selfs meer prominent as satire en komedie (Hodgart, 1969:28). Die sosiale status wat aan rang en rykdom gekoppel was, het by hierdie feeste weens obsene gedrag vervaag, om ruimte vir absolute en ondiskriminerende gelykheid te maak:

Obscenity, like the saturnalian festival itself, is reductive. It reduces men to equality, humbling the mighty. In the festivals, the fool changes place with the king, the chorister with the bishop, and the rigid social hierarchy is confounded for the occasion. So too the effect of obscenity in satire is to level all men, and to level them downwards, removing the distinctions of rank and wealth (Hodgart, 1969:30).

Paul Scarron (ca. 1610-1660) was 'n Franse digter, dramaturg en novellis wat veral bekend is vir *Virgile Travesti*, 'n parodie op die *Aeneid*, 'n epiese Latynse gedig. *Virgile Travesti* (1648-1653) word deur Hodgart (1969:30) as 'n voorbeeld van 'n “suiwer travestie” gesien. Ook *A Midsummer Night's Dream* (1595), 'n komedie deur William Shakespeare, word deur Morrow (2015:3) as een van die eerste tekste beskou wat duidelik travesterend van aard is. Morrow (ibid.) wys hiermee op die ingebedheid van travestie in populêre wêreldliteratuur.

Net soos in die geval met lae burlleske in tekste word travestie in hierdie hoedanigheid op 'n “ligsinnige, absurde, grotesk buitensporige” (Pretorius, 2010f) manier aangewend om die verhewe of deftige inhoud van 'n teks banaal of alledaags te laat voorkom. Ooreenstemmend met die burlleske word 'n diskrepansie tussen inhoud en vorm by travestie teweeggebring wat die komiese en satiriese tot gevolg het. In Pretorius se omskrywing van travestie kom eienskappe van die hekelskrif duidelik na vore. Hierdie eienskappe word deur Grové (2010) as

onder andere spot, sarkasme en hiperbolisering beskou en het ten doel om “onreg te ontmasker” en misverstande uit die weg te ruim.

Andersyds het travestie ten doel om op ’n “lagwekkende, ook minderwaardige, vernederende” en “skandelige” wyse iets ernstigs na te boots (HAT VI, 2015:1364) en toon hiermee steeds ’n ooreenkoms met die oorspronklike betekenis van die woord, soos wat dit in post-klassieke Italië beteken het. Die Latynse terme *trans* (“oor”) en *vestire* (“om te beklee of te dra”) is gebruik om die oorskryding van die denkbeeldige grens te beskryf tussen gewone of aanvaarbare kleredrag en nuwe uitrustings of drag. Die Franse het hierdie woorde oorgeneem en *transvestir* (“vermom; verklee; verbloem”) gevorm wat gelei het tot *travesti* (Morrow, 2015:2). Die term *travesti*, wat aanvanklik op verkleding gedui het, het volgens Morrow (2015:4), later sinoniem met die burleske en parodie geword.

Die *commedia dell’arte* is ’n teaterstyl waarin travestie oorvloedig voorgekom het (Morrow, 2015:2). Weens die feit dat daar ’n beperkte aantal akteurs was, wat soms meer as een rol moes speel, moes mans per geleentheid die rolle van vroue speel. Die klem was egter nie op die namaak van die teenoorgestelde geslag nie, maar eerder op die konsep van vermomming of verkleding (Morrow, *ibid.*). Uit hierdie 16de-eeuse teatervorm van die *commedia dell’arte* het travestie ’n veelfasettige betekenis gekry weens die burleske aard van Italië (waar die *commedia dell’arte* ontstaan het) se diverse komedievorme en *slapstick*-humor:

And here, I believe, is where the word [travesty] in all of its multifaceted meanings begins to take on a new facet – one that bears an unmistakable tint of the ridiculous. The burlesque nature of Italy’s knockabout comedy, with its attendant crossover costumes and outlandish slapstick, gives to the words *travestire* or *travestir* the flavor or the absurd (Morrow, 2015:3).

Morrow sluit in hierdie opsig by Pretorius (2010f) se eienskappe van travestie, te wete die groteske en die absurde, aan. Die veelfasettigheid van travestie word met hierdie aansluiting bevestig en word die aanknopingspunt by die hekelskrif, as die literêre gelyke van travestie. My belangstelling lê egter nie by die hekelskrif as literêre deelgenoot (van die burleske) soveel as by literêre travestie nie. Literêre travestie kom in ’n verskeidenheid van vorms, style en personasies voor.

Die karakter wat Hodgart (1969:20) die sterkste met die primitiewe en – soos blyk uit my eie leeswerk – ook die moderne vorm van travestie assosieer, is die triekster – “die figuur wat in verskeie mitologieë vasgestelde idees sowel as grense van aanvaarbare gedrag ondermyn” (Foster, 2005:69). Die triekster word, volgens Foster (2005:69), veral gekenmerk deur gender-ambivalensie en kreatiwiteit (met die skep van nuwe milieus of grense) sowel as destruktiwiteit

(met betrekking tot die ondermyning van grense). Gender-ambivalensie is veral in my studie van toepassing weens die verkleding wat die term impliseer (vgl. Pretorius, 2010f). Aangesien daar eksplisiet, veral in *Moedervlekken*, voorbeelde van vermomming en verkleding asook gender-ambivalensie voorkom, lê ek vervolgens die verbande tussen travestie en die twee onderhawige romans.

John (2008:77) skryf in die artikel “Die tyd van die triekster: Identiteit in enkele hedendaagse Afrikaanse prosatekste” dat die “beeld en die idee van die triekster rigtinggewend [is] vir die denke oor identiteit in Afrikaans”. John gaan verder deur die trieksterfiguur ’n “model” (2008:77) te noem vir denke rakende identiteit in Afrikaans. In hierdie verband redeneer ek dat die Nederlandse en Vlaamse letterkundes ook tot hierdie kader gevoeg kan word waar die trieksterfiguur as “model” dien vir besinnings oor identiteit, weens die manifestasie van travestie in *Moedervlekken* en *Sprakeloos*. Die triekster kan vanuit ’n pragmatiese beskouing as die middel of die “vehicle”, die sogenaamde “beelddraer” (Viljoen, 2010), in beide *Sprakeloos* en *Moedervlekken* gesien word. In beide romans kom daar vrouens en/of mans voor wat ’n identiteitsverandering, spesifiek ten opsigte van gender ondergaan, en sodoende lagwekkend, minderwaardig of vernederd voorkom.

Otto Kadoke, as Jood, noem sy blanke vel “een vermomming” (Grunberg, 2016:101). “Ik ben goed vermomd als witte man,’ zegt hij, ‘niemand ziet dat ik niet wit ben” (Grunberg, ibid.). As blanke man voel hy asof hy homself, nes die triekster, as iets (of iemand) voorgee wat hy nie is nie. “Dat is wat ik ben, dat is wat ik wil zijn, uitstekend vermomd” (Grunberg, 2016:123). Kadoke se misleidende blankheid dien vir hom as ’n fasade, ’n skynbeeld van wie hy werklik is. Deur hierdie “vermomming” te aanvaar, eien hy sekere fasette van travestie en *per se* ook die burleske aan homself toe. Van Bork (2005) meen dat hierdie vermommingselement weens die interafhanklikheid van fiksie en werklikheid in Grunberg se romans teweeggebring word. Omdat die bron waarvan Grunberg idees vir sy werk ontleen, grotendeels sy eie belewenisse is, word daar deurlopend ’n dubbelsinnige spel met fiksie en werklikheid in Grunberg se oeuvre gespeel (Van Bork, 2005): “Dat spel heeft ongetwijfeld te maken met Grunbergs opvatting dat mensen een rol spelen en in wezen zichzelf steeds vermommen.” Die opvallendste gebeurtenis in *Moedervlekken*, wat tra(ns)vesterend van aard is, is Kadoke se vader wat besluit om sy oorlede vrou, Kadoke se gewese moeder, se genderrol aan te neem nadat sy gesterf het:

‘Hij kwam er niet uit, tot hij na weken, maanden, mijn moeders kleren begon aan te trekken, hij werd als het ware zijn vrouw, zijn dode vrouw. Hij deed zijn pakken de deur uit, hij ging anders praten, hij eigende zich haar geschiedenis toe, hij veranderde in zijn dode vrouw’ (Grunberg, 2016:73).

Asook:

De mentale transformasie was compleet en die fisiese transformasie hinkte er een beetje achteraan, maar Kadoke deed sy best om moeder so goed moogelik een vrou te laten word, sonder operasies en hormoonbehandelings, die op haar leeftyd en in haar gesondheidstoestand te riskant waren (Grunberg, 2016:133).

Pretorius (2010f) wys op die feit dat travestie ook op “verkleeding” kan dui soos wat in hierdie genoemde aanhalings sigbaar is. Vermomming, met betrekking tot *Moedervlekke*, gaan met wegsteek en verbloeming gepaard; ’n gender en ’n geslag word deur middel van ’n vroulike voorkoms versteek. Deur hierdie fopvoorkoms word die versteekte of getravesteerde objek/persoon se waarde verminder (Morrow, 2015:1):

In a very attenuated and recondite sense, to hide something is to berate or degrade it, admittedly to an infinitesimal degree, because the act of hiding (whether behind a mask or by removal) seems to acknowledge some insufficiency in the object hidden.

’n Mate van onbevoegdheid kom by die objek wat versteek of getra(ns)vesteer word voor en dit is presies die geval met Kadoke se pa wat transvestiese gedrag toon. “To disguise oneself or anything else is to slip in (many times unawares) a note of mockery, of ridicule, of something being taken down a peg or two”, beweer Morrow (2015:1). Weens sy onvermoë om die trauma van sy vrou se dood te verwerk, transformeer hy; hy word ’n verpersoonliking van haar in die proses om die pyn wat haar afwesigheid veroorsaak, te versag. Deur middel van travestie poog hy om die leemte wat deur haar verlies gelaat is, te vul. Ester *et al.* (2000:7) onderskryf hierdie siening van afwesigheid (in hierdie geval deur die dood teweeggebring) wat deur kontekstualisering en die narratief probeer verhaal word:

[...] afwesigheid verzet sich teen kontekstualisering. Wanneer verlies verhaal word, kan het vertellen in die rigting van het konvensionele vertellen gaan. Afwesigheid verzet sich daartegen en kies een literaire uitdrukkingsvorm waarin het gebeurtenis tot vrijwel niets, namelijk tot de emotie van de afwesigheid, wordt teruggebracht.¹⁶

¹⁶ Travestie sluit in hierdie verband by die groter literêre gesprek rondom traumateorie en die studie van verlies en narratief aan. Trauma word hier geassosieer met die afwesigheid van ’n persoon en die drastiese verandering in die ontologie van die afgestorwene se naasbestaandes. Aangesien die afwesige in hierdie studie ’n naasbestaande is, ’n vrou en ’n moeder, is trauma des te meer ’n realiteit wat verwerk moet word en wat singewing verg. “Daar is traumas in verband met verlies van identiteite wat deurgewerk moet word of waaroor ten minste gedink moet word”, skryf Ester *et al.* (2012:9). Die verlies en/of verandering van identiteit is ’n leimotief in *Sprakeloos* en *Moedervlekke* en die burleske dien as ’n verantwoording van hierdie verlies. Deur middel van humor, teenstrydighede en teenstellings word die aandag juis op die onderliggende, soms verbloemde, pyn gevestig, wat aan hierdie romans by uitstek ’n burleske, tragikomiese karakter verleen.

In die geval van *Moedervlekken* is travestie die eksplisiete “literaire uitdukkingsvorm” wat gebruik word om die emosie van afwesigheid terug te bring en voort te sit. Die rol van die triekster sluit weer hierby aan, omdat dit die triekster is wat mense mislei en ’n rat voor die oë draai om iets te dink of te glo wat nie werklik is nie, soos die teenwoordigheid van ’n gestorwe moeder. Foster (2005:69) het na die rol van die triekster in vier romans van Lettie Viljoen/Ingrid Winterbach gaan kyk en meen dat belangrike sielkundige grense afgetakel word deur middel van die triekster se spel met genderrolle, net soos in *Moedervlekken*. Ook Lanoye (2009:59) sien homself as ’n reïnkarnasie van sy gestorwe moeder, ’n sogenaamde wederopstanding van haar in hom. Hierdie wederopstanding is slegs moontlik omdat daar soveel ooreenstemmings tussen hom en sy gestorwe moeder is:

Hij rekende op mij voor niets minder dan een kleine reïncarnatie. De wederopstanding van zijn Joséé zoals ze was geweest, door de jaren heen, op en naast de planken. Zij had mij gebaard? Ik moest hetzelfde doen met haar.

Travestie is as ’t ware net so multidimensioneel en veelfasettig soos die burleske self, omdat dié verskynsel opsigself gelaagd is; as kernelement van parodie, karikatuur en satire, is travestie ’n waardige aspek van die humormodi. Dit is ’n term wat nog in meer detail met betrekking tot die burleske bespreek kan word. In hierdie subafdeling van die burleske het ek die pertinente verwantskap van travestie met die burleske beklemtoon asook die triekster-figuur, as ’n toonbeeld van travesterende gedrag, bespreek. Die nabootsende aard van travestie is uitgelig tesame met die eerste tekens van travestie in die literatuur en die toneelkuns. Uit *Sprakeloos* en *Moedervlekken* is daar ryklik voorbeelde van tra(ns)vesterende gedrag aangehaal. Vervolgens word die verwantskap tussen die burleske en die Russiese Formalisme bespreek.

2.6 Die burleske en Russiese Formalisme

Viewed in retrospect, Russian Formalism appears as one of the most vigorous and systematic manifestations of the twentieth-century trend toward structural analysis of cultural phenomena as well as a sophisticated and coherent rationale for the “modern” movement in literature and art (Erlich, 1973:638).

As een van die “mees kragtige en sistematiese manifestasies” met betrekking tot die letterkunde- en kunsstudie van die vorige eeu, beïnvloed die Russiese Formalisme steeds die manier waarop ons literêre tekste bestudeer. *Sprakeloos* en *Moedervlekken* kan ook binne die konteks van die Formalisme bestudeer word, soos wat ek in hierdie studie doen. Omdat die Formaliste veral op “strukturele analise van kulturele fenomene” gelet het, ten einde ’n rasionaal vir die hoofstroombewegings in letterkunde en kuns te verskaf, toon hulle talle raakpunte met velde soos die Kognitiewe Narratologie, veral met betrekking tot kwessies oor resepsie-estetika

en lesersrespons (Herman, 2009:32). Hierdie temas is ook van kardinale belang wanneer burleske tekste bestudeer word.

Sover dit literêre benaderingswyses betref, leen die Poststrukturalisme hom beter tot die bestudering van parodie en die burleske. Howells (1989:7) ondersteun hierdie siening. Waar die Strukturaliste (nes die Formaliste) meer klem op die teks as outonome verskynsel geplaas het, slaan die Poststrukturaliste meer ag op die konteks van die literêre teks (Venter, 1992:511). “Vir die post-strukturalis genereer die sisteem oneindige moontlikhede” (Venter, 1992:511) en met betrekking tot letterkunde en die burleske, is hierdie siening van die Poststrukturaliste veral van toepassing. Hambidge (2014a) beweer dat dit weens die verwydering van denkers, soos die psigiater en psigoanalise Carl Jung, uit die literatuurkompendiums is dat “die Franse Strukturaliste en Post-strukturaliste met die groter aanspraak op ‘wetenskaplikheid’ die literatuurbedryf binnegedring het”. Die Formaliste sluit, met betrekking tot hierdie ‘wetenskaplikheid’, by die Strukturaliste aan.

Die Russiese Formaliste, as ’n “literatuurwetenskaplike skool” (Venter, 2010) en ’n “liggaam van literêre teoretisering en praktiese kritiek” (Erich, 1973:627), het in die tweede dekade van die twintigste eeu bestaan (vanaf 1916 tot ongeveer in die laat 1920’s). Die Formaliste het veral voortgang gemaak ten opsigte van die omskrywing van die literêre aard van ’n teks; “die strewende om nie langer die ‘inhoud’ van die literêre werk te bestudeer nie, maar die vormprobleme van die literêre sisteem” (Venter, 2010). Die konteks is hier ter sprake omdat die leser sy eie verwagtingshorison asook die optredes van die karakters in die teks in ag neem by die singewingsproses daarvan. Die rasionaal agter ’n karakter se optrede moes daarom vanuit die teks gevind word en nie deur die leser bepaal word nie.

Meister (2009:334) verwoord Šklovskij se siening in dié verband: “Šklovskij (1917) postulated the need to study literature in terms of purely formal features such as the principle of defamiliarization, which governs the literary use of language and accentuates the textual artifact as an autonomous signifying structure.” Šklovskij se siening weerspieël die kern van die formalistiese benadering tot ’n teks – as ’n outonome, betekenisvolle struktuur, slegs op grond van formele en inhoudelike eienskappe. Linguistiek, semantiek en studies oor die struktuur en vorm van ’n teks is literêre studieveld wat deur die Formaliste geïnisieer is, meen Petro (1982:3). Die formalistiese veld is so nou aan die pragmatiek verwant, aangesien pragmatiek, semantiek en sintaksis die drie velde is wat as ondersoekbasis vir enige teks dien (vgl. Viljoen, 2010).

Hierdie studie toon teoretiese ooreenkomste met die Russiese Formalisme in terme van hulle strewende; dat die “vormprobleme” as vertrekpunt en primêre ondersoeksgebied dien, voordat die inhoud van die tekste gebruik word om die vormlike en stylmanifestasies te verklaar. Wat vorm

en styl betref, word na die uitgerekte skryfstyl in *Sprakeloos* en *Moedervlekke* verwys, as semiotiese vergestaltung van die lydingsproses van 'n moeder en die on- of gewilligheid van 'n seun (of eggenoot) om haar te 'laat gaan'. Oor *Sprakeloos* skryf Hambidge (2013:12) dat dit nie 'n roman in die konvensionele sin van die woord is nie, en hier word na die buitengewone inhoudelike sowel as vormelemente van die roman verwys. Die stylaspek waarna Hambidge verwys, is spesifiek die humoristiese *burla* en geestigheid, wat regdeur beide die hierbespreekte romans voorkom en wat kontrasterend met die inhoudelike, gewigtige temas daarin vertoon.

Die doelwit van die Russiese Formaliste, meen Erlich (1973:627-628), was om 'n einde aan metodologiese verwarring te bring wat in tradisionele literêre studies geheers het. Petro (1982:12) haal ook vir Erlich in hierdie verband aan, wat meen dat dit nie slegs op metodologiese gebied was waar die Formaliste verheldering gebring het nie, maar dat hulle deur middel van "aanhalingstegnieke" (soos parodie en stilistiese vernuf) die "illusie van realiteit" en ander literêre "slimstreke" ontbloot het. Hulle doelstellings het die vestiging van 'n literêre dissipline behels; 'n "afsonderlike, geïntegreerde veld van akademiese strewes" (Erlich, 1973:628):

It is high time, argued the Formalists, that the study of literature, so long a happy hunting ground for the cultural historian and the aesthete, the philologist, and the student of social ideas, delimit its area and define unequivocally its subject of inquiry (Erlich, *ibid.*).

Die "definiëring van 'n duidelike onderwerp van ondersoek" wat Erlich hierbo noem, was vir die Formaliste 'n prioriteit omdat insig in die ondersoekteks sou bepaal tot watter mate 'n teks literêr is. Die "literariteit" van 'n teks, soos wat Venter (2010) dit omskryf, word deur elemente soos die burleske bepaal wat aan 'n teks 'n spesifieke literêre waarde gee. Venter (2010) onderstreep die strewes van die Formaliste met betrekking tot die vasstelling van die literariteit van 'n teks. Die bepaling van die literêre waarde van 'n teks, eerder as die bestudering van die "individuele werk in eie reg" (*ibid.*), moet in 'n formalistiese sin prioriteit geniet. Die lokus van die kenmerkende eienskappe van 'n literêre werk was, in die tyd van die Formaliste, nie te vind in die outeur of leser se psige nie, maar in die literêre werk (Erlich, 1973:628).

Formalists rejected the tendency to account for imaginative literature by reference to underlying psychological processes, they were equally opposed to seeking the clue to 'literariness' in the mode or level of experience embodied in the literary work (Erlich, *ibid.*).

Literêre kenmerke, soos "perspektief, volgordening, ritme en rym", moes gebruik word om die literariteit van 'n teks te bepaal en nie die bedoeling van die outeur of ideologieë nie (Venter,

2010). Volgens die Formaliste bestaan kuns, of 'n hoë graad van literariteit, juis weens die feit dat dit reaksies ontlok en daarom betekenisvol is (Du Plooy, 2010b). Om hierdie redes – die vermyding van kulturele ideologieë en die blindheid vir die intensie van die outeur – het die Formaliste sterk teenstand van ander groot akademiese strominge van hulle tyd gekry. Formalisme, aldus Erlich (1973:627), was 'n “kragtige” reaksie teen die dominante intellektuele neigings en bewegings en is daarom sterk onderdruk in die 1930's, omdat dit inbreuk gemaak het op die Russiese literêre geskiedenis.

Twee eienskappe van die Formalisme wat die beweging so drasties van die res van die Russiese literatuurgeskiedenis onderskei het, was eerstens die klemplasing op die literêre werk as artefak tesame met die onderliggende komponente daarvan. Die tweede eienskap is die aandrag op die outonomie van 'n literêre studieterrein (Erlich, 1973:627). Die dogma van die outonomie van die literêre werk, meen Venter (2010), is 'n “retoriese set wat die konteks van 'n werk uitgeskakel het en 'n maksimaal gedekontekstualiseerde teorie oor die immanente struktuur van 'n werk moontlik gemaak het”. In hierdie geval word tekste nie as outonoom beskou nie, maar as skakels in 'n literêre ketting wat verband hou met talle ander verwante skakels. Sodoende vorm al die skakels 'n oeuvre, literatuurveld of onderwerpgebonde studierigting (soos die oor burleske literatuur).

Bakhtin, as historikus en tydgenoot van die Formaliste (Venter, 2010), sluit by hierdie beginsels van literêre outonomie en die klemplasing op die teks aan, omdat hy redeneer dat 'n teks op sosiale beginsels of reëls staatmaak ten einde sinvol te wees. Al was hy nie deel van die formalistiese beweging nie (vgl. Venter, 2010), het sy sienings van taal in 'n groot mate met dié van die Formaliste ooreenstem: “Also he was interested in the literary structure per se, analyzing its dynamic function within the historical traditions, particularly its subversive roles” (Surdulescu, 2000). Bakhtin se navorsing het verder as die Formaliste se gestrek, meen Surdulescu (ibid.); hy was nie slegs met literêre taal gemoeid nie, maar ook met die sosio-ideologiese uitdrukkingsvorme, soos die karnavaleske. Hoy (1992:767) sluit by Bakhtin se belangstelling in taal en die manifestasies daarvan aan, en skryf in “Bakhtin and Popular Culture” dat Bakhtin binne elke woord en uiting 'n groot versameling van idees, intensies en motiewe gesien het wat deur sprekers en skrywers oor die eeue heen gebruik is:

All language, according to Bakhtin, is prestratified into social dialects, characteristic group behaviour, professional jargons, languages of generations and age-groups, tendentious languages, languages of authority, and especially in recent media language, the discourse of various circles and passing fashions of the day, even of the hour.

Hierdie aanhaling het ook betrekking op Bakhtin se siening oor die verskeie vorms van meerstemmigheid, oftewel polifonie, in prosa. “The most seminal finding of Bakhtin’s research as concerns the novel is its polyphonic (or dialogic) nature”, skryf Surdulescu (2000) tereg. Polifonie, ’n term afkomstig van musiek, staan teenoor die monoloog. Waar die monoloog slegs een stem bevat, maak die polifoniese ruimte vir meerstemmigheid, soos dialoog, ensovoorts. Vosloo (2003:6) vat die kerngedagte van Bakhtin se werk saam in die siening dat “taal nie bestudeer moet word as ’n abstrakte sisteem nie, maar as ’n sosiale aktiwiteit”. Vir Bakhtin het die woord (in praktyk) ’n tweeledige funksie: dit moet eerstens geskryf word en is tweedens bestem om in dialoogvorm gebruik te word.

Die dialogiese of polifoniese funksies van die woord is ook op *Sprakeloos* en *Moedervlekke* van toepassing. Die “verweefdheid van spraakhandeling” kom veral in hierdie romans voor weens die persoonlike en intieme verhoudings wat in die romans uitgebeeld word; eerstens in ’n familieverwantskap tussen moeder en seun en tweedens in ’n romantiese sin soos tussen Kadoke en Rose, sy moeder se versorgster: “‘You will see,’ zegt hij, ‘we are compatible, we are going to understand each other, we belong together, we can stay together, we have mother together [...]’” (Grunberg, 2016:33).

In *Sprakeloos* is hierdie verweefdheid des te meer opvallend omdat Lanoye sy eie gedagtes asook sy moeder s’n weergee, soms in ’n monoloog en soms in ’n dialoogvorm. Byna soos by die toneelaanwysings, oftewel die didaskalia van ’n toneelstuk, word daar in *Sprakeloos* tussen ’n sogenaamde hoofteks en neweteks (wat maniërismes, lyftaal en nieverbale handeling insluit) onderskei. Bellon (2011) konstateer die toneeltekstgevoel wat regdeur *Sprakeloos* teenwoordig is: “Het boek over zijn overleden moeder, de slagervrouw en amateuractrice Josée Verbeke, gaat immers over taal en is opgebouwd uit toneelscènes.”

Savona, soos aangehaal deur Keuris (2014), omskryf didaskalia as alles wat nie deel van die dialoog of monoloog vorm nie. Dit sluit dramtitels, karakterlyste, voorwoorde, epiloë, proloë, toneelaanwysings, ensovoorts, in. Didaskalia word as ’n riglyn vir die opvoer van ’n teks gesien (vgl. Keuris, 2014). Die manier waarop Lanoye sy moeder se handeling uitbeeld, wil dit laat voorkom asof hierdie uitbeelding as ’n tipe riglyn vir homself dien ten einde sy moeder akkuraat te beskryf. Hy gee as ’t ware weer aan sy oorlede moeder ’n stem op grond van die handeling, maniërismes en gebaretaal wat hy van haar onthou.

Sommige van Lanoye se moeder se bewegings word in die formaat van didaskalia aangedui as versterking van haar karakter (in die roman) asook ter geloofwaardigmaking van die teks (“[zij, met haar ogen rollend]” en “[zij, met één hand triomfantelijk boven het hoofd]” (bl. 27)). Die metatekstuele aard van die roman dra myns insiens tot die meerstemmigheid in die teks by, aangesien die outeur ook konstant in gesprek met die leser is. In ’n sekere sin bevestig Lanoye

die waarde van die “subtekst” in *Sprakeloos*: “Dat is de essentie van alle tekst, zeker als hij wordt uitgesproken: de subtekst is de belangrijkste” (bl. 26).

Verskeie van Lanoye se prosa- en toneeltekse is ook in Suid-Afrika opgevoer, soos *Kartondose* in 1996 by die KKNK in Oudtshoorn en *Mamma Medea* in 2003. Lanoye verwerk in 2011 *Sprakeloos* tot *Sprakeloos op de planken* en hierdie eenmanvertoning is besonder gunstig deur die kritici sowel as die teatergangers ontvang (sien Desmet, 2011 en Bellon, 2011). Juis hierdie verwerking (en die verwerkings van sy vorige tekste tot toneeltekste) dien as motivering om ’n begrip soos didaskalia by hierdie studie in te sluit. Die teaterwetenskap is ’n onvermydelike deel van Lanoye se werk en klaarblyklik ook van *Sprakeloos*. Grepe uit hierdie vertoning is op YouTube (vgl. Lanoye, 2011) te sien. Freriks (2013) beskryf die toneelbenodighede en Lanoye se voordrag van *Sprakeloos op de planken* soos volg:

Op het toneel een stoel met buisframe. Verder niets. Tegen de achterwand een sobere projectie van een lege, kille ziekenhuisgang. Later zien we een portret van zijn moeder in uitbundig toneelgewaad. Dan, als hevig contrast, haar uitgemergelde gezicht op haar ziekbed dat haar sterfbed zal zijn.

Die inhoud van dié eenmanvertoning is meestal op die *Sprakeloos*-roman geskoei:

Lanoye, ingetogen in het grijs gekleed, wisselt in zijn uitvoering van voorlezen naar acteren. In werkelijkheid staat hij de hele voorstelling door aan het bed van zijn moeder en waaiert de verhalen over ooms, tantes, broers, zussen, burens, vader en vooral de moeder uit om telkens, op miraculeuze wijze, terug te keren bij het bed van zijn moeder (ibid.).

Ook in Freriks se beskrywing van *Sprakeloos* as verhoogproduksie, is meerstemmigheid opvallend. Lanoye dra voor, voer op en improviseer – alles op verskillende wyses om ’n geheelbeeld van die Vlaamse buurt te skep waarin hy grootgeword het en waarin die Lanoye-gesin geleef het. Vosloo (2003:6) is van mening dat polifonie ’n teenwoord impliseer: “Elke woord is dus ingestem op ’n teenwoord.” In ’n dialoog is ’n uiting byvoorbeeld afhanklik van die uiting wat volg of daaraan vooraf gegaan het – die sogenaamde teenwoord. Uitsprake is geïntegreer omdat hulle van mekaar afhanklik is, op mekaar bou, mekaar bevestig of teenspreek en die beginsel van Bakhtin se dialogisme berus op hierdie geïntegreerdheid. Volgens Russiese teoretici het die polifoniese ’n nuwe genre in die romankuns tot gevolg (Surdulescu, 2000).

In this kind of fiction the reader hears several contesting voices, which are not subject to an attempt at unification on the author’s part: these voices are engaged in

a dialogue in which no point of view is privileged, no final word is heard. The author stands on the same level as his heroes, relinquishing his “surplus of vision”. He knows nothing more than they do and may be surprised by their words at any point (Surdulescu, *ibid.*).

Soos hierdie aanhaling uitwys, gaan dialogisme nie noodwendig oor ’n kwessie van afwisselende taaluitings nie. Van die stemme spreek boonop op die agtergrond mee, of het die leser nodig om hulle hoorbaar te laat word. Meestemmigheid word deur ’n verskeidenheid van faktore beïnvloed, insluitende kultuur, die hoorder se interpretasie, dialek, jargon, ouderdom, ensovoorts. Die burlleske en parodie is vir Bakhtin enkele voorbeelde van stylvorms waarin meerstemmigheid voorkom en Howells (1989:7) se siening kom op dieselfde neer: “Speech has a special presence and variety; but all utterance is quotation from and engagement with various discourses.” Met betrekking tot die burlleske in *Sprakeloos* en *Moedervlekken*, is hierdie aanhaling veral toepaslik. Verskeie diskoerse word deur middel van literêre middels soos die burlleske, die groteske, satire, parodie en travestie byeen gebring en daarom is meerstemmigheid (veral in *Sprakeloos*) ’n opvallende gegewe. Howells (1989:7) bring die burlleske en polifonie met mekaar in verband – “because multiple voicing is the very principle of burlesque and parody”.

Vosloo (2003:6) verwoord Bakhtin se beskouing van dialogisme as ’n platform om die werklikheid op verskeie maniere te vertaal, waar ’n nimmereindigende aantal reaksies en diskoerse voorkom vir die spreker om van te kies. “Elke diskoers verkeer ook in dialoog met voorafgaande diskoerse sowel as diskoerse wat nog moet kom, waarop dit ook afwagend gerig is. Vanweë die verweefdheid van die verskillende spraakhandelinge is die roman vir Bakhtin die literêre verwesenliking van die dialogisme” (*ibid.*). Hierdie opinie sluit by my ketting-metafoor aan waar elke skakel, vanweë die verweefdheid van verskillende spraakhandeling en diskoerse, aansluit by die een wat daaraan voorafgaan asook die skakel wat volg. Vir Bakhtin is taal immers ’n sosiale aktiwiteit en nie ’n abstrakte sisteem nie (vgl. Vosloo, 2003:6). Daarom is interaksie tussen literêre sisteme en begrippe, spraakhandelinge asook diskoerse, opvallend.

In ’n meer algemene sin is polifonie nie slegs ’n tegniese kenmerk van die roman nie, maar ook ’n aspek van die kreatiewe proses en die morele filosofie (Surdulescu, 2000). Die morele kwessies in die betrokke tekste van hierdie studie (soos genadedood) is veral opvallend en resoneer binne velde van die Kognitiewe Narratologie, Poststrukturalisme sowel as die Russiese Formalisme. Lede van hierdie velde bestudeer ’n teks met behulp van die konteks asook dit wat soms verder as die konteks strek – soos wat deur die Poststrukturaliste by teksbesprekings ingesluit word, óf deur Formaliste uitgesluit word.

Hierdie subafdeling rakende die Russiese Formalisme dien verder as 'n voorbereiding vir die bespreking van die teoretiese en literêre aspekte waarvoor die Formaliste bekend was, naamlik die vervreemdingstegniek en die idee van lesersverwagtingshorisonne. In hierdie afdeling is daar verder uitgebrei oor die verband tussen die Russiese Formalisme en Bakhtin se idee van polifonie in letterkunde. Nadat die ooreenkomste tussen die vervreemdingseffek en verwagtingshorisonne in die volgende afdeling aangetoon is, sal die rol van die Formaliste, as literêr-sistemiese baanbrekers, duideliker wees.

2.7 Vervreemding en verwagtingshorisonne

Rather than translating the unfamiliar into the terms of the familiar, the poetic image “makes strange” the habitual by presenting it in a novel light, by placing it in an unexpected context (Erlich, 1973:629).

Poëtiese taal word, formalisties gesproke, van gewone taal onderskei deur middel van die tegniek van vreemdmaking (Venter, 2010). Vervreemding, oftewel die daarstelling van 'n “estetiese distantie” (Jauss, soos aangehaal deur Van Buuren, 1982:51), kan daarom by die lysie van literêre middele (wat die graad van literariteit bepaal en verhoog), gevoeg word. Hierdie middele sluit die burlleske, die groteske, karikatuur, parodie en travestie in (vgl. Herman, 2009:414). Deur die bekende in 'n “ongewone” of “onverwagte konteks” (Erlich, 1973:629) te plaas, kan die eenvoudigste konsep aan die proses van vreemdmaking (“making strange”) onderwerp word.

Herman (2009:414) se verbandlegging tussen literariteit, literêre diskoerse en die Russiese Formalisme is veelseggend. Hierdie raakpunte wat Herman aantoon, is veral insiggewend in verband met die Russiese Formalisme se idees rakende vervreemding as 'n belangrike aspek van die literêre skryfkuns en die verstaan van 'n teks. Die idee van vervreemding, wat ook sentraal in die Praagse strukturalistiese denkwyses staan, is afkomstig van die Russiese Formalisme (Du Plooy, 2010b), en verhoog volgens Herman (2009:414), die literêre waarde van 'n teks. In *Sprakeloos* en *Moedervlekke* kom vervreemding ook voor. Lanoye en Grunberg slaag daarin om die gaping tussen realiteit en woorde met sekere stylstrategieë, soos die burlleske, die satiriese, *life writing* en die metatekstuele te oorbrug. Hierdie betrokke stylstrategieë het meestal een aspek gemeen – die opgemaakte óf akkurate weergee van die skrywer se werklikheid, wat sy emosies, belewings, en interaksies en selfs gedagtes insluit.

Die pragmatiese funksie van die estetiese distansie, as middel waardeur literariteit tot stand kom, lê in die nuwe ingesteldheid van 'n leser of kyker teenoor 'n soms doodgewone saak wat eers as “onbevraagtekend en outomaties” ervaar word, voordat dit van die leser of kyker vervreem word (Du Plooy, 2010b). “Dit word opnuut in reliëf geplaas en kan gevolglik opnuut

geëvalueer word. Die fokus val egter op die proses van vreemdmaking as 'n artistieke handeling deur middel van verskeie literêre tegnieke" (ibid.). Die Duitse akademikus Hans Robert Jauss (1921-1997), soos aangehaal deur Van Buuren (1982:51-52), beaam dat die estetiese distansie die literêre waarde van 'n teks kan verhoog. Weens die leser se verwagtingshorison wat verruim word, word 'n estetiese distansie teweeggebring. Die mate van hierdie verruiming gaan die literêre waarde van die teks bepaal. Hierdie verwagting word gekonstrueer "tegen de achtergrond waarvan elk werk gelezen wordt" (Van Buuren, 1982:51). Elke leser het derhalwe 'n horison van verwagting wat sy/haar interpretasie van 'n teks beïnvloed.

Die doelwit van die Formaliste, meen Du Plooy (2010b), was om die mate van literariteit, oftewel die literêre waarde, in die literêre tekste aan te toon wat hulle ondersoek het. Hierdie literariteit word verkry deur die toepassing van 'n sogenaamde kunsgreep as 'n "artistieke handeling" (ibid.). 'n Kunsgreep bring 'n groter afstand tussen die teks en die leser teweeg, hetsy deur die leser se horison te ondermyn of te verbreed. 'n Kunsgreep kan enige literêre aspek of middel wees, soos die burleske, wat tot die literêre waarde van 'n teks bydra. Kunsgrepe dui daardie "artistieke werkwyses in 'n literêre teks" aan waaraan 'n teks se literariteit gemeet word. 'n Basiese kenmerk van 'n literêre kunsgreep is die vermoë om 'n vervreemdende effek te skep (Du Plooy, 2010a). Die metaroman (sowel as die nouveau-roman) wat in hoofstuk drie (afdeling 3.7) aan bod kom, het hierdie vervreemdingsfunksie. In 'n konvensionele roman word *suspension of disbelief* gebruik om die leser mee te voer, maar in die metateks "word sy verwagtinge omtrent 'n storie onderbreek" (Hambidge, 2014).

Die idee van vervreemding en die verbreking van verwagtingshorisonne sluit by die literêre beginsels van die Russiese Formalisme aan, wat gestreef het na 'n objektiewe en wetenskaplike studie van literêre werke (Du Plooy, 2010). Soos daar in die bespreking van die verhouding van die Russiese Formalisme met die burleske aangetoon is, speel die Kognitiewe Narratologie ook 'n rol by die omskrywing en ontleding van die vervreemdingstegniek in literêre tekste. Van Buuren (1982:67) belig die verwantskap tussen die Russiese Formalisme (soos beoefen deur Šklovsky) en die Praagse Strukturaliste (waar Mukařovský uitgelig word) ten opsigte van die literêre waarde van die teks, wat verband hou met die kwessie van estetiese distansie. Vir Mukařovský word die estetiese effek van poëtiese taal verkry deur die opsetlike ontwigting van standaardtaal, wat tot vervreemding lei. In *Sprakeeloos* word die standaardtaal (standaard-Nederlands) byvoorbeeld deur Lanoye (en sy moeder) se sterk Vlaamse dialek beïnvloed asook deur die Surabaya Johnny-interteks wat, volgens Hambidge (2013), op die "vervleggings van ambivalensie, liefde en haat" dui.

Miall (1989), soos aangehaal deur Herman (2009:415), gee 'n unieke perspektief, vanuit die Kognitiewe Narratologie, op die rol van vervreemding as 'n literêre tegniek. Miall redeneer dat

die leser se emosies daarvoor verantwoordelik is om sin te maak van vervreemding in literêre tekste. Volgens Miall is dit mense se emosies wat tot die skep van nuwe rame lei en nie die kognitiewe prosessering van die vervreemdende toneel of gebeurtenis in die teks nie. Lesers se reaksies op kunsgrepe verskil van mekaar weens emosies soos empatie en die kennis van tekste wat hulle in die verlede gelees het. Van Buuren (1982:52) haal vir Jauss in hierdie verband aan, wat twee fases in die oorskryding van verwagtingshorisonne aandui. Hierdie oorskryding het op sy beurt die estetiese distansie tot gevolg:

- a) Die eerste horisonverandering ontstaan by die eerste verskyning van die teks. Die deurbreek van 'n lesershorison “veroorzaakt het verrassende effect waaraan het werk zijn waarde ontleent” (ibid.).
- b) Die aanvanklike horisonafwyking sal mettertyd afneem namate die teks as gewoon beskou word, deur die leserspubliek aanvaar word en uiteindelik deel van die lesers se literêre kennisraamwerke oftewel verwagtingshorisonne word. Hierdie “integratie van het literaire werk in de verwachtingshorizon” (ibid.) word deur Jauss as die tweede horisonverandering beskou. Sodoende word 'n nuwe kognitiewe raam geskep om 'n teks mee te interpreteer en van nuwe begrippe sin te maak.

Hierdie nuwe rame genereer, myns insiens, ook nuwe konnotasies met die vervreemde objek of saak en verbreed sodoende die leser se horison met betrekking tot die teks. Studies oor verwagtingshorisonne en resepsie-estetika sluit by ondersoek van die vervreemdingsproses asook by die literêre pragmatiek aan. Laasgenoemde is 'n veld wat die Formaliste in 'n groot mate help ontwikkel het (vgl. Viljoen, 2010). Van Coller (2014:412) skryf dat die klem in literatuurgeskiedenis vandag veral op die ontvangs van literêre werke en op “verwagtingshorisonne” val. Die klem op “normveranderinge en deurbreking van verwagtinge” word veral hier geplaas, omdat die konteks (en nie slegs die teks nie) ook nou in ag geneem word (Van Coller, 2014:412). Dit is belangrik om hierop ag te slaan, aangesien die wyse waarop tekste ontvang word, die gewildheid daarvan gaan beïnvloed en dit is teweens goeie literêre rigtingwysers in die ontleding daarvan. Rossouw (1992:427) verwoord Jauss se siening van die literatuurgeskiedenis (waarin Van Coller se woorde ook eggo) “as 'n proses van produksie en resepsie waardeur ons te wete sou kon kom hoe 'n teks by sy verskyning ontvang is en watter uitwerking dit later gehad het”.

Die resepsie-estetika beïnvloed lesers se verwagtingshorisonne, aangesien die lesers van kritici se resensies van 'n teks bewus kan wees en ook self 'n oordeel oor die teks vel. Albei konsepte (resepsie-estetika en verwagtingshorisonne) gebruik die teks as vertrekpunt en beide word beïnvloed deur die manier waarop die leser die teks benader en interpreteer. Waar die resepsie-estetika veral klem op “die leser as ontvanger van die boodskap van die teks en op die

leesproses” lê (Rossouw, 1992:427), behels verwagtingshorisonne die “literêre en historiese kulturele agtergrond” (De Jong, 1992:568) waarmee lesers tekste benader. Dit is voor die hand liggend dat albei hierdie literêre begrippe die leser, as ontvanger en kulturele interpreteerder van tekste, voorop stel. Die resepsie-estetika, wat as sinoniem met die resepsieteorie beskou word, is ’n oorkoepelende begrip met ’n verskeidenheid van metodes wat daarin vervat is (Rossouw, 1992:427).

Jauss het die resepsie-estetiese literatuurgeskiedenismodel bekend gestel, maar De Jong (1992:568) meen dat hierdie resepsie-estetika, wat verwagtingshorisonne insluit, in die lig van die hermeneutiek (“uitlegkunde” (HAT VI, 2015:443)) gesien moet word. Hermeneuties gesproke is die geskiedenis ’n dinamiese proses wat in lesershorisonne teenwoordig is “en deur middel van horisonversmelting verder ontwikkel” (De Jong, 1992:569). Die interpretasie van ’n teks kan slegs plaasvind as die leser “sy eie instellings (of metodes), sy histories bepaalde konvensies en geprogrammeerde ervaringshorison in die verstaanproses erken en oopstel sodat ’n versmelting van tekstuele en lesershorisonne kan plaasvind” (De Jong, 1992:568-569). Sodoende kan konseptuele integrasie – die integrasie van kognitiewe patrone om tot betekenisgewing te kom – by die leser geskied. Jauss, soos aangehaal deur Van Buuren (1982:51), meen dat literatuurgeskiedskrywing in ’n groot mate van die resepsie van ’n literêre werk afhang. Hierdie resepsie is op sy beurt weer afhanklik van die leser se verwagtingshorison, maar ook van die literêre klimaat wat gedurende die verskyning van die teks heers:

Wanneer die werke nadelijk geplaats worden in de verwachtingshorizon van de tijd waarin ze ontstonden blijkt dat ze een belangrijk horizontoorkoepelend effect hadden [...] (Van Buuren, *ibid.*).

In *Sprakeloos* van Lanoye asook Grunberg se *Moedervlekke* speel die estetiese distansie en lesers se verwagtingshorisonne beduidende rolle weens die inkongruensie wat plek-plek in die romans tussen die soms ernstige en verhewe onderwerpe en die komiese, triviale style voorkom. Omdat verwagtingshorisonne uit die kennis van bestaande, gelese literatuur opgebou is, beïnvloed dit die manier waarop die leser ’n teks interpreteer (vgl. De Jong, 1992:569 en Van Buuren, 1982: 52). Die burleske is daarom ’n interessante verskynsel om by hierdie studie te betrek, aangesien dit ondermynend met hierdie horisonne te werk gaan.

Met behulp van die verwagtingshorison kan die verband tussen ’n teks en die betekenisgewende gemeenskap waartoe hy behoort, aangedui word (De Jong, 1992:569).

Omdat die leser moontlik 'n meer sombere toon in 'n roman oor moeisaam ontluikende seksualiteit, gaywees asook die lyding en dood van 'n moeder verwag (temas wat onderskeidelik in *Sprakeloos* en *Moedervlekke* voorkom), op grond van gelese tekste oor soortgelyke onderwerpe of situasies, besit die leser 'n vooropgestelde horison oor wat hy in die tekste te wagte kan wees. Deur eksplisiet nie die toon van die romans donker te maak nie, verseker die skrywers dat die burlleske as 'n kunsgreep in die tekste optree.

Die burlleske het 'n vervreemdende uitwerking op die leser weens die feit dat die leser nie noodwendig in die teks kry wat hy verwag nie. Gewone en selfs alledaagse inligting word op sulke stylvernuftige wyses aangebied dat die leser, vanuit sy verwagtingshorison, beseft dat "vreemdmaking" (Erlich, 1973:629) besig is om plaas te vind. In die komende hoofstukke gee ek veral aandag aan hoe die werke van Lanoye en Grunberg ontvang is; beide die vertaalde werke in Suid-Afrika sowel as die oorspronklike tekste in België en Nederland, waar die resepsie ietwat verskil. Die resepsie van 'n literêre werk, hetsy positief of negatief, weerspieël die verwagtings van lesers op grond van die onderskeie skrywersoeuvres. Dit is daarom belangrik om te weet wat kritici sê ten einde 'n teks in 'n literêre tydsgewrig te situeer en te kan vasstel of die teks wel 'n "horizondoorbrekend effect" het, soos wat Van Buuren (1982:51) voorstel.

Dit is nou duideliker hoe vervreemding en verwagtingshorisonne met mekaar verband hou asook hoe die terme by die hermeneutiek, die pragmatiek en Russiese Formalisme aansluit. Uit die bespreking in hierdie afdeling, sowel as uit die inligting in die voorafgaande afdeling, is dit duidelik dat die onus op die leser rus om singewing te laat geskied, weens die estetiese distansie wat deur die ondermyning van die leser se verwagtinghorison veroorsaak word. Daar word in die hieropvolgende afdeling 'n blik op die teenwoordigheid van die burlleske in Afrikaanse en Nederlandse letterkunde gewerp.

2.8 Die burlleske in Afrikaanse en Nederlandse prosa¹⁷

Afrikaanse en Nederlandse letterkunde deel veel meer as slegs die burlleske.¹⁸ Ester *et al.* (2012:9) se siening dien as 'n ondersteuning van myne, omdat hulle meen dat Suid-Afrika en Nederland eenderse traumatiese ervarings en verliese gehad het. Hierdie gemeenskaplike probleme sluit uitdagings in die hede sowel as die verlede in, soos oorloë en koloniale besetting. "Ons dink aan die identiteite wat vroeër stabiel was en nou labiel geword het. Ons

¹⁷ Hierdie afdeling, rakende die literêre manifestasie van die burlleske in Afrikaanse en Nederlandse tekste, maak geensins op volledigheid aanspraak nie. Dit is egter belangrik om kortliks enkele raakpunte, met betrekking tot die burlleske, tussen die Afrikaanse en Nederlandse prosasisteme aan te dui. Die doel is om eerstens die universaliteit van die begrip te beklemtoon en tweedens die kousale funksies van die burlleske, as die oorsaak van 'n paradoksale inhoud-styluitbeelding, te belig.

¹⁸ In afdeling 2.3, "Humor en die burlleske", word ook kortliks van die burlleske in enkele Afrikaanse en Nederlandse skrywersoeuvres en prosatekste melding gemaak. Enkele oorvleuelings met vermeldings in hierdie afdeling sal voorkom.

dink aan die dikwels spanningsvolle verhouding tussen die 'ek' en die 'ander' binne een en dieselfde land" (Ester *et al.*, 2012:9). Identiteit is veral labiel in die twee hier bespreekte romans weens uitbeeldings van transvestiese gedrag. Die aanpassing en verandering van identiteit en selfs die oorneem van een persoon se identiteit deur 'n ander is temas wat sentraal in beide romans en derhalwe ook in hierdie studie staan. Die bestudering van literêre tekste oor identiteit versterk die ooreenkomste tussen die literêre deelgenote van Suid-Afrika en Nederland. Janssens (2001:187) bevestig die bestaan van oorvleuelende kulturele en sosiale ontologieë wat identiteit kan beïnvloed:

Wanneer kultuur (vagelijk) omschreven kan worden als een geheel van gevoels-, gedrags- en waardepatronen en normenstelsels, dan speelt in dat geheel, weliswaar historisch en dynamisch flexibel, een nationaal samenhangsgevoel altijd wel mee als indicator van identiteit.

Van Coller (2014:411-412) noem in die artikel "Die skryf van 'n Nederlandse literatuurgeskiedenis: Generiese kenmerke as wetmatighede?" dat daar bepaalde raakvlakke in die Afrikaanse en Nederlandse letterkundes voorkom. Hy noem elf generiese kenmerke of "wetmatighede" wat in enige literêre sisteem aangetref word en waarvan ek een wil uitsonder:

Literêre waarde-oordele stem dikwels ooreen binne bepaalde tydperke, maar ook in die Westerse Literêre Kanon. Dit is ook die gevolg van die sinjalering van inherente eienskappe van die objek (Van Coller, 2014:412).

Die literêre waarde-beoordeling van die burleske (op 'n literêre vlak) in 'n teks soos *Sprakeloos* (2009) stem in beide taalgebiede, in Suid-Afrika sowel as in België/Nederland, ooreen. Hierdie ooreenstemming is af te lei uit wat resensente van *Sprakeloos* sê (vgl. onder andere Naudé, 2011:11, Hambidge, 2013 en Van Bork, 2007).

Die burleske beklee geen geringe posisie in die Afrikaanse letterkunde nie. My mening word geskoei op die talle noemenswaardige, humorgefundeerde publikasies van gerekende prosaïste, digters en dramaturge wat onlangs in Afrikaans verskyn het, en waarvan ek enkele voorbeelde wil uitsonder. Ek verwys eers na ouer voorbeelde, voor ek meer resente tekste uitwys. Wat toneel betref, wys Van Rensburg (2006:28) op die "hoogs komiese, soms byna burleske" in N.P. van Wyk Louw se "wye register formele dramatiek". Daarmee plaas hy die burleske sentraal in die oeuvre van een van Afrikaans se belangrikste skrywers.

Antjie Krog se vertaling van *Mamma Medea* in 2002, wat in 2001 deur Tom Lanoye geskryf is, beklemtoon die geslaagdheid van spesifieke "inherente eienskappe" van die teks, soos die burleske, in Afrikaans sowel as in Nederlands. Die "ryke taalskakering" wat die "kontras tussen

agterlik en ontwikkel, barbaars en beskaafd, belig”, dra, aldus Van Zyl Smit (2005:62), tot die “oordrewe, burlieke aard van die stuk” by. Alhoewel die burlieke nie as produk van die vertaalproses van *Mamma Medea* ontstaan het nie, beklemtoon die vertaling daarvan steeds die burlieke styl wat ook in die oorspronklike teks opvallend is. Tydens ’n radio-onderhoud verwys Lanoye ook na *Mamma Medea* as ’n komedie (Van Zyl Smit, 2005:62). Die beduidende teenwoordigheid van die burlieke in hierdie vertaling is insiggewend, omdat dit na sowel die Nederlandse en Vlaamse literêre taalgebied verwys as na die Afrikaanse literêre kanon. Medea lewer byvoorbeeld die volgende komies-groteske uitspraak in die vertaalde weergawe van *Mamma Medea*:

Vertel ons man. Hoe wreder die relaas,
Hoe hartverskeurender in geur en kleur,
Hoe meer die kans dat dit my hart opbeur (Lanoye, 2002:104).

Mamma Medea is een van enkele voorbeelde van vertaalde werke in Afrikaans waarin die burlieke figureer. In die bostaande sitaat word ook elemente van die groteske, swart humor en ironie opgemerk. André P. Brink en Etienne Leroux se werk word per geleentheid as burliek en komies beskryf. Louw (2006:241) beweer in *Literator* dat Cyril Coetzee se skildery van “T’kamaAdamastor”, wat deur André P. Brink se *Die eerste lewe van Adamastor* van 1988 geïnspireer is, en ’n “surrealistiese burlieke landskap verteenwoordig”, ook kommentaar op Brink se toevoeging tot die Suid-Afrikaanse literêre toneel lewer. Hierdie kenmerkende humoristies-burlieke eienskappe is veral te sien in die werk van Etienne Leroux en spesifiek sy *Onse Hymie* (1982). Venter (1983:37) tipeer *Onse Hymie* as ’n *slapstick*-roman, ’n “geperverteerde komedie” wat geskryf is in die “burlieke vorm van die komiek”. Venter (ibid.) gaan soos volg verder om hierdie stelling te regverdig:

[D]ie laag burlieke veréís as genre hierdie banalisering; wat banaal en kru in die ore van die welvoeglike burgery klink, word in die burlieke werk as eiesoortige teken hanteer. En daardeur word dit sinvol, soos bloedskanie en kindermoord in die raamwerk van die tragedie sinvolle tekens word.

Pottas (1984) bevestig die teenwoordigheid van humormodi soos die burlieke en die groteske in die werk van Leroux in die literêre ondersoek “Destruksie in die romans van Etienne Leroux met besondere verwysing na ‘ONSE HYMIE’”. Pottas (1984:105) meen dat die burliek-satiriese vertelwyse in die later romans van Etienne Leroux “as die groeibodem van destruksie” dien. Pottas verwys ook in hierdie studie na Leroux se *Magersfontein, o Magersfontein!* (1976), *Die mugu* (1959), *Een vir Azazel* (1964) en *Sewe dae by die Silbersteins* (1962).

Dit is om hierdie rede (Leroux as burleske skrywer) dat die insluiting van Ingrid Winterbach/Lettie Viljoen tot hierdie groep nie 'n verrassing is nie. Winterbach het haar buiging in die Afrikaanse letterkunde as mej. X in Etienne Leroux se *18-44*-trilogie gemaak. "Dit was gebaseer op 'n uitgerekte briefwisseling tussen 'n 18-jarige Ingrid en die 44-jarige skrywer" (Terblanche, 2014). Smith (2000:8) lewer eksplisiet uitspraak oor die "burleske gebruik van adjektiewe en bondige tiperings" wat Winterbach en Leroux se skryfstyl in 'n mate bind. Volgens Smith het Winterbach egter nie dieselfde hoeveelheid ironie en humor in haar werk as Leroux nie. Smith (2000:8) verwys hier pertinent na *Buller se plan* (1999) en *Karolina Ferreira* (1993), maar Hambidge (2014a) vermeld ook die fokusplasing op "(d)it wat buite die rasionele lê" in *Die aanspraak van lewende wesens* (2012), *Die benederyk* (2010) en *Klaaglied vir Koos* (1984). Komplekse "kodes en toespelings" (Hambidge, 2014a), wat digotomiese verwantskappe soos wetenskap en spiritualiteit asook vooruitgang en kataklisme uitbeeld, herinner aan die burleske styl, wat Smith (2000:8) soos volg in Winterbach werk regverdig:

Die styl, die vervreemdende aard daarvan, is egter 'n kunstgreep wat die leser losdwing van die narratiewe sleurkrag, en die aandag vestig op die metaforiese netwerk, die aaneenskakeling van motiewe, simbole en verwysings.

Die burleske, en elemente daarvan, dien ook as kunstgrepe in die Nederlandse en Vlaamse letterkunde. Dit is geen toeval dat die burleske in die werk van Louis Paul Boon opmerklik is nie, aangesien die verwantskap tussen Boon en Lanoye alreeds duidelik gemaak is. Muyres (2013) toon immers die ooreenkomste tussen Lanoye en Boon aan en merk op dat Lanoye "een groot bewonderaar" (2013:7) van die werk van Boon is. In *De paradijsvogel/ Het boek Jezebel/ De meisjes van Jesses: Verzameld werk [deel 13]* beskryf Boon (2011) die relasie tussen die burleske en een van sy sleutelromans, *De paradijsvogel* (1958):

Boon laat als het ware de realiteit waaraan we gewend zijn geraakt, en die we als normaal en natuurlijk zijn gaan ervaren, aan haar eigen ridiculiteit ten onder gaan. Daarom mixt hij in zijn roman elementen uit de hoge en uit de lage cultuur en zet hij in op groteske effecten. Anders dan een traditionele moralist, die immuun veinst te zijn voor de kwalen van de tijd, formuleert hij ook geen expliciete cultuurkritiek. Hij houdt zijn publiek een spiegel voor waarin het zijn eigen wereld ziet, maar dan in een burleske variant.

Die burleske, as literêre verskynsel, is in al die genoemde skrywers se oeuvres waarneembaar, maar kom ook in ander Afrikaanse en Nederlandse tekste voor wat nie hier genoem is nie. Wat ek met hierdie afdeling, "die burleske in Afrikaanse en Nederlandse prosa", wil aantoon, is dat die burleske nie 'n nuwe of onbekende verskynsel in die onderhawige letterkundes is nie. Die burleske, en elemente daarvan, kom in die meeste humoristiese tekste voor weens die diverse

humormodi waaruit dit opgebou is. Die burlieke besit enkele generiese kenmerke wat as wetmatighede in alle tale en tekste beskou kan word. Hierdie “wetmatighede” sluit onder andere parodie, karikatuur, die groteske en travestie in.

2.9 Gevolgtrekking

Vosloo (2003:87), wat ’n siening eggo van Jump (1972:71-72), is van mening dat ’n dogmatiese indeling van die burlieke geen wesenlike doel in die praktyk het nie. Vosloo sê so, juis omdat die begrip veelkantig is en uit talle humormodi opgebou is. Die burlieke is verwant aan ander humormodi, weens die skertsende, spottende en prettige aard daarvan, en lê op hierdie wyses die onverenigbaarheid van konsepte bloot (Vosloo, 2003:87). Alhoewel dit juis hierdie onversoenbaarheid is wat volgens Vosloo (ibid.) lagwekkend uitgebeeld word, is dit my mening dat die omvattende terrein van die burlieke meer as net die lag as doel het. Die doel van die inhoud-stylinkongruensie tree ook as ’n eufemistiese dekmantel op om ’n traumatiese ervaring, soos die dood van ’n moeder, op ’n versagterende wyse te verwoord. Dit sal blyk uit hoofstuk vyf, die “perspektief”, met betrekking tot die funksies van die burlieke in letterkunde en die lewe in die breë.

In hierdie afdeling het ek getoon dat die burlieke styl, en die veelfasettigheid daarvan, soos wat Vosloo (2003:87) beklemtoon, ’n veel groter kognitiewe funksie het as die blote skep van ’n diskrepansie tussen onderwerp en styl. Die burlieke gee meer interpretasiemag aan die leser en open sodoende beskouings vanuit kragtige literêre strominge soos die Poststrukturalisme, Postmodernisme, die Bakhtin-skool asook die wetenskaplike studie van humor. Met betrekking tot die kernelemente van die burlieke, skaar ek my by Jump (1972:72):

What we may legitimately assert is that all species of burlesque involve the use or the imitation of a serious subject-matter or style; that this use or imitation is so developed as to produce an incongruity between subject-matter and style; and that this incongruity provokes laughter.

In Wahman (2005:75) se beskouing van humor sien ons sommige van die eienskappe wat Jump hierbo aan die burlieke toeskryf. Wahman (ibid.) skryf dat humor ons illusies uitwys en ons verstandig hou:

A sense of humor lightens the load by enabling us to see the conventional as convention without fundamentally threatening its power to compel us. It corrects our illusions while respecting our reliance on them, and this absurd combination keeps us sane.

Die lag en die humoristiese *burla* is die deurlopende kenmerk in alle burleske tekste. Parodie, karikatuur en travestie word uitgewys as stylmiddels (by die burleske) om hierdie onverenigbaarheid te bewerkstellig en is daarom die grondslag waarop die burleske berus. Die groteske word ook saam met hierdie drie stylmiddele van die burleske bespreek. Akademici bespreek dit as 'n afdeling van karikatuur en daarom hanteer ek die groteske in hierdie studie as 'n onderafdeling van karikatuur, parodie en travestie.

Daar is ook uitgewys dat die ondermyning van lesers se verwagtingshorisonne 'n kenmerk van die burleske is. Hierdie ondermyning vind plaas weens die skynbaar onverenigbare toepassing van humorgefundeerde stylmiddele op 'n ernstige, soms makabere en groteske (kon)teks. Die literêr-teoretiese gereedskap wat in hierdie hoofstuk beskikbaar gestel is, dien as voorbereiding vir die hoofstukke wat volg.

Hoofstuk 3 *Sprakeloos*

I hate to see the words go (Grandage, 2016).¹⁹

In hierdie hoofstuk word *Sprakeloos* aan die hand van die omvattende terrein van die burlleske ontleed, insluitende die humormodi wat die burlleske afbaken. Die toepassing van die teoretiese, vormlike en stilistiese gereedskap wat in hoofstuk twee uitgepak is, asook die kritiese ontleding van *Sprakeloos* met betrekking tot onder andere die burlleske, sal in dié hoofstuk geskied. Daarom tree hierdie hoofstuk telkens in gesprek met hoofstuk twee vir teoretiese beligting en verklaring. Ek het onder andere in hoofstuk twee die burlleske inhoudelik aan beide romans gekoppel en daarna die boublokke van die burlleske, naamlik karikatuur, parodie en travestie, bespreek.

Die burlleske, in die veelfasettigheid daarvan, sal in hierdie hoofstuk as 'n teoretiese instrument dien ten einde *Sprakeloos* te ontleed, te interpreteer en te kontekstualiseer met betrekking tot Tom Lanoye (1958-) se skrywersoeuvre en die kenmerkende elemente daarvan: die outobiografiese, metafiksionele, die bewussynstroomtegniek, die uitbeelding en verwantskap tussen identiteit en seksualiteit asook die *life writing*-skryfvorm. Die Stoïsisme geniet sporadies aandag as aanvulling tot my argument dat die burlleske as 'n eufemistiese dekmantel gebruik word om moeilike temas te verwoord. Die doel met die betrekking van die Stoïsisme is ook die verbandlegging tussen 'n relatief bekende literêre begrip, die burlleske, en 'n ouer, byna argaïese filosofiese leer.

¹⁹ “I hate to see the words go” is die woorde wat die romansier Thomas Wolfe (1900-1938) in die film *Genius* (2016) aan sy uitgewer, Maxwell Perkins sê, wanneer dié vir Wolfe aanraai om nog van sy beeldryke dog oortollige beskrywings te skrap. Hierdie hartseer onwilligheid om van woorde ontslae te raak merk ek ten sterkste ook in *Sprakeloos* op. In beide die verlies van die verbaliseringsvermoë (by beide Lanoye asook sy moeder) asook die verlies van geskrewe woorde soos wat Lanoye telkemale met *delete, delete* aandui, is hierdie onwilligheid opvallend. Nie net is die verlies van Lanoye se moeder se spraak vir hom en vir haar 'n pynlike ervaring nie (“Die taal, die taal. Dat onaanvaarbare verval ervan”, bl. 258), ook sukkel hy om haar verhaal binne die beperkte aantal woorde van die roman te vertel. Hy moet gereeld van woorde, beskrywings en sinne ontslae raak ten einde beter en meer effektiewe beskrywings te vind. Die leser sien dit breek sy hart om steeds staaltjies en inligting rakende haar lewe te moet verswyg; dit bly egter hierdie woordrykheid en die goed gekose woordeskat wat die hartklop van sy roman is.

3.1 Inleidend

Sprakeloos is die relaas van familieverhoudings wat in gedrang gebring word “[w]anneer woorde ’n mens verlaat” (Visagie, 2011:13) en niks anders as gebare, swye en eindelijk ’n doodse stilte oorbly nie. Hierdie sprakeloosheid manifesteer op verskeie vlakke – beide fisiek en literêr en ook by meer as een karakter in die roman. As “een monument voor zijn moeder” (Berghmans, 2009), en “een monument van taal” (Van Dijk, 2017), is *Sprakeloos* by uitstek ’n voorbeeld van ’n literêre teks oor die “gecompliceerde relatie” (Muyres, 2010:19) tussen ’n moeder en haar seun. Die wyse waarop karakters die genoemde fisieke en emosionele struikelblokke trotseer, is veral vir my interessant en kan direk aan die Stoïsisme gekoppel word. Weens die gemanifesteerde gedrag van figure met betrekking tot die trauma, uitdagings en die dood wat hulle in die gesig staar, is die filosofiese grondslag van die Stoïsisme van toepassing in die bestudering daarvan.

Die skryfproses, skrywerskap verskeie vorms van verlies en uiteindelik die sterwe van ’n eens spraaksame moeder, is onderwerpe wat in hierdie hoofstuk ondersoek word. Die komiese afwisseling tussen hierdie soms makabere en morbiede onderwerpe gee aan *Sprakeloos* ’n tragikomiese, burleske trant (vgl. Van Bork, 2005, Van Bork, 2007, Naudé, 2011 en Hambidge, 2013). Naudé (2011:11) skryf dat dit Lanoye se skrywerskapstempel is om “ondermaanse herinnerings” op ’n komiese wyse aan te bied en om hierdie herinnerings “op te wen tot haas historiese vlakke van gewiekte liriek” en “ongeloofbare beskrywings”. Hierdie afwisseling tussen die histories-snaakse en tragiese maak daarvan besonder vrugbare werk om met betrekking tot burleske-verwante humormodi te bestudeer.²⁰

Tom Emiel Gerardine Aloïs Lanoye is ’n Vlaamse prosaïst, digter, toneelskrywer en vermaaklikheidskunstenaar – ’n boorling van Sint-Niklaas in België. Hy woon tans afwisselend in Antwerpen en Kaapstad. In sy eerste roman, ’n skelmroman getiteld *Alles moet weg* (1988), wat ook tot ’n draaiboek verwerk is (Van Bork, 2007), word die “ontgoochelende vrijblijvendheid” (Hellemans, 1998:75) van sy werk al vasgelê. Byna een-en-twintig jaar later sorg *Sprakeloos* vir ’n ander tipe ontgogeling – ’n persoonlike ontgogeling waar die outeur asook die leser tot die besef kom dat lewe kortstondig is, lyding relatief is en ons begrip van die krag van die gesproke en geskrewe woord slegs uit fragmente bestaan. “Des te dieper kan nu de wond van de ontgoocheling worden” (bl. 261)²¹, skryf Lanoye oor die ontnugtering wat sy *coming out* as gay man by sy moeder sou veroorsaak. Lanoye poog om die woord- en herinneringsfragmente in hierdie uitgebreide en tragikomiese moeder-seun relaas aan mekaar te heg ten einde vir die

²⁰ In afdeling 3.3 word daar breedvoerig op *Sprakeloos* as ’n burleske teks uitgebrei.

²¹ Voorts dui alle alleenstaande bladsynommers tussen hakies op Tom Lanoye se *Sprakeloos* (2009).

leser 'n mosaïekbeeld van woorde oor die lewe van “een vijfvoudig moederdier en amateuractrice eersteklas” (bl. 9) te skep.

As die sogenaamde “geweten van progressief Vlaanderen”, is die satire- en hoonelement in sy werk uiters gepas om kommentaar te lewer op 'n sosiale en politieke bestel. Satire het immers 'n morele onderbou (Pretorius, 2010d), wat dit van die burleske onderskei, en wat Lanoye op 'n speelse wyse tot sy voordeel inspan in onder andere sy eenmanvertonings asook sy prosa. Hellemans (1998:76) skryf dat Lanoye altyd “aktief in antwoord” is op dit wat hy verag of wil bevorder. “Vandaar wellicht de klasse waarmee hij parodiërend, kritiserend of kroniekschrijvend te werk gaat in zijn cabaretse optredens, polemieken of autobiografisch proza” (ibid.).

Met *Sprakeloos* maak Lanoye ook aanspraak op gelykheid, die wegdoen met diskriminasie en die strewe na harmonie in 'n multikulturele samelewing. Lanoye glo dat literatuur in die eerste plek “onderhoudend en ludiek” moet wees, “maar dan wel goed geschreven en goed gestructureerd. Hij keert zich tegen het avant-gardisme met zijn taalbewustheid en vormexperimenten” (Van Bork, 2007). Met *Sprakeloos* wyk Lanoye egter van hierdie standaardresep van 'n rigiede struktuur, gekant teen “avant-gardisme”, af. Eksperimentering met vorm is veral kenmerkend in *Sprakeloos* en verleen aan die roman die pertinente burleske kenmerke wat die teks, myns insiens, so geslaagd maak. Hellemans (1998:77) het soortelyke kommentaar oor Lanoye se eerste publikasie in boekvorm – *Rozegeur en maneschijn* (1983) – gelewer. Hellemans merk op dat hy op 'n polemiese wyse met die “literaire establishment” (ibid.) afreken. Die parodiërende wyse waarop *Rozegeur en maneschijn* geskryf is, asook die polemieke wat hierdie naasmekaarstelling van tekste ontketen, maak volgens Hellemans (1998:77) van Lanoye “de perfecte collaborateur”.

Lanoye is trouwens niet te beroerd om het origineel naast zijn versie op te nemen alsof hij zijn meesterschap in de pastiche uitdrukkelijk wil bewijzen. Ook in de andere polemische stukken kruipt hij in de huid van het verfoeide literaire gewrocht om het op die manier, immanent, zichzelf te laten ontmaskeren (Hellemans, ibid.).

Aspekte van Lanoye se poëtika, soos sy voorliefde vir die outobiografiese, die skryf oor sy eie lewe en ook seksualiteit, slaan al in sy eerste publikasie deur. Ten einde sy opinie en selfs kritiek op 'n “literaire establishment” te lewer, gaan Lanoye op 'n polemiese, byna strydende wyse met literatuur om, soos wat ook in die voorwoord van *Sprakeloos* opvallend is. Hy rig hier 'n waarskuwing aan die leser om nie 'n fiktiewe teks te verwag nie, ook nie belletrie, orde en 'n meer chronologiese vertelwyse waardeur werke soos *Kartonnen dozen* gekenmerk word nie:

[E]n indien u onwel wordt van teksten die tegelijk een klaagzang zijn, een eerbewijs en een krakende vloek, omdat ze handelen over het leven zelf en tegelijk slechts

één dierbare verwant van de auteur opvoeren – dan is voor u nu al het moment aangebroken om dit boek te sluiten (bl. 10).

Hellemans (1998:77) gee enkele generiese kenmerke van Lanoye se vroeë skrywersoeuvre wat by hierdie byna aanvallend-eerlike voorwoord van *Sprakeloos* aansluit: “Lanoye wilde een literatuur op de maat van het moderne leven.” Realiteit en ’n realistiese uitbeelding van lewe is in Lanoye se werk uiters opvallend. Daar word nie doekies omgedraai nie, die waarheid word prontuit gepraat en eufemismes word vermy – “geen literair geknutsel maar authentieke expressie” (Hellemans, 1998:77). Die leser word op wanorde, chaos en ’n onchronologiese styl voorberei. Op meer as een plek in die roman noem Lanoye sy skryfwyse “chaotisch” (bl. 31) – die uitbeelding van lewe soos dit is; sonder pretensies, tierlantyntjies en skyn.

Muyres (2013:9) beskou die gebrek aan orde in die roman as ’n element wat afbreuk aan die verhaallyn doen, maar weldra sal ek op die redes vir die onchronologiese en soms chaotiese styl van *Sprakeloos* ingaan – literêr sowel as stilisties. Ofskoon nie al die verhale in die roman deur ’n logiese volgorde aan mekaar verbind word nie en daar geen “deugdelijke kop [...], een schone krulstaart en een ordentelijk middenstuk” (bl. 10) is nie, is daar logika wat in hierdie onsamehangendheid vervat is. Alles wat Lanoye skryf, hoe onbenullig dit ook mag blyk, het ’n doel.

Lanoye gebruik taal en sy unieke Vlaamse dialek om geloofwaardige uitdrukking en ’n kultuureie verteltrant aan *Sprakeloos* te gee. In die Afrikaanse vertaling klink iets van hierdie oorspronklike Nederlands (spesifiek Vlaams) op, maar die leser kan steeds daarmee identifiseer weens die goeie vertaling van die teks. Van Schalkwyk (2011:204) beweer egter dat die Afrikaans wat in hierdie vertaling gebruik word, te Nederlands klink en daarom nie aan die Afrikaanse leser ’n Afrikaanse “moedertaalvereenselwiging” bied nie. Demeyer (2010) bring die roman in verband met ’n sterk orale tradisie. Die verteltrant van *Sprakeloos* asook die wyse waarop lesers aangespreek word en Lanoye se skrywe in die indirekte rede versterk hierdie aspek van die roman. In afdeling 3.5 (“*Life writing*”) word meer aspekte van hierdie verteltrant van *Sprakeloos* belig.

Met hierdie afdeling wil egter aangevoer en bewys word dat die bogenoemde inslag van Lanoye se werk nie volledig vanuit sy aansluiting by generasiekenmerke (soos die van *De Maximalen* waarvan hy ’n lid was) verklaar kan word nie, maar eerder teruggevoer kan word na ’n veel ouer literêre fenomeen, naamlik die burlleske, soos dit ook die geval met Grunberg se *Moedervlekken* is. Die burlleske manifesteer op vele wyses en in talle gebeurtenisse, eposse en staaltjies wat Lanoye in *Sprakeloos* oorvertel. Die burlleske kan teoreties aan *Sprakeloos* verbind word, maar ook aan enkele ander van Lanoye se tekste soos die drama *Mamma Medea* (2001) wat Van Zyl

Smit (soos aangehaal deur Hough, 2012:21) as 'n burleske aanbieding tipeer – “'n tragi-komedie, met 'n gevolglike sterk fokus op die teenstelling tussen die komiese en die tragiese”.

Sprakeloos leen hom tot die bestudering van die burleske weens die kontras wat, net soos in *Mamma Medea*, tussen inhoud en styl ontstaan. Die feit dat die roman ook in Afrikaans vertaal is, en boonop positief ontvang is, is 'n bevestiging van die geslaagdheid van die keuse van Lanoye se onderwerpe, stylmiddels en karakterbeskrywings in die boek. Die ontvangs van die roman word vervolgens bespreek.

3.2 Ontvangs van *Sprakeloos*

Die meeste resensente is dit eens dat dit die persoonlike, onthullende trant van *Sprakeloos* is wat die swaarste gewig dra (vgl. Muyres, 2013:10). Die siekte en dood van Lanoye se moeder word as die “kapstok” (Muyres, 2013:12) gesien waaraan al die ander aangeleenthede in die roman gehang word. Cilliers (2011:7) is van mening dat *Sprakeloos* een van die mooiste huldigingsverhale is wat 'n seun nog oor sy moeder geskryf het. Hierdie lofbetuiging is in die meeste resensies oor *Sprakeloos*, asook oor *Sprakeloos op de planken* (die monoloog waarin Lanoye die roman verwerk het), opmerklik.

Ten spyte van die komiese familietaferele en humoristiese insidente, is dit die “authenticiteit van zijn emoties” (Offermans, 2010:147) wat die leser bybly; “Lanoye weet presies wat hij doet [...]” (Offermans, *ibid.*), en daarom wek die woorde in *Sprakeloos* soveel patos by lesers. Hierdie outentisiteit word deur verskeie middele geskep en Offermans noem enkele van hierdie middele. Dit is die “virtuositeit, de lenigheid, de generositeit van zijn beelden en vergelijkingen” (Offermans, 2010:147) wat soveel “positiewe reaksies” (Muyres, 2013:11) by resensente sowel as by lesers ontlok. Dit is ook hierdie virtuose woord- en beeldgebruik wat tot die wek van patos lei. Holthof (2009) is veral vol lof oor Lanoye se meesterlike skryfwyse:

En nu is er het nieuwe, lang aangekondigde ‘Sprakeloos’. Het is geen echte roman, geen fictie maar de biografie van zijn moeder. En het is een prachtig boek, het mooiste dat Lanoye ooit geschreven heeft, meesterlijk verteld [...]. Een boek dat even goed, of beter is dan zijn beste toneelwerk. En dat probleemloos naast het beste werk van Boon en Claus kan staan.

Lanoye sit enkele herhalende motiewe en werkswyses in *Sprakeloos* voort wat hy vroeër in werke soos sy *Monster-trilogie* (1997, 1999 en 2002), en ook in sy nuutste roman *Gelukkige slawe* (2015), wat deur Daniel Hugo in Afrikaans vertaal is, agterweë gelaat het. Die outobiografiese element is een van hierdie werkswyses wat Lanoye in hierdie “imposante” (Cilliers, 2011:7) en “hartstochtelijke” (Offermans, 2010:147) roman ontgin. In die ontvangs van

die roman word hierdie terugkerende motiewe met wesenlike optimisme ontvang omdat dit van “een scherp inzicht in de materialistiese menselijke constitutie” getuig (Offermans, 2010:148). Deur die verhaal van sy moeder sentraal te stel, keer Lanoye in meer as een opsig terug na sy wortels, meen Demeyer (2010:627). In van sy eerste outobiografiese tekste soos *Een slagerzoon met een brilletje* en *Kartonnen dozen* het Lanoye 'n tendens begin waarvan kritici gehou het en wat hulle met lof in *Sprakeloos* uitwys. Van Nuffelen (2009) gebruik “schoon” om die gestrooptheid van pretensie in die roman uit te wys: “Jazeker, het is pijnlijk, aangrijpend en schrijnend, maar bovenal is het een schoon boek.” Scheurmans (2009) noem dat Lanoye sy moeder se levensverhaal as 'n “briljante schets” aanbied.

Die leser word gou deur die boek ingetrek, skryf Naudé (2011:11) oor die Afrikaanse vertaling van die roman. Die lesersaansprekings (waar Lanoye direk met die leser praat) asook Lanoye se oordadige, “barokke” (Peters, 2009) skryfstyl, is deels verantwoordelik hiervoor. Van Nuffelen (2009) prys hierdie oordadige skryfstyl van Lanoye soos volg aan: “Daarom spettert dit boek als een vuurwerk van taal, in een schrijfstijl die barst van barok en druipt van overvloed.” In Scheurmans (2009) se woorde is *Sprakeloos* “een feest van taal, een vuurwerk van prachtige zinnen en sappige woorden”. Met hierdie woorde sluit Scheurmans ook by Van Nuffelen se beskrywing van oordadigheid en swier aan. De Ruyck (2009) dra tot die bevestiging van die eerlike oorvloedigheid van die roman by en is van mening dat dit “doorspekt” is met “hilarische tableaux” van Lanoye se jeugjare in Vlaandere en dat hy wroeg met “pijnlijke gewetenskwesties” oor genadedood – alles kom tot uiting in hierdie “meesterlijke taalvloed”.

Ten opsigte van die Afrikaanse vertaling meen Naudé (2011:11) dat Afrikaans “nog selde só seëvierend soepel en piromanies en roekeloos stylvol in die prosa opgeklank [het]”. Die gunstige resensies van die vertaalde Afrikaanse roman is grootliks te danke aan die elegansie en liriese beskrywings waarmee Hugo die oorspronklike, Vlaamse *Sprakeloos* tot sy reg laat kom. Hambidge (2013) noem dit 'n “dubbelverhaal op verskillende vlakke: moeder en seun, maar ook Vlaams en Afrikaans” (sien ook Van Schalkwyk, 2011:202). Hierdie “dubbelverhaal” met betrekking tot Vlaams en Afrikaans sou nie sonder Hugo se vertaling moontlik gewees het nie. Hambidge (2013) en Van Schalkwyk (2011:204) bevestig die liriese styl van die roman. Die liriese eienskap van Hugo se vertaling word deur verskeie resensente, soos Naudé (2011:11), met lof uitgewys:

'n Klein-klein, vergeetbare wêreld word op voortspoedende liriese rolskaatse geplaas en meedoënloos op die herskepte leser losgelaat. Jy word basies omgeroep en dis 'n heerlike leeservaring.

Naudé se stelling bevestig Hambidge (2013) se opinie van die Afrikaanse vertaling van die roman:

Daniel Hugo se behendige vertelling maak van hierdie roman 'n besondere leeservaring. Dit is die soort roman wat jy wens nooit wil ophou nie. Jy lees dit en dikwels moet jy dit vir 'n ruk laat weens die aanslag op jou sinne, jou verbeelding en veral jou gemoed.

Sprakeloos maak deel uit van verskeie groter literêre bewegings en tendense in Afrikaanse en Nederlandse prosa. Holthof (2009) situeer die roman in die sterk biografiese beweging in Vlaandere saam met skrywers soos Geert van Istendael, Marcel Vanthilt, Koen Peeters en Bernard Dewulf. Schoonbeek (2014:7) noem dat die skrywe oor dood en rou “een golfbeweging” is wat aangetref word in werke soos *Logboek van een onbarmhartig jaar* (2011) deur Connie Palmen, *Schaduwkind* (2003) deur P.F. Thomése, *Contrapunt* (2008) deur Anna Enquist, *Gestameld liedboek* (2011) deur Erwin Mortier asook *Tonio* (2011) deur A.F.Th. van der Heijden. *Hersenschimmen* (1984) deur J. Bernlef, *De moeder van Nicolien* (1999) deur J.J. Voskuil asook *Wit is altijd schoon* (1989) deur Leo Pleysier is siekteverhale wat oor genetiese siektes, dood en komplekse ouer-kindverhoudings handel. Na kenmerke van die drie laasgenoemde romans (van Bernlef, Voskuil en Pleysier) sal ook sporadies, ter ondersteuning van my betoog, in dié hoofstuk verwys word.

In die voorbeelde van genreverwante tekste wat hierbo genoem is, is groeperings ten opsigte van onderwerpe soos dood, verlies, siekte en ouer-kindverhoudings opvallend. *Sprakeloos* is een van hierdie romans wat deel van meer as een generasiegroepering uitmaak weens die onderwerpe wat daarin aangespreek word, die styl waarin dit geskryf is asook die estetiese kwaliteite daarvan. Oderwald (2001:37) skryf dat *Hersenschimmen* en *De moeder van Nicolien* interessante “heterobiografiese” bronne is vir die bespiegeling oor die betekenis van demensie en enkele ander aktuele vrae. Die debat rondom genadedood word ook in hierdie romans opgeroep tesame met die vraagstukke rondom die kensketsing van die lyding van demensiepasiënte “en de vraag of wilsbeskikkingen een geëigend instrument zouden kunnen zijn om vergaande besluiten over het leven van de dementiepatiënt te nemen” (Oderwald, *ibid.*). Die onderwerpe waaroor in *Sprakeloos* geskryf word, bind die roman tematies aan die tekste wat Oderwald noem.

Weens die eerlike inhoud van die roman, meen Berghmans (2009), is dit 'n “indringend en onvergetelijk” boek. Van Coller (2014:421) skryf dat dit estetiese kwaliteite is wat 'n teks die toets van tyd laat deurstaan en hierdie kwaliteite is te sien in die ongeveinsdheid van Lanoye se woorde wat die teks “indringend” en “onvergeetlik” maak. Volgens Van Coller (*ibid.*) beskik slegs sekere tekste oor die inherente waarde “om telkens binne [...] heersende poëtikas 'n bepaalde waardering te geniet by kritici”. Vir my (en die genoemde kritici) is *Sprakeloos* 'n teks met die inherente waarde om waardering by kritici te bly geniet.

Byna twintig jaar gelede het Hellemans (1998:75) gevra wanneer Lanoye, eerstens, weer 'n verhaal “met snijdende polemieken teen artistieke en literaire selfgenoegzaamheid” gaan skryf. Die tweede vraag wat Hellemans (ibid.) in verband met Lanoye se oeuvre vra, is: “Wanneer skryf hy nog eens onverbloemd autobiografies proza, soos hy dat so meesterlik etaleerde in *Kartonnen Dozen* (1991)?” *Sprakeloos* is myns insiens die antwoord op albei hierdie vrae. Die roman is immers 'n pleidooi teen artistieke en literêre selfgenoegzaamheid. Lanoye se intensie met *Sprakeloos* is dat dit niks te doen moet hê met die hoë letterkuns nie; dit moet “tegelijk een betere Bijbel worden, een onsterfelijk gedicht zoals er nog nooit een is gecomponeerd” (ibid.). Meer as enigiets anders is die roman 'n outobiografiese ode aan die teatrale Josée, Lanoye se moeder (Scheurmans, 2009). Lanoye skryf dat sy boek niks meer (of minder) as die waarheid moet wees nie. “Niets dan hoofdletters en ronkende binnenrijmen, tegelijk alleen maar naakte feiten” (bl. 31).

Sy ma, as 'n amateuraktrise, het hom geleer dat byrolle nie bestaan nie (“[zij, elke keer als ze naast een hoofdrol greep]” (bl. 200)) en hierdie gesindheid spieël ook in die roman. Lanoye is met net die beste tevrede en daarom wil hy sy moederse lewe so akkuraat as moontlik verwoord. Net soos die glorieryke foto van Josée in haar opvallende uitrusting op die voorblad verklap, is haar laaste rol 'n hoofrol, en moontlik een wat na haar dood meer gewildheid aan haar besorg as wat haar toneelspel gedurende haar leeftyd gedoen het.

Die verhale wat hierin vervat is, word op 'n “pregnante wijze” beskryf (Holthof, 2009); van die begin van Lanoye se moeder se lyding “tot het bittere einde” (ibid.). Hierdie verhale herinner ook aan die uiteenlopende aard van die verhale en lesse wat in 'n boek soos die Bybel, waarmee Lanoye dit vergelyk (bl. 61), vervat is. Die essensie van die burleske is in hierdie uiteenlopende, teenstrydige, bisarre en luisterryke staaltjies in die roman sigbaar. “*Sprakeloos* is een boek dat 360 bladzijden lang zingt en zindert en bromt en gromt en rinkelt en kinkelt en tiert en schmiert en pijn doet”, skryf Van Dijk (2017), en beklemtoon hierdie bonte skakering van emosies en onderwerpe in die roman: “Het laat je schaterlachen, het maakt je kwaad, het vervult je van plaatsvervangende schaamte, het vertedert, het verontrust” (ibid.). Die maniere waarop Lanoye hierdie uiteenlopendheid van emosies deur die roman wek, word deur Naudé (2011:11) as “liriese meesterskap” beskryf:

Dís die stempel van liriese meesterskap: Om wat doodgewoon is tot ewigdurende lewe in die leser se herinnering te herverwerk. Die historiese werk, dit doen nie oorbodig of onvanpas aan nie.

Hambidge (2013) noem dat die leser deur hierdie “Vlaamse suksesverhaal” aan die keel gegryp word. “Nu ze dood is, is het aan de zoon om haar te herscheppen in taal en Lanoye doet dat op luisterrijke wijze”, sluit Van Dijk (2017) by Holthof (2009), Naudé (2011) en Hambidge (2013) se

oordele aan. Dit is ook hierdie wyse waarop Lanoye sy ouer-egpaar beskryf wat, aldus Storm (2009), die roman die moeite werd maak om te lees. Daarenteen is dit ook hierdie woordryke beskrywings en soms te lang uitweidings wat plek-plek tot verveling en kritiek lei. Algemene kritiek wat *Sprakeloos* ontvang, is dat die roman “te chaotisch en te breedsprakig” is (Muyres (2013:9). Die boek kon vier keer so indrukwekkend gewees het, as dit die helfte dunner was, meen Cilliers (2011:7). Lanoye berei die leser egter al vroeg in die roman op hierdie chaos en onnodige uitweidings voor en regverdig sodoende as ’t ware die vervelige momente in die roman:

En toch, tegelyk, mordicus: een sec relaas, een opsomming van scènes en taferelen, ontdaan van tierlantijnen en pretenties, zonder meer, ‘het leven zoals het leven is’, onvolkomen, verbrokken en chaotisch (bl. 31).

Scheurmans (2009) noem egter die kritiek op Lanoye se oordadigheid “detailkritiek”, omdat Lanoye self nie weet of voorgee om te weet met watter tipe teks hy besig is nie. Hy weet slegs dat dit “onvolkomen, verbrokken en chaotisch” is. Berghmans (2009) gee ’n verklarende interpretasie van die chaotiese struktuur van die roman en ek stem met Berghmans saam: “Dit boek mocht vooral niet lijken op een roman met een plot en personages, omdat de waarheid chaotischer is dan dat.” Woorde is vir Lanoye bloot nie genoeg om sy verhaal te vertel, sy frustrasies met die skryf uit te beeld en ’n waarheidsgetroue beeld van sy moeder se lewe en lyding by die leser tuis te bring nie. Die waarheid is meer chaoties as wat woorde kan uitbeeld. Daarom verlaat hy hom ook op ’n chaotiese styl met betrekking tot sintaksis, tipografie en skynbaar onrelevante woorde – baie woorde.

Gijsbers (2011) lewer soortgelyke kritiek oor die roman *De moeder van Nicolien*, wat deur Voskuil geskryf is. Skrywers wat weergee wat hulle voel nodig is om weer te gee, en nie wat die leser noodwendig wil weet nie, raak onbenullighede kwyt wat die leser kan verveel. “Maar de lezer zit dus opgescheept met tientallen pagina's vol oppervlakkige, rituele en vervelende dialogen!” (Gijsbers, 2011). Volgens Gijsbers (ibid.) is hierdie, soms oppervlakkige, afdwalings in hulle skryfwerk, ’n kenmerk van alle skrywers wat realisme nastreef: “En dus is Voskuils sukses tegelykertijd een falen, namelijk een falen om hoger te klimmen dan onze gewone middelmatigheid. Dit is het probleem voor elke schrijver die realisme nastreeft.” Met Lanoye se *Sprakeloos* is dit die einste geval – hy poog om, deur middel van sy woorde, so na as moontlik aan realiteit te kom. Nes met Voskuil, lê die sukses van *Sprakeloos* en derhalwe Lanoye as skrywer daarvan, in die feit dat hy onsuksesvol was in sy selfopgelegde taak om sy ouers met woorde te herskep.

’n Standpuntinname soos die, laat kritiek soos die bostaande gediskwalifiseer, omdat *Sprakeloos* nie aan die kriteria van die standaardroman meetbaar is nie. Weens die

onkonvensionele, selfs afwykende styl, lengte en formaat van die roman, betrek Lanoye die leser by sy vertwyfelings as skrywer – “terwyl hij hem meesleurt in een bad van taal” (Berghmans, 2009). Hierdie “bad van taal” lei onvermydelik tot verveling en oordaad, maar Scheurmans (2009) regverdig in ’n mate hierdie voorkoms van verveling en oordaad deur dit “detailkritiek” in die lig van die prysenswaardighede van die roman te noem:

Daarbij balanceert Lanoye hier en daar op de grens van de overdaad. De ellenlange beschrijvingen van voornamelijk kleinburgerlijke, Vlaamsche interieurs gaan na een tijdje vervelen. Maar dat is detailkritiek.

Wanneer Lanoye egter met die verhaal van sy ouers begin en besluit om sy uitstel en chaotiese geharwar te staak, “zet hij op prachtige wijze het aan elkaar geklonken echtpaar neer dat zijn ouders zijn geweest” (Storm, 2009). Hy skryf dan ook meer doelgerig. Steeds is die gevoel waarmee *Sprakeloos* die leser laat een van warmte, ’n hartverskeurende empatie wat woorde nie kan beskryf nie. Weens sy eerlike ontbloting, staan Lanoye “naakt” (Berghmans, 2009) voor sy lesers soos nog nooit vantevore nie. “Niks heeft hij verteerd, deze taalorgie kolkt van woede, onmacht, pijn” (ibid.). Van Dijn (2017) noem *Sprakeloos* “een opera, één van taal die muziek en libretto tegelijkertijd is” en hierdie samespel van klanke, emosies, karakters en lewenslesse val die leser al vroeg in die boek op. Fortuin (2009) voeg ’n musiekmetafoor by deur die roman “[e]en requiem voor een ouder” te noem – ’n gepaste beskrywing in die lig van die huldigingsaard van die roman.

Sprakeloos is met ’n groot mate van lof in die Nederlandse sowel as die Afrikaanse letterkundes ontvang. Vanuit die talle lofbetuigings, positiewe resensies en kommentaar oor die “meesterlijk mooi boek” (Scheurmans, 2009) is hierdie positiewe ontvangs duidelik. Dit is voorwaar ’n “magistrale roman” (De Ruyck, 2009). Vervolgens word die roman met betrekking tot die burleske bespreek.

3.3 *Sprakeloos* as ’n burleske teks

Van Bork (2007) is een van die kritici en resensente (vgl. ook Van Bork, 2005, Naudé, 2011 en Hambidge, 2013) wat Lanoye se werk direk aan die burleske en derhalwe ook aan die humorstudies koppel: “Het werk van Lanoye is burlesk met tragikomische elementen en geschreven in een sterk beeldende stijl.” Dit is veral Lanoye se moeder en haar lyding wat op hierdie beeldende styl beskryf word. Hy beskryf byvoorbeeld die onaangename en versweë tragikomiese tye van hospitalisering, soos “de onbehandelbare pijnen, de stoma’s, de urinezakjes hangend aan een kapstok naast het bed dat je niet meer verlaat, de nooit eindigende tragikomedie van de ontlasting. Dat ganse bittere repertoire van kots en kak” (bl. 342).

My belangstelling lê veral by die burleske en tragikomiese elemente wat in *Sprakeloos* manifesteer, asook by hoe Lanoye dit op 'n outobiografiese en, volgens sommige kritici, outofiksionele wyse, in die styl van *life writing*, laat neerslag vind. Holthof (2009) vat die uiteenlopende temas in Lanoye se werk bondig saam deur na die vermenging van “het tragiese en het komiese” in Lanoye se werk te verwys, wat *per se* ook die burleske insluit:

Soals in de beste Shakespeare-stukken vermengt hij het tragische en het komische op zo'n manier dat ze elkaar versterken. Hij weeft zijn jeugdherinneringen virtuoos door het verhaal van zijn moeder. Op bijna felliniaanse wijze zet hij daarbij karikaturen neer van de burens die het kruispunt aan de Antwerpse Steenweg bevolkten waar de slagerij van zijn ouders gevestigd was. Het resultaat is dat je op de ene pagina een traan laat om het trieste lot van zijn moeder en op de volgende in een lach uitbarst om de typering van de bizarre nevenfiguren.

Op tragikomiese wyse beskryf Lanoye sy familie, alledaagse asook ongewone, traumatiese gebeure, en hy doen dit met behulp van stylmiddels soos die burleske en ander verwante humormodi. “Ook binnen de schoot van de familie gedijt het tragikomische goed”, bevestig Berghmans (2009). Storm (2009) noem dat Lanoye, weens sy moedeloosheid om sy emosies te verwoord en sy moeder se lewe woordeliks vas te vang, van sy verhale “[e]en wanhopige grap” maak. Hy voel wanhopig met betrekking tot die skryf van 'n biografie, 'n *life writing*-teks wat nie slegs iemand se lewe moet reflekteer nie, maar dit in 'n mate moet vervang.

Die doekies-omdraaiery, uitstel, weifeling en “literair geknutsel” het alles 'n definitiewe doel, want Lanoye wil juis beklemtoon dat hy nié weet hoe om hierdie eerlik-onthullende waarheid omtrent sy moeder se agteruitgang en eindelijk haar sterwe direk en sonder 'n uitgebreide relaas met die leser te deel nie. Hy vra homself talle kernvrae af met betrekking tot literatuur as eerbewys van 'n afgestorwe persoon. Die kwessie van 'n enkele verhaal wat voorrang bo al die ander versweë verhale geniet, ontstel hom, omdat hy weet dat daar talle soortgelyke verhale is om te vertel. “Waarom zijn het alleen mijn verhalen die haar moeten vervangen, nu zij zelf verdwenen is? Waarom niet de ontelbare andere verhalen van wie haar ook hebben gekend?” (bl. 29), en “Waarom zou mijn ene beperkte lichtstraal meer waard zijn dan de zon van alle andere tezamen?” (bl. 30). Hierdie vrae spruit uit sy eie gevoel van onmag om so 'n eerlike teks te produseer. Daarom reflekteer hy op 'n bespottende wyse in sy poging om 'n letterlike weergawe van sy moeder se lewe te skep:

Lach je te pletter om het palet en de borstels van de professionele zinnenschilder die je denkt te zijn, de kattenstaart waarmee de letterhoer zichzelf opzweept tot een gestroomlijnde productie: je bundeltje schema's (bl. 65).

Hellemans maak ons ook attent op die dualisme wat al sedert die begin van Lanoye se loopbaan in sy werk sigbaar is. In die artikel “Verzet en collaboratie by Tom Lanoye” verwys Hellemans na hoe Lanoye onderwerpe soos liefde, dood en eensaamheid in die styl van ander digters “[m]acaber en schertsend pasticheerde” (Hellemans, 1998:77). Op hierdie trant – deur die “mengeling van cynisme en ironie” (ibid.) – het Lanoye voortgegaan om *Sprakeloos* te skryf en hierdie vermenging en samespel van style is ook kenmerke van die burleske. In hierdie verband kan mens dink aan die onderskeid tussen die hoë en die lae vorms van die burleske asook aan humortipes soos satire, parodie en ironie. Peters (2009) sluit by Holthof en Hellemans se opmerkings rakende die vervlegting van die tragiese en die komiese in Lanoye se werk aan, veral met betrekking tot die uitbeelding van sy moeder en die tipering van haar lewe in die roman:

En alles wat zich verder voordoet, de tragikomische anekdotes over stedelingen en familieleden die zelden zingend aan hun einde kwamen, de pillen en de drank waartoe José haar toevlucht zoekt na de dood van haar zoon Guy, het plotselinge razen en tieren van moeder in een onverstaanbare ‘hellespraak’ als ze door een beroerte is getroffen, Lanoye gaat het niet uit de weg, hij pookt en ratelt op zijn toetsenbord dat het een aard heeft – maar ook alle drama vangt straling op van die feestelijke gloed, de schildering van de kleine bühne waarop de slagersvrouw van Roger Lanoye ooit fel kwebbelend triomfen vierde, met haar oplettende zoontje als eeuwig dankbaar publiek.

Weens hierdie herhaalde voorkoms van inhoud-stylteenstrydighede, is dit des te meer belangrik om verder uit te brei op die spesifieke paradokse wat nie slegs in *Sprakeloos* vertoon nie, maar ook in ander werke van Lanoye. In verband met die ongewone verhouding tussen inhoud en styl, skryf Fortuin (2009), “verliep het samengaan tussen inhoud en vorm moeizaam”. Fortuin skryf hier veral met betrekking tot Lanoye se vroeër romans, waarin die beskouing van die wêreld ’n prominente rol speel. In *Sprakeloos* akkommodeer die vorm en inhoud mekaar, al is dit soms teenstrydig. Die humor vul die erns aan en *vice versa*. So ook kommentareer Lanoye se konstante afdwaalpaadjies die aard en inhoud van die verhale. Die uitweidings dui byvoorbeeld vormlik op die onnodige uitrekking van sy ouers (veral sy moeder) se lewens wanneer hulle op hulle sterfbed lê. Deur oor hulle te skryf, onthou hy hulle en hou hy hulle as ’t ware aan die lewe.

Muyres (2013:10) is van mening dat dit kortsigtig sal wees om *Sprakeloos* slegs as ’n roman oor die siekteproses en dood van Lanoye se moeder te lees. “Er is dus meer, en dat meer kan niet worden afgedaan als ‘grenzeloos geouwehoer” (Muyres, 2013:10). In verband met die disjunktiewe inhoud-struktuurverhouding het Offermans (2010:147) ook ’n relevante standpunt,

naamlik dat *Sprakeloos* gaandeweg, veral struktureel, op veel meer as die “aaneenschakeling van groteske taferelen” dui. Volgens Offermans (ibid.) is *Sprakeloos* ’n “schelmenroman²² in de beste Vlaamse traditie”, maar die spanning word veral deur diverse, soms teenstrydige gebeure geskep, soos die oomblik van “totale ontreddeing” na Lanoye se moeder se eerste breinbloeding, en sy “hartverscheurende” *coming out*.

Boeke oor aftakeling en dood is meestal tranerig of op soek na singewing, konstateer Berghmans (2009), maar “[n]iets van dat in *Sprakeloos*”. Selfs in die mees spanningsvolle tonele (soos die telefoongesprek tussen Lanoye en sy moeder oor sy homoseksualiteit) is die lag en die skertsende ondertoon van die burleske teenwoordig. Gijsbers (2011) skryf dat demensie ’n morbiede onderwerp kan wees om oor te skryf. Die verlies aan menswaardigheid, waarmee demensie gepaardgaan, is opvallend in ’n boek soos J.J. Voskuil se *De moeder van Nicolien*. “Dementie is letterlijk mensonterend, en dat zien we door dit hele boek heen” (Gijsbers, 2011).

In *Hersenschimmen* van J. Bernlef word vergelykbare temas uitgebeeld (as in *Sprakeloos* en *De moeder van Nicolien*) met betrekking tot die ontreddeing by die mens weens fisieke en verstandelike verswakking wat deur bejaardheid en demensie veroorsaak word. “Langzaam maar zeker worden de mens zijn verleden en zijn verwachtingen ontnomen”, skryf Brand (2014) oor die uitbeelding van demensie in *Hersenschimmen*, “met het uitschakelen van het bewustzijn verdwijnt hij definitief”. Nadat Lanoye en sy moeder se dramatiese telefoongesprek as ’t ware op ’n impasse uitloop weens beide se hardkoppigheid, sonder toegewings en sonder kompromieë, dreig Lanoye se moeder om haarself op te hang as “het simpelste” uitweg (bl. 336). Lanoye se skertsende reaksie is tragikomies en dit word onderlê deur die tipiese kenmerk van die burleske – ’n felle teenstrydigheid tussen die onderwerpe van selfdood, wat immer makaber-ernstig hanteer word, en sy seksuele oriëntasie:

Weet je wat, ma? [opnieuw lachend, en lachend omdat ik lachen kan] Dat is het simpelste. Hang je op. En mijn pa erbij. [met een schok beseffend: mijn god, ik denk en spreek precies zoals zij – ik b n exact als zij, ik zeg om het even wat, om toch maar de bovenhand te krijgen] Maar hang je dan wel deze week nog op, oké? Dan hoeven we jullie spullen maar  n keer te verhuizen (bl. 336).

²² ’n Skelmroman, oftewel ’n pikareske roman (Sp.: *novela picaresca*), is ’n roman waarin ’n skelm die hoofrol speel (HAT VI, 2015:1151). In hierdie romans word die hooffiguur ’n *pikaro* genoem en word hulle gewoonlik as misdadigers of marginale figure uitgebeeld. “Die pikaro voel nie tuis in die wêreld waarin hy leef nie,” verduidelik Bisschoff (2010), “daarom is hy dikwels ’n weeskind – maar hy is van hierdie selfde wêreld afhanklik vir sy bestaan”. Van Gorp (soos aangehaal deur Bisschoff, 2010) beskou die skelmroman as ’n “dikwels komiese pseudo-outobiografie van die pikaro wat van een meester na die ander swerf en sy bestaan op ’n skelm wyse maak”.

'n Mate van galgehumor is in hierdie aanhaling opvallend – die bittere geskerts oor 'n somber en ernstige onderwerp soos die dood. Hierdie tipe teenstrydighede, soos die ligsinnige geskerts oor 'n ernstige onderwerp, vind nie slegs tussen inhoud en styl in die teks plaas nie, maar ook tussen die tipe letterkunde waarop Lanoye die leser voorberei ('n eerlike, onversierde teks) en wat hy uiteindelik skryf. *Sprakeloos* se realiteitsgebaseerde inhoud staan ook kontrasterend teenoor Lanoye se moeder se teatrale lewe wat nooit tot sy volle reg deur woorde beskryf sal kan word nie. “Die paradoxale genre aanduiding is geen loos spel”, meen Offermans (2010:146), en verwys dan na al die plekke waar Lanoye die leser meedeel wat hy nié met die boek wil bereik nie. Dit mag geen “bellettrie” word nie, dit mag nie “goedgekeurde skryfmaniertjies” of “artistiek verantwoorde metaforen” bevat nie. “Ik ben de literatuur met hoofdletters voorbij” (bl. 31).

Tog is daar talle voorbeelde in die teks waar Lanoye gekunsteld skryf – “onnatuurlik ten opsigte van vormgewing” (HAT VI, 2015:320) – oor die meestal morbiede temas. “Dat is een rookgordijn”, skryf Fortuin (2009) oor Lanoye se voorneme om nie na sy vak bellettrie terug te keer nie. “Hoe verder je leest, hoe hechter de compositie blijkt” (ibid.). Met “komposisie” verwys Fortuin hier na die temas in die roman en hoe hulle uitgebeeld word. *Sprakeloos* ontleen immers, aldus Offermans (2010), sy oortuigingskrag aan Lanoye se “tomeloze fantasie, de lenigheid van stijl” asook “de kleurrijkheid van zijn idioom”. Net soos by *De moeder van Nicolien*, word die suggestie van gekunsteldheid al deur die flambojante foto van 'n moeder (in dié geval Lanoye s'n) op die voorblad vertoon. “[K]ijk nog maar eens naar die foto op het voorplat. Dat is wel degelijk zij. Schoonheid is niet per se overerfelijk van moeder op zoon” (bl. 12). Lanoye se afwisselende, gekunstelde skryfstyl gaan veral met die Surabaya Johnny-interteks²³ en beeldryke metafore, soos wat op bladsy 199 verwoord word, gepaard:

Come on, Johnny. Kom en graaf in mijn memorie. Grijp het stuur van mijn bolide en leid me, bégeleid me, op die winterse rit van toen. Schets hoe ik naast de sprakeloze vrouw zat die mij heeft gebaard en opgevoed, die mij haar taal schonk en haar kwaaltjes, die mij heeft leren houden van witloof, mosselen en Hugo Claus.

Met genreteenstrydighede is ek egter nie in hierdie afdeling gemoeid nie; wel met die diskrepansie tussen onderwerp en styl soos dit in *Sprakeloos* sigbaar is. Ter herdenking van die Eerste Wêreldoorlog het Lanoye 'n novelle geskryf, wat hy ook as monoloog voorgedra het: *Gaz. Pleidooi van een gedoemde moeder* (2015). In die resensies oor *Gaz* lees ek die meestal positiewe ontvangs van *Sprakeloos* raak, tesame met verwysings na Lanoye se fassinatie met

²³ Hambidge (2013) noem dat die Surabaya Johnny-interteks in *Sprakeloos* belangrik is met betrekking tot die uitbeelding van ambivalensie, liefde en haat. Hierdie temas word veral deur die verhouding tussen Lanoye en sy moeder asook tussen Lanoye en sy sukkelgang, met betrekking tot skryf, uitgebeeld.

die, soms tragikomiese, liefde-haatverhouding tussen moeder en seun. *Gaz* en *Sprakeloos* is voorbeelde van die letterkundige vernuf en takt waarmee Lanoye temas soos verlies, lyding, dood, haat en onreg hanteer. Lanoye vind herhaaldelik kreatiewe en spitsvondige maniere om hierdie soms komplekse verhoudings uit te beeld, en elke keer vanuit 'n ander perspektief en in 'n ander milieu. “Gaz is geen jammerklacht van een eenling”, skryf Serdijn (2015) – en van *Sprakeloos* kan dieselfde gesê word. Cilliers (2011:7) is immers van mening dat die roman nooit morbied is nie: “Dit gaan allermins slegs oor siekte en agteruitgang.”

Visagie (2011:13) sluit by Cilliers aan en skryf pertinent dat *Sprakeloos* “egter geen swaarwigtige roman oor dood en etiek van die genadedood [is] nie”. Holthof (2009) maan lesers om nie van *Sprakeloos* te verwag dat dit 'n “sombere” roman oor siekte en genadedood sal wees nie. Asof resensente lesers teen vals verwagtings wil beskerm, waarsku hulle lesers om nie iets neerdrukkend te verwag nie, maar eerder iets elegants, 'n roman met 'n les, 'n relaas van die hantering van lewe asook verlies, 'n roman wat tegelyk tragies en grappig is (Holthof, 2009). Visagie (2011:13) noem dat Lanoye se opgewekte, antitipiese skryfstyl aan sy “voorliefde vir humoristiese vertellings” te danke is. Weens hierdie voorliefde van Lanoye is die burleske in *Sprakeloos* des te meer opvallend.

Serdijn (2015) gaan voort deur in verband met *Gaz* te skryf: “Het verlies betreft ons allemaal, wat zich laat gelden door Lanoyes magnifieke portret van de moeder. Wij zijn de erfgenamen. Daarom is het goed dat we herdenken.” In Grunberg se *Moedervlekken* (2016) kom hierdie onderwerp van oorlog en skuldgevoel ook aan bod, tesame met 'n literêre nabetraging van die eerste generasie Tweede Wêreldoorlog-slagoffers. In *Sprakeloos* word die goeie sowel as die slegte dele van die verlede onthou. Die nostalgie staan as 't ware langs die trauma, en die hartseer neffens die blydskap. *Sprakeloos* is ook 'n portret van Lanoye se moeder en die voorblad beklemtoon hierdie grandiose beeld van haar. Die verlieselement bind hierdie twee werke van Lanoye aan mekaar en dui na my mening op veel meer as 'n oorvleuelende tema: Dit gaan ook oor 'n universele gevoel rondom verlies, familie en die dood. Hierdie skrynende aspek van die roman dwing die leser om op 'n empatiese en/of simpatieke wyse oor die karakters asook die skrywer te dink en daarom is die leser ook, op 'n kognitiewe vlak, meer betrokke by die teks.

Verlies manifesteer op verskeie maniere, en mense verwerk dit op verskillende wyses. Die antitipiese wyse waarop *Sprakeloos* geskryf is, asook die ondermyning van lesers se verwagtingshorisonne (wat te doen het met Lanoye se verwerking van die verlies van sy ouers) deur middel van sy onkonvensionele skryfstyl, is na my mening van die maniere waarop Lanoye die verlies van beide sy ouers verwerk. Offermans (2010:147) meen dat Lanoye van die styl gebruik maak om “pathos” uit te beeld en sodoende sy monument van taal te bou.

Die outobiografiese styl van *Sprakeloos* is 'n aspek waaroor talle debatte al gevoer is en waartoe ek vervolgens wil bydra.

3.4 *Sprakeloos* as outobiografie

Outobiografie (Gr.: *autos*: self, *bios*: lewe, *graphein*: skryf) is 'n term wat talle teenstrydighede bevat in terme van die waarheidskomponent wat deur die woord geïmpliseer word. Akademici sowel as skrywers soos Lanoye betwis die opvatting dat daar iets soos 'n suiwere outobiografiese teks bestaan, gegewe die relatiewe en beperkte referensiële waarde van woorde. In hierdie afdeling skaar ek my by hierdie siening – dat 'n outobiografiese teks steeds 'n referensiële teks is en dat realiteit slegs ten dele daardeur uitgebeeld kan word.

In 1995 is 'n erelidmaatskap deur die Genootskap Onze Taal aan Maarten Toonder toegeken vir sy kreatiewe taalgebruik en illustrasies in veral sy verhale oor heer Bommel en Tom Poes. Hy is ook vereer vir sy bydrae tot die verryking van die Nederlandse taal. Van Hartingsveld en Matla (2005:120) skryf sy hoë skrywerstatus toe aan die vernuftige manier waarop hy met clichés omgaan asook sy kreatiwiteit met betrekking tot woorde en uitdrukkings. In Toonder se dankwoord het hy die volgende oor die aard en oorsprong van sy kreatiwiteit asook sy opvatting rakende feite versus fiksie gesê:

Woorden ontstaan eigenlijk, tenminste voor mij, uit het innerlijk; een woord dat van buiten is, dat is een rationeel woord, een bedacht woord. Bedachte woorden vertrouw ik absoluut niet, die misleiden (Toonder, 1995).

Ek redeneer dat outobiografiese skrywe onder die eersgenoemde kategorie wat Toonder onderskei, geplaas word – woorde wat ontstaan vanuit “het innerlijk”; woorde wat nie die intensie van misleiding het nie. “Bedachte woorden” gee hy as die teendeel – myns insiens die fiksionele deel. Daarom behoort die outobiografie tot die genre bekentenis- of belydenisliteratuur, waar die meeste klem op die weergee van die skrywer se innerlike geplaas word en nie noodwendig feitlike, kontroleerbare gebeure nie (Bisschoff, 2010). Gunzenhauser (2001:75) beskryf 'n outobiografie as 'n selfgeproduseerde, niefiksionele teks wat die storie van die skrywer se lewe vertel. Die grense tussen 'n roman en 'n outobiografie is kunsmatig; “what matters is the author’s attempt to impose a personal order on chaotic experience” (McNee, 2001:19). Die chaotiese – in terme van beleefde emosies, Lanoye se skryfstyl en die (volg)orde van die gebeure – is in *Sprakeloos* se geval betekenisvol.

Dit is presies wat Lanoye poog om met *Sprakeloos* reg te kry: om 'n persoonlike, gepaste verslag van chaotiese gebeure te lewer. Aangesien die outobiografie altyd te kort sal skiet om die werklikheid te (her)skep, is sommige kenners (vgl. Coetzee, 1985 en Gudmundsdóttir, 2003)

dit eens dat dit 'n besondere, persoonlike attribuut, naamlik opregtheid, is wat 'n teks waar maak en dat die outobiografiese vorm moet bydra tot sosiale verandering en die sogenaamde “personal order”. Opregtheid, oftewel eerlikheid of ongeveinsdheid (HAT VI, 2015:931), is al wat mens van skrywers van outobiografiese tekste kan verwag, aangesien woorde die enigste middel is wat die leser weer op sy/haar beurt kan gebruik om die werklikheid te (her)konstrueer.

Opregtheid en moraliteit is twee begrippe wat ook kenmerkend is van die eerste belydenistekste wat die bekentenis van sonde teenoor God behels het. Aurelius Augustinus (354-430 n.C.) se teks *Confessiones* (“Belydenisse”) is waarskynlik die bekendste en van die oudste behoue outobiografieë wat ooit geskryf is. Dit dateer uit die vierde eeu na Christus (Manganiello, 2001:228). Augustinus is, danksy sy *Confessiones*, verantwoordelik vir die prototipiese belydenis-outobiografie (ibid.). Augustinus se *Confessiones*, tesame met die filosoof Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) se *Confessions* (1782-1789), is sleutelwerke met betrekking tot die ontstaan en sekulêre transformasie van belydenisliteratuur as genre (Manganiello, 2001:228). Hierdie geskiedenis van die outobiografie verklaar in 'n groot mate hoekom die ego-dokument en die memoire aan die outobiografie verwant is (Aucamp, 2011:275); albei die eersgenoemdes sluit 'n mate van eerlike bekennings en openhartigheid in.

In hierdie afdeling rakende die outobiografiese (asook die afdelings wat volg) ondersoek ek verskillende verwante aspekte met betrekking tot hierdie eerlike introspeksie wat van *Sprakeloos* 'n hoofsaaklik outobiografiese teks maak. Die bewussynstroomverhaal, metafiksie en *life writing* as literêre stylgrepe wat ook in hierdie hoofstuk aandag kry, hou weens enkele redes met die outobiografie verband. Waarheid en opregtheid is komponente van hierdie stylmiddels wat in *Sprakeloos* voorkom en ook eie aan die outobiografiese is. Hierdie verwante stylmiddele word na die outobiografiese as konsep bespreek.

Waarheid en fiksie gaan hand aan hand in *Sprakeloos*, hulle vul mekaar aan. Lanoye skryf immers in die voorwoord dat die teks “grotendeels” op waarheid berus en dat die ontbrekende dele gewoon by gefantaseer is (bl. 9). “Cruciale passages kon Lanoye alleen schrijven dankzij zijn schier onbegrensde inlevings- en voorstellingsvermogen, aangezien hij de betreffende gebeurtenissen niet of niet van nabij heeft meegemaakt, bijvoorbeeld omdat hij in Zuid-Afrika verbleef”, merk Offermans (2010:147) tereg op. Hierdie dubbelloopstyl, wat waarheid sowel as fiksie insluit, noem Bisschoff (2010) 'n geromanseerde outobiografie of 'n outobiografiese roman. Hambidge (2013) beskryf *Sprakeloos* op 'n soortgelyke wyse – “'n eerlik-onthullende fiksionele outobiografie”.

Gratton (2001:86) verkies om die term fiksionele outobiografie te kondenseer tot outofiksie; vir die beskrywing van outobiografie in 'n tyd waar mense die waarheidsgehalte van outobiografiese skrywe betwyfel – “a time of severely diminished faith in the power of memory

and language to access definitive truths about the past or the self". Crozier (2001:806) skryf ook oor hierdie verwantskap tussen outobiografie en outofiksie – laasgenoemde synde 'n genre waar die outeur op ervarings uit sy/haar eie lewe staatmaak, maar dit in 'n gefiksionaliseerde formaat weergee. In *Sprakeloos* is die skrywerstem, weens die aard van die outobiografiese, 'n subjektiewe een; "moenie 'n woord daarvan glo nie, maar alles moet jy maar glo" (Naudé, 2011:11).

Omdat *Sprakeloos* albei hierdie skryfstylle bevat wat Toonder onderskei ("bedachte woorde", oftewel fiksie, asook die sogenaamde innerlike woorde – die outobiografiese) kan dit as 'n outofiksionele roman beskryf word. "Het is dus tegelyk de waarheid en de fictie", skryf Demeyer (2010:635) in hierdie verband. In die artikel "Het autobiografische proza van Tom Lanoye" merk Demeyer (2010) op dat Lanoye met *Sprakeloos* weer "bij het vaak autobiografisch getinte proza uit zijn beginperiode" aansluit (Demeyer, 2010:627). Ook Muyres (2013:12) noem dat *Sprakeloos* "als een autobiografische roman" gelees kan word en dat daar "legio voorbeelden" van gebeure in die boek gegee kan word wat met die werklikheid ooreenstem (sien ook Van Schalkwyk, 2011:200 en Walters, 2016 in die verband).

Die ideale outobiografie is nie noodwendig waarheidsgetrou nie, meen Gratton (2001:86), maar is eerder 'n deursigtige medium wat 'n blik op die verlede bied. *Sprakeloos* is so 'n deursigtige medium en veel meer as 'n outobiografie. Om hierdie rede maan Holthof (2009) die leser om nie die boek te sluit, soos wat Lanoye in sy aanhef die leser aanraai om te doen, indien die leser nie van tekste hou wat meestal op waarheid berus nie. Die idee van opregtheid bo feitelikheid sluit hierby aan; solank 'n teks 'n openhartige blik op die verlede, 'n karakter of 'n gebeurtenis bied, is dit goed genoeg om as 'n outobiografiese teks getipeer te word. 'n Verwante opinie is dié van Toonder (1995): 'n verhaal is in die eerste plek iets is wat jy heeltemal self versin "en iets wat je moet proberen waar te maken door het woord". Die waarheidselement van enige teks hang, aldus Toonder, van die woorde af wat gebruik word om die situasie of entiteit te beskryf en is daarom onderhewig aan twee persone – die skrywer van die teks sowel as die leser. "Language itself becomes the main event", vul Gratton (2001:86) die gesprek rondom die waarde van taal in outofiksie aan. Coetzee (1985:4) huldig sienings soortgelyk aan die van Toonder en Gratton, aangesien al drie persone klem op die opregtheid lê waarmee die blote woorde in 'n outobiografiese of outofiksionele teks geskryf is. "Surely whatever is written in a spirit of sincerity is, in some sense, true", konkludeer Coetzee (1985:4).

Aangesien 'n teks, soos 'n roman, nie 'n visuele weergawe van die werklikheid (soos 'n toneelstuk) is nie, is dit onderhewig aan (wan)interpretasie – "they present a convincing likeness of reality that relies on narrative structure rather than on referentiality" (McNee, 2001:19). Die sleutelterm hier, volgens McNee (2001:19), en wat ook Gratton (2001) se opvatting eggo, is dat

'n geskrewe teks nie staatmaak op die presiese namaak van gebeure nie, maar dat dit eerder 'n openhartige indruk van waarheid bied wat geloofwaardige gebeure en karakters insluit.

Die outobiografiese maak deel uit van drie strominge in Lanoye se oeuvre (Walters, 2016). *Een slagerzoon met een brilletje* (1985), waarmee Lanoye sy prosadebuut gemaak het, asook *Kartonnen dozen* (1992), wat sy tweede roman is, word in hierdie outobiografiese kategorie geplaas. “Sprakeloos’ sluit nauw aan bij die twee boeken waarin hij over zijn jeugd vertelt” (Holthof, 2009). Albei die laasgenoemde outobiografiese werke word gekenmerk deur “literaire en existentiële introspektie” (Demeyer, 2010:627). Tweedens noem Walters (2016) die magies-realistiese, soos wat in Lanoye se kortverhale voorkom. Die derde stroming is hiperrealisme; Walters verwys na laasgenoemde as “romans wat bevolk word deur karakters wat ongewone omstandighede en avonture beleef” en noem as voorbeeld daarvan uit Lanoye se oeuvre *Gelukkige slawe* (2015), wat ook deur Daniel Hugo vertaal is.

Onderwerpe soos seksualiteit, dood en lyding word op 'n eerlik-onthullende manier in Lanoye se werk hanteer en is kernaspekte met betrekking tot die outobiografiese aard van *Sprakeloos*. Hierdie persoonlike onderwerpe impliseer 'n groot mate van introspeksie wat aansluit by Gunzenhauser (2001:75) se vier eienskappe van 'n outobiografiese teks. Lanoye skryf dat hy in die 1980's eers reg was om sy *coming out* in werking te stel. Hy moes uiteindelik eerlik wees met die vrou aan wie hy jare lank geveinsde liefde getoon het. “Ik had eindelijk, na jaren van oprechte affectie en wederzijds zelfbedrog, gebroken met de vrouw voor wie ik in alle liefde liefde had geveinsd” (bl. 315). 'n Outobiografiese teks het eerstens 'n psigologiese asook 'n filosofiese dimensie wat behels dat die skrywer sy openbare self (die karakter wat hy aan ander voorhou) en sy nadenkende private self in die teks moet balanseer. Hierdie deel van Lanoye se lewe, sy verhouding met 'n vrou, is 'n voorbeeld van Lanoye se private self wat hy plek-plek teenoor die leser onthul. Die skrywer kan byvoorbeeld nie slegs skryf wat hy (as private self) dink of slegs weergee wat hy (as publieke self) waarneem nie. Daar moet 'n balans tussen die publieke en die private representasies wees.

Die konsep van die sogenaamde *I-novel* sluit sterk by die representasie van die skrywer se persoonlike en innerlike aan. Die *I-novel* is 'n Japannese romanvorm wat grootliks met die outobiografie ooreenstem en daarvoor bekend is dat die private lewe van die outeur daarin outentiek gereflekteer word (Ortabasi, 2001:453). Die *I-novel* verskil in die opsig van die outobiografiese roman; dat, waar daar 'n balans tussen die publieke en die private lewe van die outeur in die outobiografie gehandhaaf word, die skrywer van 'n *I-novel* poog om slegs sy private lewe so waarheidsgetrou as moontlik weer te gee. Temas wat veral aandag van romansiers van die *I-novel* geniet, is problematiese en gekompliseerde verhoudings, armoede

asook kunstenaarskap (Ortabasi, 2001:453). Net soos in alle werke van outobiografiese aard, is die protagonis, verteller en die outeur van die *I-novel* dieselfde persoon (Ortabasi, *ibid.*).

The reader's view of the world in the narrative is limited to a single point of view provided by this composite entity. Critics have credited this lack of distinction between narrating subject and narrated object with giving the I-novel its feeling of unmediated truth and realism (*ibid.*)

Hierdie onbemiddelde waarheidsgevoel waardeur die *I-novel* gekenmerk word, is ook in *Sprakeloos* teenwoordig. Lanoye moet beslis ook oor homself skryf “[o]m ’n beeld van sy moeder te gee, veral soos sy in haar fleur was” (Van Schalkwyk, 2011:200). Daarom is die openbare sowel as die private representasie van die self onontbeerlik. Daar kan aangevoer word dat Lanoye, as publieke figuur, nouer met die verhaal van sy moeder geassosieer word omdat hy (volgens hom) sy kreatiewe en oratoriese talente van haar geërf het. Die eerste stem wat Lanoye inspan om haar lewe te beskryf, is die stem wat hy aan haar te danke het (Fortuin, 2009). “Want taal is juist wat Tom Lanoye van haar heeft meegekregen” (*ibid.*). Weens hierdie oorgeërfde eienskap is die verlies van taal des te meer traumaties soos die aanhaling in die voetnota (aan die begin van die hoofstuk), wat met die verlies van woorde en taal verband hou, toon (“Die taal, die taal. Dat onaanvaardbare verval ervan” (bl. 258)).

Aspekte van Lanoye se private lewe wat in *Sprakeloos* betrek word, sluit in sy seksuele oriëntasie, sy besinning oor skrywerskap asook sy frustrasie met die literêre representasie van sy ouers. ’n Tweede eienskap van ’n outobiografiese teks, soos deur Gunzenhauser (2001:75) onderskei, is dat die skrywer bewus is van sy gehoor. Lanoye praat ook regdeur *Sprakeloos* met sy lesers.²⁴ Lanoye skryf byvoorbeeld oor sy oorlede pa: “Hij heeft nooit een letter gelezen van wat u leest op dit moment” (bl. 61). Lanoye weet daarom dat sy lesers met analitiese en kritiese denke besig is en dat hulle betrokke by die teks is.

’n Derde outobiografie-kenmerk wat Gunzenhauser noem, is dat die teks ’n duidelike vorm en formele konvensies het. “Most typically, these conventions are the epic ones of hero (its subject-author) and journey (toward adulthood, self-awareness, spiritual growth, personal wholeness) [...]” (Gunzenhauser, 2001:75). *Sprakeloos* bevat ook die meeste van hierdie elemente, aangesien Lanoye sy proses van volwassewording met die leser deel. Lanoye se selfbewussyn en persoonlike groei word veral in sy *coming out* weerspieël, waarvoor hy eers in die tagtigerjare gereed gevoel het. “Het duurde tot midden in de niet zo prachtige jaren tachtig alvorens ik mijn coming-out definitief in scène zette en er zelf ook klaar voor was” (bl. 315).

²⁴ In afdeling 3.7 word *Sprakeloos* as ’n metaroman bespreek.

Vierdens en laastens is die outobiografie 'n literêre vorm wat meer deur 'n didaktiese doel gedefinieer word as daardeur dat dit voldoen aan kenmerke van 'n literêre genre (Gunzenhauser, 2001:75). Gratton (2001) en McNee (2001) se beskrywings van die outobiografie sluit ook by hierdie eienskap aan. Die feit dat 'n outeur sy teks as waarheidsgetrou beskryf, moet 'n duidelike doel hê; dit moet funksioneel wees soos Gunzenhauser (2001:75) verduidelik:

While autobiographers choose many different and overlapping forms in which to tell their stories [...] most have traditionally offered their stories as exempla, and most readers have traditionally accepted these stories as useful, reliable, and true accounts of the writer's experience.

Uit *Sprakeloos* is verskeie lesse te leer, wat belangriker is as die vraagstuk rondom die waarheidskomponent van die roman. Oor die hantering van verlies en liefde, die rol van humor, die waarde van waarheid en familie, eerlikheid en die nastreef van 'n persoonlike doel is daar veel te leer uit hierdie roman. "Ook in *Sprakeloos* stelt hij geregeld misstanden aan de kaak", skryf Muyres (2013:24) oor die morele onderbou van die roman en dusdoende ook oor die aard van die outobiografiese in *Sprakeloos*. Skryf is vir Lanoye 'n afsheidsnameproses – afskeid van mense, gebeure en onderwerpe. Hy gee derhalwe ook deur middel van sy ervarings aan die leser raad oor hoe om moeilike lewenskwessies, soos die dood van 'n moeder, te hanteer.

Die Stoïsynse leer is in hierdie verband van toepassing. In *Die pes* (2012)²⁵, deur Albert Camus (1913-1960), wentel die verhaal grootliks om 'n stoïsynse hoofkarakter wat te staan kom voor uitdagings waarvoor hy klaarblyklik nie opgewasse is nie (Meiring, 2012). In *Sprakeloos* lees ek talle ooreenkomste met *Die pes* raak, veral wat betref die onverstoobarheid waarmee karakters uitdagings hanteer. Dit is beide Lanoye en sy moeder wat moedig die onsekerheid van verlies, lyding en ten slotte, die dood, moet trotseer. Die deurlopend betrekte Sarabaya Johnny-interteks herinner aan hierdie ongeveinsde deursettingsvermoë van beide Lanoye, wat die pynlike verhaal van sy moeder vertel, en sy moeder en haar wil om te lewe: "Come on, Johnny. Schets ook deze scène. Zonder liegen, zonder gêne. Go ahead" (bl. 339).

Sprakeloos maak deel uit van 'n outobiografiese stroming in die Nederlandse en Vlaamse letterkunde. Weens die outobiografiese aard van die roman en die genoemde leersame hantering van onderwerpe, sluit dit by veel ouer letterkundige gesprekke aan.²⁶ Gunzenhauser (2001:75) beweer dat outobiograwe die inhoud van hulle verhale by kulturele ideale laat aansluit

²⁵ *Die pes* is in 2012 deur Piet de Jager uit Frans in Afrikaans vertaal. Dit is oorspronklik deur die gevierde Franse naoorlogse filosoof, romansier, joernalis, essayis en dramaturg Albert Camus geskryf. Camus word in 1957 die tweede jongste wenner ooit van die Nobelprys vir Letterkunde.

²⁶ In afdeling 3.2 word ander biografiese tekste genoem wat ongeveer in dieselfde tyd as *Sprakeloos* verskyn het.

en in *Sprakeloos* word algemene kulturele ideale, soos die verwek van kinders, uitgebeeld. Lanoye bied egter op 'n skertsende wyse troos aan moeders met 'n gay seun: “Moeders! Jullie verliesen geen zoon! Jullie krijgen er een bij!” (bl. 338). In *Sprakeloos* word die vorm en struktuur van die outobiografiese op 'n unieke wyse benut weens die paradoksale verband wat die onderwerp met die styl in die teks het. In die afdeling oor *life writing* word die temas van persoonlike onthulling, seksualiteit en die outobiografie verder ontgin.

Daar is talle bronne, soos aangetoon, wat die moontlikheid van 'n suiwere outobiografiese teks bevraagteken. “Die outobiografie is derhalwe nie altyd 'n betroubare dokument nie”, skryf Bisschoff (2010), en Gudmundsdóttir (2003:4) noem dat die waarheidsgraad van 'n teks altyd betwyfel sal word. “[T]he idea that fiction and autobiography inevitably overlap has become a kind of norm shared” (Gratton, 2001:86). Skrywers van outobiografiese tekste staar, volgens Gudmundsdóttir (2003:10), enkele uitdagings in die gesig:

They not only face the problem confronted by historiography with regard to the representation of the past, but also more private issues appropriate to the nature of autobiography, such as the role of memory, and the place of the unique, and the private.

Die rol van geheue in geskiedskrywing en outobiografie is, soos Gudmundsdóttir dit sien, 'n aspek wat die waarheidsgehalte van 'n teks beïnvloed. 'n Persoon onthou dit wat hy gesien of gehoor het. Persoonlike waarnemings is selektief en eensydig en hierdie eensydige weergawe van die werklikheid word dan in 'n outobiografiese teks weergegee, 'n narratief wat deur 'n sekere styl en deur estetiese standaarde gekenmerk word. Daarom sê Coetzee (1985:5): “Truth may be the heart of autobiography, but that is not to say that truth is at the heart of autobiography.” Coetzee bedoel in hierdie aanhaling dat 'n teks dalk as 'n outobiografie tipeer mag word, maar dat dit nie noodwendig beteken dat die teks slegs uit ware gebeure bestaan nie. Die outobiografie, soos wat Coetzee (1985:1) dit beskryf, is immers 'n soort geskrif waarin die storie van jouself so waarheidsgetrou vertel word as wat jy kan, met ander woorde – met die grootste hoeveelheid waarheid wat jy kan verdra. Die volle waarheid is derhalwe nie 'n voorvereiste vir 'n teks om outobiografies van aard te wees nie.

Demeyer (2010:634) beskryf *Sprakeloos* as 'n boek met “naakte feite in een fisionale konteks” en verwys in hierdie opsig veral na die figuur van Lanoye se moeder, wat 'n amateuraktrise was en gereeld die grense tussen werklikheid en haar fiksionele toneelwêreld kwyd geraak het weens haar toneeltalent en “enorme inlevingsvermogen” (ibid.). “En die vage relatie tussen werklikheid en fictie geldt voor het volledige boek”, meen Demeyer (2010:635). Lanoye beskryf sy moeder as “[d]oorleefde fictie” (bl. 152) en koppel met hierdie beskrywing 'n mate van

ongeloofwaardigheid aan haar as karakter asook aan haar woorde en daede soos in die roman weergegee:

Het voorwenden van wat een waarheid zou kúnnen vormen en bijgevolg, volgens haar private logica, ophoudt een leugen te zijn (bl. 152).

In verband met hierdie teatraliteit en oordaad waarmee sy moeder alles aanpak, skryf Lanoye:

‘Niets kan dat mens normaal doen. Altijd weer is het opera, de grootst mogelijke geste, niet-aflatende chantage. Altijd weer manipulatie, dwang, manoeuvres op alle fronten (bl. 144).

In die geval van Lanoye se moeder is waarheid en leuens des te meer verstrengel, omdat sy selfs tuis haar talente as aktrise ten toon moes stel met “de gave van de radde tong” (bl. 108), ten einde haar familie in toom te hou. Vir haar was toneelspel geen “zondags verzetje, het was de grondhouding van iemand die waar en wanneer dan ook van het leven meer wilde maken dan het te bieden heeft” (Offermans, 2010:149). Selfs op haar sterfbed vermoed Lanoye vir ’n oomblik dat sy weer een van haar “kunstgrepen” beleef – “een groteske intrige van onze kleine dwingeland” (bl. 157). Sy probeer haar familie selfs nog tot op haar sterfbed dreig en manipuleer om te doen wat sy van hulle verwag:

‘Als mij ooit iets overkomt zoals uw tante Maria, en ge schiet me niet neer? Ge wurgt me niet, ge vergiftigt me niet? Dan kom ik weerwraak nemen, in uw dromen of zo’ (bl. 161).

Lanoye het sy moeder se toneeltalente geërf (Offermans, 2010:149) en met dieselfde teatraliteit as wat sy telkemale haar gesin beweeg het om te doen wat sy wil hê, maan hy homself om nie toe te laat dat die waarheidsgehalte van *Sprakeloos* deur moiskrywery bederf word nie. “Ik ben natuurlijk ook zelf een soort toneelspeler, een gemankeerde, een hopelose divo zonder rem” (bl. 40). Om te voorkom dat die roman fraai en vol oordadige literêre versiersels is, forseer hy homself om sy forté, die belletterie, opsy te skuif en te fokus op die eerlikste en mees akkurate weergawe van die verhaal van sy moeder. “Dit mag en zal geen belletterie worden. Niet uitgerekend hier, ik smeed u, ik smeed mezelf: nee, niet opnieu de aloude trukendozen” (bl. 31). Hy faal egter soms in hierdie voorneme wanneer hy tog op plekke gekunsteld en fraai skryf.

Lanoye poog om ’n roman “vol cultureel correcte kruljzers en fiorituren, vol goedgekeurde schrijfmaniertjes naas artistiek verantwoorde metaforen” te vermy (bl. 31). Lanoye weet dat sy skryfstyl na die fraaie letterkunde, oordrywing en die sogenaamde “literatuur met hoofletters” neig (ibid.), maar in *Sprakeloos* onderneem hy om “alleen maar naakte feiten” (ibid.) weer te gee – so eerlik en opreg as moontlik. Hy besef terselfdertyd dat die geheue mislei en nie vertrou

kan word nie. Selfs al sou hy besluit om die roman met meer artistieke metafore te vul, voel hy dat woorde tekortskiet om sy moeder se vol en ryk lewe te beskryf.

En tegelyk, geloof me, bestaan er geen hoofletters en leestekens genoeg, de hyperbolen ontbreken om de dapperheid te bezingen van een tachtigjarige [...] (bl. 31).

Lanoye wil graag die volheid van sy moeder se lewe asook “haar aftakeling, haar ongelijke strijd” (bl. 30) in *Sprakeloos* vasvang en dit sodoende bewaar, maar weens die beperkte kommunikasiewaarde van woorde en die gaping tussen realiteit en die letterkunde, besef hy sy onmag om hierdie taak te vervul. Hy kom egter al vroeg in die roman tot die besef dat ’n onpartydige, objektiewe waarheid in hierdie opsig nie moontlik is nie. “Wat ik hier ook opdis, in welke volgorde of in welke toonaard, het blijft een nobele leugen, een splinter van het prisma dat haar leven was” (bl. 30).

Die idee van die bewaarkrag van literatuur “is een constante in het autobiografische werk van Lanoye” (Demeyer, 2010:630). Met elke desperate probeerslag om sy ma met sy woorde “uit de doden op te wekken” (bl. 62-63), besef hy die beperkte reikwydte en bewaarkrag van woorde. Alhoewel hy sy bes probeer om haar as mens so goed as moontlik in woorde vas te vang, kom hy eindelijk tot die gevolgtrekking dat skryf die aksie van loslaat behels:

Schrijven is vernielen, bij gebrek aan beter. Waar je over schrijft gaat pas dan en juist daardoor voorbij. Literatuur is loslaten. Schrijven is verdrijven (bl. 64).

Juis deur ’n gebeurtenis te verwoord en op papier te sien, laat jy dit los. Fortuin (2009) sien Lanoye se teatraliteit raak in die manier waarop hy sy verhale vertel, maar ook in sy oortuiging dat literatuur, net soos ’n teateroptrede, verganklik is (of moet wees). “Een paar keer in *Sprakeloos* verzet Lanoye zich tegen de gedachte dat literatuur iets blijvends zou opleveren – of dat zou moeten ambiëren” (ibid.). In die eerste afdeling (van drie) in *Sprakeloos*, naamlik “hij (of: het verhaal van het verhaal)”, skryf Lanoye grotendeels oor homself, die skryfuitdagings wat so ’n persoonlike roman behels, asook die aard van die woordwerk waarmee hy besig is – “roman of geen roman” (bl. 32). Lanoye noem die “skone letterkunde” (soos wat die HAT VI (2015:95) *belletrie* definieer) ’n “wellevende rooftocht” (bl. 30) omdat hy outobiografiese skrywers as giere beskou wat teer op die lewens van mense wat ongeluk beleef het:

Niets is veilig, alles is bruikbaar, de verdraaiingen in zijn memorie, de verzinsels uit zijn buurt, de roddels uit zijn krant, en op den duur lijkt alles alleen maar gebeurd te zijn omdat het hem prima stof oplevert, zelfs de dood van zijn eigen moeder. Wie schrijf is een gier (bl. 30).

Weens die persoonlike en selfs pynlike herinneringe van die lewens van beide sy ouers, besef Lanoye dat herinneringe verdraai kan word en dat die “korrekte” literêre lewensweergawe nie bestaan nie. Omdat ’n outobiografiese teks “referensiële kuns” is (Gudmundsdóttir, 2003:3), met ander woorde referensieel ten opsigte van ’n persoon, instansie of gebeurtenis, is dit uiters subjektief en onderhewig aan die verdraaiing van feite en die wanvoorstelling van inligting. ’n Outobiografiese teks loop dan ook, uit die aard van die saak, ’n groot risiko om ’n sekere mate van fiksie te bevat, “’n beskrywing van denkbeeldige mense, dinge en gebeure” (HAT VI, 2015:279). Coetzee (1985:4) beskou ’n onbetroubare geheue op ’n unieke wyse; volgens hom is die leemtes, ontwykings en die leuens eienskappe van die lewensverhaal asook deel van die skeppingsproses van die verhaal – en selfs eienskappe van die sképper van die verhaal.

Die oorvertel van jou lewensverhaal, meen Coetzee (1985:4), bestaan nie slegs uit die weergee van die verlede nie. Dit is ook ’n representasie van die hede en ’n poging om aan jouself te verduidelik wat werklik gebeur het en derhalwe ook om sin te maak van gebeure. Hierdie representasie van die verlede mag vol leemtes en ontwykings wees, maar ten minste, sê Coetzee (ibid.), word daar ’n representasie van jou gedagtegang weergegee soos wat jy poog om jouself te verstaan terwyl jy die verlede herroep en prosesseer. Gudmundsdóttir (2003:3) noem dat daar sekere kompleksiteite by referensiële kuns betrokke is. Een van hierdie kompleksiteite is die onvermydelike teenwoordigheid van fiksie. In verband met fiksionele skrywe skaar ek my by Gudmundsdóttir (2003:4) se definisie:

The word ‘fictional’ is used here to designate conventions and practices one associates with creative writing – such as structure, poetic or literary descriptions of people and places, ordering of events to create certain effects – rather than simply things that are ‘made-up’.

Die woord *fiksioneel*, soos Gudmundsdóttir dit sien en dit hierbo verduidelik word, dui nie noodwendig op opgemaakte, fiksionele gebeure nie, maar eerder op die literêre style en praktyke wat met kreatiewe skryfwerk geassosieer word. Alhoewel hierdie beskrywing nie strook met die HAT se beskrywing nie, stem dit in ’n groot mate ooreen met hoe Lanoye sy werk sien – as ’n kombinasie van outobiografie en fiksie, as die literêre praktyke van kreatiewe skryf.

Die referensiële aard van kuns, soos wat Gudmundsdóttir dit sien, kan as ’n bril beskou word waardeur ’n teks besigtig word. Die feit dat kuns onvermydelik referensieel is, relativeer die waarde van ’n teks soos ’n outobiografie, omdat dit ’n uitbeelding van realiteit behels en nie die lewering van die realiteit (wat beskryf word) self nie. Omdat *Sprakeloos* ’n verslag van dinge is wat in die verlede gebeur het (sien Visagie, 2011:13 en Hambidge, 2013), is waarheid en ’n

objektiewe sienswyse des te meer in gedrang.²⁷ Daarom postuleer Coetzee (1985:5) dat die lees van 'n outobiografiese teks 'n mate van blindheid verg; blindheid by die skrywer vir die volle waarheid (wat nie in die beperkte omvang van 'n outobiografiese teks vertel kan word nie) asook blindheid by die leser vir die waarheid omdat die leser sy eie interpretasies en vooropgestelde idees aan woorde heg. Die leser vorm derhalwe slegs 'n werklikheidsbeeld op grond van selektiewe en beskikbare inligting wat deur die skrywer onthou en weergegee word. Coetzee (1985:4) skryf dat waarheid deur die outobiograaf “gemaak” word, aangesien sy woorde slegs verwysings is na dit wat reeds gebeur het of besig is om te gebeur.

'n Outobiografie, sê Coetzee (1985:4), word binne die grense van 'n ooreenkoms tot stand gebring – 'n outobiografiese verbond wat oor die jare tussen leser en skrywer gevorm het en wat altyd 'n mate van interpretasie toelaat. Die rede vir hierdie onuitgesproke ooreenkoms is dat dit hier oor kuns gaan: “There are truths it may cost too much to tell, not because they lie too close to the autobiographer’s heart but because they lie too close to his art” (Coetzee, 1985:5). 'n Outobiografie is immers vir Coetzee 'n teks wat slegs die hoeveelheid waarheid bevat wat die outeur kan verdra om te vertel. Die sogenaamde ooreenkoms tussen die leser en die teks bevestig vir McNee (2001:19) juis die fiksionaliteit van die teks en nie die waarheidsgedreweheid van die narratief nie. McNee sien fiksie soos wat dit deur die HAT omskryf word (as denkbeeldige dinge) en nie soos Gudmundsdóttir dit sien – as verstandhoudend met literêre praktyke (soos strukturering, ordening en skrywing) – nie. Gunzenhauser (2001:75) beweer dat hierdie sogenaamde ooreenkoms juis deur die groeiende skeptisisme oor die moontlikheid van 'n ware, outobiografiese teks uitgedaag word:

In the modern era, however, this implicit contract between autobiographer and reader – as well as the philosophical and formal dimensions of the genre – has been challenged and changed by increasing scepticism about both the possibility of a cohesive self and the ability either to know or to tell the “truth” about such a self.

'n Kreatiewe teks moet steeds aan sekere vereistes voldoen om kuns genoem te kan word, en daarom is die skrywer steeds aan sekere reëls en konvensies van die kreatiewe skryfkuns gebind. Coetzee (1985) se siening, net soos Gunzenhauser (2001) s'n, behels dat dit juis om kuns, of die sogenaamde literariteit van 'n teks, se onthalwe is dat die skrywer nie altyd die volle waarheid kan vertel nie. Met betrekking tot die waarheidsgehalte van tekste, vergelyk Coetzee (1985:1) die outobiografiese waarheidsgetrouheid met dié van geskiedskrywing. Die outobiografie moet dieselfde getrouheid aan die verlede openbaar as geskiedskrywing. By geskiedskrywing lê die klem op die “teboekstelling van die geskiedenis” (HAT VI, 2015:341) en

²⁷ 'n Styl waar die outobiografiese en die fiksionele konstant met mekaar in interaksie is, is *life writing*, wat hierna in afdeling 3.5 bespreek word.

by 'n outobiografie, van 'n persoonlike gebeurtenis of lewe. Beide genres moet egter ewe getrou aan die waarheid wees. Gudmundsdóttir (2003:6) sluit by die sienings omtrent die waarheidsgehalte van die outobiografie aan en noem dat outobiografieë die illusie kan skep dat ons in 'n gebeurtenis teenwoordig is wat vroeër plaasgevind het. Dit gebeur wanneer outobiografieë vanuit die perspektief van die verlede geskryf is. Hierdie sogenaamde metode van illusiewekking behels die volgende:

This method implies fictionality, as we can never speak authoritatively from the past, and it highlights the problem of the representation of the past, as the past is always in one way or another already mediated. Autobiographers often attempt to retrieve a sense of the past, and the method they choose for that retrieval can involve a degree of fictionality (Gudmundsdóttir, *ibid.*).

Soos Gudmundsdóttir dit stel, kan ons nooit met outoriteit oor die verlede skryf of praat nie, aangesien die verlede reeds bemiddel word deur 'n teks, geheue, woorde, ensovoorts. Die metode, asook die literêre stylmiddels, wat die outeur kies om die verlede te herwin, gaan die mate van fiksionaliteit in 'n outobiografiese teks bepaal. Coetzee (1985:2) maak 'n geldige punt deur te noem dat enige teks onderworpe is aan die leser se interpretasie en die skrywer moet dit in gedagte hou by die skryf van die teks. Daarom moet die skrywer ook let op hoe 'n leser dit moontlik gaan ontvang op grond van sy/haar verwagtingshorison.

Woorde is die oordraers van die verlede wat in 'n teks soos *Sprakeloos* weergegee word, en woorde word deur almal verskillend geïnterpreteer. Woorde ontnem daarom die outobiografie van sy bedoelde funksie as die (oor)draer van die suiwere waarheid. Toonder (1995) meen dat die waarheidsgraad van 'n teks bloot deur die woorde bepaal word wat gebruik word om die gebeurtenis uit die verlede te beskryf. Die rol van die leser behels om 'n teks te interpreteer en om 'n interpretasie te kies wat by sy/haar verwysingsraamwerk pas (Coetzee, 1985:2). Daarom word die waarheidsgraad van 'n teks deur die interpretasie van die leser bepaal. Soos my betoog aantoon, is 'n suiwer outobiografiese teks 'n onwaarskynlike teks. Die outobiografiese skrywer se strewe moet altyd wees om realiteit so akkuraat as moontlik met sy woorde te verteenwoordig. Die res is in die hande (en verbeelding) van die leser-interpreteerder. 'n Teks is daarom so waarheidsgetrou soos wat die woorde van die skrywer en die verbeelding van die leser dit toelaat om te wees.

3.5 *Sprakeloos* as 'n *life writing*-teks

Life writing voorsien in die behoefte aan 'n literatuur waar die vorm en duur van 'n enkele lewe op die voorgrond geplaas word. Kadar (1992:voorw.) bied 'n deeglike omskrywing van *life writing* deur dit as 'n "oop term" te tipeer wat outobiografiese fragmente sowel as ander tipes

outobiografiese tekste insluit. *Life writing* is 'n soort skrywe wat nie die aard van die spesifieke kulturele waarheid, wat in die teks ingeskryf is, objektiveer of subjektiveer nie (Kadar, 1992:voorw.). *Sprakeloos* voldoen gedeeltelik aan hierdie *life writing*-kriteria omdat Lanoye sy moeder se verhaal so objektief en waarheidsgetrou as moontlik wil uitbeeld. Om hierdie rede poog Lanoye ook om deur middel van *Sprakeloos* op spesifieke kulturele lewenswaarhede te fokus.

In *Sprakeloos* word verskeie waarhede in verband met moeilike lewenskwessies geobjektiveer; verhale word onbevooroordeeld uitgebeeld. Lanoye doen dit om sy moeder se verhaal so universeel moontlik te laat voorkom en die ruimte vir identifikasie en inlewing te vergroot. Hy beskryf kultuur as 'n "internasionaal rondrijvend escortbureau" (bl. 25) en stel alle kultuuraksies en kulturele middele sodoende gelyk aan mekaar. Met hierdie beskrywing is dit asof hy alle middele wat kultureel singewend is, insluitende literatuur, oor dieselfde kam skeer. Hy voel dat kulturele aktiwiteite nie meer uit opregtheid voortspruit nie, maar bloot beoefen word omdat dit kultuur genoem word. Daar is byvoorbeeld baie ander mense wat hulself in dieselfde omstandighede, met betrekking tot 'n sterwende moeder, as hy bevind. Daarom wil hy sy teks meer opreg, meer persoonlik en meer waar as ander tekste maak. "Waarom zou opeens ik dit boek moeten schrijven?", vra Lanoye homself met betrekking tot die *life writing*-teks af. "Er bestaan mensen genoeg met overleden verweksters, van wie het merendeel bovendien een spectaculairder levenspad heeft bewandeld dan dat van een slagersvrouw in het Waasland" (bl. 25).

In verskeie genres en studieverdele word hierdie soort skrywe gebruik om die oorgang van lewe na 'n narratief te bewerkstellig (Jolly, 2001:ix). Gudmundsdóttir (2003:1) beweer dat outobiografieë, wat vanuit die perspektief van vroue of lede van etniese minderheidsgroepe geskryf is, 'n vrugbare omgewing vir eksperimentele tekste soos *life writing* skep. Visagie (2011:13) meen dat *Sprakeloos* 'n roman oor die vrou is asook die lyding wat 'n spesifieke vrou, Josée Verbeke, moes deurmaak. Omdat Lanoye se moeder se gedagtes ook direk in *Sprakeloos* uitgebeeld word, is dit ook deels 'n verhaal wat vanuit die perspektief van 'n vrou vertel word. Hy verwys byvoorbeeld gedurig na die foto van sy moeder op die voorblad ("[...] toch weer over die foto op het voorplat" (bl. 16)). Lanoye haal, met betrekking tot sy moeder se uitrusting in die voorbladfoto, haar woorde aan: "[zij:] Dat heb ik al heel mijn leven, geef mij een hoed en ik sta ermee, al is het een bloempot of een vliegende schotel" (bl. 16).

Lanoye beklemtoon dat die teks oor sy moeder handel: "het moet en zal hier niet gaan over ballonnen in de vorm van vijgen of een bak bier, maar over mijn moeder en haar onaanvaardbaar wrede levenseinde" (bl. 24). Lanoye wil nie die aard van die spesifieke gebeure wat in die teks beskryf word, soos die lyding van sy moeder en die relaas van sy

coming out, subjektiveer nie. Hy wil dit net bloot uitbeeld soos wat dit is – sonder skroom en nie gekleur deur persoonlike gevoelens nie.

Die uitbeelding van lyding in literêre tekste kan direk aan *life writing* gekoppel word. Die beleving en representasie van trauma, soos wat ook in *Sprakeloos* en *Moedervlekken* plaasvind, weens die beleving van siekte en die afsterwe van 'n naasbestaande, hang ten nouste saam met die aard van *life writing* (Gilmore, 2001:886). Alhoewel Ester *et al.* (2012:12) beklemtoon dat taal onmagtig is om fisieke en psigiese verwonding te verwoord, poog mense steeds om juis dit te doen: “Nogtans is dit presies wat geprobeer word deur mense wat getraumatiseer geraak het. Hulle wil vertel en hulle wil gehoor word.” Gilmore (2001:886) verwoord hierdie drang deur minderhede om gehoor te word en bring dit met trauma-ekspresie in verband:

As more women, people of colour, lesbians and gays, people with disabilities, and survivors of violence have taken up self-representation, they have often brought trauma to the fore.

In beide *Sprakeloos* en *Moedervlekken* van Arnon Grunberg figureer sommige van die bogenoemde minderheidsgroepe en elke groep representeer 'n ander tipe trauma hetsy dood, siekte of die gevolge van verslawing. Met behulp van *life writing* word daar ook gepoog om 'n selfrepresentasie deur middel van die geskrewe woord te lewer. Alhoewel Lanoye grootliks sy moeder in *Sprakeloos* beskryf, maak hy ook uitlatings oor sy eie lewe, oortuigings en gevoelens. In hierdie roman is trauma en die skrywe van 'n lewe (*life writing*) asook óór iemand se lewe (outobiografie) nou verweef. Ester *et al.* (2012:8) ondersteun die siening dat 'n nuwe tipe narratief soos *life writing* 'n manier is om sin te maak van traumatiese gebeure. “Dit [trauma] is 'n situasie waar die ou woorde hul betekenis verloor het; waar die ou verhale nie meer geldig is nie; waar nuwe narratiewe vir veranderde tye noodsaaklik geword het.” Ester *et al.* (2012:13) is ook van mening dat trauma die rede is hoekom 'n singewende lewensverhaal twyfelagtig en vals geword het en twyfel of dit enigsins moontlik is om die geruïneerde deur middel van 'n singewende lewensverhaal weer op te bou:

Op de afgrondelike breukvlakke van het persoonlike lewe of van het lewe van een gemeenskap ontstaat de beslissende vraag of het überhaupt mogelijk is om het geruïneerde door middel van een ordend verhaal weer op te bouwen zonder daarbij de waarachtigheid prijs te geven (Ester *et al.*, *ibid.*).

Geen teks kan trauma en gebrokenheid herstel of verwyder nie en daarom beskou Ester *et al.* (*ibid.*) 'n singewende teks oor trauma as “twyfelagtig en vals”. Lanoye besef ook hierdie vernietigende krag van trauma en deel daarom aan die leser mee dat 'n traumatiese gebeurtenis

soos sy moeder se beroerte, wat haar van haar sinvolle spraak ontnem het, hom tot magtelose woordeloosheid reduseer: “Ik weet niet wat ik zelf moet zeggen. Ik ben slechts tot gebarentaal in staat. Verslagen, met een gevoel van oneindige lafheid [...]” (bl. 158). Omdat beide die hier bespreekte romans oor die aanvaarding en verwerking van siekte en eindelijk die dood van ’n naasbestaande handel, is die fokus des te meer op die innerlike wroegings van die skrywer wat probeer om van hierdie traumatiese gebeure sin te maak en dit te verwerk. Ester *et al.* (2012:12) skryf hierdie onbeholpenheid om noodsituasies te verwoord aan die kompleksiteite van sommige ervarings en die versterking van ’n “ordenende refleksie” op hierdie ervarings toe:

Hier doet zich de schijnbare tegenstelling voor tussen de onmogelijkheid om het zich in de geest herhalende leed in woorden weer te geven en daarover de regie te winnen aan de ene kant en de onstuitbare behoefte om met behulp van verhalen en vertellen erkenning te vinden voor de situatie waarin men zich bevindt aan de andere kant. Ook het zwijgen behoort tot de mogelijke reacties.

Lanoye kon nie die verhaal van sy moeder begin skryf voor sy vader se dood nie. “Diens dood was immers nodig voor de verteller om zijn moeders verhaal te kunnen schrijven” (Demeyer, 2010:628). Lanoye het onder andere aan sogenaamde “faalangst” (bl. 62) gely, omdat hy bang was om die roman te skryf waarmee hy veronderstel was om haar as ’t ware in ’n sekere sin tot lewe te bring. Dit was egter ook vir hom uiters moeilik om oor sy moeder te skryf sonder om oor sy vader uit te brei. Die verhaal van sy moeder sou nie homself laat skryf “zolang een vader nog in leven was” nie (bl. 62). Juis daarom was sy vader se dood ’n narratiewe vereiste:

[Z]ijn dood was nodig, in het echt en op papier, voor ik echt beginnen kon. Haar leven liet zich niet beschrijven zonder het zijne, en omgekeerd (bl. 63).

Hambidge (2013) lê ’n verband tussen hierdie verhaal – wat nie voor die dood van ’n ouer geskryf kon word nie – en die verhaal van die Franse skrywer, essayis en kritikus Marcel Proust (1871-1922): “Proust se moeder moes eers sterf alvorens hy sy magnum opus kon skeep.” Beide skrywers se werk word gekenmerk deur die skroomloosheid waarmee hulle hulle hartverskeurende verhale vertel. Beide verhale van Proust en Lanoye, meen Hambidge, kon in meer veelkantigheid vertel word ná die dood van ’n ouer. Dit is asof die lewende ouer ’n stremming of selfs ’n tipe onvoltooide verhaal was wat geweier het om vertel te word en wat die skrywer verhoed het om oor die reeds gestorwe ouer te skryf. Die dood van die langsliewende ouer simboliseer die einde en finaliteit van die lewe wat ook met die vroeër gestorwe ouer gedeel is. Nou kan ook die ouer wat eerste tot sterwe gekom het, tot hulde gebring word in ’n verhaal.

In 'n *life writing*-teks besin die skrywer ook oor sy eie sterflikheid in die lig van sy of haar eie oudwordproses (Frey Waxman, 2001:673). Frey Waxman (2001:674) vergelyk *life writing* oor die oudwordproses met die staar na jouself in 'n spieël – “when one’s advanced years and mortality are recognized”. Hierdie introspeksie is 'n terugkerende motief in *life writing* en dit lei eindelik ook tot selfkonstruksie van die *life writing*-skrywer (Frey Waxman, 2001:674).

Hence, selfconstruction in these works is not only through a narrative of deterioration or stasis, but also through one of energy and adaptability in later life (Frey Waxman, *ibid.*).

Die leser ontdek as 't ware hom- of haarself in hierdie weergeeproses, 'n proses wat 'n kritiese introspeksie van die self verg. Hierdie spieëlbeeld van die self dra myns insiens tot die metatekstuele skrywe in *Sprakeloos* by. Aangesien die aanspreek van Lanoye se tekortkominge, sy sterkpunte, sy verliese en sy winste uiters moeilik is, skryf hy ook op 'n metatekstuele wyse oor die uitdagings wat hierdie oopskryf van sy vrese en tekortkominge vir hom ingehou het. Hambidge (2014) gebruik ook 'n spieëlmetafoor in haar bespreking van die metateks: “Die leser word in 'n kamer van spieëls ingelei: één fragment word deur 'n volgende opgehef, dikwels teëgespreek.” Een deel van die persoonlikheid belig die ander en sodoende word 'n geheelbeeld van die self of 'n situasie aangebied. Die teks noop die leser asook die skrywer om hom- of haarself krities te beskou en dit is die skrywer se verantwoordelikheid om hierdie beeld so waarheidsgetrou as moontlik weer te gee.

In hierdie afdeling oor *Sprakeloos* as 'n *life writing*-teks asook in die analise van *Sprakeloos* sal ek graag hierdie siening van Frey Waxman wil toepas en as deurlopende fondasie wil gebruik – dat die skrywe van en oor 'n lewe tot die positiewe konstruksie van die self lei weens lesse wat die skrywers uit die waarneembare oudwordproses van hulle ouer(s) leer. Saam met hierdie konstruksie van die self gaan selfrepresentasie gepaard, die spieëlbeeld wat 'n persoon aan ander voorhou. Die skrywer leer hom- of haarself ook beter ken deur hierdie weergee van persoonlike inligting, want in die teks as “'n kamer van spieëls”, lees die skepper van 'n teks ook self wat hy oor hom- of haarself skryf. Hierdie spieëlbeeld dien dan as 'n opheffing of 'n teëspraak van die skrywer se eie karakter. Teksfragmente word om hierdie rede nie slegs deur mekaar opgehef nie, maar ook deur die interpretasiemag van die leser en die motief van die skrywer wat sekere lewensfragmente meer as ander beklemtoon.

Uit die trauma moet eindelijk iets positiefs voortkom, iets wat aan die skrywer nuwe hoop en moed gee om byvoorbeeld 'n huldigingsverhaal soos *Sprakeloos* te skryf. Lanoye reflekteer oor sy moeder se sprakeloosheid en onderneem byvoorbeeld om sy stem en sy woorde ten volle te benut: “Dat ik, wanneer en waar ik er de kans toe zie, de stilte zal bestrijden met mijn stem, de leegte zal proberen te betwisten met mijn woord, al het beschikbare papier ter wêreld zal

proberen te bevechten met mijn taal” (bl. 360). Alhoewel trauma en taalverlies die kern van *Sprakeloos* vorm, is dit ook hierdie trauma wat aanleiding gegee het tot die roman en dit vir Lanoye moontlik gemaak het om afskeid van sy ouers te neem.

Dori Laub, soos aangehaal deur Gilmore (2001:885), meen dat trauma nie bestaan voordat dit geartikuleer en deur 'n ander persoon aangehoor word nie. In *Sprakeloos* word hierdie artikulasieproses veral beklemtoon deur die sterk orale tradisie waarby die roman aansluiting vind. “De traditionele orale verteller is inderdaad nooit ver weg,” bevestig Demeyer (2010:632). Hierdie orale tradisie sluit by die metatekstuele aard van die roman aan (sien afdeling 3.7), aangesien Lanoye op 'n verteltrant ook die leser aanspreek en oor die “skryfhandeling” (Visagie, 2011:13) skryf. Die stilistiese funksie van die orale tradisie waarby *Sprakeloos* aansluit, voer Demeyer (2010:632) aan, is dat dit verganklikheid oproep: “[H]et gesproke woord is nu eenmaal vlugtig.”

Die ander kant van Dori Laub se siening is egter ook in *Sprakeloos* van toepassing. Trauma is juis soms, ten minste vir 'n sekere tydperk lank, nie artikuleerbaar nie. Die bestaan van trauma kan tog nie deur hierdie tydelike onverwoordbaarheid ontken word nie. Die sterwe van Lanoye se oudste broer (“onze Lastigste”) is een van hierdie traumatiese ervarings wat deur verskeie lede van die Lanoye-gesin verswyg word weens die grusaamheid van sy dood. “Tachtig zou prachtig worden. Toen reed onze Lastigste met zijn Honda tegen een boom en brak zijn nek” (bl. 262). Lanoye onthou hoe sy moeder haarself van die wêreld om haar onttrek het om te rou. Vir weke het sy slegs in die huis rondgedwaal sonder om haar pyn aan enige iemand te verwoord:

Ik zag iemand die zozeer verstrikt was geraakt in haar verlangen om haar verdriet vorm te geven dat het verdriet er zelf bij inschoot. Ze vond voor de vertolking van haar leed maar geen gepast rolmodel (bl. 265).

Omdat *Sprakeloos* oor die stryd om behoud van lewe sowel as woorde gaan, staan gesproke en geskrewe woorde konstant in kontras met mekaar. “Alweer een heerlijke veldslag gewonnen voor het gesproken woord. Alweer een roemruchte dag verloren zonder te hebben geschreven” (bl. 41). Ook die uiting van woorde en die onvermoë daartoe, soos in die geval van Lanoye se moeder om oor haar gestorwe seun te praat, word gejukestaponeer. Demeyer praat van regie-aanwysings wat in die teks voorkom om Lanoye se moeder se liefde vir die teater aan te dui soos “[zij, wijzend]” (bl. 220) en “[zij, minachtend]” (bl. 77). 'n Geskrewe dramateks, waarin regie-aanwysings voorkom, sluit myns insiens by die orale tradisie, wat met *Sprakeloos* ooreenkomste toon, aan. Die mondelingse oordrag of interpretasie is vir my die bindende element tussen die twee genres. Demeyer (2010:633) wys op die verband tussen die vlugtige woord en die literêre vergestaltung daarvan:

Door het vluchtige woord in al deze literaire tradities te plaatsen, wordt het vergankelijke natuurlik zeer sterk literair gestileerd. Het woord wordt vlees, maar het vlees krijgt in dit boek ook een sterk woordelike basis. De literatuur wordt vergankelik, maar het vergankelike wordt ook literatuur. Op struktureel niveau gebeur dat ook.

’n Eg Vlaamse gevoel word geskep deur Josée se orale invoegings sowel as haar Vlaamse dialek en Lanoye se beskrywings van hulle ou buurt in Sint-Niklaas. “Die Nederlandse boek toon deurgaans, in sy hele taalstruktuur, die binding met die moedertaal wat konvergeer in die triomfantelike woordvoering spesifiek van Josée” (Van Schalkwyk, 2011:204). ’n Ander Vlaamse teks waar hierdie “praattema, die spreektaalige, en die uitstel van die afskeid van ’n moeder” (Van Schalkwyk, 2011:203) sterk in voorkom, is Leo Pleysier se *Wit is altijd schoon* (1989). In *Wit is altijd schoon* word die skeiding tussen lewe en dood meer poreus omdat die gestorwe moeder ook die verteller is en “ontroerend vertelt over de verhoudingen binnen het gezin, haar kennissenkring, en hoe haar begrafenis moet worden geregeld” (Temme, 2011).

In beide romans van Pleysier en Lanoye is dit taal wat sekere heftige gesprekke ontketen. Net soos in Pleysier se roman, kry Lanoye ook sy moeder langsaam aan die praat na haar beroerte. Dit is ook Van Schalkwyk (2011:203) se opinie dat dit juis tot ’n mate die Vlaamse spreektaal van die moeder is wat ’n afwyking in *Sprakeloos* se verhaallyn teweegbring. Vertellende passasies, soos die hierna aangehaalde, plaas meer klem op die manier hóé Lanoye se moeder praat as wát sy sê. Die klem val op die vertellende trant van wat sy sê, alhoewel dit in geskrewe formaat aangebied word. Hierdie aanhaling bevat ook metatekstuele elemente (Lanoye beskryf-vertel sy moedervertelling) asook kenmerke van die formaat van die bewussynstroomtegniek²⁸ – ’n vertelling waar die innerlike van die skrywer so outentiek as moontlik weergegee word. Lanoye beskryf die verteltrant, wat ook sy eie skryfstyl kenmerk, waarin sy moeder meestal gekommunikeer het:

[zij, vertellend in een soort extase, elke keer met nagenoeg dezelfde bewoordingen en gebaren, haar kleine epos slechts mondjesmaat bijschavend, op zoek naar nét iets meer effect zonder de glans van de vorige keer te verliezen, zoals een verteller uit verdwenen beschavingen zou doen] (bl. 243).

Weens ’n beklemtoning van individualisme, globalisering en die kommunikasierevolusie het daar ’n behoefte ontstaan om persoonlike ervarings soos dood, verlies en lyding op ’n nuwe literêre wyse weer te gee, beweer Jolly (2001:ix). Hierdie nuwe wyse het onder andere die sogenaamde *life writing* tot gevolg. Cook (2001:456) beweer selfs dat die disfunksionele of

²⁸ Vergelyk hieroor afdeling 3.9 – “*Sprakeloos* as ’n bewussynstroomverhaal”.

afwykende liggaam 'n intrinsieke deel van die konstruering van 'n mens se identiteit is en daarom word spesifiek hierop ingegaan in die volgende afdeling van die studie.²⁹

Die demokratisering of beskikbaarstelling van persoonlike ervarings en kennis is eie aan *life writing* en daarom hou dit so nou met die outobiografie verband. *Life writing*, skryf Gudmundsdóttir (2003:5), bestaan altyd uit 'n outobiografiese sowel as 'n fiksionele aspek. Die skrywer moet daarom konstant bewus wees van die outobiografiese en die fiksionele aspekte van die skryfproses. Hierdie aspekte sluit stylmiddels soos beeldspraak in. Hierdie outobiografiese en fiksionele aspekte laat Lanoye konstant met mekaar in gesprek tree; 'n gesprek waar waarheid en fiksie as 't ware "onderhandel" word (Gudmundsdóttir, 2003:5).

Life writing, as 'n soort outobiografiese skrywe, vereis 'n mate van buigsaamheid in die omgang met die begrip. *Life writing* is volgens Kadar (1992:i) die mees soepele term wat tans beskikbaar is om outobiografiese fragmenttekste te beskryf. Daarom assosieer sy konvensionele genres soos joernale, memoires, briewe, getuienisse en metafiksie³⁰ met *life writing* (vgl. ook Aucamp, 2011:275). Sonder om die aard van die betrokke waarheid in tekste te objektiveer of te subjektiveer, is *life writing* 'n stylmiddel om realiteit mee uit te beeld – hetsy literêr of nieliterêr (Kadar, 1992:i). *Life writing* is 'n vloeibare, veranderende genre, maar dit is ook 'n beperkte en 'n beperkende genre aangesien dit die outobiografiese impliseer.

Life writing was nog altyd 'n inklusiewe term (Kadar, 1992:4). Die term is om hierdie rede meer omvattend as die biografie sowel as die outobiografie omdat dit, eerstens, albei hierdie genres insluit. Tweedens is dit meer omvattend in implikasie as die genoemde stylterme omdat dit 'n minder objektiewe genre is; en meer persoonlik van aard om gevolglik genres soos die genoemde briewe en dagboeke te akkommodeer. Die genre bied 'n unieke blik en in 'n ander literêre styl as die outobiografiese – daarom is dit 'n ander reaksie op dieselfde persoonlike impulse. Alhoewel *life writing* op sigself 'n literêre sub-"sisteem" vorm, maak dit deel uit van verskeie literêre genresisteme, onder andere die Afrikaanse en Nederlandse betrokke literatuursisteme, wat ook die (outo)biografie insluit.

Die verband tussen die uitbeelding van bejaardheid en *life writing* is van besonderse belang in hierdie studie weens die feit dat albei skrywersfigure (in *Sprakeloos* sowel as *Moedervlekken*) bejaarde ouers het en na hulle omsien. Die lesse wat hulle ouers aan hulle geleer het, dra hulle aan die leser oor. Frey Waxman (2001:674) skryf oor bejaarde "life writers" en die kenmerkende temas in hulle werk. Frey Waxman meen dat bejaarde persone dikwels oor wysheid skryf en die lesse wat hulle geleer het in die proses om wysheid te bekom. Bejaardes reflekteer ook dikwels

²⁹ Vergelyk hieroor afdeling 3.6 – "Seksuele identiteit en *Sprakeloos*".

³⁰ Vergelyk hieroor afdeling 3.7 – "*Sprakeloos* as metafiksie".

op 'n aforistiese wyse oor die kuns van hoe om 'n betekenisvolle lewe te lei. In *Sprakeloos* is dit meestal Tom Lanoye wat oor hierdie oudwordproses van sy ouers reflekteer. Lanoye onderneem byvoorbeeld aan die einde van *Sprakeloos* om die leemte, wat weens sy moeder se spraakverlies veroorsaak is, met sy eie woorde te vul.

Bejaardheid is nie 'n nuwe tema in outobiografiese *life writing*-tekste nie. Dit is 'n kernaspek van die genre al sedert die middel van die twintigste eeu (Frey Waxman, 2001:673). Bejaardheid en die uitdagings wat daarmee gepaardgaan, het *life writing*-skrywers nog altyd geïnteresseer (ibid.). Die algemene tendens in *life writing*-tekste, wat handel oor 'n bejaarde, beeld hierdie lewensfase as 'n tyd van selfontdekking uit, asook van spirituele en emosionele groei. Die (her)bou van verhoudings tussen ouers en hul kinders kom ook algemeen in sulke tekste voor (Frey Waxman, 2001:673). Hierdie bouproses is 'n intrinsieke deel van die tematiese gegewe in *Sprakeloos*. Lanoye let dinge oor sy ouers in hierdie latere fase van hul lewens op, wat hy nooit voorheen waargeneem het nie. Hy is meer ingestel op hulle behoeftes en hulle uitdagings en hy noem ook die unieke verhouding tussen sy pa en ma én die kennis wat hulle aan hul kinders oorgedra het:

Wij, haar nazaten, haar nieuwe wereld, wij probeerden hun met man en macht de voordelen aan te praten van de nieuwe tijd, zoals zij ons de kennis hadden doorgegeven van hun tijdsgewricht (bl. 349-350).

Met betrekking tot *Sprakeloos* is Frey Waxman se beskouings oor *life writing* en die uitbeelding van oudword veral van toepassing. Die temas van die versorging van 'n siek en/of bejaarde persoon staan sentraal, asook die skrywer se wroeginge oor hoe om hierdie persoonlike versorging en later die afskeid op 'n gelykmoedige wyse te hanteer. Luichies (2013) het in haar MA-skripsie, "Trots, strijd en liefde. Over de zin van zorgen voor de eigen hoogbejaarde ouders", ondersoek gaan instel na die betekenis wat kinders aan die versorgingservaring van hul bejaarde ouers heg. *Sprakeloos* is ook in haar studie ingesluit. Luichies neem onder andere waar dat vele van haar generasiegenote, wat oor ouderdom en oudword skryf, met die afnemende gesondheid van hul ouers gekonfronteer word. Ook die toenemende behoefte aan sorg "en het appèl dat daarmee op hen wordt gedaan" kom in hierdie tekste voor (Luichies, 2013:8). Lanoye (sowel as Grunberg) voel dat hierdie ongesproke appèl ook op hulle van toepassing is, aangesien hulle hul moeders se behoeftes die beste ken en nie hulle ouers se welstand in iemand anders se hande wil oorlaat nie. Veral Otto Kadoke se moeder (in *Moedervlekken*) verset haar teen die hulpverleners wat Kadoke aanstel om haar te help versorg. Nadat Kadoke 'n nuwe versorgster aan sy moeder voorstel, reageer sy afkeurend: "Moeder schudt haar hoofd, loopt naar de vensterbank en begint de planten water te geven" (Grunberg, 2016:243).

Tekste waarin middeljarige kinders die latere jare van 'n ouer se lewe uitbeeld, asook hulle eie oudwordproses, is veral gewild (Frey Waxman, 2001:783). Hierdie tendens blyk weereens uit beide *Sprakeloos* en *Moedervlekke*. *Sprakeloos* word deur Visagie (2011:13) as 'n "pleidooi vir genadedood" gesien. Volgens Visagie is dit een van die kwellings waarmee Lanoye in die roman worstel – sy moeder se versoek om haar lewe te beëindig wanneer sy nie meer in staat is om haar eie besluite te neem nie. Omdat Lanoye sy eie oudwordproses in sy moeder se lyding waarneem, wens hy nie daardie lyding vir enigiemand toe nie. Daarom tree hy in *Sprakeloos* as 'n advokaat vir genadedood op. "Also examined (in life writing) are decisions about medical treatment for life-threatening illnesses, living wills, and care giving," skryf Frey Waxman (2001:673), en genadedood val in hierdie kategorie met betrekking tot besluite oor mediese versorging en behandeling.

Hellemans (1998), 't Hart (2006), Van Schalkwyk (2011) en Muyres (2013) beskryf die werk van Lanoye as betrokke en tereg wysend op verskeie maniere en die siening rondom genadedood is een van daardie aktuele onderwerpe wat Lanoye betwis: "de verteller keert zich nadrukkelijk tegen het hele circus waarmee een verzoek om vrijwillige euthanasie gepaard gaat" (Muyres, 2013:21). Lanoye is duidelik oor sy opvatting rakende genadedood en die onnodige verlenging van lyding:

Waarom zouden we ons gedwongen hebben moeten voelen om haar gedwongen te voeden via een buis in de maag? Mijn moeder is geen gans, en ook bij ganzen vind ik de praktijk barbaars. Een sonde via de neus vond ik al erg genoeg. Ook nog eens gaan snijden in een stervende? Over mijn lijk. Met die sonde in haar maag had ze nog weken voort gekund, indien geen maanden. Dat werd ons verzekerd. Dat soort verzekeringen hoef ik niet. Je mag zeggen van de Middeleeuwen wat je wilt, met hun Zwarte Dood en manke hygiëne, hun oorlogen, furies en brandstapels, en hun navenante levensverwachting – maar als het tijd was om te gaan, dan mocht je gaan. De dood was een oude bekende, geen reden tot histerie. De weinige wetenskap sloeg zelf nog niet om in een groteske kwaal die kwellingen in stand kan houden en vergroten in plaats van ze te bestrijden. En op de achtergrond speelde toen nog niet dat altijd knagende wantrouwen mee: wanneer toch is onze formidabele sociale zekerheid, troosteres der zwakken, omgeslagen in een jackpot voor de farmaceutische industrie en al haar filialen? Langdurig zieken brengen meer op dan een melkkoe. Elke dag erbij is een dag winst. Dat maakt het aanprijzen van berusting en geduld rendabeler dan het verkopen van de korte pijn (bl. 341-342).

Na sy moeder se sterwe voel Lanoye ook skuldig daarvoor dat hy nie ingegryp het om haar van haar lyding te verlos nie. Soos in die bogenoemde aanhaling reflekteer hy met bitterheid oor die

omstandighede waarin sy moeder haar laaste dae (en jare) moes slyt. Frey Waxman (2001:673) is van mening dat die kind die rol van die ouer inneem wanneer die ouer nie meer vir hom- of haarself kan sorg nie. Lanoye is oortuig dat die hospitale en versorgingsinstansies bejaardes aan die lewe hou ten einde finansiële voordeel te trek uit hulle versorging. Lanoye staan egter hulpeloos ten opsigte van die proses wat deur die mediese sisteem voortgesit word. “Hy verset hom wel teen die praktyk om sterwendes met die hulpmiddels van die moderne mediese wetenskap aan die lewe te hou en vermoed selfs dat die farmaseutiese bedryf bedenkbare winsmotiewe het met die verlenging van terminale pasiënte se lyding” (Visagie, 2011:13). Alhoewel sy moeder hom versoek het om genadedood op haar toe te pas wanneer sy nie meer ’n lewe van kwaliteit kan lei nie (bl. 161), vind Lanoye dit steeds onmoontlik om so ’n besluit namens haar te neem:

En nu sta ik hier, op intensive care, naast haar ijzeren bed, met die laffe hand van mij op haar koude voorhoofd. Ik wurg niet, ik vergiftig niet (bl. 161).

Die burleske trant waarin die “swaarwigtige” onderwerp van (genade)dood aangebied word, sorg vir die verrassingselement. Lanoye luister na die positiewe bydrae van sy bejaarde moeder se lewe (soos wat sy dit aan hom vertel) en jukstaponeer dit met haar huidige agteruitgang, afasie en beperkinge. Die burleske styl word op dié wyse tot stand gebring. Lanoye doen dit deur middel van terugflitse wat die onchronologiese struktuur van die roman tot gevolg het. Juis weens haar eens spraaksame geaardheid, is mense geskok oor haar lot. “Wie haar kende, had altyd verwagt dat dit anders sou gaan. Dat haar hart, hoe broos en krakkemikig ze het self ook altyd noemde, geen twee jaar zou wachten. Het zou met kloppen stoppen zodra die mond van haar niet meer kon spreken” (bl. 9).

Hierdie terugflitse lewer kommentaar op Lanoye se ouers se verlede en dit vier hulle prestasies en invloed op hul kinders asook op die gemeenskap. Cilliers (2011:7) noem *Sprakeloos* ’n “huldigingsverhaal”, wat strook met die doel van *life writing*-tekste oor ouers. Die toon van dankbaarheid teenoor ouers vir die rol in hul kinders se lewens is immanent in *Sprakeloos*. Lanoye besef in watter opsigte hy en sy moeder ooreenstem (soos haar toneeltalente wat hy geërf het) en Offermans (2010:149) meen dat sy dankbaarheid daarvoor uit elke reël van die boek blyk. Lanoye verwys telkemale terug na haar as amateuraktrise asook na sy eie toneeltalente. Hambidge (2013) wys ook op hierdie oorvleuelende talente: “Die moeder is vertolker en liefhebber van die gesproke woord. Die seun is skrywer én voordragkunstenaar uit eie reg.” Holthof (2009) beklemtoon die dramatiese gevoel in *Sprakeloos*:

Op elke bladzijde voel je bovendien het metier, de zin voor dramatiek en retoriek die het werken in het theater Lanoye bijgebracht heeft.

Berghmans (2009) huldig sienings soortgelyk aan die van Holthof (2009) en Hambidge (2013) deur te konstateer dat Lanoye die hele gereedskapskis, wat hy as teaterskrywer, rubriekskrywer en seun van 'n "drama queen" opgebou het, gebruik. Lanoye is egter steeds onseker of hy hierdie gereedskap tot voordeel van sy gestorwe ouers aangewend het. Byna teen die einde van die roman kom hy ook tot die omvattende vraag: "Is dit het boek geword waarmee ik haar het best kon eren? Het boek dat zij het liefst had gelezen, en dat hij van mij verlangde?" (bl. 357). Frey Waxman (2001:673) bied 'n tipe rasionaal vir die tipe vrae wat Lanoye stel en skryf dat die dood van 'n ouer die nabetrugting en reflektering op 'n persoon se eie werk en lewe tot gevolg het: "The death of the parent prompts these autobiographers to write about their own mortality." Lanoye antwoord ook sy eie vraag deur te sê dat hy twyfel het oor of dit die beste manier was waarmee hy sy ouers kon eer. Hy vergelyk die skryfproses met balsem, al is dit tydelik in effek:

Je mag nog zo pertinent beweren en zelfs weten dat je werk maar tijdelijk is, je zit toch iets te konterfeiten dat de werkelijkheid naar de kroon probeert te steken, of toch minstens poogt haar te bewaren, als is het maar voor even (ibid.).

Temas soos tydelikheid en die verganklikheid van lewe weerspieël in Lanoye se literatuur al pleit hy in *Sprakeloos* vir die behoud van lewe deur sy skryfpogings. Hy besef dat woorde, net soos die lewe self, slegs vir 'n spesifieke tyd 'n rol speel en 'n invloed op mense het. Hy besef ook die teenstrydigheid in sy opvatting dat skryf ook loslaat behels. "Dat is een contradictie, zeker met dit boek, dat bovenal een boek is van de vergankelijkheid" (bl. 357). Die aspek van preservasie en verganklikheid word ook in sy liefde vir die teater en toneel, as 'n herbelewing van die werklikheid, uitgebeeld. Die kuns om na te maak, hetsy as akteur of as skrywer, is al sedert Lanoye se vroegste werke sigbaar. Hellemans (1998:77) skryf dat Lanoye in *Kartonnen dozen* die oorsprong van sy "mimetisch vermogen zelf ontmaskeren", omdat hy 'n terugblik bied op sy studentejare in Sint-Niklaas.

Life writing speel 'n rol in die artikulering van ons verhouding tot en omgang met die verlede en is daarom onontbeerlik in 'n studie oor die outobiografie. Van Buuren (1982:64-65) is van mening dat dit nie slegs die verlede is wat 'n invloed op literatuur ("de literaire code") het nie, maar ook ideologie ("de ideologische code"):

Het meest aannemelijk lijkt me om aan te nemen dat de literaire code deel uitmaakt van de ideologische code. De logische relatie tussen de ideologische en de literaire code is er één van inclusie, wat inhoudt dat alle literaire verschijnselen wel ideologisch, maar dat omgekeerd niet alle ideologische verschijnselen literaire zijn.

Die ideologieë van 'n samelewing word in sy literatuur weerspieël en na my mening is daar nie beter uitdrukkingsvorme as die outobiografie en *life writing* om hierdie verskynsel uit te druk nie. Lanoye se gevoel rakende genadedood kontrasteer moontlik met die heersende opinie in die samelewing daaroor en lei tot kritiese denke en meer insig oor hierdie onderwerp. *Life writing* en die outobiografie is genres wat hulself leen tot die uitbeelding en beskrywing van kontroversiële onderwerpe soos genadedood en homoseksualiteit. Lanoye skryf immers oor onderwerpe wat soms te moeilik is om te verwoord – die lyding en dood van ouers.

Die gevolgtrekking wat ons aangaande hierdie eerlik-onthullende genres kan maak, is dat daarin nie slegs besin word oor 'n persoon se lewe, iemand wat die skrywer goed ken of geken het nie, maar dat die skrywe oor hierdie onderwerpe ook bydra tot die selfkonstruksie van die skrywer. *Sprakeloos* kan as 'n sogenaamde “lewenstek” (Frey Waxman, 2001:674) beskou word, waarin bejaardheid as 'n tydperk uitgebeeld word waartydens mense steeds die vermoë besit om te verander, nuwe eksistensiële betekenis na te streef en te bly soek na nuwe weergawes van hulself. Frey Waxman (2001:674) som die doel van *life writing*, soos wat dit in *Sprakeloos* ook manifesteer, kernagtig op:

Life writing that depicts old age strives, in sum, to exchange received notions and images of later life as deterioration and stasis for self-constructions that brim with energy, activism and wisdom.

Juis deur oor sy ouers se lewens te skryf, konstrueer Lanoye sy eie siening van oudword, singewende aktiwiteite en uiteindelik 'n betekenisvolle lewe. Die insigte wat Lanoye in *Sprakeloos* met die leser deel asook die uitbeelding van sy ouers se lewensingesteldheid, dra onvermydelik tot sy eie positiewe selfkonstruksie by. Sommige van hierdie ervarings en insigte het met sy seksuele identiteit en die aanvaarding daarvan te make. Seksuele identiteit en *Sprakeloos* word volgende bespreek.

3.6 Seksuele identiteit as motief in *Sprakeloos*

In *Lendetaal: Homoërotiek in die kunste en in die letterkunde* verwoord Aucamp (2011:232) Margaret Reynolds se insigte rakende identiteit en seksuele oriëntasie soos volg:

Die *coming out*-verhaal, geïnisieer deur omstandighede, 'n buite-agent of gemoedswerkinge by 'n ek, het dit gemeen met die tradisionele inisiasieverhaal: die protagonis gaan van 'n staat van onkunde oor na 'n staat van kennis. Wat uniek is aan die gay inisiasieverhaal, is dat identiteit onlosmaaklik verbind is met seksoriëntasie.

Ofskoon Lanoye al in *Kartonnen doze* oor sy “erotiese ontluiking” (Demeyer, 2010:627) skryf, is dit in *Sprakeloos* wat hy die eerste keer in soveel detail oor sy *coming out*-proses teenoor sy ouers skryf en hoe dit hom asook hulle verhouding geaffekteer het. *Sprakeloos* is daarom nie soseer ’n *coming out*-verhaal as wat dit ’n verhaal oor Lanoye se moeder is nie. Tog speel Lanoye se seksuele oriëntasie ’n beduidende rol in sy *life writing* ter beligting van sy moeder se lewe. Weens die feit dat Lanoye se seksuele oriëntasie in ’n groot gedeelte van *Sprakeloos* se verhaallyn geïntegreer is, is ’n subafdeling van die onderhawige ondersoek vir hierdie unieke verwantskap tussen seksualiteit, identiteit en *life writing* nodig.

As die eerste getroude homoseksuele paartjie in België, het Lanoye en sy man verskeie sosiale en kulturele opvattinge asook heteronormatiewe idees uitgedaag. Lanoye skryf ook oor sy seksuele oriëntasie en die “turbulente telefoongesprek” (bl. 336) wat dit tussen hom en sy moeder ontketen het. Hy plaas sodoende hierdie kulturele en kognitiewe verruiming in ’n literêre konteks wat as die sekondêre verhaallyn in *Sprakeloos* gesien kan word (Van Schalkwyk, 2011:202).³¹ ’n Gedeelte van die telefoongesprek verloop soos volg:

Zij: ‘Heb ik u vuiligheid geleerd? Dat is nieuw.’

Ik: ‘Is het vuiligheid om te zijn wat je bent?’

Zij: ‘Niemand is zo. Ge wordt zo gemaakt.’

Ik: ‘Dat zegt de helft van de psychiaters ook.’

Zij: ‘Voilà.’

Ik: ‘Ze zeggen dat het de schuld is van de moeder.’

Zij: ‘Ik wist dat ge dat ging zeggen.’

Ik: ‘Als je het weet, waarom bel je dan?’

Zij: ‘Omdat het niet waar is. Er bestaat zoiets als de vrije wil’ (bl. 334).

Weens Lanoye se koppige trots, wat ook met sy moeder se geaardheid ooreenstem, voel hy alles behalwe geaffronteer deur haar afkeer aan sy oriëntasie. Trouens, sy reaksie is ’n bittere, burleske hoonlag: “[lachend, en lachend omdat ik lachen kán, omdat ik mij niet laat wegblazen, omdat ik vanaf nu zal kunnen blijven lachen, wat ze ook zegt]” (bl. 335). Seksualiteit staan sentraal in *life writing*, meen Crozier (2001:805), en het gedurende die negentiende en twintigste eeue ’n fundamentele fokus van individualiteit en derhalwe ook identiteit geword. Die *coming out*-verhaal word veral geassosieer met ’n groter sigbaarheid en kulturele organisasie van homoseksuele persone sedert die 1960’s (Jolly, 2001:547).

³¹ ’n Spesifieke literêre verband (met betrekking tot die skrywe oor kwessies soos homoseksualiteit, trauma, verlies en godsdiens) kan tussen Lanoye en die Nederlandse romansier Gerhard Reve (1923-2006) gelê word. Reve se roman, *De avonden* (1947), verwoord na-oorlogse opinies vanuit die perspektief van jongmense. *De avonden* is Reve se debuutroman. Weens hierdie persoonlike aangeleenthede word Reve as ’n hoogs omstrede skrywer in Nederland beskou (sien Büttner & Claassen, 2010:244).

Visagie (2004) het ondersoek gaan instel na manlike subjektiwiteit in die Afrikaanse prosa vanaf 1980 tot 2000 en sluit by Crozier en Jolly se postulasies van die groter sigbaarheid van tekste wat met seksualiteit, individualiteit en identiteit verband hou, aan. Volgens Visagie (2004) word Afrikaanse prosa sedert die jare tagtig van die twintigste eeu deur 'n "intensiewe bevraagtekening van gekonsolideerde manlike subjektiwiteit" gekenmerk (soos in sy opsomming verwoord). "Hierdie proses van ontvoogding in die Afrikaanse prosa", skryf Visagie (ibid.), "is gefasiliteer deur die groeiende invloed van die postmodernisme en die groter vryheid wat vroueskrywers en gay skrywers geniet het om oor geslagtelike kwessies te skryf".

Omdat sommige psigoloë poog om homoseksualiteit op grond van die "aanwesigheid van 'n dominante moeder en die afwesigheid van 'n sterk vaderfiguur" te verklaar (Crous, 1995:2), is die ouer-kindverhouding vir my veral van belang. In hierdie studie neem ek geensins standpunt in met betrekking tot 'n "oorsaak" van 'n seksuele oriëntasie nie. Die klem val eerder op die moeder-seun- asook die vader-seunverhouding in *Sprakeloos* wat Lanoye se handeling met betrekking tot die skryf van hierdie sogenaamde "moederboek" onderlê. Lanoye slaag daarin om aan sy moeder die dominante, universele en heroïese karakterrol te gee wat tipies is van *life writing*-tekste oor moeder-seunverhoudings. "As described by sons [...], mothers are often seen as heroic workers" (Sanders, 2001:320). In die Lanoye-gesin weet almal presies wie ondergeskik aan wie is. "De moeder is dominant en de zoon heeft zich naar haar te schikken" (Demeyer, 2013:23).

Demeyer (2010:628) is van mening dat Lanoye 'n "universele draagwijdte" aan *Sprakeloos* gee deur daarvan 'n verhaal te maak wat met meer as slegs verganklikheid en die doodstryd wroeg. Demeyer (2010:629) noem dat Lanoye aan sy moeder 'n goddelike of transendente status toedig en daardeur aan haar 'n universele karakter gee. "In 'Sprakeloos' trekt hij alle registers open en maakt van Josée Verbeke een ster", sê Scheurmans (2009), en sluit daardeur by die universele status wat Lanoye aan sy moeder toeskryf, aan. Van Dijl (2017) skryf dat Lanoye, paradoksaal genoeg, in sy mees persoonlike boek tot dusver van sy moeder 'n universele ikoon maak: "[E]en Moeder aller Moeders, iemand van mythische properties – weliswaar behept met al te menselijke eigenschappen." Selfs op die voorblad pryk die moeder in 'n glansryke uitrusting, sprankelend, byna gloeiend, asof sy 'n stralekrans dra.

Lanoye se moeder tree as 'n biegpersoon op na wie hy gaan om sy seksuele oriëntasie bekend te maak. Bieg en bekennings is aspekte wat 'n sterk religieuse konnotasie in die roman toon. Lanoye gee homself byna die 'opdrag' dat hierdie boek 'n "betere Bijbel" (bl. 31 en 40) word, "een schonere Schrift, niets en alles tegelijk" (bl. 40), en noem sy moeder per geleentheid "Josée De Barmhartige" (bl. 110), wat hierdie religieuse beeld versterk. Dit is ook juis tydens die lydensweg, skryf Demeyer (2010:629), wat die ware transendente krag sigbaar raak, wat deel

van die geloofserfenis van die gemeenskaplike Joods-Christelike kultuur is. Hierdie transendente krag word nie slegs op 'n religieuse wyse uitgebeeld nie, maar ook humoristies. Dit is veral Lanoye se pa, Roger, wat pyn en lyding transendeer deur daaroor te spot en te lag.

Alhoewel godsdiens kort-kort as tema in *Sprakeloos* aangespreek word, is die Lanoye-gesin nie pligsgetroue kerkgangers nie. “Religie scheert geen hoge toppen in het slachtersvak” (bl. 268), skryf Lanoye oor sy gesin se religieuse oortuigings. Na die sterwe van Josée se oudste kind, haar “Lastigste” (bl. 267), het die pastoor van die Heilig Hartkerk saam met sy onderpastoor 'n parogiale huisbesoek by die treurende moeder kom doen. Die pastoor se woorde, “De Heer bezoekt het eerst diegenen die Hij het meeste liefheeft” (bl. 270), ontketen 'n hewige reaksie ten opsigte van godsdiens en geloof by Josée:

Wat voor een God is dat, Die hem of haar het meeste kwetst die Hém het liefste ziet? Ik vind dat ondankbaar en laf, mijnheer. Ik zou zoiets nooit doen, en ik wens niet onder één dak te vertoeven met mensen die het goedkeuren en propageren (bl. 271).

Die pastoor se woorde weerspieël die opvatting van die Joods-Christelike godsdiens ten opsigte van lyding en swaarkry. Duidelik verwerp Josée hierdie siening in geheel. Godsdiens speel nie 'n prominente rol, indien enige, in die tyd wat Josée en haar man in die hospitaal deurbring nie. Lyding en die hantering daarvan word veral in Josée en haar man Roger se hospitaliseringtydperke uitgebeeld. Hierdie hospitaaltonele word eerlik en beeldryk beskryf. Oor sy pa se hospitalisering skryf Lanoye:

Hij kreeg vocht en suiker toegediend via een infuus, zo'n doorzichtige plastic zak die aan een rijdend kapstokje hangt, eten en drinken lukte niet meer, bijna van de ene op de andere dag, wat hij ook at of dronk, hij braakte het ogenblikkelijk weer uit in een kartonnen braakschaaltje (bl. 51).

Lanoye se pa dryf tot op sy sterfbed die spot met lyding en die dood. Soos 'n ware Stoïsyn verduur hy lyding eerder as om hom daarteen te verset. Roger gebruik manipulasie en sy toneeltalente om die aandag van sy ongerief en lyding af te trek. “In een flits beseft ik de kleine gruwel. Hij zat hier zowaar op zijn beurt de amateur-acteur uit te hangen, vlak voor mijn neus, vlak voor zijn dood” (bl. 52). Hierdie manipulerende toneelspel van Roger, so vlak voor sy sterwe, dra ook tot die burleske gevoel in die roman by. In sy laaste dae besluit hy om oor sy ongerief te swyg en grappe met die hospitaalpersoneel te maak. In 'n poging om afskeidnemendes gerus te stel, en 'n “bitter-zoete glimlach te ontlokken” (bl. 54), sê hy aan almal: “Ik ben naar de kloten” en volg dit op met 'n droog-komiese lag – “Hu-hu-hu” (ibid.).

Lanoye sluit deur middel van die temas wat hy aansny by groter, universele literêre gesprekke in sy romans aan. Seksualiteit, genadedood en godsdiens, oftewel die Verlosser-motief, is slegs 'n paar voorbeelde hiervan. 't Hart (2006) noem dat universaliteit (weens maatskaplike en politieke kwessies wat in *Sprakeloos* aandag geniet) ook tot Lanoye se internasionale skrywerstatus bydra.

Lanoye is een 'politiek geëngageerd' skrywer, hij komt daar in interviews rechtstreeks voor uit. Hoe zou je anders moeten schrijven? Het zit hem in het bloed. Dus klinken ook in dit boek in alle scènes maatschappelijke en politieke kwesties door. Aids, asielzoekers, consumentisme, emancipatie van homoseksuelen [...].

Muyres (2013:21) beskryf Lanoye as 'n "geëngageerde persoonlikheid" en sê dat hy in vroeër werke soos sy Monstertrilogie "kritiese noten" aangeraak het. "Ook in *Sprakeloos* stelt hij geregeld misstanden aan de kaak." Twee verskynsels waarteen Lanoye veral in *Sprakeloos* kapsie maak, is die eindelose uitrek van sterwende mense se lewens, soos wat vroeër onder "*Life writing*" (afdeling 3.5) bespreek is, en die Westerse manier "om sobere literatuur te bejubelen" (Muyres, 2013:21). Van Schalkwyk (2011:201) beklemtoon ook hierdie maatskaplike en politieke betrokkenheid van Lanoye se tekste en meen dat Lanoye homself veral rig op die werklikheidsproblematiek in België.

Ook in Lanoye se toneeltekste vind hierdie aktuele sake uiting (Van Bork, 2007). *De Canadese muur* (2004) is 'n familiedrama wat Lanoye saam met Herman Brusselmans geskryf het. In hierdie drama word temas soos drankmisbruik, seksualiteit en mislukking aangespreek. Die uitbeelding van standpunte ten opsigte van hierdie kwessies dra ook tot die manifestering of sigbaarmaking van 'n persoon se identiteit by. Ester *et al.* (2012:8) sluit die "ineenstorting van 'n bekende wêreld en die gepaardgaande verlies van identiteit" by die definisie van trauma in. Ek deel Ester *et al.* se siening, aangesien die teenwoordigheid van 'n persoon soos 'n moeder iemand soos 'n seun se idee van sy eie identiteit kan beïnvloed. Wanneer die gesagsfiguur nie meer daar is nie, is dit vanselfsprekend dat identiteit tot 'n sekere mate daardeur beïnvloed gaan word.

Ek skaar my in hierdie afdeling rakende seksualiteit en identiteit by Brockmeier (2001:455) in sy siening van menslike identiteit, naamlik dat dit oop, vlietend en kompleks is. Brockmeier (*ibid.*) onderskei drie belangrike aspekte wat ons begrip van identiteit beïnvloed. Hierdie drie aspekte behels eerstens dat identiteit kontinu is; tweedens, dat dit deur lewensomstandighede beïnvloed (kan) word; en laastens – dat dit van jou selfbeeld afhang. Ten opsigte van die eerste aspek: "Hence, identity is often understood as that part of ourselves [...] which represents continuity" (Brockmeier, 2001:455). Identiteit kan deur 'n verskeidenheid van faktore beïnvloed word en is daarom kontinu en nie rigied nie.

Ester *et al.* (2012:8) gebruik Chinua Achebe se roman *Things fall apart* (1958) as voorbeeldteks waar identiteite 'n komplekse konstruksie van 'n stelsel is. Hierdie konstruksie kan deur eksterne omstandighede bedreig word. Die verlies van 'n stelsel, of in Lanoye se geval die teenwoordigheid van 'n (pratende) moeder, 'n vader of die vermeende veiligheid van 'n valse heteroseksuele *status quo*, is in wisselende mates traumaties. Volgens Ester *et al.* (2012:8) is trauma “geleë in die gevoelens van onsekerheid en angs wat gepaard gaan met die ineerstorting van 'n vertroude wêreld”, oftewel 'n vertroude stelsel. In *Sprakeeloos* sowel as in *Moedervlekke* is daar vertroude identiteitskonstruksies wat in gedrang gebring word deur onder andere traumatiese gebeure soos dood en siekte van 'n ouer.

Tweedens, noem Brockmeier (*ibid.*), is identiteit 'n veelvoudige konstruksie wat deur gebeure soos dood en lyding in sy of haar lewensverloop beïnvloed kan word. “Daar is traumas in verband met verlies van identiteite wat deurgewerk moet word of waaroor ten minste gedink moet word”, skryf Ester *et al.* (2012:9). Brockmeier sluit by hierdie siening aan en meen dat identiteit uit veelvoudige dele bestaan en dat elke deel van die self apart beïnvloed kan word. “These local or temporary selves may change in the same way that children grow up and become adults [...]” (Brockmeier, 2001:455). 'n Getraumatiseerde persoon se “mens-zijn” word verander, voeg Ester *et al.* (2012:12) by:

De complexiteit van ervaring en de verstoring van de ordenende reflectie op deze ervaring heeft ingrijpende gevolgen voor de mogelijkheden om deze noodsituatie in taal te verwoorden. Hier doet zich de schijnbare tegenstelling voor tussen de onmogelijkheid om het zich in de geest herhalende leed in woorden weer te geven en daarover de regie te winnen aan de ene kant en de onstuitbare behoefte om met behulp van verhalen en vertellen erkenning te vinden voor de situatie waarin men zich bevindt aan de andere kant (*ibid.*).

Hierdie tweede aspek van identiteit is veral van toepassing op Josée, Lanoye se moeder. Die siekte bring 'n totale “karakterverandering” (Muyres, 2013:17) by haar mee. Ná haar beroerte word haar gedrag vreemder en nog meer onvoorspelbaar. Haar uitbarstings en fisiese aanvalle is sprekend van hierdie vreemde gedrag: “Dan vliegt ze hem naar de keel. Met een stem die nog nauwelijks de hare is. En met een kreet vol woordeloze walg en woede” (bl. 87). Josée het na haar beroerte haar greep op die werklikheid en so ook 'n deel van haar identiteit verloor.

Derdens is identiteit die idee wat jy van jouself het (Brockmeier, 2001:455). Hierdie selfbeskouing hou verband met die vraag: Wat beteken dit om 'n individu te wees? Hierdie eksistensiële vraagstuk manifesteer vir my ook in die metatekstuele aard van *Sprakeeloos*. In die lig van sy ouers se dood, reflekteer Lanoye veral oor sy eie individualiteit as skrywer. Lanoye toon regdeur die roman dat hy bewus van homself, sy tekortkominge en die uitdagings van die

skryfproses is, maar ook van die leser wat sy teks lees. Hambidge (2014) skryf dat selfbewuste skrywerskap en becommentariëring van die romanvorm as die duidelikste kenmerke van die metaroman gesien kan word.

Die *coming out*-verhaal is kenmerkend van *life writing*. “Its essential plot is self acceptance through public declaration of one’s sexuality” (Jolly, 2001:547). In *life writing* is selfaanvaarding belangrik omdat die proses wat gelei het tot die aanvaarding beskryf word. Diana Fuss, soos aangehaal deur Jolly (2001:548), beskryf die *coming out*-verhaal as tweeledig van aard. Aan die een kant is dit transformerend van aard: deur ’n ou lewe te verwerp en af te lê, word ’n nuwe een aangeneem. Die wáre jy word ontbloot. Met hierdie verwerping gaan ook die konstruksie en bevestiging van ’n nuwe (voorheen verborge) identiteit gepaard. Aan die ander kant sorg die *coming out*-verhaal vir ’n tipe aaneenskakeling met die verlede, omdat ’n reeds bestaande, maar verborge aspek van die self aan die lig gebring word. Margaret Reynolds se standpunt, soos deur Aucamp (2011:232) aangehaal, versterk hierdie siening dat die aanneem van jou ware identiteit nodig is om van jou “volledig mens” te maak: “Wie sy seksoriëntasie ontken, kan nooit presies weet wie hy of sy is nie; wie sy selfontkenning te bowe kom, word volledig mens, met al die verantwoordelikhede wat menswees meebring.”

Frey Waxman (2001:673) se siening van die fokus van *life writing*-tekste stem met Crozier s’n ooreen: *life writing* was nog altyd met ouderdom gemoeid asook die kompleksiteite wat aan bejaardheid verbonde is. Die besluite en gebeure wat ons identiteite beïnvloed, die maniere waarop ons identiteite gerekonstrueer word soos ons ouer word en die rol wat tekste en die skryfproses in hierdie selfkonstruksie speel, is alles identiteitsverwante onderwerpe wat in *life writing* ter sprake kom (Frey Waxman, 2001:673). Crozier (2001:805) beskou die skrywe oor homoseksualiteit as “endemies” aan biografiese tekste:

The importance of addressing homosexuality as central to the identity of the subject has become endemic in biographical writing, possibly deriving from mythopoetic notions that homosexuals are “more sensitive”, and thus greater artists.

Crozier skryf dat seksualiteit – as ’n identiteitskonstrueerder – in kontras staan met ander vorms van sosiale organisering, soos klas, geloof en ontspanningsaktiwiteite. Jolly (2001:549) voer hierdie argument verder deur na Plummer te verwys, wat meen dat *coming out*-verhale nie slegs tot identiteitskonstruering bydra nie, maar ook tot sosiale kohesie. Die skrywe van *coming out*-verhale dien as ’n getuienis aan ander dat persoonlike kwellinge met behulp van goeie kommunikasie tussen ouers en kinders uitgestryk kan word. “Je weet van jongs af aan dat so ’n gesprek eraan komt” (bl. 261), skryf Lanoye oor sy voornemende gesprek met sy ouers oor sy seksuele oriëntasie. Spraak, en die verlies aan die moontlikheid van gesprekvoering, vorm immers die tematiese grondslag van die roman.

Gunzenhauser (2001:76) postuleer dat die kapasiteit van die outobiografiese genre om opvattinge rakende die self (soos oor homoseksualiteit) weer te gee, 'n nuwe manier bemoontlik om na die lewe te kyk. Lanoye slaag met *Sprakeloos* daarin om sosiale sowel as kulturele opvattinge, met betrekking tot seksuele oriëntasie en die hantering van verlies, uit te daag. *Sprakeloos* is 'n eg Vlaamse boek, maar ook 'n universele werk, skryf Offermans (2010:247). Lanoye verwoord byvoorbeeld sy herinneringe aan eienskappe wat eie is aan inwoners van Sint-Niklaas, waar hy opgegroei het: “De Sint-Niklazenaar staat echter niet bekend om zijn discretie of bescheidenheid” (bl. 19). Daar gaan 'n openhartigheid met die gebrek aan diskresie en bescheidenheid in die roman gepaard. Die feit dat Lanoye in Kaapstad, sowel as in België aan *Sprakeloos* geskryf het, dra tot hierdie universele karakter van die teks by. Dit is hierdie universele temas in die boek, glo ek, wat die teks so maklik maak om mee te identifiseer. Offermans (2010:148) prys Lanoye se insig met betrekking tot universele menslike temas in *Sprakeloos* deur te noem dat die boek getuig “van een scherp inzicht in de materialistiese menselike konstitusie”.

In *Sprakeloos* vind literêre en eksistensiële introspeksie voortdurend plaas ten einde te besin oor universele aspekte soos seksualiteit, die dood, ouerversorging en trauma. Lanoye se *coming out*-proses as gay man teenoor sy moeder vorm een van die hoogtepunte in die roman. In hierdie passasies (bl. 315-325 en 333-338) moet hy aan haar verduidelik hoekom hy sy seksuele oriëntasie openbaar wil maak. Die uitbeelding van skaamte en die gevoel van identiteitsregverdiging staan, net soos in *Sprakeloos*, sentraal tot die outobiografiese genre. Dalziell (2001:807) noem dat die outobiografiese skryfhandeling 'n geleentheid skep vir die volwasse skrywer om homself op 'n ander wyse te beskou ten einde skaamte te konfronteer en eiewaarde te herevalueer. Die morele filosoof Bernard Williams, soos aangehaal deur Dalziell (2001:807), se siening raak aan die kern van skaamte in hierdie konteks:

The basic experience associated with shame is that of being seen, inappropriately, by the wrong people, in the wrong condition.

In 'n sekere sin is Lanoye bang dat sy ouers die “verkeerde mense” is om sy seksuele oriëntasie teenoor te beken, aangesien hulle sekere verwagtinge van hom gehad het. Hy is bang hulle oordeel hom op grond van sy seksuele oriëntasie en nie sy karakter nie. Hy moet daarom sekere aspekte teen mekaar opweeg en hulle moontlike reaksies teenoor sy bekentenis internaliseer: “Je zult de balans moeten testen tussen hun liefde voor jou en hun verwachtingen van jou, tussen hun vooroordelen en hun vertrouwen”, skryf hy (bl. 260). Vir Lanoye is skaamte iets wat hy sou voel ongeag die uitkoms van sy gesprek met sy ouers oor sy seksuele oriëntasie. Lanoye was oortuig dat hy sy ouers met sy *coming out* sou kwets en hy hét. Lanoye beskryf sy pa se reaksie op sy *coming out* soos volg:

Mijn vader zat nog een kwartier in zijn kuipstoeltje. Toen stond hij zuchtend op, dodelijk bedroefd, zichtbaar gebroken, onnoemelijk bezorgd. Hij vond geen andere woorden dan die van zijn vrouw. 'Welja. Dan is het maar zo' (bl. 325).

"Homoseksualiteit past niet in het referentiekader van de ouders", het Muyres (2013:20) dit tereg oor Lanoye se ouers se opvatting van homoseksualiteit. Dit is ook duidelik af te lei uit Roger se reaksie op Lanoye se bekentenis. "Nog voor er een woord over zijn geaardheid is gevallen, voelt hij zich daarover schuldig" (ibid.). Hy moes dus voorbereid wees op enige reaksie van sy ouers – "[p]ijn, blijdschap, aanvaarding, opluchting, bezorgdheid, histerie, onverschilligheid" (bl. 262). Terselfdertyd weet Lanoye dat sy ouers hom ook geleer het om nooit "beschaamd" (bl. 261) te wees oor wie hy is nie en hierdie gevoel veroorsaak vanselfsprekend 'n innerlike wroeging, wat hy soos volg verwoord:

Je riskeert levenslange brouille, maar minstens even erg is dat je riskeert te worden vergast op een achteloos schouderophalen, gevolgd door verzuchtingen als 'Is dat alles maar' en 'Dat wisten we toch al lang'. Waardoor jouw jarenlange getalm en strategische planning beschamend knullig zullen lijken, je moed beschamend pover, je geloof in hen beschamend klein. Dus wat er ook staat te gebeuren, het is nooit goed (bl. 261).

Van Schalkwyk (2011:202) wys op die skroom, wat met skaamte gepaardgaan, ten opsigte van Lanoye se seksuele oriëntasie en sy uitstel om sy gaywees teenoor sy ouers te beken. Die sprakeloosheid wat deur die romantitel aan die orde gestel word, kan op meer as een karakter in die roman van toepassing gemaak word – "dit slaan nie net op die spraakverlies van die moeder nie, maar ook op die feit dat die wrede aftakelingsproses by Tom se moeder hom stomgeslaan het" (Van Schalkwyk, 2011:201). Ek wil ook die oorsaak van die sprakeloosheid verder verklaar deur aan te voer dat vrees vir verwerping, en Lanoye se broer se dood, hom laat swyg het oor sy homoseksualiteit. Lanoye het geweet hoe sy ouers sou reageer op sy bekentenis en daarom het hy besluit om dit uit te stel, en sprakeloos oor sy seksuele oriëntasie te bly toe sy broer in 'n motorongeluk sterf. "Het leek mij niet het geschikte moment voor een gesprek met mijn verwekkers over seks," skryf hy (bl. 262) oor sy tydsberekening.

Hierdie traumatiese gebeurtenis van sy broer se dood het die emosionele lading in die gesin op 'n spits gedryf en Lanoye wou nie bydra tot nog ontsteltenis deur sy ouers van sy seksuele oriëntasie te vertel nie. Hy het dus skaamte gevoel op grond van hoe hy dink sy ouers sou reageer. Dalziell (2001:808) bevestig die verklaring dat vrees vir vooroordeel ontmoedigend werk, deur te skryf dat seksuele oriëntasies soos homoseksualiteit 'n klassieke bron van skaamte is weens die stigmatisering daarvan. Weens hierdie sosiale stigma word skaamte geïnternaliseer. Hierdie internalisering is ook toe te skryf aan "religieuze en konservatiewe"

(Muyres, 3013:21) vooroordele. Dalziell (2001:807) verduidelik hierdie internalisering van skaamte soos volg:

Shame is usually experienced in the presence of others who are judging us critically, but it is also possible to feel shame through a process of viewing ourselves unfavourably from the perspective of a shaming internalized other. A kind of circularity is involved in discourse about shame, because talking or writing about shame can trigger the emotional experience of shame itself [...].

Lanoye het gevoel dat sy ouers hom krities sou oordeel op grond van sy seksuele oriëntasie en met betrekking tot sy moeder was hierdie verwagting in die kol. Selfs nadat hy “uitgekóm” het en besluit het om ’n saamleefkontrak, as voorloper van die latere “homohuwelyk” (bl. 337), met sy aanstaande te sluit, kry hy die wind van voor: “Moet ge daar nu per se weer de eerst mee zijn? Is het al niet erg genoeg dat ge zo zijt, dat ge het ook nog eens van de daken wilt gaan schreeuwen?” Op hierdie vraag antwoord Lanoye dat hy gewoon doen wat sy moeder hom geleer het: “Ik vecht voor mijn recht” (bl. 337). Hierdie gesprek is tiperend van die moeder-seunverhouding in die roman – hier is twee dominante persoonlikhede wat altyd hulle aksies sal regverdig, ofskoon dit nie altyd regverdigbaar is nie.

Lanoye het homself in sy ouers se skoene geplaas en het, soos Gunzenhauser (2001:77) dit noem, die “beskaamde geïnternaliseerde ander” geword. Die outobiografiese stylvorm word hier gebruik om die universele menslike worsteling daarmee, om ’n betekenisvolle lewe te kan lei, te dramatiseer en vas te lê (Gunzenhauser, 2001:77). Die skrywer se ervarings word deur die outobiografiese styl van sy roman beklemtoon.

Jolly (2001:549) glo dat die fokus van *life writing* deur manlike (gay) skrywers, veral ná die 1980’s, verskuif is van temas oor seksualiteit en adolessente selfontdekking na temas van dood, siekte en nalatenskap. Hierdie observasie is veral in *Sprakeloos* van toepassing, maar ook in *Moedervlekken*, omdat die temas van dood, siekte en nalatenskap in beide manifesteer. Beide skrywers skryf peinsend oor wat hulle aan die wêreld kan verander en wat hulle dus kan nalaat om dit ’n meer gesonde, woordryke plek te maak. Lanoye onderneem byvoorbeeld om die stilte met sy stem te bestry en die leegte met sy woorde te betwis (bl. 360). In *Moedervlekken* poog Kadoke om mense wat selfdood probeer pleeg het, “te weerhouden van de zelfvernietiging” (Grunberg, 2016:105).

Met betrekking tot seksualiteit en identiteit in *Sprakeloos* asook *Moedervlekken*, is die burlieke ook opvallend. Weens die diversiteit van onderwerpe wat met ’n geestige styl gejuksaponeer word, staan die satiriese, travestiese, paradoksale en karikaturale aspekte des te meer uit. Die bekennings van ’n seksuele oriëntasie in *Sprakeloos* geskied deur middel van taal en gee in ’n

groot mate aanleiding tot die metatekstuele aard van die roman. Lanoye is deurentyd in gesprek met die leser om sy frustrasies te deel en ander uitdagings rondom die skryfproses te beklemtoon. Om hierdie redes is die metafiksionele aard van *Sprakeloos* 'n onderwerp wat toeligting verg.

3.7 *Sprakeloos* as metafiksie

Sprakeloos is “deels 'n voorbeeld van metafiksie”, skryf Naudé (2011:11), “'n roman waarin die skrywerstem die verhaalgang van tyd tot tyd onderbreek en regstreeks tot die leser praat, onder meer om sy eie truuks en skrywerlike oogmerke te bespreek”. Hierdie truuks behels, volgens Naudé (2011:11), sekere “‘postmodernistiese’ hebbelikhede” soos die Wikipedia-aanhalings (bl. 163) en die verwysings na Lanoye se fisiese tik-aksie:

Overnieuw van start, in arren moede, vierkant in de digitale spiegel kijkend waarop deze woorden gehoorzaam verschijnen terwijl mijn vingers ze tikken, en deze ook, en deze ook. Ik tik ze manmoedig maar beschaamd om zo veel verloren uren, zo veel schijterigheid (bl. 61).

Verskeie motiverings geld vir hierdie metatekstuele styl, onder andere Lanoye se persoonlike wroegings en frustrasies in verband met sy eie skrywerskap, sy ouers se sterwe asook die manier waarop hy oor singewende aktiwiteite en nalatenskap dink. Hy skryf ook dat die boek onvermydelik die verhaal van die boek bevat (bl. 62). Met hierdie aankondiging word die metatekstuele aard van die boek vasgelê. “De roman *Sprakeloos* gaat op een heel concreet niveau ook over het ontstaan van het boek zelf”, sê Muyres (2013:33), en hierdie metatekstuele gegewe voeg nog 'n laag tot die reeds bestaande twee verhaallyne by. Eerstens word die verhaal van Lanoye se moeder, haar afasie, lyding en dood vertel, en tweedens skryf hy oor sy *coming out* en die impak wat dit op sy gesin gehad het – die sogenaamde “sekondêre verhaallyn” waarvan Van Schalkwyk (2011:202) praat. Die verhaal van die verhaal self, sy boek en die uitdagings wat met die skryf daarvan gepaardgaan, kan as die tersiêre verhaallyn beskou word.

Die aankondiging deur die skrywer dat hy 'n roman gaan skryf (of besig is om te skryf) is argetipies van die metaroman (Hambidge, 2014). Lanoye se pa lees byvoorbeeld in die koerant dat sy seun 'n boek oor sy moeder gaan skryf: “Wat lees ik nu? Ge gaat een boek schrijven over uw moeder?” (bl. 56), waarop Lanoye antwoord: “Ik moet het nog schrijven!” (bl. 57). Lanoye maak ook seker, op tekstuele sowel as metatekstuele vlak, dat die leser bewus is dat die boek oor sy moeder gaan. Hy kondig ook aan dat hy 'n boek oor haar gaan skryf: “Ik vind het schoon, een boek over uw moeder” (bl. 57). Hierdie gelaagde verhaallyne herinner aan die raamvertelling, 'n “epiese konvensie waarvolgens die verhalende geheel opgebou word deur die

samespel van een of meer (soms selfstandige) 'binne'-vertelling(s)/portret(te) en 'n 'omramende' vertelling" (Johl, 2010). Lanoye se *coming out* asook sy sukkelgang met betrekking tot die skryfproses kan as die "binnevertellings" gesien word wat deur die lydingsverhaal van sy moeder "omraam" word.

De Ruyck (2009) staaf die siening van *Sprakeloos* as 'n tipe besinningsverslag oor die skryfproses en lê veral klem op die emosionele uitputting wat so 'n eerlike teks moes verg. Die boek is nie alleen die verhaal van 'n haas ondraaglike en pynlike aftakeling nie, skryf De Ruyck (2009), "het is ook het relaas van de worsteling die de schrijver moet overwinnen om zo'n eerlijke roman te kunnen schrijven". Weens hierdie redes – die unieke skryfstyl waarin Lanoye die roman *Sprakeloos* geskryf het (met uitweidings, assosiasies en onderbrekings) asook sy besinning oor skryf en die onvermoë daarvan (die metatekstuele aard van die roman) – is *Sprakeloos* 'n roman wat in 'n belangrike mate oor sy eie bestaan gaan (Muyres, 2013:27). Dit is ook 'n roman wat die pleidooi bevat "voor een bepaalde manier van schrijven" (Muyres, 2013:27) – 'n eerlike manier, onopgesmuk en sonder pretensie, soos wat Lanoye ook in sy voorwoord (bl. 9-10) waarskuwend aan die leser meedeel.

Lanoye vra homself af hoekom hy juis die een moet wees wat die eenvoudige, dog emosionele moederverhaal moet vertel. Daar is boonop duisende mense met meer interessante en selfs glorieryke verhale wat lesers meer sal interesseer. "Laten zij gloriëren. Niet ik" (bl. 25). Omdat hy voel dat sy verhaal met talle ander mense se verhale ooreenstem, pleit hy "voor een bepaalde manier van schrijven". De Ruyck (2009) maak hier melding van twee van die drie voorgestelde verhaallyne, naamlik die moederverhaal en die metaverhaal. De Ruyck (ibid.) sluit met hierdie siening ook by die van Johl (2010) aan, naamlik dat die geheelbeeld van 'n raamvertelling so moet vertoon "dat die vertelsituasie van die raam die binne-vertelling(s), wat in tyd en ruimte onderskei is van die raam, oproep". Die sogenaamde binnevertellings in *Sprakeloos* roep ook die raamvertelling op, en *vice versa*.

Gebeure in al hierdie (binne- en raam-) vertellings word deur die ek-verteller meestal vanuit 'n agternaperspektief aangebied. "Passasies wat die leser ervaar asof dit nou (in die hede) afspeel, is vanselfsprekend reeds vooraf deur die skrywende ek-verteller geredigeer" (Hambidge, 2014). Lanoye redigeer dit wat reeds geskryf is, gedurig, maar daar is dele van die roman wat hy doelbewus nie redigeer nie weens die literêre funksies van die "foutiewe" dele. Hy besef byvoorbeeld dat hy uitstel om die verhaal van sy moeder te vertel en deel die raad wat hy aan homself gee in verband met hierdie weifeling, doelbewus met die leser:

Beschrijf bijvoorbeeld met een grijns jouw afgrijzen op dit moment, jouw paniek als erkend klantvriendelijke letterboer. Steek een priem in de vakman die je zo vaak

beweert te zijn, en luister vergenoegd naar de zucht die uit de steekwond ontsnapt als een vuile wanhopige wind (bl. 65).

Hierdie aanhaling getuig ook van Lanoye se gekunstelde en beeldryke skryfstyl wat hy vroeg in die roman onderneem het om hierdie keer te vermy. Die skryfstyl, wat aan belletterie herinner, kan ook as 'n "fout" gesien word wat hy doelbewus aanwend om sy frustrasie met die uitbeelding van 'n pynlike en persoonlike moederverhaal te toon. Lanoye spreek homself in hierdie teksgedeelte aan, en nie die leser nie. Hy doen dit boonop op 'n metatekstuele wyse – 'n skrywe oor sy skryfproses en die uitdagings daaraan verbonde.

Die metaroman word dikwels ook 'n roman binne 'n roman genoem (Hambidge, 2014), wat strook met Lanoye se siening van sy eie teks, naamlik dat dit ook die verhaal van die roman insluit. Die suggestie word meermale in *Sprakeloos* gewek dat die leser 'n "getuige" (Muyres, 2013:36) van die ontstaan van die roman is. Demeyer (2010:632) bevestig dat die leser talle male in *Sprakeloos* aangespreek word en dat Lanoye "de neiging hebben om alles te vertellen". Op 'n stilistiese vlak, meen Demeyer (ibid.), lei hierdie aansprekings tot meer uitweidings met betrekking tot hoekom hy presies die leser aanspreek. Gevolglik lei hierdie uitweidings en verklarings op 'n strukturele vlak ook tot voortdurende onderbrekings, sodat Lanoye sy metatekstuele werkswyse kan illustreer. Lanoye skryf dat hy veel vroeër in die roman oor hulle onplesierige verhuurder, Dikke Liza, moes skryf. "Volgens berekeningen van lang geleden had ik hier, op pagina vijfenzestig, al lang en breed de beschrijving van onze vroegere huisbazin achter de rug moeten hebben" (bl. 65). Hierdie onderbrekings en uitweidings dien dan ook as 'n uitsteltegniek in die roman waarvan die funksie in die volgende afdeling (3.8) verken word.

Teen die agtergrond van sprakeloosheid staan die aanhoudende uitbreidings en neiging om alles te vertel – "uit protes tegen het zwijgen" (Muyres, 2013:27). Demeyer (2010:633) wys ook op hierdie inhoudelike teenstrydigheid: "Tegenover het steeds meer zwijgen en steeds magerder worden van zijn moeder stelt Lanoye met andere woorden een literaire structuur van het teveel [...]." Lanoye se konstante "enzoverder enzovoort" (bl. 170) staan lynreg in kontras met die "verstomming" (bl. 157) wat sy moeder se verbale onvermoë by hom veroorsaak en gee aanleiding tot die ondersoek na taal as uitstelmiddel. Hambidge (2013) wys op die verslagformaat waarin *Sprakeloos* geskryf is en beklemtoon die *less is more*-siening waarteen Lanoye kapsie maak. Vir Lanoye word die ware skrywer eers onthul wanneer hy sy woorde soos 'n bewussynstroom³² laat vloei, wanneer hy "die ware vertelling laat voortrol" (Hambidge, 2013). Die praktyk dat die leser aangespreek word, soos in die volgende voorbeeld, kom algemeen in die roman voor:

³² Verwys na afdeling 3.9 – "*Sprakeloos* as 'n bewussynstroomverhaal".

En het tijdsgewricht en het taalgebied waarin u en ik gedwongen zijn te leven, lezer, vereisen dat ik hier en nu verslag zou uitbrengen van die laatste opsmukbeurt en dat laatste optreden in slechts enkele regels en in de meest sobere bewoordingen, naar de slogan 'Less is more' die de laatste decenia in onze letteren zodanig veel opgang heeft gemaakt dat men gerust mag spreken van een ziektebeeld, genaamd literaire anorexia nervosa (bl. 274).

Die eksplisiete aanspreek van die leser in dié aanhaling vind plaas voordat Lanoye sy weersin in die *less is more*-siening verduidelik. Die metaroman ondermyn die eenheidsopvatting van 'n teks. Die aanspreek van die leser sowel as die intertekstuele verwysings soos die Sarabaya Johnny-verwysing, "waardeer die vervleggings van ambivalensie, liefde en haat, vertel word" (Hambidge, 2013), dra tot hierdie ondermyning by. Hierdie metatekstuele styl sluit veral by die nouveau-roman se stylvorm aan, omdat die absolute met die relatiewe vervang word (Brink, 2010). Die skrywer bekommentarieer en korrigeer sy eie skrywe en relativer sodoende die hele teks. "Works in any medium are both created and received by people", skryf Hutcheon (2013:XIV), en daarom sal 'n kunswerk soos 'n literêre teks altyd 'n mate van subjektiwiteit en relatiwiteit bevat. Die nouveau-roman, net soos die metaroman, "impliseer 'n groot mate van subjektivering en ontchronologisering, 'n verwerping van 'n psigologiese karaktervoorstelling en van rasonale handelingspatrone" (Brink, 2010).

Hambidge (2014) skryf dat die leser eksplisiet aangespreek word in die oproep om 'n "aktiewe bydrae" tot die interpretasie van die teks te lewer. "Dikwels word dié kommentaar so ver gevoer dat dit selfs die lees van die storie ondermyn", sê Hambidge (2014) – en dit is presies wat in *Sprakeloos* gebeur. Lanoye onderbreek en korrigeer homself, por homself talle kere aan om te begin skryf, selfs op die laaste bladsy van die roman (bl. 360). Sodoende dra hy by tot wat Brink die subjektivering en ontchronologisering van 'n teks noem. Hierdie spel tussen romanwerklikheid en romanfiksie (wat in die roman beleef word en wat bloot bygefantaseer is) bepaal die manier waarop die metaroman benader behoort te word, want hierdie breuk is singewend (Hambidge, 2014). Die metaroman skep ruimte vir meer interpretasiemoontlikhede en juis om hierdie rede, glo Hambidge (2014), is 'n "konvensionele leesbenadering wat glo aan die ontologiese heeldheid van die wêreld en die teks onvanpas".

Weens hierdie subjektivering kan die leser nie anders as om kort-kort van die verhaallyn oftewel die teks gedistansieer te word en krities oor die interpretasie daarvan te dink nie. Hambidge (2013) noem dat die leser van meet af aan 'n "medepligtige" van die verhaal is. Die leser kan nie help om kognitief by die teks betrokke te wees nie en die skrywer maak seker daarvan deur die leser bewus van die lees- sowel as die skryfproses te maak. Gegewe die betrokkenheid van die leser by die teks, wys Hambidge (2014) daarop dat die skryf- sowel as die leesproses van

kardinale belang in die metateks is. Die leser speel 'n konstruktiewe rol in albei prosesse, in die hede sowel as die verlede, omdat die skrywer ook konstant van die leser se rol bewus was toe hy die teks geskryf het. Hierdie intense medepligtigheid ten opsigte van interpretasie word deur passasies soos die volgende geïnsinueer:

Ik kan me zulke gebeurtenissen niet alleen voor de geest halen, ik kan ze ook beschrijven. Ik kan ze opdissen aan feesttafels. Ik kan ze neertikken in woorden zoals deze, en deze en deze ook. En u, lezer, kunt ze lezen. Zoals ze ooit op mijn scherm vershenen, hier en nu, zo leest u ze op deze pagina, op dit moment, uw 'nu' (bl. 188-189).

Die waarheidsgehalte van 'n metateks is twyfelagtig, skryf Hambidge (2014), omdat dit onmoontlik is om die belewende en vertellende passasies in 'n teks te onderskei. Hambidge (ibid.) merk op dat die redigerende verteller as 't ware "in beheer" van die hele vertelling is, "sodat dit wat nou beleef word reeds rekonstruksies vanuit 'n agternaperspektief kan wees". Daarom sluit die metatekstuele so goed by die outobiografiese fiksie aan. "Geen skeiding is hier aantoonbaar tussen die skrywer se 'versinsels' en die 'werklike gebeure' nie", beweer Hambidge (2014), en sodoende word die verwagtingshorison³³ van die leser beïnvloed.

Deur juis nie te weinig woorde te gebruik nie, en sogenaamde "literaire anorexia nervosa" te voorkom, verseker Lanoye dat *Sprakeloos* ook op 'n strukturele en stilistiese vlak teenstrydige en burleske eienskappe vertoon (vgl. Demeyer, 2010:632). Lanoye is allesbehalwe sprakeloos in die proses om sy moeder se verhaal te vertel. In hierdie narratiewe verslag weier hy om met minder woorde meer te vertel, aangesien dit juis wóorde was wat sy moeder se lewe sin gegee het en dat woorde nou al is waarmee hy haar kan eer. In die uitweidings oor sy moeder, hulle woonbuurt en familiestaaltjies, gee Lanoye hom oor aan 'n "ongebreidelde associatiedrift" (Muyres, 2013:26). Hierdie assosiatiewe manier van skryf vind Muyres (2013:28-29) ook verwant aan die skryfstyl van Boon:

Net als Boon ruim een halve eeuw eerder houdt Lanoye hier een pleidooi voor een bepaalde manier van schrijven, waarin de ene vertelling de andere oproept. Een pleidooi voor een associatieve manier van schrijven.

Sleuteltonele in die verhaal wat Lanoye vertel, word deur hierdie "stortvloed van assosiatief verbonden uitweidings" (Offermans, 2010:147) onderbreek – 'n werkswyse wat aan die roman verskeie hoogtepunte asook eentonige en uitgerekte dele gee. Lanoye wroeg oor die feit dat woorde nie genoeg is om die lewe van 'n persoon te beskryf nie. Woorde skiet bloot te kort om

³³ Verwys na afdeling 2.7 – "Vervreemding en verwagtingshorisonne".

die leemte te beskryf wat die dood van 'n naasbestaande, soos 'n moeder, by 'n kind laat. “Er bestaan gewoon te weinig welluidende lettergrepen” (bl. 31), sê hy, om haar lewe en die uitdagings wat sy moes verduur, te beskryf. *Sprakeloos* is 'n woordryke roman waar die moeder se verlies aan taal deur die seun se woorde vervang word, maar weens traumatiese gebeure en die gevoel van magteloosheid om sy moeder se lewe te beskryf, raak Lanoye ook per geleentheid sy eie woorde kwyt.

Lanoye verloor in 'n sin sy eie spraak soos hy sy moeder se spraak sien kwyn: “Tot ik voor mijn ogen mijn moeder haar taal zag verliezen, en die van mij erbij” (bl. 157). Lanoye herken sy beperkings en tekortkomings met betrekking tot die beskrywing van die tragedie wat sy moeder oorgekom het en dit noop hom om op 'n eerlik-gefrustreerde wyse aan die leser mee te deel dat hy bloot nie weet hoe om hierdie situasie te beskryf nie. Daarom skryf hy oor dit wat saak maak asook oor dinge wat onbenullig blyk soos sekere statistieke oor sy tuisdorp, Sint-Niklaas: “Sindsdien telt Sint-Niklaas de meeste middelbare scholen van heel de streek, het hoogste zelfmoordcijfer van heel het land, en de grootste markt, zeg maar de grootste lege plek, van gans Europa” (bl. 16).

Weens die erns van die inhoud, onderneem Lanoye om 'n verslag sonder mooiskrywery te lewer – 'n eerlike, uitgebreide relaas. “Het spijt me zeer, maar ik zeg nee tegen keurig karige geschriften” (bl. 274). Hy wil nie 'n karige geskrif lewer nie, omdat hy dit as verraad beskou teen die verhewe onderwerpe wat die roman bevat (ibid.). Nog meer – hy weet nie hoe om iets te verwoord wat hy nie verstaan nie. Omdat sy moeder haar spraak verloor het na haar beroerte en slegs met die woorde “een beetje” kommunikeer, lei dit tot ontsettende frustrasie, woede-uitbarstings en selfs geweld, wat vir Lanoye byna onbeskryflik is. Josée moes op haar hospitaalbed vasgebind word omdat sy die elektrodes van haar aftrek en die naalde uit haar arm trek. Lanoye beskryf haar in hierdie hulpelose en bejammerenswaardige toestand soos volg:

Ze ligt op intensive care, met bliksemende blik, na een nacht van gedwongen rust weer onvermoeibaar schuimbekkend in haar ongekende taal, haar nagelnieuwe duivelse dialect. Brede riemen kluisteren haar aan het ijzeren ziekenhuisbed (bl. 142-143).

Weens die ambivalensie in die situasie dat sy eens spraaksame moeder nou slegs met 'n “duivelse dialect” en met die woorde “een beetje” kan kommunikeer, is Lanoye nou ook besonder opletend wat betref ander ironiese teenstrydighede in sy tuisdorp – soos betreffende Etienne die bakker wat 'n allergie vir meel ontwikkel het (bl. 201), en Pierre die haarkapper wie se kinders skilfers het (bl. 204). Visagie (2011:13) wys op die ironie dat dit hierdie eens welsprekende vrou is, “met haar skerp taalvermoë, wat tot 'n hulpbehoewende mens gereduseer

is en haar skielik net in onverstaanbare brabbeltaal kon uitdruk". Lanoye se moeder se traumatiese spraakverlies en haar gevolglike brabbeltaal bly steeds vir hom die moeilikste om te verwerk en lei tot die stel van talle moedelose vrae, wat bydra tot die metatekstuele aard van die roman. Lanoye is stom geslaan in die poging om sy moeder se brabbeltaal met haar gewone welsprekendheid te versoen:

Sinds die dag ben ik ook zelf met verstomming geslagen, ik mag schrijven wat ik wil, zoveel ik wil, waar ik wil: hoe kan ik dat woedende Bargoens van haar ooit lenigen? Welk soort woord stel ik ertegenover, om het uit mijn memorie weg te snijden, weg te krassen? (bl.157).

Met die stel van vrae soos hierdie, word die leser aktief by die skryfproses betrek. Hambidge (2014) huldig 'n sorgelyke siening; dat die metateks die leser in die "aktiewe skryfproses" betrek en dat die metateks nie begryp kan word sonder "(self)kommentariëring" nie. Die feit dat Lanoye sy eie skryfproses bekomentarieer, asook sy eie skryfwerk redigeer, wys dat hy homself en sy skryfproses bevraagteken en homself daardeur beter leer ken. "[D]ie illusie van afstand en groter geloofwaardigheid" word geskep wanneer die ek-verteller ook as redigeerder van sy eie teks en die verhaaldebeure optree (Hambidge, 2014). Lanoye deel byvoorbeeld die leser mee wanneer hy nie tevrede met 'n sin, gedagte of 'n woord is nie, en vee dit dan uit – "Delete, delete, de leegte" (bl. 358). Hierdie redigerings en korrigerings dra tot die sterk metatekstuele indruk aangaande die roman by:

Ik heb het geschrevene radicaal en ritueel gewist, weldoend gedeletet, tijdens een nacht die inzicht bracht, en strenge melancholie, nadat ik urenlang naar het scherm van mijn laptop had gestaard als in een spiegel, en de aanblik nog nauwelijks kon verdragen. Delete. Delete. De Lethe (bl. 61).

Met die uitvee van woorde verwys Lanoye nie slegs na die skryfproses nie, maar ook na 'n leemte wat teweeggebring word met die *delete* van woorde. Volgens my wen die skrywer ook die leser se vertroue deur middel van hierdie korrigerings, omdat patos by die leser gewek word. Wanneer 'n skrywer die verhaaldebeure redigeer, is die leser "méér bedag op die subjektiwiteit van die skrywende, fantaserende ek-verteller" (Hambidge, 2014). Deur middel van hierdie konstante redigering word weemoed by die leser gewek, omdat die leser besef dat die skrywer werklik nie weet hoe om iets te verwoord wat hy nie ken nie en waarvan hy geen verwysingsraamwerk het nie. Lanoye assosieer sy moeder met woorde en sonder haar of woorde om haar mee te beskryf, lei die uitvee van woorde tot "de leegte".

Lanoye buit ook die simpatie van lesers uit deur hulle hede ("uw 'nu") te jukstaponeer met syne – 'n hede van trauma, verlies en byna onherroeplik-pynlike gebeure. Hambidge (2014) maak 'n

aanvullende stelling en meen dat ons waarneming van die wêreld alreeds 'n interpretasie daarvan is: “Net so is ons leeservaring van 'n teks [...] 'n interpretasie daarvan.” Lanoye herroep byvoorbeeld 'n verhaal oor sy moeder se spraakverlies. “Het is niet de eerste keer in haar leven dat ze haar taal heeft kwijtgespeeld, maar de vorige keer verloor ze ineens ook haar stem” (bl. 243). Reeds met die aanhoor van die verhaal, maak Lanoye sy eie interpretasie (terwyl sy moeder van die Duitsers se oorlogvoering vertel en die “afschuwelijke schoonheid” van hulle bomme – “[g]ewoon perfect” (ibid.)). Hierdie interpretasie, soos die vertelling oor die vernuf van Duitse oorlogvoering en die perfeksie van hulle bomme, word ook aan die leser weergegee om verder geïnterpreteer te word.

“[A]rt is derived from other art; stories are born of other stories,” skryf Hutcheon (2013:2). Lanoye slaag daarin om sy moeder se verhaal gedetailleerd te vertel (soos wat sy dit aan hom vertel het) en daarom is die metatekstuele aard van die roman opvallend. Josée se direkte woorde maak deel uit van die roman en vorm nou ook 'n volwaardige deel van die kunswerk wat die roman is – “[a]rt is derived from art,” in Hutcheon se woorde. Lanoye gee sy moeder se woorde in die direkte rede weer:

Ik doe mijn mond even wijd open als de rest, ik wil evenzeer mijn longen uit mijn lijf schreeuwen, maar er komt niets uit mijn keel. Mijn stembanden weigeren dienst van de danige schrik. Het heeft twee dagen geduurd voor ik mijn eerste woord weer heb gesproken (bl. 244).

Een weergawe (mondelling vertelling) word omgeskakel in 'n ander: letterkunde – en Lanoye doen dit met jare se toneel- en skryfervaring. Die metatekstuele aard van *Sprakeloos* is betekenisvol veral met betrekking tot die inhoud van die roman. Dit lê enersyds klem op Lanoye se skryfwyse, sy frustrasie om die regte woorde te vind, asook op die implikasies wat skryf, of die staking daarvan, inhou (te wete die finale afskeid en afhandeling van sy ouers en hulle ‘verhaal’). Andersyds lewer die metatekstuele aard van die roman kommentaar op sy moeder, omdat hy juis oor háár woorde, haar spraaksaamheid, haar brabbeltaal en eindelijk haar stilte skryf.

Die metatekstuele sorg vir 'n sekere gelaagdheid in *Sprakeloos*. Die illusie van simultaneïteit (die gelyktydigheid van handeling), met betrekking tot die werklike tik-aksie en sy leserbewuste skrywe, word in hierdie metateks weergegee. Op talle plekke, waar die teks oor die teks handel, slaag Lanoye daarin om die verteltyd en die vertelde tyd te laat oorvleuel (net soos hy in 'n sekere mate met die weergee van sy bewussynstroom regkry) en om sodoende kognitiewe betrokkenheid by en 'n kritiese analise van die roman by die leser te ontlok. Hierdie betrokkenheid word ook deur bekende beelde – soos “almachtige Tafelberg” (bl. 40), die

Viktoriaanse huis waarin hy in Suid-Afrika kom werk, bergbrande en die winderige Kaapse somers – wat Lanoye gedurende sy metaskrywe oproep, veroorsaak:

Want ook de vorige Europese winter bracht ik door in de Kaapse winderige hoogzomer, in het victoriaanse huis waar ik dit neertik, op deze laptop. Deze alinea, deze zin, deze drie woorden, en deze ook, en deze ook, op dit eigenste moment (bl. 40).

Lanoye se hede word die leser se hede. Sy nou (“op dit eigenste moment”) word ook die leser s'n en skep die illusie dat die leser by die skrywer is en aan die konstruksie van die teks deelneem. Keuris (2010) se verduideliking van hoe tyd in die literatuur werk, dien as verdere motivering vir my siening: “Gebeure en ervarings verloop dikwels simultaan en nie sekwensieel nie. In die taalweergawe van die werklikheid kan ware simultaneïteit nooit bereik word nie, maar die illusie daarvan word dikwels in die literatuur geskep.” Na my mening word hierdie illusie met behulp van die metategniek geskep.

Die skrywe oor taal en die skryfproses het verskeie funksies in *Sprakeloos*, en Lanoye se sukkelgang met betrekking tot skryf, sy uitstel van handeling, fases en die afskeid van sy ouers, is van die belangrikste redes vir hierdie metateks. Die studie van die metaroman leen hom ook tot die bestudering van hoe taal as uitstelmiddel benut kan word. Beide onderwerpe bevat 'n taal-oor-taal-komponent en juis daarom sluit hulle ook by mekaar aan.

3.8 Taal as uitstelmiddel

Begin dan maar eens te skrywen.

Niet dus (bl. 31).

In hierdie afdeling word een van die grootste paradokse van *Sprakeloos* bespreek: die gebrek aan taal (of spraak), wat lei tot die produksie daarvan – oftewel die “[v]erlies van taal hersteld met taal” (bl. 59). Lanoye, wat alles behalwe “sprakeloos” blyk te wees, se werkswyse is duidelik ironies, in die lig van die titel van die roman. Veral met betrekking tot sy laaste woorde in die boek, sy skryfbelofte, staan die verhouding tussen sprakeloosheid en spraaksaamheid des te meer uit: “Nooit meer swijgen, altijd schrijven, nooit meer sprakeloos” (360). Naudé (2011:11) wys ook op die ironiserende titel, “want hierdie skrywer is nie sonder spraak nie”. Tog het die uitsteltegniek (ten opsigte van die skryf oor die kern van die roman: sy moeder) 'n definitiewe doel in *Sprakeloos*, en verskeie redes kan vir so 'n siening aangevoer word. Die opbou van spanning is een van die uitvloeisels van hierdie assosiatiewe harwar-vertelling.

In Lanoye se poging om die dapperheid van sy moeder in woorde vas te vang, lei hy aan “uitstelgedrag” (Demeyer, 2010:627) – wat vir byna sestig bladsye aanhou in die afdeling “hij

(of: *het verhaal van het verhaal*). Lanoye beskryf hierdie uitstelgedrag ook self as “[h]oogstaande platboekery” en “[d]oorzichtige begoocheling” (bl. 32). Nadat hy vir die derde keer homself aanspoor om met die verhaal van sy moeder te begin (sien bl. 31, 64 en 71), pak hy deel twee van die roman aan: “zij (of: *geslagen met verstomming*)” – die deel oor sy moeder.

Die konstante styging en daling in die storielyn en die afwisseling van verskeie diverse onderwerpe het volgens Demeyer (2010:634) spanningsboë tot gevolg en laat vervaag die tradisionele enkele storielyn. “Het associatieve verteller leidt tot een smeltkroes van verhalen, waarbij van een traditionele hoofdverhaallijn geen sprake meer is”, meen Muyres (2013:32) voorts in hierdie verband. Offermans en Demeyer is dit egter ook eens dat die uitsteltegniek spanning wek en dat Lanoye se meer-is-meer-siening nie altyd suksesvol is nie. “Zulke spanningsbogen lukken echter verre van altijd, en dan is de functionaliteit van die passages niet genoeg om overtuigend te werken” (Demeyer, 2010:634). Demeyer (2010:633) is van mening dat hierdie lang uitweidings op Lanoye se obsessie met hierdie moederboekprojek dui:

Hij verliest zich telkens weer in lange uitweidingen om uiteindelijk toch opnieuw op de vraag naar het hoe en wat van dit boek uit te komen. Zo suggereert dit deel op een krachtige manier het obsessionele karakter van het project.

Hierdie “obsessionele” gedrag is veral van toepassing op Lanoye se woordgebruik. Die desperate poging om die gepaste woordeskat te vind ten einde sy moeder se lewe te beskryf, word ’n frustrerende obsessie. Storm (2009) skryf dat Lanoye se aarseling juis om hierdie rede “wellicht begripbaar” is. In hierdie desperate soeke na die gepaste woordeskat manifesteer ’n ander opvatting van taal by Lanoye – “zijn vermaledijde gevoel voor taal”. Anders gestel: Lanoye se skrywe oor taal, tesame met sy woordryke uitweidings, “de meligheid, de woordspelingen”, afdraaipadjes oor die Antwerpse Steenweg en Sint-Niklaas asook beduidende karakters en familiestaaltjies, dra volgens Storm (2009) meer gewig as die feit dat hy aarsel om oor die dood van sy moeder te skryf. In sy soeke na (sy ma se) taal, vind hy as ’t ware sy eie.

Deur middel van hierdie assosiatiewe manier van vertel, bou Lanoye ’n konteks op vir die verhaal van die siekte en sterwe van sy moeder (Muyres, 2013:32). Die uitsteltegniek plaas veral klem op die onvermoë om sekere gevoelens en beelde te verwoord en derhalwe word daar op sommige plekke meer gefokus op Lanoye se skryfproses as op die verhaal van sy moeder. Lanoye wil die leser laat glo dat hy met die skryf van die roman voor ’n nuwe uitdaging te staan gekom het; “een wat hom met sy onmag en onvermoë gekonfronteer het” (Van Schalkwyk, 2011:201). Die uitdaging is grootliks te wyte aan die feit dat hy nie op sy bekende vak, die belletrie, kon terugval om hierdie siekteverhaal te skryf nie.

Lanoye skryf egter talle bladsye lank oor sy eie onvermoë, frustrasie en hulpeloosheid om die regte woorde te vind. Dit laat Muyres (2013:32) vra of die verhaal oor sy moeder wel nog die “hoofdvertelling” is. My vertolking hiervan is dat Lanoye se uitweidings, afdraaipadjes en uitsteltegniek die enkele verhaallyn verdeel en die narratief fragmenteer, maar dat dit steeds die hoofvertelling belig. Die vernietiging van die koherensie van ’n lewensverhaal is ’n tipiese kenmerk van verhale oor ’n traumatiese gebeurtenis, soos die dood van ’n ouer (Ester *et al.*, 2012:8). Hierdie gebrek aan koherensie kan op ’n persoonlike vlak sowel as in die breër samelewing voorkom. In *Sprakeloos* sien ons dat hierdie ontwrigting veral op ’n persoonlike vlak plaasvind. Josée se lewe word byvoorbeeld ontwrig deur die dood van haar oudste seun.

Muyres voer ook ’n paar redes vir Lanoye se uitstelgedrag aan wat hierdie verdeling van die verhaallyn bevestig. Die primêre rede vir hierdie uitstelgedrag is “lafheid” (Muyres, 2013:33); Lanoye se onwilligheid om sy oorlede moeder se lewe as sodanig te vervang met sy eie woorde. “Hij wilde zich verbergen voor de pijn, voor het hartzeer, dat het schrijven over de ziekte en de dood van zijn moeder bij hem zou oproepen” (Muyres, *ibid.*). Lanoye erken self dat hy lank genoeg versuim het om die boek te skryf en dat hy homself skaam vir sy “creatiewe besluiteloosheid” (bl. 24). Na talle aanmanings onderneem hy om te begin, maar dis duidelik makliker gesê as gedaan: “Daarom, punt. Het is genoeg geweest, nu. Hak en steek, been uit, leg ieder botje bloot – begin. Om het even waar. Maar begin” (bl. 64). Weldra word hierdie “lafheid” om te skryf stopgesit en begin die “verteren” van die pyn, soos wat hy die skryfaksie oor sy moeder beskryf:

Ik heb lopen traineren en chicaneren als nooit tevoren, uit lafheid mij verbergend voor een pijn die ik had weggeslikt zonder ze te verteren, maar ook zonder ze te willen verteren (bl. 24).

Die tweede rede vir Lanoy se assosiatiewe uitstelgedrag is die toenemende druk wat hy gevoel het om slegs positief oor sy moeder se lewe te reflekteer. Veral omdat sy pa nog gelewe het en omdat hy geweet het dat sy pa sy werk oor haar sou lees, wou hy haar des te meer verheerlik in plaas van swart smeer. Hy hou egter by die waarheid, hoe hy haar onthou, en beeld haar telkemale óók in ’n negatiewe lig uit. “Een belangrijk obstakel vormt de vader die nog in leven is”, meen Muyres (2013:27). Lanoye bieg-sê ook aan die begin van die roman (bl. 62) dat die boek sig nie wou laat skryf terwyl sy vader nog gelewe het nie. Lanoye kan nie anders as om inklusief oor sy ouers te skryf nie. Hulle lewens beskryf mekaar en daarom kan hy nie oor die een skryf sonder om oor die ander uit te wei nie:

Want zoals men niet kán vertellen over haar zonder uit te weiden over hem, zo kan ik niet schrijven over hen beiden zonder uit te weiden over de godganse wereld zoals ik die heb leren kennen, en waarover zij regeerde, jarenlang (bl. 64).

Die druk om 'n boek oor sy moeder te skryf het toegeneem aangesien sy van hom verwag het om ook oor haar te skryf. Nadat Lanoye 'n verhaalbundel met sy pa se gesig op die voorblad geskryf het, het sy nie geskroom om presies te sê wat sy van 'haar' boek verwag nie: "Me tegelijk fijntjes waarschuwend dat het maar beter een groots en positief verhaal kon opleveren, een boekwerk van gepaste omvang, geen kwaadaardige kattebel" (bl. 27). Die derde rede hoekom Lanoye talm om by die verhaal van sy moeder uit te kom, is weens die druk van sy vader om aan haar weer 'n stem te gee. "Zijn vader wil dat de verteller zijn vrouw weer tot leven brengt door over haar ter schrijven" (Muyres, 2013:34).

Met faalangst jegens hem heeft het niets te maken. De vrees niet te zullen slagen in zijn opdracht om haar uit de doden op te wekken met mijn woorden. Juist hij zou mijn literaire lazarusarbeid nooit hebben gedesavoueerde. Hij zou iedere poging, hoe mislukt of middelmatig ook, kritiekloos verwelkomd hebben als een kamerbreed mirakel, bezongen hebben als een wereldwonder (bl. 62-63).

Lanoye het geweet dat sy werk altyd sy pa se goedkeuring sou wegdra en dat dit die kwaliteit van sy werk moontlik negatief sou beïnvloed. Hy wou die beste huldiging aan sy moeder gee wat hy kon en met sy pa wat sy werk "besing as 'n wêreldwonder" sou dit waarskynlik nie gebeur nie. Omdat hy ook nie oor haar kon skryf sonder om oor hom (wat nog gelewe het) en "over de godganse wereld" te skryf nie, het hy genoep gevoel om te wag tot ná sy pa se sterwe om sy roman te voltooi. Sy lewende vader was as 't ware 'n bedreiging vir sy voorgenome eerlike en onthullende skryfstyl en daarom word die besinning oor taal as 'n uitstel- en uitrekmiddel (van sy ouers se lewens) geregverdig. Na Josée se dood het Roger verwagtings van Lanoye met betrekking tot 'n moederboek gekoester. Fortuin (2009) identifiseer die verwagtinge van Lanoye se wewenaar-pa as die oorsaak van Lanoye se "kopschu" houding – skrikkerig om te skryf en wetend dat die boek nooit sy ouers uit die dood sou opwek nie. Met sy woorde moes Lanoye sy moeder, op aandrang van sy pa, reïnkarnear, wat hy geweet het nie gaan gebeur nie, maak nie saak hoeveel woorde hy gebruik nie:

Hij rekende op mij voor niets minder dan een kleine reïncarnatie. De wederopstanding van zijn Josée zoals ze was geweest, door de jaren heen, op en naast de planken. Zij had mij gebaard? Ik moest hetzelfde doen met haar. Minstens voor hem, en liefst voor heel de wereld. Zoals zij langzaam voor zijn ogen was kapotgegaan, afgebroken, uiteengerafeld, stukje bij beetje verloren gegleden, hem woord voor woord ontvallen – zo moest ik haar heropbouwen, zin voor zin, bladzijde voor bladzijde (bl. 59).

Nog 'n rede wat Muyres (2013:34) vir Lanoye se talming aanvoer, is die besef dat hy altyd te kort sal skiet met die vertel van iemand anders se lewensverhaal. Taal sal altyd assosiatief

wees en daarom altyd beperk. Omdat taal die enigste medium is waarmee hy haar lewe kan beskryf, ontwikkel Lanoye 'n weersin in taal en dit verklaar “zijn vermaledijde gevoel voor taal” (Storm, 2009). Lanoye is bang dat sy woorde die enigste herdenking is wat van haar sal oorbly (Muyres, 2013:34). Tog kom hy tot die besef dat skryf beteken om los te laat (bl. 64) en dat taal nooit die werklikheid sal kan vervang of in sy totaliteit sal kan naboots nie. Muyres (2013:38) skryf Lanoye se volgehoue uitstel aan sy vrees vir totale vergetelheid van sy ouers toe:

Zolang hij schrijft, geeft hij zijn ouders een stem, houdt hij ze in stand. Als hij stopt, als hij zwijgt, geeft hij ze aan de vergankelijkheid prijs en kan het grote vergeten beginnen.

Hierdie aanhaling voorsien nog 'n rede vir Lanoye se literêre talming – 'n tipe instandhouding van sy ouers. In 'n sekere sin word sy ouers aan die lewe gehou deur sy skrywe. Hy dwing homself om gebeure in detail op te roep ten einde hulle akkuraat te beskryf as deel van die poging om van hulle afskeid te neem. In sy eie woorde gee hy die kruks van sy uitstelgedrag weer: “Zolang ik niet dat finale punt zet, onder aan het laatste blad, is het nog niet echt afgelopen, heb ik dat dikke vette kruis nog altijd niet ten volle getrokken. Dat kruis over haar, over hem” (bl. 357). Demeyer (2010:634) gebruik die “vlees word woord”-metafoor om te verduidelik hoe Lanoye, deur middel van woorde, sy ouers se teenwoordigheid probeer skep.

Die boek neem as 't ware die fisiese plek van sy ouers in: “Feitelijk gaat het boek, het talige beeld, de plaats van de ‘echte’ personen innemen en neemt Lanoye met het schrijven over zijn vader en moeder afscheid van zijn ouders” (Muyres, 2013:34). Van Dijk (2017) beklemtoon die feit dat *Sprakeloos* meer oor loslating gaan as oor bewaring en noem die roman “een bezweringsritueel in tekst, het soms door merg en been gaande verslag van een poging tot loslating”. Demeyer (2010:631) sluit by Van Dijk aan:

In *Sprakeloos* wil Lanoye niet meer dat het boek een bewaardoos wordt, maar dat het net als het menselijke vlees vergankelijk zou zijn.

Lanoye besef dat sy roman 'n finale einde aan sy ouers se lewens sal maak en stel daarom uit, neem afdraaipadjes en vra eindelik ook om verskoning vir sy weifeling en “lange uitweiding dit keer” (bl.22) – maar hy doen dit keer op keer. Hy skryf dat hy egter nie anders kan as om uit te wei nie. Dit is sy geaardheid om uit te brei en in oordadigheid te beskryf, soos wat die gebruik ook in sy familie is. “[Z]o zit ik in elkaar, zo wordt in mijn streek en in mijn familie verteld en herdacht, zo is ons woord, zo is ons vlees: breeduit, we zullen daarmee moeten leren leven, u en ik, minstens voor de duur van deze sage” (ibid.). Hy moet oor hierdie triviale onderwerpe skryf ten einde by die hoofverhaal van die roman uit te kom. Deur deurlopend assosiasies te maak en

staaltjies te verweef met die beskrywing van die aftakeling van sy moeder, word 'n hegte literêre struktuur gevorm – 'n struktuur wat soms verveel, en Lanoye besef dit:

Ik had eigenlijk allang moeten ophouden. Vergeef het mij als ik dat nog niet deed. Mijn vingers blijven maar tikken, de woorden blijven maar verschijnen, op mijn scherm en op uw blad. Moet ik mij excuseren voor mijn lamlendigheid? Als u dat plezier doet: graag. Want het ligt geheel en al aan mij (bl. 357).

Die metatekstuele aard van die roman dra verder by tot die uitstelgedrag – Lanoye wil met die leser sy wroeging met die ontstaan van die roman deel: “Lanoye doet uitvoerig uit de doeken waarom het schrijven van het boek hem zoveel moeite heeft gekost” (Muyres, 2013:33). Met hierdie assosiatiewe uitsteltegniek poog Lanoye om sy frustrasie by die leser tuis te bring; hy skryf soms oor onbenullighede ómdat hy onmagtig voel om oor die kern, die sogenaamde “hoofdvertelling” (Muyres, 2013:33) van die roman, sy moeder se verlies en lyding, te skryf. Al vroeg in die roman kom hy tot die besef dat hy besig is om oor alles behalwe “de essentie” te skryf:

Gegeneerd om mijn vluchtgedrag in andere projecten, naar andere oorden, en in andere dan noodzakelijke woorden. En zie, zelfs nu, herbegonnen en wel, moest het hier eerst bladzijdenlang – en dus nog immer vluchtend – gaan over zo veel anders dan over de essentie. Het zij zo. Het is een waarheid als een rund. Zelfs bij dit hernieuwde schrijven had ik eerst weer nood aan omtrekkende manoeuvres, epische schijnbewegingen op de vierkante millimeter, cirkelende stoeten vol monsters en trollen, van Maria Verguldt tot Napoleon, van heteluchtballonnen tot Kaapse blushelikopters (bl. 61).

'n Kontras word geskep tussen Lanoye se vroeër werke, waar dit juis oor die vermoë gaan om te skryf, en die onvermoë in *Sprakeloos* om oor moeilike onderwerpe te skryf, en “over zo veel anders dan over de essentie”. Hellemans (1998:81) wys op hierdie kontras. Lanoye was 'n “heus medium” tussen woorde en die werklikheid in sy vroeër werke, soos *Kartonnen dozen* en *Slagerzoon met een brilletje*. In *Sprakeloos* sukkel Lanoye om hierdie medium te wees omdat hy nie woorde met werklikheid kan versoen nie. Oor Lanoye se eerste sogenaamde “memoires” skryf Hellemans (1998:81) soos volg:

Zonder subversief te zijn of artistiek, door mee te leven met wat overleeft, maakte Lanoye van zichzelf in deze memoires een communicerend vat, een heus medium tussen het woord en het beschreven leven. Zonder het zelf te beseffen was Lanoye toen de muzenzoon die hij altijd heeft willen zijn.

Hierdie uitlating rakende sy eerste “hybride romaneske vertelling” (ibid.) staan in kontras met hoe Lanoye oor sy moeder skryf. Woorde is bloot onvoldoende in die beskrywing van sy moeder se lewe. Hy sukkel om die “medium” tussen realiteit en haar werklikheid te wees, die “communicerend vat” en die “muzenzoon” (ibid.). Daarom talm hy en spring van die hak op die tak vir ongeveer die eerste sestig bladsye van die boek. “En oog in oog staand met dat rijk der vrouw, kan het niet anders dan dat ik nog een allerlaatste keer neig tot lanterfantien en gewiefel. Waarom ik?” (bl. 64). Hierdie uitweidings loop swaar onder kritiek deur. Lang, uitgerekte beskrywings oor Lanoye se moeder, skryf Demeyer (2010:634), “leidt rap tot verveling”. Tog het hierdie sogenaamde uitsteltegniek ’n pertinente funksie, aangesien die romanstruktuur die inhoud bekomentarieer en *vice versa*.

Demeyer (2010:633) is ook van mening dat hierdie uitweidings, assosiasies en onderbrekings die metafoor van vlees wat woord word, versterk: “De structurele gevolgen van het alles willen vertellen, de interrupties en uitweidingen, passen in de idee van het vlees worden woord.” Aangesien *Sprakeloos* nie ten doel het om deur middel van literatuur iets te bewaar en ’n “bewaardoos” te wees nie, maar juis te laat gaan (“Schrijven is verdrijven” (bl. 64)), staan dit in kontras met sy vorige outobiografiese werk (Demeyer, 2010:630). Demeyer (ibid.) noem “bewaarkracht” ’n konstante in die outobiografiese werk van Lanoye en meen dat daar wel tekens van hierdie bewaarkrag in *Sprakeloos* sigbaar is, hoewel min: “Bij de eerste plannen voor het moederboek spreekt nog eventjes het geloof in de bewaarkracht van de literatuur.”

Ten spyte van uitstel en uitweiding, vind Lanoye ’n manier om by die kruks van sy verhaal, sy moeder, uit te kom. Ester *et al.* (2012) ondersoek die mate waarin ’n traumatiese ervaring verwoord kan word. Kan kontekstualisering en singewing steeds ná ’n traumatiese ervaring geskied? Dit is die sentrale vraag in die boek oor *Trauma en narratief in Nederlands en Afrikaans*. Ester *et al.* (2012:7) meen dat afwesigheid vernet teen kontekstualisering. Afwesigheid (soos die van ’n geliefde) kan nie deur ’n konvensionele vertelling verhaal word nie. Afwesigheid kies as ’t ware ’n literêre uitdrukkingsvorm “waarin het gebeuren tot vrijwel niets, namelijk tot de emotie van de afwesigheid, wordt teruggebracht” (Ester *et al.*, 2012:7). In *Sprakeloos* kan die uitsteltegniek as hierdie onkonvensionele verteltegniek beskou word ten einde afwesigheid en verganklikheid te kontekstualiseer.

Demeyer (2010:631) meen dat die kontekstualisering van verganklikheid uiteindelik in ’n mate plaasvind. Lanoye slaag daarin om sy ouers sowel as sy eie trauma te kontekstualiseer en verganklikheid binne ’n groter eksistensiële verband te plaas. “[N]iettemin slaagt Lanoye erin om op zowel stilistisch als structureel vlak via het samenbrengen van vlees en woord het vergankelike toch enigszins te suggereren”, skryf Demeyer (2010:631). Hierdie kontekstualisering vind plaas omdat Lanoye “voortdurend het particuliere, naakte en

vergankelike vlees met het bewarende [...] universele woord” vermeng (Demeyer, 2010:635). Deur middel van sy woorde slaag Lanoye eindelijk daarin om vlees in woorde saam te vat en sodoende afskeid van sy ouers te neem.

Visagie (2011:13) skryf Lanoye se uitsteltaktiek toe aan ’n literêre besinning “oor die sprakeloosheid wat skrywers soms te beurt val wanneer hulle voor ’n wit bladsy gaan sit”. Hierdie uitstelgedrag lewer kommentaar op die skrywer se skryfproses, sy onvermoë om woorde te vind vir die beskrywing van lyding, trauma en sy moeder se sterwe. Gedurige strukturele onderbrekings en uitweidings is derhalwe die gevolg (Demeyer, 2010:633). Lanoye besef ook dat hy koherensie inboet wanneer hy, “van de hak op de tak springend” (bl. 16), oor verskeie familieverwante gebeure uitwei. Hellems (1998:79) skryf dat Lanoye se eie lewe stimulerende materiaal bevat om sy verhale “commentariënd, ironiserend, *tongue-in-the-cheek* op te dissen”.

’n Voorbeeld van “stimulerende materiaal” wat Lanoye in *Sprakeloos* gebruik om die verhaal van sy moeder in te kleur, is sy eie *coming out*-verhaal, en hoe dit sy moeder beïnvloed het. Dit is, volgens Offermans (2010:148), die een gedeelte in die roman waar die *less is more*-beginsel wel geld, aangesien hy soveel spanning wek met die pittige en bondige beskrywing rakende die uitdagings van sy seksuele oriëntasie tesame met die “uitgestelde” bekendmaking daarvan. “Mijn timing was zowel symbolisch als praktisch weloverwogen”, skryf Lanoye oor sy tydsberekening in dié verband. Offermans (2010:148-149) het dit ook oor die bondigheid waarmee Lanoye ’n gedeelte van sy eie *life writing* konstrueer:

In dit fragment staat geen woord te veel, de ontroerende kracht ervan schuilt integendeel uit wat verzwegen of verstopt wordt, de zoon die ons uiteindelik niet zegt wat hij zijn ouders zij, plus hu n pijnlijk getroffen, minimale maar berustende reacties.

Offermans se stelling rakende die “ontroerende kracht” van Lanoye se uitstel en swye is uiters akkuraat, omdat die spanning juis in hierdie oomblikke op die spits gedryf word. Demeyer (2010:634) gaan met Offermans se siening van die literêre waarde van Lanoye se spanningwekkende uitstel akkoord. Demeyer (ibid.) skryf dat karige woordgebruik met groter woordrykheid in ander, voller paragrawe afgewissel word. Hierdie afwisseling is spanningwekkend met betrekking tot Lanoye se *coming out* “waardoor de te verwachten botsing der generaties zeer scherp komt te staan”. Offermans (2010:149) se woorde eggo Demeyer s’h: “Als het erop aankomt weet hij wat hij moet weglaten of verstoppen om de grootst mogelijke spanning op te roepen.”

Die laaste hoofstuk van *Sprakeloos*, “ik (of: en wat nu)”, is ook die kortste en ’n bewys van Lanoye se vermoë om bondig te skryf. Ek redeneer dat hierdie kort hoofstuk nie slegs ’n *dénouement* (afloop van die intrige) is nie, maar ook ’n bewys van Lanoye se persoonlike groei gedurende die skryfproses. Die hoofstuk getuig van ’n soberheid omdat dit gaan oor Josée se begrafnis en Lanoye se belofte om nooit meer te swyg nie, ’n minder-is-meer-hoofstuk. “Soms is minder gewoonweg wat het is. Minder” (bl.277). Anders as wat Pleysier met *Wit is altijd schoon* regkry – ’n bewys “dat minder wel degelijk meer kan zijn” (Hellemans, 2009) – besluit Lanoye om in *Sprakeloos* meer inligting met meer woorde oor te dra. Eindelik toon Lanoye sy literêre hulpeloosheid en magteloosheid ook stilisties deur kapsie te maak teen die *less is more*-siening en voet by stuk te hou dat minder gewoon minder is.

‘Minder’ is een laffe constructie, gemakzuchtig bedrog, minimalistische kitsch. Het leven ís geen galerie, van boven tot onder in steriel wit geschilderd, met maar één kubistisch winterlandschapje aan de muur [...] (bl. 277).

Of Lanoye vir ’n paragraaf of vir sestig bladsye lank uitgestel, gewefel en getalm het om by die kruks van *Sprakeloos* uit te kom, sou geen verskil aan die lot van sy ouers maak nie. Wat die uitstel van die hoofverhaal van *Sprakeloos* wel insiggewend maak, is dat daar ruimte geskep word om kommentaar op Lanoye se eie dink- en skryfproses te lewer. Hy skryf soms te uitgebreid en raak selfs die draad van sy storie kwyt, maar wys daardeur nie slegs op sy moeder se eens spraaksame persoonlikheid in die Vlaamse buurt waar hy grootgeword het nie, maar ook op die “Belgische eclecticisme” (Demeyer, 2010:629); ’n samevoeging van ’n verskeidenheid goeie eienskappe van mense, plekke en die Belgiese samelewing as geheel. Juis deur hierdie uitbeelding van hulle wanordelike lewens, skryf hy die naaste aan die waarheid; oor “De chaos als chaos” (bl. 278). Deur die uitbeelding van “chaos as chaos” wys Lanoye sy ware opvatting oor taal. Taal word ’n vervloeking, eerstens omdat dit al is wat hy van sy moeder oor het; al is dit die brabbeltaal wat sy in haar laaste dae gepraat het. Tweedens het hy ’n “vermaledydde” gevoel met betrekking tot taal, omdat dit die enigste (onvoldoende) medium is waarmee hy sy ouers kan onthou en eer. Dit frustreer hom, en maak hom al meer moedeloos soos wat hy sy moeder se spraak sien kwyn:

Haar spraak bleef onverstaanbaar, maar nam nu ook af in aantal lettergrepen. Uiteindelik zou alleen een taalskelet oorblijven van slechts af en toe een woord en een klank, en ten slotte zelfs dat niet meer. Je kon niet eens meer vermoeden of ze tegen je zweeg uit koppigheid of uit wanhoop (bl. 326).

Die weifeling, wat tot uitstel lei, skep opmerklike spanning in *Sprakeloos*. Weens die afdwaalpaadjies word talle hoogte- en laagtepunte teweeggebring, ’n eienskap van die roman wat deur talle resensente gekritiseer is. Die uitweidings met betrekking tot Lanoye se moeder,

haar opgroei en hulle Vlaamse buurt, sorg vir 'n nostalgiese gevoel in die roman en vang ook 'n deel van die Vlaamse geskiedenis vas, wat andersins in die vergetelheid sou verdwyn het. In *Sprakeloos* word 'n stroom van herinneringe van “vlak voor de Tweede Wereldoorlog” (bl. 12) tot Lanoye se eie herinneringe van “[d]e laatste keer dat ik haar zag toen ze nog ademde” (bl. 358) in 'n taalryke relaas saamgevat. Lanoye probeer sy bes om die verlies, wat met geheue en die lewe in die algemeen gepaardgaan, te beperk. Hy doen dit deur hierdie verlies in die huldigingsverhaal oor sy moeder op te teken, maar besef terselfdertyd dat skryf loslating beteken. Lanoye kom eindelijk tot die gevolgtrekking: “Minder is minder. En daarmee uit” (bl. 279).

3.9 *Sprakeloos* as bewussynstroomverhaal

Die bewussynstroomverhaal-faset sluit by die metatekstuele aspek van *Sprakeloos* aan, omdat beide met die weergee van die bewussyn of die gedagtegang van die skrywer en die uitbeelding van tydsduur verband hou. Keuris (2010) gee 'n verklaring vir die suggestie van tydsduur deur middel van die bewussynstroomtegniek: “In die prosa word duur nie net dikwels simbolies voorgestel nie (deur die see, rivier, e.a.) maar streef die outeur ook daarna om dit in sy tegniek weer te gee, bv. soos in die bewussynstroomtegniek.” In die bewussynstroomverhaal, net soos in die metateks, word daar 'n hegter oorvleueling tussen die verteltyd en die vertelde tyd geskep, omdat die skrywer die leser pertinent van sy vertelhandeling bewus maak.

In die moderne bewussynstroomverhaal word daar gestreef om die “innerlike van die individu” so outentiek as moontlik te representeer (Scholtz, 2010). Die bewussynstroomtegniek vind daarom veral vergestaltung in die letterkunde as deel van die poging tot 'n meer persoonlike en eerlike representasie van die self. *Sprakeloos* val deeglik in hierdie kategorie ten opsigte van die weergee van die bewussynstroom, omdat daar veral klem op Lanoye se innerlike geplaas word. Sy gevoelens, denke, vrese en blydschap word op talle plekke met die leser gedeel soos wat hy besig is om dit te dink/skryf en sy hede (soos weergegee deur die metateks) te beleef. Selfs Lanoye se moeder se handeling, emotiewe uitdrukkings en lyftaal word by tye weergegee asof dit aan die gebeur is. Byna asof dit teks- of verhoogaanwysings is, beskryf hy emotiewe handeling soos “[lacht]” (bl. 258) en maak dit telkens duidelik wat hy dink: “[denkend: nee, dit wil ik niet antwoorden, nee: niet dit!]” (bl. 335). Muyres (2013:36) staaf hierdie observasie:

De teks wordt bij wijze van spreken neergetikt op het moment dat hij wordt gelezen.
De lezer krijgt tijdens het lezen het gevoel dat hij meekijkt over de schouder van de schrijver.

Muyres (2013:36) noem hierdie weergee van die gedagtegang, om 'n gevoel van teenwoordigheid by die leser te skep, “gelijktijdigheid”, en sluit by Keuris (2010) se stelling rakende die skyngevoel van die “simultaneïteit” van gebeure aan. Keuris (2010) noem dat tyd 'n voortbewegende aard het en sy vergelyk dit met 'n stroom: “Die durende aspek van die tyd is die kenmerk daarvan. Anders as die ruimte is die tyd 'n ewigdurende stroming en dit verander dus aanhoudend.”

Lanoye wroeg met die wete dat hy nooit sy moeder met taal sal kan herkonstrueer nie. Om hierdie rede eksperimenteer hy met die tyduitbeelding in die teks – die gee van inligting in sy teenwoordige tyd (“op dit eigenste moment” (bl. 40)) of die sogenaamde gelyktydigheid. Muyres (2013:12) noem ook in verband met die (outo)biografiese aard van *Sprakeeloos*, dat taal nooit die werklikheid kan dek nie, maak nie saak hoe presies die skrywer poog om die werklikheid te beskryf nie. Hierdie “onversoenbare vervreemding”, skryf Scholtz (2010), is een van die belangrikste grondmotiewe in die bewussynstroomverhaal. “Vandaar dan ook die besondere klem in hierdie verhaalsoort op die binnelewe van die mens, die gebeurtenisse in die bewussyn van die karakter(s), terwyl dinge in die hier-en-nou ervaar word” (Scholtz, 2010). Lanoye is ook bewus van die hier-en-nou en deel hierdie bewuswording van die hede, die lewe-in-die-nou, met die leser.

Jaag van nu af enkel nog op het kwikzilveren moment. Het lukraak geknetter onder je hersenpan. Oogst het ogenblik en pluk het impromptu. We zien wel waar we uitkomen, tezamen (bl. 66).

Die skryfhandeling en die bewussyn van die woorde wat hy tik (soos die weergee van die fisiese tik-aksie op bladsy 61) dui telkemale op 'n verplasing na binne, na die gedagteprosesse van die hede soos Lanoye dit ervaar het terwyl hy getik het. Hierdie verplasing na binne, tipies van die bewussynstroomverhaal, laat die leser te staan kom “voor die skynbaar direkte en assosiatiewe opeenvolging van beelde en gedagtes in die bewussyn van die belewende karakter” (Scholtz, 2010). Die leser is bewus van Lanoye se skryfproses en is daarom des te meer betrokke by die interpretasie van die teks sowel as van die outeur se skryfproses.

Demeyer (2010:634) beskryf die struktuur van die tweede (en tot 'n mate ook die derde) deel van *Sprakeeloos* as 'n “(braak)stroom”. Demeyer sien hierdie woordestroom as konstruktief in Lanoye se vermoeiende proses om literêre vorm aan sy eens spraaksame moeder se lewe te gee. Omdat sy moeder haar laaste dae nie samehangend kon praat of sinne kon formuleer nie, is dit hoe hy haar toestand ook beskryf – “nog immer brakend in haar tegentaal” (bl. 309-310). Demeyer sien hierdie woordestroom van Lanoye as 'n tipe “antwoord” op sy brallende moeder:

Stelde ik aan het begin dat de verteller literair het noorden kwijtraakte door de desoriënterende taal van zijn moeder, dan lijkt hij met deze stroom een antwoord te hebben gevonden op zijn brallende moeder (Demeyer, 2010:634).

Toonder (soos aangehaal deur Van Hartingsveld en Matla, 2005:121), maak 'n konkluderende opmerking in verband met menslike intuïsie en met uiting van 'n mens se gevoelens met behulp van taal: "Intuïtie is reageren op impuls. Die impuls is dus cruciaal voor wat men denken noemt." Dit is presies wat die bewussynstroomtegniek poog om te doen: om impulse – hetsy beelde, herinneringe, of gevoelens – op so 'n wyse weer te gee dat die leser bewus is van die skrywer se gedagtegang. "Dat mentale denken heb je nodig om vorm te geven aan de impuls. Niet iedereen is daar even gemakkelijk toe in staat" (ibid.). Die bewussynstroomtegniek is 'n tegniek wat "mentale denken" verg (ibid.), 'n wakker verstand en 'n konstante bewussyn van jou gedagtes asook die manier waarop die leser hierdie gedagtegang van jou gaan ontvang. Daarom is dié tegniek uiters gepas in 'n roman waar emosies, verhoudings en die besinning oor mortaliteit en singewing 'n noemenswaardige rol speel.

Toonder (soos aangehaal deur Van Hartingsveld en Matla, 2005:121) konkludeer soos volg wat betref sy siening van die weergee van intuïtiewe impulse: "Taal is een hulpmiddel om je gevoel te uiten." Weens Lanoye se begrip en sy empatie met sy ouers se lyding, kon hy op eksterne sowel as interne impulse reageer om sy moeder se verhaal met behulp van die direkte weergawe van sy gedagtegang, die bewussynstroomtegniek, weer te gee. Op hierdie manier verleen Lanoye aan hierdie roman 'n gevoel van gelyktydigheid en bied aan die leser 'n geleentheid vir vereenselwiging met sy situasie, wat veroorsaak dat die leser nie anders kan as om intensief – emosioneel en kognitief – by die skrywer en sy verhaal betrokke te raak nie.

3.10 Sprakeloos beskou vanuit die Postklassieke Narratologie

Die Postklassieke Narratologie gedy onder die oorkoepelende vaandel van narratologie. Laasgenoemde word deur Meister (2009:329) as 'n humanistiese dissipline beskryf, toegewy aan die bestudering van die logika, beginsels en praktyke van 'n narratiewe representasie. Kortom is narratologie "die wetenskaplike bestudering van die struktuur en funksie van die vertel van verhale" (HAT VI, 2015:828; kyk ook Todorov, soos aangehaal deur Meister, 2009:331, in hierdie verband).

Die klassieke, Strukturalistiese Narratologie, wat die postklassieke tydperk voorafgaan, hou veral met belangstelling in die struktuur en die logiese ordening van 'n narratief verband en derhalwe met die bestudering daarvan. Meister (2009:339-340) bevestig hierdie tydperkordening van die twee narratologiese benaderings deur te skryf dat daar mettertyd spanning tussen die Strukturalistiese Narratologie (wat met sistematiese en logiese

koherensie gemoeid is) en 'n meer pragmaties georiënteerde teorie ontstaan het. Meister (2009:340) konstateer dat dit Fludernik (1996) was wat 'n fokusskuif, van 'n teksgebaseerde benadering na 'n meer kognitiewe benadering (wat 'n belangstelling ook in orale en nieliterêre narratiewe insluit), gesinjaleer het. Voor hierdie fokusskuif, is 'n streng teksgebaseerde, gestruktureerde benadering tot die narratief deur veral die Russiese Formaliste en die Franse Strukturaliste gevolg.

Een van die agendas van die Russiese Formaliste was om te bewys dat kuns outonoom is en as 'n eksklusiewe entiteit bestudeer moet word (Meister, 2009:334). Die outonomie van kuns behels immers dat die teks en slegs die teks gebruik word ten einde 'n interpretasie van die narratief te lewer en daarom word veral klem op die sisteem, koherensie en struktuur van die teks self geplaas. Elke kognitiewe proses word deur sekere reëls onderlê, skryf Steiner (1980-1981:61) oor die oortuigings van die formaliste, en hierdie kognitiewe proses het 'n spesifieke tipe sistematiesing as uitgangspunt.

Šklovskij, soos aangehaal deur Meister (2009:334), het al in 1917 oor die belang van 'n teksgebaseerde literêre studieveld geskryf (die Klassieke Narratologie). Hierdie formalistiese studieveld moes deur middel van formele prosesse (soos die beginsel van vervreemding) die literêre gebruik van taal bevorder en die tekstuele kunswerk as 'n outonoom beduidende struktuur beklemtoon. Aspekte wat, formalisties gesproke, in die bestudering van 'n narratiewe teks aandag geniet, is perspektief, tyd (verteltyd, asook vertelde tyd), logika en retoriek (Meister, 2009:335-337). Steiner (1980-1981:61) wys op die positivistiese aard van die Russiese Formaliste, wat veral waarde aan die naakte feite heg:

The emphasis on facts 'as they are,' undistorted by any speculative theorizing, led the young literary scholars to seek their inspiration in positivism, an epistemological standpoint which programmatically banned all theoretical presuppositions from the realm of true science.

Die Franse Strukturaliste sluit in 'n mate by die Formaliste aan en was die impuls agter die beskrywing van narratologie as 'n metodologies-koherente, struktuurgeoriënteerde variant van narratiewe teorie (Meister, 2009:337). Die dekade tussen 1980 en 1990 word gekenmerk deur die ontstaan van die Poststrukturalistiese Narratologie, wat twee hoofstrominge behels. Eerstens het dit 'n verbreding van die narratiewe visier ingelui, sodat meer as literêre narratiewe by die bestudering van narratiewe tekste ingesluit kan word. Die fokus van die bestudering van 'n narratiewe teks het daarom verskuif van 'n eksklusiewe, outonome handeling na 'n meer inklusiewe studie, wat ander studievelds betrek. Tweedens laat die Poststrukturalistiese Narratologie die invoer van konsepte en teorieë van ander dissiplines toe (Ryan & Van Alphen, soos aangehaal deur Meister, 2009:339).

Die Poststrukturalistiese Narratologie het 'n vrugbare studieterrein geskep vir die Postklassieke Narratologie, wat in ongeveer 1990 begin het en tot vandag nog die heersende tendens is. Soos reeds genoem, behels die Postklassieke Narratologie 'n skuif van die sistematiese en logiese, teksgebaseerde benadering na 'n meer pragmatiese, interdisiplinêre kyk na 'n narratiewe teks. Hierdie skuif sluit, volgens Meister (2009:340), die Kognitiewe Narratologie in, wat oor die intellektuele en emosionele prosessering van narratiewe tekste handel, in. Herman (2009:30) beskryf Kognitiewe Narratologie as die studie van verstandverwante aspekte van die vertel van 'n storie en meen dat dit op verskeie velde van toepassing is: “[C]ognitive narratology is transmedial in scope.”

Hedendaagse navorsers oor die narratologie lê veral klem op die interpretasie en singewende aard van 'n gebeurtenis (*event*) in 'n narratiewe teks. Op grond van die “relevansie, onverwagsheid en buitengewoonheid” (Hühn, 2009:80) van die gebeurtenis, word die merkwaardigheid (*eventfulness*) van die teks bepaal en daarom word twee tipes gebeurtenisse van mekaar onderskei. 'n Tipe een-gebeurtenis het geen substansiële narratiewe waarde nie. Dié tipe word deur enige tekstuele verandering teweeggebring. “A type 1 event is present for every change of state explicitly or implicitly represented in a text” (Hühn, 2009:80). 'n Tipe twee-gebeurtenis vind plaas waar 'n merkwaardige of onverwagse gebeurtenis identifiseer word en as relevant erken word.

The two types of event correspond to broad and narrow definitions of narrativity respectively: narration as the relation of changes of any kind and narration as the representation of changes with certain qualities (Hühn, *ibid.*).

Hier maak Hühn ons wys dat die relevansie van 'n narratief deur die omvang of relevansie van die verandering wat in die teks gerepresenteer word, bepaal word. Dit is dan ook veral die poststrukturalistiese en postklassieke benadering, met spesifieke verwysing na die Kognitiewe Narratologie (Herman, soos aangehaal deur Herman, 2009:30), waarvan ek in hierdie studie, en veral ten opsigte van *Sprakeloos*, gebruik maak. Gegewe die feit dat die inhoud en styl in hierdie roman in kontras met mekaar staan, word die lesers se konvensionele opvattinge rakende 'n outobiografiese en huldigingsroman uitgedaag. Die teks verg juis hierom dat die leser kognitief sowel as emosioneel by die leesproses betrokke raak. Van Coller (2014:412) som die evolusie van narratologiese benaderings vanaf die strukturalistiese tot die poststrukturalistiese en postklassieke benaderings soos volg op:

Die neo-positivistiese benadering tot literatuur (met klem op “kontroleerbare” feite) het aanleiding gegee tot literatuurgeskiedenis wat veral klem geplaas het op feite ten aansien van skrywers, bewegings en tekste. Later verskuif die fokus na 'n veel meer formalistiese of outonomistiese klemplasing (die sogenaamde wêreld-in-

woorde) en nog later na die ontvangs van werke en “verwagtingshorisonne” van lesers.

Op grond van die literêre stylmiddels wat in *Sprakeloos* voorkom, lyk dit of die roman in terme van die Postklassieke Narratologie interpreteer kan word. Die kognitief-narratologiese konsepte van “interpretatiewe raamwerke” (Van Coller, 2014:413) en skripte is veral hier van toepassing (soos wat ook in hoofstuk twee bespreek is). Die narratologiese term wat die geantisipeerde volgorde van opeenvolgende gebeure vir ’n spesifieke situasie beskryf, is ’n skript (*script*): ’n verwagting van hoe dinge veronderstel is om te gebeur (Herman, 2009:33). ’n Skript word basies binne ’n interpretatiewe raamwerk gevolg en hierdie raamwerke word deur die strukturering van alledaagse milieus bepaal (Herman, 2009:33). Die “veronderstelde” volgorde van gebeure word in *Sprakeloos* ondermyn omdat die roman eerstens geen logiese volgorde het nie. Tweedens word hierdie volgorde ondermyn omdat sommige karakters nie op ’n konvensionele wyse op sommige traumatiese situasies reageer nie. Gilmore (2001:886) skryf dat trauma hierdie raam skend en dat dit ’n individuele sowel as ’n kollektiewe impak het:

Insofar as trauma can be defined as that which breaks the frame, rebuilding a frame to contain it is as fraught with difficulty as it is necessary.

Die tema van identiteit (hetsy nasionaal, kultureel of seksueel) speel ’n kernrol in beide *Sprakeloos* en *Moedervlekke*. Met behulp van die burleske en kognitiewe sowel as postklassieke narratologiese konstruksie word hierdie identiteite óf bevestig (Lanoye as ’n Belg, ’n seun en ’n liefhebber van die gesproke en geskrewe woord) of mee weggedoen (soos in die geval van ’n vals identiteit, soos Lanoye se heteroseksualiteit). Janssens (2001:187) maak ’n relevante opmerking in hierdie verband deur te skryf dat konsepte soos “kulturele” of “nasionale identiteit” nie meer “essentialisties” omskryf word nie, “maar ze worden als mentale constructies functionalisties gehanteerd”. Dit is, myns insiens, ook die kern sowel as die doel van die Postklassieke Narratologie – die funksionele en praktiese hantering, omskrywing en bestudering van ’n narratiewe teks ten einde ’n beter insig en begrip van nie slegs die teks nie, maar ook die wêreld in die breë, te verkry.

3.11 Gevolgtrekking

Soos my betoog in hierdie hoofstuk dit duidelik gemaak het, dra die burleske trant van *Sprakeloos* tot die betekenisgewing van die teks by en verhoog daardeur die literêre waarde van die roman. Hierdie literêre kwaliteit word veral deur die sogenaamde *eventfulness* van die roman bepaal. Sekere singewende gebeure (soos Lanoye se *coming out*, sy broer se motorongeluk, sy moeder se sterwe asook sy daadwerklike besluit om op die man af en prontuit oor hierdie onderwerpe te skryf), maak van *Sprakeloos* ’n relevante en gelaagde teks. Ouer

begrippe, soos die burleske, kan daarom vernuwend op dié kreatiewe werk van toepassing gemaak word. Die *eventfulness* van die roman is daarom die primêre rede hoekom *Sprakeloos* binne die genoemde literêre raamwerke bestudeer kan word.

In hierdie hoofstuk is *Sprakeloos* aan die hand van die humormodi wat met die burleske verband hou, ontleed. Ook kenmerke van die outobiografie, die metateks en die bewussynstroomtegniek is met betrekking tot dié roman bespreek. *Life writing* hou met die outobiografie verband en is ook op die roman van toepassing gemaak. Ek het die Stoïsisme, as 'n relevante dog relatief onbekende filosofie, aan spesifieke karakters gekoppel weens hulle onverstoobarheid in die aangesig van 'n bedreigde *status quo*. Verskeie gevolgtrekkings met betrekking tot die narratief en styl van *Sprakeloos* kan na aanleiding van die besprekings in hierdie hoofstuk gemaak word. Ek bied vervolgens 'n samevatting daarvan aan.

Net soos in *Rozegeur en manenschijn* vestig Lanoye in *Sprakeloos* weer die leser se aandag op die volheid van die lewe, die onskatbare waarde van woorde en die onbeskryflike pyn van verlies. Met hierdie verlies word op uiteenlopende wyses deur verskillende karakters omgegaan. Begrippe soos die Stoïsisme en die burleske is daarom des te meer relevant om hierdie soms ongewone handelwyses te interpreteer. Lanoye sit die outobiografiese styl van sy werk, wat hy tydelik in werke soos *Een slagerzoon met een brilletje* agterweë gelaat het, in *Sprakeloos* voort. Deur die outobiografiese styl sluit hy ook by algemene en gewilde temas in die Nederlandse letterkunde aan, soos die rol van spraak en woorde in verhoudings, asook siektetoestande of geestesafwykings wat familieverhoudings radikaal beïnvloed. Siektetoestande, geestesafwykings en problematiese familieverhoudings is ook kenmerkend van die intriges van Leo Pleysier se roman *Wit is altijd schoon*, Bernlef se *Hersenschimmen* asook Voskuil se *De moeder van Nicolien*.

In afdeling 3.2 is die positiewe ontvangs van *Sprakeloos* aangedui, asook die kritiek wat op die roman gelewer is. Daar is uitgewys dat die outobiografiese inslag van die roman sowel as temas soos seksualiteit, familie- en gesinsverhoudings, in van sy vorige werke soos *Kartonnen dozen* en *Slagerzoon met een brilletje* voorkom. Kritiek wat teen die roman gelewer is, is ook uitgewys, naamlik dat Lanoye se woordryke beskrywings tot verveling lei.

In afdeling 3.3 word die sterk burleske inslag van die roman bespreek en gestaaf. Hiér word *Sprakeloos* ook met sommige van Lanoye se ander werke, soos *Mamma Medea* en *Gaz. Pleidooi van een gedoemde moeder*, in verband gebring. *Sprakeloos* word ook in hierdie afdeling met verskeie soortgelyke Nederlandse tekste vergelyk. Hierdie tekste maak deel uit van die werk van onder andere J. Bernlef, J.J. Voskuil en L. Pleysier. Lanoye meng die tragiese en die komiese op so 'n wyse dat die twee elemente mekaar versterk.

Afgesien van 'n weeklag, die rouproses en 'n afskeidsgroet wat in *Sprakeloos* ingeskryf is, sien ek die roman as 'n viering van vitaliteit en die wonder van woorde, 'n oorgee "aan het energiek bezingen van het volle leven" (Hellemans, 1998:77). Die roman is 'n viering van lewe deur middel van woorde omdat dit, volgens Lanoye, die effektiëste manier is om stilte te besweer en swye te verbreek. In dieselfde asem is die roman 'n aanklag teen taal omdat dit beperk is en uit die aard van die saak nie Lanoye se ouers uit die dood kon opwek nie. Muyres (2013:41) konkludeer in hierdie verband:

Sprakeloos is meer dan een boek dat handelt over taalverlies, het is een roman die de onmacht van de taal toont en dus eigenlijk vooral gaat over 'de nederlaag van de taal'.

Eensyds is *Sprakeloos* 'n oproep om die effektiëwe gebruik van taal, 'n appèl aan die sprekendes om stilte met hulle woorde te besweer. Op dieselfde wyse as wat hy *Sprakeloos* geskryf het (woordryk en eerlik), onderneem Lanoye om met die lewe voort te gaan. Daarom is die trant, waarop Lanoye die leser in die voorwoord voorberei, eerlik en motiverend. Andersyds, soos Muyres meen, dui die roman op die nederlaag van taal, die onmag, beperkinge en suiwer semiotiese aard daarvan, wat medelewe en patos by die leser wek – en 'n absolute moedelose gevoel by die skrywer.

Hierdie eerlik-onthullende trant van *Sprakeloos* kom in afdelings 3.4 en 3.5 aan bod – "*Sprakeloos* as outobiografie" en "*Life Writing*". Vanaf die begin van *Sprakeloos* (wat oor Lanoye se werklike persoonlike en familielewe handel) heers daar 'n mate van onsekerheid oor hoe die teks omskryf moet word in terme van die waarheidsgehalte daarvan. Lanoye beskryf die teks as een van daardie geskifte wat "grotendeels berusten op waarheid" (bl. 9) en dat die ontbrekende dele gewoon opgemaak is. Selfs nader aan die slot van die teks heers daar nog 'n besluiteloosheid by die outeur ten opsigte van die aard van die boek en brei Lanoye steeds uit op inligting wat deur kritici as onnodig beskou sou kon word. "Nu ik toch bezig ben en dit boek, roman of geen roman, dan eindelijk naar zijn einde loopt, kan dit er ook nog wel bij" (bl. 349). Weens hierdie onsekerheid het ek in hierdie afdeling van die hoofstuk aangetoon dat terme soos geromanseerde outobiografie (sien Bisschoff, 2010) en fiksionele outobiografie (Hambidge, 2013) op *Sprakeloos* van toepassing is.

Die rol wat seksuele identiteit in *Sprakeloos* speel, word in afdeling 3.6 onder die loep geneem. *Life writing* kom weereens hier ter sprake weens die feit dat Lanoye uitgebreid oor sy seksuele oriëntasie skryf, en hoe dit sy verhouding met sy ouers beïnvloed het. *Sprakeloos* is 'n metafiksionele teks, 'n teks waar die skrywer regstreeks met die leser in gesprek tree om sy opinies, wroegings en frustrasies duidelik te maak – kyk afdeling 3.7 in hierdie verband. Taal wat die doel van uitstel dien, word in afdeling 3.8 van 'n rasionaal voorsien. In hierdie verband

word aangevoer dat die uitsteltegniek tot die opbou van spanning lei. Lanoye skryf assosiatief en uitgebreid. Hy voeg hierdie uitweidings in om aan sy afwesige ouers 'n literêre manifestasie te besorg, maar kom uiteindelik tot die gevolgtrekking dat hy nie met woorde sy ouers kan reïnkarnear nie. Aansluitend hierby, word kenmerke van die bewussynstroomverhaal, wat ook in *Sprakeloos* aanwesig is, in afdeling 3.9 uitgelig, voordat dié roman binne die raamwerk van die Postklassieke Narratologie (afdeling 3.10) bespreek word.

Frey Waxman se waardering van *life writing* is veral in hierdie slotafdeling vir my van toepassing – dat die skrywe van en oor 'n lewe tot die positiewe konstruksie van die self lei, weens lesse wat die skrywer uit die waarneembare oudword- en agteruitgangsproses van ouers leer. *Sprakeloos* is 'n roman van selfkonstruksie; dit beeld 'n literêre en persoonlike groeiproses uit en wil die bewaarkrag van woorde en die herinneringskrag van die geheue demonstreer. Die roman behels egter ook 'n loslatingsritueel en 'n afskeidsgroet. “Laat dat toch gaan. Laat dat oud menske gaan” (bl. 342-343), is van die laaste woorde aan die einde van die hoofstuk oor Lanoye se moeder, “zij (of: *geslagen met verstomming*)”. Lanoye sluit die hoofstuk oor haar met 'n nabetragting oor haar sterwe, sy gevoel jeens loslating en oor die aard van liefde af:

Nooit heb ik haar, naar mijn gevoel, meer verknochtheid en respect bewezen dan toen we haar eindelijk toelieten te gaan. Een mens staat maar bij één persoon echt in het krijt. Ik heb die lei toen schoongewreven. Misschien kan liefde maar één ding echt. Uit liefde doden (bl. 343).

Woorde sal nooit die werklikheid kan vervang nie en Lanoye kom in opstand teen hierdie feit; hy protesteer as 't ware daarteen. Muyres (2013:41) kom tot dieselfde gevolgtrekking: “Eigenlijk gaat ook hier de onmacht achter schuil om de werkelijkheid in taal te vatten.” Lanoye begin die boek met 'n weifelende uitstel van die huldigingsrelaas, 'n soeke na 'n literêre vastrapplek. Namate hy besef dat hy nooit met die teks sal bereik wat hy gehoop het om te bereik nie, naamlik 'n tipe literêre reïnkarnasie van sy ouers, begin hy om oor die kern van die roman te skryf – sy moeder en haar wrede dood. Die kensketsing van plaaslike karakters (in Lanoye se tuisdorp, Sint-Niklaas), wat sommige kritici as 'n “gelanterfant” en 'n verdunning van die verhaallyn sien, is nie Lanoye se doel op sigself nie, maar eerder die middel tot 'n doel. Dié doel behels die beskrywing en toeligtig van “het grote” Josée Verbeke (Muyres, 2013:40). “Met kleine levens, met wat sommige recensenten nutteloze uitweidings en onbelangrijke details hebben genoemd, tekent Lanoye hier het grote leven,” lig Muyres (2013:40-41) die werkswyse toe. Sien ook Demeyer (2010:635) in hierdie verband.

Sprakeloos handel grootliks oor die grandiose hoofkarakter Josée Verbeke; die ster, die *dramaqueen*, die anker en moeder van 'n man wat hom genoep gevoel het om van haar met 'n monumentale laaste huldigingsgebaar, sy stortvloed woorde, afskeid te neem. “Zo slaagt

Lanoye er vaak toch oortuigend in om dat dikke, vette kruis over zijn moeder te trekken” (Demeyer, 2010:635). In hierdie moeder-seunrelaas word woorde ingespan ter viering van die seëviering van taal, maar simultaan ook as roubeklag oor die nederlaag daarvan; inderdaad ’n burleske roman – tragies én komies, tegelyk. Hartverskeurend dog helend, is dié manjifieke woordwerk terselfdertyd ’n punt aan die einde van twee ouers se lewens en ook ’n markering van die tipografiese wit op ’n skoon bladsy wat met woorde gevul moet word, woorde wat die stilte onverpoosd moet probeer bestry.

Hoofstuk 4 *Moedervlekken*

Hierdie hoofstuk is gedagtig aan Arnon Grunberg se literêre *modus operandi* geskryf, naamlik sy subversiewe spel met fiksie en werklikheid (sien Van Bork, 2005, Vaessens, 2010a en Vaessens, 2010b). Die opstel, opbou, onderhouding en afbreek van tweeledighede, soos die wisselwerking tussen beleefde en gefantaseerde gebeure, is kenmerkend van *Moedervlekken* en dien derhalwe ook as sleutel tot die lees van die teks. Bartlett (2015) doen ondersoek na die oorlogsretoriek van Grunberg en hoe dit met etiese vraagstukke, wat deur sy werk opgeroep word, in verband gebring kan word. Weens die unieke aanwesigheid van etiese onderwerpe in sy werke, soos in *Onze Oom* en myns insiens ook in *Moedervlekken*, kan hierdie tekste as “etiese eksperimente” gesien word (soos wat Barlett, 2015, in haar studie betoog). In die teoretisering oor en interpretasie van die roman wat in hierdie hoofstuk geskied, met betrekking tot onder andere die burleske, die outobiografiese, *life writing*, *Generatie Nix*, *slapstick*-humor asook Grunberg se stoïsynse lewensingesteldheid, word daar ryklik uit die ambivalensie geput wat Grunberg se werk weerstandig maak “teen ’n finale interpretasie” (Barlett, 2015:opsomming).

– dan bevind je je op een tweesprong. De ene weg is het lijden, misschien wel het ondraaglijke lijden, de andere weg is de literatuur (Grunberg, 2016a)³⁴.

³⁴ In ’n reflekerende berig oor die huwelik van sy ouers en hoe hy hulle onthou, veral met betrekking tot aanraking en intimiteit, skryf Grunberg (2016a) dat hulle huwelik die voortsetting van die Tweede Wêreldoorlog op ’n intieme skaal was – kil en selfs strydligtig. Grunberg se werk dien vir my as ’n pleidooi teen hierdie lewelose kilheid. Die manier waarop Grunberg met taal as ’n lewegewende instrument omgaan, is lewensbevestigend. Nabyheid en ontferming is opvallende temas in die narratief van *Moedervlekken* en seëvier uiteindelik oor afsondering en eensaamheid.

4.1 Inleidend

Arnon Yasha Yves Grunberg (1971-) is 'n retorikus,³⁵ en “een prototypische auteur van nu” (Van Dijk & Vaessens, 2010:226). Hy is Nederlandse romansier, joernalis, polemikus, essayis, digter en toneelskrywer. Sy werk – insluitende sy teateropvoerings, betrokke literatuur, asook fiktiewe werke en onderhoude – getuig van sy redekunstigheid, sy vermoë om 'n klip in die bos te gooi ten einde 'n reaksie te ontlok, 'n gesprek te ontketen of, in sommige gevalle, 'n literêre veldbrand te stig en homself só in die spervuur te plaas. “Grunberg zoekt de provocatie op. Wat is toelaatbaar? Waar mag je over schrijven en wat mag je zeggen?” (Beeks, 2007:100). Barlett (2015:v) onderstreep hierdie gewaagdheid van Grunberg wat in sy werk vergestaltung vind:

Grunberg is bekend as outeur wat nie wegstroom daarvan om absolute uitsprake te maak nie. Dit wil voorkom asof hy 'n nuwe relevansie vir die woord en vir homself as subjek wat sekere apodiktiese verklarings maak, bekragtig.

Met die skryf van *Moedervlekken* bevind Grunberg hom ook voor 'n tweesprong: een weg behels die ondraaglike lyding weens die afsterwe van sy moeder en die ander weg het betrekking op die verwerking en interpretasie van lyding deur middel van sy, soms omstrede, literatuur. In hierdie hoofstuk word Grunberg se keuse, dat hy hierdie ondraaglike lyding met sy woorde bestry, ondersoek en gemotiveer.

As 'n boorling van Amsterdam wat ook in New York woon, word Grunberg as “misschien wel de meest toonaangevende Nederlandse auteur” van ons tyd beskou (Van Dijk & Vaessens, 2010:225) en “wel de meest opvallende schrijver van het moment” (Dirksen, 2008:16). Grunberg het 'n tiental literêre pryse agter sy naam en hy is boonop uiters produktief op verskeie terreine en in verskillende media – in boekvorm, koerant, radio, televisie en op die internet. “Hij is aanwezig,” skryf Van Dijk en Vaessens (2010:226) oor Grunberg se betrokkenheid by belangrike kwessies, “zijn stem wordt gehoord en het doet ertoe dat hij zich uitspreekt *in literatuur*, en niet alleen maar in televisieprogramma's of op de opiniepagina van de krant”. In 2009 ontvang hy die prestigeryke Constantijn Huygens-prys vir sy hele oeuvre en word ook die jongste ontvanger van die prys in die geskiedenis.

In 1993 debuteer Grunberg met toneelwerk wat in *De dagen van Leopold Mangelmann; Brief aan M; Schoonheid en bier* versamel is. Een jaar later verskyn sy eerste roman, *Blauwe maandagen* (1994), en kort hierna *Figuranten* (1997) en *Fantoompijn* (2000). In al drie hierdie

³⁵ Barlett (2015) se Magister-studie handel oor die retoriek van oorlog en die etiek van getuie in enkele Grunberg-tekste, te wete *Kamermeisjes en soldaten* (2009), *Onze oom* (2008) en enkele van sy essays.

romans kom Grunberg se nihilistiese³⁶ uitkyk op die mens en die samelewing tot uitdrukking (Van Bork, 2005). Hierdie nihilistiese uitkyk word deur die meeste van die skrywers van *Generatie Nix* gedeel. Die verwantskap tussen Grunberg en *Generatie Nix* (of *Generation X*, na aanleiding van Douglas Coupland se eerste roman wat in 1991 gepubliseer is) word in afdeling 4.4 verken. Van Bork (2005) bring Grunberg se werk, *Generatie Nix*, die nihilisme en by implikasie die burleske, soos volg met mekaar in verband: “Zijn romans zijn telkens weer een demonstratie van de absurditeit van het bestaan. Elk menselijk streven is willekeurig en vergeefs. Mensen zijn grotesk in hun nietigheid.” Oor die generering van betekenis in ’n oppervlakkige wêreld huldig die psigiater Otto Kadoke in *Moedervlekken* ’n standpunt wat regdeur die roman van toepassing is:

Wie betekenis zoekt zal betekenis vinden. Hij is een man die zich jarenlang had gelaafd aan betekenisloosheid en die nu naar betekenis snakke, hoewel hij beseft dat betekenis groeit op de drassige grond van het toeval (bl. 37).

Regdeur *Moedervlekken* (2016)³⁷ word hierdie nihilistiese wêreldbeeld op ’n burleske wyse voortgesit. Die bostaande aanhaling openbaar immers Kadoke se siniese uitkyk op betekenis. Serdijn (2016) skryf dat Grunberg daarin slaag om op ’n “onconventionele wijze” by die leser tuis te bring dat *Moedervlekken* oor mense handel wat die realiteit uit die oog verloor het. Hierdie moedeloosheid word op verskeie maniere en deur verskeie karakters uitgebeeld, maar met een primêre doel voor oë – om die leser van skynideale en illusies te ontnem. Beeks (2007:100) beskryf Grunberg as “de vernietiger van illusies,” al is sy skrywerskap nie so pretensieloos soos wat hy ons wil laat glo nie. Die lydsame en juis illusielose verduring en meemaak van pyn en lyding is ’n ingesteldheid wat deur die Stoïsyne gehuldig word. Hierdie ingesteldheid speel ook in *Moedervlekken* ’n pertinente rol en word in hierdie hoofstuk veral met betrekking tot die uitbeelding van Kadoke en sy moeder bespreek (sien afdeling 4.8).

Van Bork (2005) sluit by Serdijn in die bostaande skrywe aan en meen dat die menslike bestaan in al Grunberg se romans “een ontluisterende aangelegenheid” is. “Idealen zullen nooit werkelijkheid worden en mensen blijken steeds vrijwel onderling uitwisselbaar” (ibid.). Ten spyte van hierdie ontluisterende gerigtheid van sy werk, is dit nie somber nie. Van Bork (ibid.) skryf hierdie ondermynende, onverwagse styl juis aan Grunberg se “ontnuchterende kijk” en sy “vaak relativerende, soms ook venijnige humor” toe, en hierin begin alreeds die verband met die burleske blyk. Kadoke word immers daarvan beskuldig dat hy ’n chroniese gebrek aan erns het

³⁶ Nihilisme behels “[d]ie idee dat alle kennis en waardes uiteindelik geen betekenis het nie. Nihiliste baseer dié idee op hul opvatting dat daar geen vaste grond is waarop mens ’n stelsel van kennis of etiek kan baseer nie” (Büttner & Claassen, 2010:238).

³⁷ Voortaan dui alle alleenstaande bladsynommers tussen hakies op Arnon Grunberg se *Moedervlekken* (2016).

(bl. 85). Deur die gebrek aan erns in die uitbeelding van bepaalde ernstige temas en ervarings, ontlont *Moedervlekken* hierdie ernstige temas en traumatiese ervarings.

Soos Barlett (2015) in haar studie-opsomming beweer, skop Grunberg se werk teen 'n finale interpretasie. Die meerduidige oopheid wat sy werk deur middel van travestie, retoriek, ironie en die uitbeelding van marginale en grensfigure verkry, kompliseer sy werk en maak dit derhalwe 'n groter uitdaging om 'n interpretasie van te bied (vgl. Van Dijk & Vaessens, 2010:226, Van Dijk, 2010:61 en Peppelenbos, 2016). In *Moedervlekken* beskryf Grunberg nie verhoudings in terme van sekerheid nie. Hy laat ruimte vir interpretasie en die verbeeldingskrag van die leser. Die verhouding tussen Kadoke en Rose, sy moeder se versorgster, is een van hierdie verhoudings vol ambivalensies en ruimte vir interpretasie. "Er is een vreemde intimiteit tussen Rose en Kadoke ontstaan, een weemoedige melange van gemak en ongemak, van spanning en zorg, van geld en dankbaarheid, van langzaam ontluikende liefde en een net zo langzaam naderende dood" (bl. 11).

In hierdie hoofstuk poog ek om sekere deurlopende temas in Grunberg se *Moedervlekken* te identifiseer asook in sy oeuvre in die breë. Grunberg is 'n ondersoekende skrywer wat op ontnugterende beskrywings en die cliché vir effek en trefkrag staatmaak. Hy is veel eerder 'n vraagsteller as 'n antwoordgewer (Van Dijk & Vaessens, 2010:226). Hierdie fundamentele kenmerk van Grunberg se werk (die stel van spesifieke en eksistensiële vrae) gebruik ek ook as vertrekpunt om sy werk te ontleed. Die tipe vrae wat hy stel en die betrokke kwessies wat in sy werk figureer, dien as literêre rigtingwysers en ook 'n tipe interpretasieskema in hierdie hoofstuk. Hierdie vrae hou veral met betrokke en persoonlike kwessies soos identiteit, skrywerskap, konflik, die sin van die lewe, menslike lyding en verhoudings verband.

Soos in *Sprakeloos* van Tom Lanoye, is daar pertinente eienskappe in *Moedervlekken* wat aan die burleske herinner. Beeks (2007) wys op die oorvleuelende eienskappe van Lanoye en Grunberg se skrywersidentiteite. Hierdie raakpunte dien as motivering vir die bestudering van burleske aspekte, soos karikatuur en travestie, wat beide skrywers op 'n tekstuele sowel as 'n identiteitsvlak in hierdie studie verbind (sien afdelings 4.3 en 4.4). Die situering en ontvangs van *Moedervlekken* in die Nederlandse literatuurmilieu word volgende bespreek.

4.2 *Moedervlekken* in die Nederlandse literatuurmilieu

Moedervlekken is die hoogtepunt van Grunberg se oeuvre, voer 't Hart (2016) in *De Groene Amsterdammer* aan. 't Hart (2016) skryf die sukses van die roman aan Grunberg se gelyktydige gebruik van verskeie stylmiddels toe. "Alles komt erin samen. Zijn stijl, die berust op de paradox, de litanie en de herhaling, fonkelt hier. Ze werkt. Ze houdt de emoties op afstand en zorgt ervoor dat je dit tegelijkertijd beseft waardoor ze des te sterker emotioneert." Hierdie

“moederroman” (Fortuin, 2016) is kort na die afsterwe van Grunberg se moeder geskryf en weerspieël talle emosies wat Grunberg gedurende haar laaste lewensjare asook na haar dood ervaar het. As gevolg van hierdie pynlik-persoonlike gebeure wat die roman onderlê, resenseer die meeste kritici die fiksionele teks met Grunberg se werklike familie-omstandighede as vertrekpunt. Jaeger (2016) bevestig die persoonlike fondasie van die roman as hy toegee dat *Moedervlekken* nie werklik ’n boek oor Grunberg se moeder is nie, maar byvoeg: “tegelikertijd ook wel”. Die ambivalensies met betrekking tot inhoud, styl, waarheid en fiksie is wat lesers van die roman eerste opval en wat aan die roman sy trefkrag besorg. Vaessens (2010a:307) praat van die “kenmerkende ambivalenties” in Grunberg se romans en in *Moedervlekken* sit Grunberg die spel met wat waar is en wat vals is, op die kenmerkende en onpeilbare manier voort.

Moedervlekken is die veertiende roman wat deur Grunberg geskryf is. Onder die skuilnaam Marek van der Jagt het Grunberg nog drie werke geskryf (*De geschiedenis van mijn kaalheid* (2000), *Monogaam* (2002) en *Gstaad 95-98* (2002)), wat tot hierdie lys behoort. Volgens Fürst-Fastré (2016) markeer *Moedervlekken* ’n nuwe fase in Grunberg se oeuvre weens die feit dat sorg en liefde mekaar nie langer uitsluit nie. “Ondanks verlies en pijn blijkt het mogelijk liefde voor het leven te voelen”, skryf sy oor die inklusiwiteit van die roman met betrekking tot dié kernemosies. Ook ’t Hart (2016) voer aan dat Grunberg met ’n byna ongekende teerheid met sy karakters omgaan. Hierdie vernuwing met betrekking tot inhoudelike kompleksiteit is opvallend, omdat Grunberg hom in sy vorige werk nie veel aan vernuwig en derhalwe aan literêre uitnemendheid gesteur het nie (Vervaeck, 2017:97). *Moedervlekken* sowel as *Sprakeloos* kan, in terme van onderwerp en styl, in dieselfde kategorie as werke soos Bernlef se *Hersenschimmen* (1984), Voskuil se *De moeder van Nicolien* (1999) en Pleysier se *Wit is altijd schoon* (1989) geplaas word. Dit is veral bejaardheid, ouersorg, siekte-aspekte, die rouproses en moeder-kindverhoudings wat in hierdie werke uitstaan en wat *Moedervlekken* tot hierdie groep verbind.

Moedervlekken pas in die laatpostmodernistiese fase waarin Grunberg se latere werk dikwels gesitueer is. Kernvrae waarmee die Laatpostmoderniste gemoeid is, hou verband met onder andere die interaksie tussen skrywer, literatuur en publiek, die verhouding van fiksie en werklikheid asook die etiese en morele dimensies van literatuur (Vaessens, 2010b:9). Dit is ook hierdie aspekte waaraan die resensente aandag verleen. Eienskappe van die Laatpostmodernisme kom in die bespreking van *Moedervlekken* binne die Postklassieke Narratief (afdeling 4.9) aan bod – maar eers – “*Moedervlekken* as ’n burlleske teks”.

4.3 *Moedervlekken* as 'n burleske teks

Het gaat veeleer om de wrijving tussen twee niveaus. De literaire vorm geeft op een ongewone manier vorm aan de inhoud. Het is een manier die de lezer vaak op het verkeerde been zet en die de inhoud iets onvatbaars en onuitputtelijks geeft (Vervaeck, 2017:100).

As Vervaeck (2017:100) dit oor *de clichés van Arnon Grunberg* het, voer hy aan dat vorm en inhoud in die literatuur nooit één naatlose entiteit moet wees nie, want eenheid is reduksie. Eenheid is deursigtig, voorspelbaar en eenvoudig. Vervaeck redeneer, soos die aanhaling hierbo wys, dat inhoud en vorm 'n verhouding van konstante wrywing moet aanneem, want die "literaire vorm" gee vergestaltung aan die inhoud. Sodoende sal die inhoud 'n onuitputlike bron van moontlikhede vir die leser wees. In *Moedervlekken* geld dieselfde idee in verband met wrywing tussen die vorm en die inhoud. Die inhoud is 'n onuitputbare literêre bron omdat Grunberg geen vaste gevolgtrekkings maak of beslissende standpunte inneem nie. *Moedervlekken* gee nie pasklare antwoorde op die vrae wat gestel word nie (Peppelenbos, 2016). Hierdie vrae word gestel of geïnsinueer en die antwoorde of interpretasies word aan die leser oorgelaat. Die leser het vryheid om betekenis te put uit die geskakeerde staaltjies rondom Kadoke se familielewe asook sy beroep as psigiater.

Die ware burleske aard van *Moedervlekken* lê egter eerstens in die paradoksale, komiese mantel wat om dood en lyding as kernonderwerpe gedraai word. Die dood is so 'n integrale deel van die roman (onder andere weens Kadoke se beroep en sy familie-omstandighede) en Grunberg kies om hierdie ernstige onderwerp, en ander wat daaraan verwant is, op 'n komiese wyse te hanteer. Kadoke se chroniese gebrek aan erns dra tot hierdie ligte sfeer by. Tweedens manifesteer die burleske pertinent in die daadwerklike verkleding deur Kadoke se vader om soos sy moeder te lyk. Travestie ('n komiese inkleding of verkleding) maak deel uit van die drie primêre burleske humormodi (saam met karikatuur en parodie) wat met *Moedervlekken* in verband gebring word.

Net soos die karnaval, het Grunberg se tekste ten doel om te vermaak. Hierdie vermaaklikheidselement kom in die paradoksale sowel as die travestiese aard van die roman voor. Met behulp van spesifieke stylstrategieë skep Grunberg 'n diskrepansie tussen sy boodskap – die nutteloosheid van bestaan en sy skeptiese ingesteldheid teenoor liefde – en die komiese taferele waarmee hy hierdie nihilistiese wêreldbeeld oordra. Die karnavaleske is hier van toepassing omdat Grunberg verskeie niepassende elemente bymekaar bring en hulle as 't ware versoen. Van Dijk (2010:71) beaam hierdie bymekaarbring van absurde, ongelyksoortige

elemente in Grunberg se werk: “Ook tipisch Grunbergiaans zijn de vergelijkingen die vaak absurd zijn, bijvoorbeeld door zaken op elkaar te betrekken die ongelijksoortig zijn.”

Demeyer (2010a:117) noem dat die karnaval maatskaplike maskers en waardes op hul kop keer, en dat die karnavaleske blykbaar nie in Grunberg se vroeër werke te vinde is nie. Demeyer verwys hier spesifiek na Grunberg se literêre joernalistiek wat hy as inspirasiebron vir sy fiksionele verhale gebruik. “Om carnaval te vieren moet je dus blykbaar niet bij Grunberg zijn. Dat zou overigens sowieso al niet kunnen. Is carnaval immers een kritisch spel dat de maatschappelijke maskers of waarden voordurend op zijn kop zet, dan is Grunbergs ontmaskering veelal voorspelbaar en niet diepgaand.”

Met *Moedervlekken* is dit myns insiens 'n ander storie; maatskaplike maskers en waardes word juis voortdurend op hul kop gekeer. Psigiater Kadoke gee nie voor sodat ander van hom kan hou nie; intedeel, sy enigste sosialisering gedurende die dag geskied wanneer hy buite gaan staan om te rook. “Ouderwets ongetwijfeld, die behoefte aan afzondering” (bl. 15). Ed is een van Kadoke se kollegas by die krisisdienst wat in selfdoodvoorkoming spesialiseer en hulle het slegs 'n band omdat albei rook. “Ed geniet intens van het roken, dat scheidt een band” (bl. 15). Rook is vir Kadoke 'n gewoonte wat onontbeerlik is in die psigiatrie. “Als je verder wilt in de psychiatrie zou ik gaan roken” (bl. 98). Net soos in die karnaval, gaan maatskaplike waardes ondermynend met sosiale orde te werk. Vermaak bly egter steeds die doel van die karnaval en ook die werk van Grunberg.

Net zoals carnaval heden ten dage zijn subversief kantje verloren heeft, hebben alle maatschappelijke waarden voor Grunberg allang hun failliet bewezen. En eveneens als carnaval heeft literatuur vooral de bedoeling om tot amusement te dienen (Demeyer, 2010a:117).

Demeyer (2010a) reduceer klaarblyklik die voorkoms van die karnavaleske by Grunberg tot een element daarvan, naamlik vermaak. Van Dijk (2010) verskil van Demeyer en sien 'n beduidender verband tussen die karnavaleske en Grunberg se oeuvre. Van Dijk situeer talle Grunberg-werke in die “sfeer van het karnavaleske van de omgekeerde wereld”. Die karnaval word as uitgangspunt by die bespreking van die burleske in *Moedervlekken* gebruik, omdat dit enersyds op die kontras tussen die doodnormale en die ongewone dui en andersyds die gelykstelling van die twee (weens sosiale rolle wat tydens die Bacchus-feeste omgeruil of gelykgestel is). Daar word met die teoretiese toepassing van die burleske op *Moedervlekken* geredeneer dat die burleske styl 'n lewenswysheid (met betrekking tot die hantering en verwerking van verlies) kommunikeer deur hierdie moeilike onderwerpe met iets triviaals (soos 'n man in vroueklere) te kontrasteer.

“[S]tjl is cruciaal voor de schrijver,” meen Van Dijk (2010:71). Met styl kan verskeie aktuele temas beklemtoon word en met styl kan ook afstand geneem word van gevoelens en emosies. In *Moedervlekken* (en vele ander Grunberg-werke) is veral laasgenoemde van toepassing. Oor die karakter Kadoke skryf Peppelenbos (2016) dat hy ’n persoon is wat op woorde staatmaak, maar dat hy faal wanneer dit oor gevoelens of fisieke aanraking gaan. Grunberg beeld hierdie kilheid van Kadoke op verskeie wyses uit, insluitende deur Kadoke se gedagtegang aan te toon. Die boek het grootliks ten doel om afskeid uit te beeld: afskeid van familie (soos sy moeder wat gesterf het asook sy eksvrou), ’n afskeid van illusies (veral met betrekking tot genesing van geestessiektes), die afskeid van jou eie identiteit (soos sy vader wat die identiteit van sy moeder aangeneem het) en eindelijk afskeid van lewe (soos die talle mense in die boek wat poog om hul eie lewens te neem).

Ook die burlleske gaan met die skep, oorskryding en vernietiging van grense gepaard. Kadoke, as ’n “grensoverschrijdende psigiater” (bl. 319), maak homself talle male in die storiewêreld aan negatiewe, grensoorskrydende gedrag skuldig. Hy breek reëls, knoop verhoudings met pasiënte aan en kom by tye meer hulpbehoewend as sy pasiënte voor. “Jawel”, sê Michette aan Kadoke, “grensoverschrijdende psigiater Kadoke. Jij hebt hulp nodig. Ook jij bent hulpbehoevend” (bl. 302). Grense, en die omgaan daarmee, kom regdeur die roman ter sprake, veral omdat Kadoke daagliks met “borderliners” (bl. 103) werk. Soos aangetoon, word grense nie slegs oorskry en vernietig nie, maar ook gestel. Nadat Kadoke besluit het om een van sy pasiënte in diens te neem om na sy moeder om te sien, stel hy byvoorbeeld ’n aantal grense:

Ik wil nog even vaststellen dat je verblijf hier gebonden is aan het respecteren van een aantal grenzen. Een van die grenzen is moeder. Ik verwacht dat jij verantwoordelijkheid neemt voor haar verzorging. De tweede grens is fysieke intimiteit. Ik kan je hand vasthouden als dat nodig is. Ik kan je hoofd vasthouden, als dat echt nodig is. Dat is de uiterste grens (bl. 302).

Deur te sien hoe mense hoop verloor en die dood as die enigste uitweg beskou, word hy self van illusies oor die lewe gestroop en word die kriteria waarvolgens hy grense stel, konstant aangepas. Kadoke beskou byvoorbeeld die indiensneming van Michette as ’n laaste uitweg omdat die psigiatriese dienste niks meer vir haar kan doen nie. “Het is volstrekt willekeurig wat jij grensoverschrijdend vindt en wat niet”, sê een van sy pasiënte aan Kadoke, “er is geen logica in te ontdekken” (bl. 317). In *Moedervlekken* is grense juis vaag omdat die karakters met eksistensiële kwessies soos selfdood en die versorging van bejaardes worstel. Die burlleske behels die oorskryding van literêre grense. Die vorm en inhoud van *Moedervlekken* hou ten nouste met mekaar verband weens ’n strydende, dog funksionele skakeling tussen die twee. Mens kan sê dat die vorm en inhoud van die teks ’n spanningsverhouding vorm en daarom is dit

funksioneel. Grunberg vertel aan Jaeger (2016) dat die problematisering van grense die kern van *Moedervlekken* vorm:

Je kan je afvragen hoe ver de verantwoordelijkheid gaat voor een geliefde of ouder. Hoe ver moet je gaan in je opoffering? Die vraag zit ook in dit boek. Ik heb daar geen antwoord op. Het is terecht als mensen zeggen: er zijn grenzen.

Ten spyte van al die grense wat in die roman gestel en oorskry word en die genoemde onderwerpe wat uitgebeeld word, skryf 't Hart (2016), is dit steeds nie somber nie. In hierdie paradoks lê die burleske aard van die teks. Oor Michette, sy moeder se versorgster, dink Kadoke: “De hoon is terug. Hij ziet dat als een goed teken, in haar hoon zit humor. Strijdlust. Net als bij moeder” (bl. 301). Volgens 't Hart volg Kadoke die protokol van die psigiatrie slegs om ook struktuur aan sy eie lewe te gee. Kort voor lank besef Kadoke egter dat grense relatief is en sommige mense slegs oorreed kan word om te lewe deur die grense te oorskry en van alternatiewe terapie gebruik te maak. Kadoke glo dat grensgevalle slegs met behulp van alternatiewe terapie gehelp kan word, omdat hulle onvoorspelbaar is en uitstekende manipuleerders is. “Met borderliners kun je dat soort afspraken niet maken. Ik heb daar slechte ervaringen mee. Borderliners zijn meesters van de manipulatie” (bl. 108).

Alternatiewe terapie gaan ook met alternatiewe en humoristiese reaksies op ernstige onderwerpe gepaard. “Misschien moet je op een vechtsport,” sê Kadoke se moeder aan hom omdat sy dink dat hy ruggraatloos is en dat hy maklik deur ander misbruik word. “Misschien zullen de mensen dan meer naar je lachen. Eén glimlachje is in jouw geval al heel wat” (bl. 300). Selfs Kadoke se moeder inisieer die lag in die storiewêreld van *Moedervlekken* en ondersteun die humoristiese *burla* wat met meeste van die ernstige situasies in die roman vervleg is.

In *Moedervlekken* word vermaak op 'n ambivalente en grotesk-komiese wyse bewerkstellig. “Grunbergs schrijverschap wordt [...] gekenmerkt door paradoxen en ambivalenties.” Met hierdie woorde impliseer Vaessens (2010a:307) die burleske en karnavaleske trekke van Grunberg se werk. In die karnaval word die abnormale normaal en die buitengewone word gewoon. Daar word besef, danksy die karnavaleske omverwerpings, dat die samelewingsorde nie so absoluut, rigied en onontkombaar is as wat mens soms mag dink nie. Die karnaval toon die relatiewiteit van dinge, ontbloot die mensgemaakte skema daaragter en is daarom bevrydend.

In *Moedervlekken* word hierdie relatiewiteit van dinge en veral die lewe beklemtoon, omdat lewe steeds 'n keuse is en omdat talle mense daaglik téén lewe besluit. Kadoke besef dat hy in 'n konsentrasiekamp vergas sou kon word as hy 'n generasie vroeër gebore was en hierdie gedagte dra tot die relatiewiteitsgevoel van die roman by. “Kadoke is te laat geboren om vergast

te worden, dát is zijn nederlaag” (bl. 341). Die karnavaleske vervaag grense, net soos die grens tussen “ziek en normaal”, soos wat Grunberg in sy veldwerk in die psigiatriese diens opgelet het. Normaliteit en gesondheid kan voorgegee word, net soos verskeie karakters (Kadoke ingesluit) in *Moedervlekken* doen. Grunberg erken in ’n onderhoud met Jaeger (2016) dat hy veldwerk in die psigiatriese diens gaan doen het, voordat hy *Moedervlekken* geskryf het, ten einde beter te verstaan hoekom mense selfdood pleeg en waar die grens tussen siek en gesond of afwykend en normaal lê:

Ik heb meegelopen met de acute psychiatrische dienst Rijnmond en dat was een inspiratiebron voor deze roman. Wat je daar meemaakte, was heftig en sommige dingen die je meemaakt worden dan persoonlijk. Je gaat vragen stellen: waar trek je de grens, en waar is de grens tussen ziek en normaal? Normaliteit kan je veinzen.

In *Moedervlekken* word daar met onderwerpe soos selfdood, die Joodse konsentrasiekampe en selfs die vergassing wat daar plaasgevind het, op ’n doodlouterse wyse omgegaan as ’n “[g]elijkschakeling” van hoë en lae kulture en van verskillende onderwerpe (Demeyer, 2010a:118). Hierdie neiging van Grunberg, om die ernstige en die ligsinnige te vermeng, kan moontlik teruggevoer word na sy kinderdae en spesifiek die kuns van rusiemaak waarin sy ouers groot hoogtes bereik het. Grunberg (2016a) sê dat sy ouers se rusies nie aan die normatiewe standaard van rusies gemeet kan word nie en dat hulle baklei het om ’n “liefdevolle” bevestiging van mekaar sowel as hulle emosies te kry:

Ze blonken er in uit, en als je ergens in uitblinkt, dan doe je het doorgaans met plezier. Ze deden het omdat ze er behoefte aan hadden. Vermoedelijk gingen achter die behoefte heel andere behoeftes schuil: nabijheid, een intimiteit die iets liefdevoller was dan de ruzie, bevestiging.

Duidelik het hierdie liefdevolle rusies vir Grunberg iets oor die dubbelsinnigheid van die lewe geleer en hieraan word ook in *Moedervlekken* uitdrukking gegee. Met betrekking tot hierdie verwarrende paradoks vertel Grunberg aan Jaeger (2016): “Mijn moeder was ontzettend lief, maar ze kon ook omslaan en dan bestond je niet meer. Dat heb ik als kind als verwarrend ervaren.” In *Moedervlekken* vervul die oorskryding van die grense tussen gewoon en ongewoon of aanvaarbaar en onaanvaarbaar ’n kernrol, omdat dit lesers se opinies uitdaag en hulle opvattinge van wat gewoon en aanvaarbaar is, verruim. In verband met Kadoke se vader se gendertransformasie, sê een van die dames met wie Kadoke ’n werksonderhoud voer: “Als je er dan nog meer tijd overheen laat gaan wordt het abnormale buitengewoon normaal. Men heeft zich neergelegd bij wat eerst onacceptabel leek” (bl. 73). Hierdie stelling geld op talle plekke en vir talle karakters in die roman omdat die buitengewone naderhand gewoon word en die abnormale bloot normaal word, net soos in die karnaval.

Grunberg se ouers het buite die grense van normatiewe standarde rusie gevoer en die karnaval word ook aan hierdie grensoorskryding gekenmerk. Die karnaval het, soos wat in hoofstuk twee bespreek is, die funksie om 'n geleentheid te skep vir sosiale rolle om abstrak en vaag te raak. Die karnaval word gekenmerk deur die einste paradokse en ambivalensies waardeur die burleske gekenmerk word (weens die skynbare onverenigbaarheid van inhoud en styl) en daarom kan *Moedervlekken* ook in 'n mate as 'n karnavaleske teks beskryf word.

Koopman (2012) lê 'n verband tussen pornografie, die karnavaleske en Grunberg se werk weens die dualismes wat daarin vervat is. Koopman (2012:17) noem dat pornografie vir 'n lang tyd slegs op die pejoratiewe gedui het en weens hierdie etiketering "kon het onmogelijk ook nog literatuur genoemd worden". Literatuur van pornografiese aard het egter al bestaan voor die term *pornografie* gemunt is, wat daaraan 'n negatiewe konnotasie besorg het (Koopman, 2012:17). 'n Gedeelte van Van Schalkwyk (2017:429) se ondersoek handel oor die komplekse manier waarop Eben Venter se *Wolf wolf* (2013) met die pornografiese omgaan. Hierdie artikel bevestig die negatiewe opvatting oor en die "vernederende" en "mens-negerende" kenmerke van pornografie:

Die algemene opvatting oor pornografie is dat dit 'n euwel is: dat dit, deur die (veronderstelde) mens-negerende objektivering van die liggaam, minagting van die vrou en seksuele geweld bevorder en dat diegene wat hul brood daardeur verdien, uitgebuit en verneder word.

Van Schalkwyk volstaan egter nie met die pejoratiewe kyk op die pornografiese in *Wolf wolf* nie, maar kom na aanleiding van Foucault se navorsing oor die geskiedenis van seksualiteit by 'n meer genuanseerde beskouing daarvan uit – "dat seksualiteit, of sekere uitdrukkings of aspekte daarvan, uiteindelik dalk nie gereguleer en beheer kan word nie" (Van Schalkwyk, 2017:438). In November 2011 tree Grunberg as gasspreker by 'n Leidse simposium oor pornografie op. Die simposium het ten doel gehad om die literêre moontlikhede van die pornografiese in 'n Nederlandse konteks te ondersoek. Pleij, soos aangehaal deur Koopman (2012:18), verwoord die tweeledige aard van pornografiese literatuur soos volg:

Teksten van pornografische aard leveren dan ook een bijdrage aan het debat tussen volks en hoofs, tussen benoemen en verhullen, tussen het karnavaleske en het doodnormale.

In *Moedervlekken* word hierdie dubbelsinnighede en uiterstes, wat tipies van pornografiese tekste is, juis geaksentueer. Kadoke wil byvoorbeeld nie 'n Jood genoem word nie, omdat hy nie met sy Joodse herkoms identifiseer nie. Kadoke erken dat hy van Joodse afkoms is, "[m]aar ik zou mezelf niet zo definieren" (bl. 330). "Ik wil bijvoorbeeld niet Jood worden genoemd" (bl.

334). Dieselfde erns, ten opsigte van identiteit, geld vir die vroeë oor lewe en dood. In al hierdie vraagstukke is die skeidslyn soms vaag. Die onderskeid tussen siek en gesond, lewe en dood of pornografie en meer respektable literatuur is soms nie aantoonbaar nie en daarom gooi Grunberg telkemale 'n klip in die bos (soos om Kadoke se vader te transformeer) om lesers van hierdie kwessies bewus te maak en krities te laat dink. Vir Grunberg is die lewe 'n kwessie van "niet-sterven" (bl. 336). "Niet-sterven" is vir Grunberg bloot 'n staat van wees, 'n toestand waar jy lewe en min beheer oor jou omgewing het. Gedurende 'n oefensessie saam met sy Krav Maga-afrigter verwoord hy sy siening van "niet-sterven" soos volg:

En terwyl Kadoke verwoed bezig is de trainer van zich af te duwen, dringt het tot hem door dat hij niet zeker weet of hij wil laten zien dat hij niet wil sterven. Dat hij niet zeker weet of niet-sterven nu zoveel beter is dan sterven. Dat hij twijfelt of het wel de moeite waard is, dit gevecht, deze hopeloze, enigszins onesthetische dans die men leven noemt, voor iets wat zelfs de trainer alleen maar 'niet-sterven' kan noemen. Alsof dat de bittere waarheid van leven is, dat het uiteindelijk niets anders is dan niet-sterven (bl. 336).

Grunberg wil by die leser tuisbring dat lewe, net soos pornografie, dubbelsinnig is. Met die voorbeeld van Grunberg se betrokkenheid by die simposium oor pornografie word geïmpliseer dat *Moedervlekken* 'n pornografiese roman is nie. Alhoewel daar naak-, kaal- en sekstonele in voorkom, is die primêre verhaallyn nie van pornografiese aard nie. Hierdie verbandlegging het bloot ten doel om Grunberg se geaardheid as 'n ondersoekende en selfs omstrede skrywersjoernalis te demonstreer.

"Net als in zijn romans is hij op zoek naar de 'mens achter de vuzigheid'", verklaar Koopman (2012:19) oor Grunberg se fassinatie met die beweegredes agter mense se vreemde, afwykende en desperate gedrag. Van Dijk (2010:60) herhaal hierdie feit, naamlik dat Grunberg se ondersoekende ingesteldheid hom na die vreemde situasies en die afwykende gedrag van mense aantrek, ten einde die dryfvere van mense te deurgrond. Grunberg is daarop gerig om die mees intense oomblikke van die lewe te ervaar sodat hy 'n begrip kan kry van wat ander dryf en gelukkig maak. Hierdie intense soeke na welsyn of "eudaimonia" in die seksuele en lyflike (sien Van Schalkwyk, 2017:430) is ook by die karakters in *Moedervlekken* opvallend. Die verhouding tussen Michette en haar pa is een van die vreemde teenstrydighede waar sosiale norme en aanvaarbare gedrag uitgedaag en herdefinieer word. Sy vra byvoorbeeld aan haar pa om een van haar bors-"piercings" te verstel wat losgekrom het:

Ze trekt haar trui omhoog. Twee borsten komen tevoorschijn. Twee piercings door twee tepels. Eentje zit inderdaad los.

Kadoke vindt dit toch een merkwaardig tafereel. Hij oordeelt niet, maar een tikkeltje ongemakkelijk maakt dit hem wel (bl. 347).

Michette se pa verstel die “piercing” op ’n doodlouterse wyse:

De vader zelf lijkt het gedrag van zijn dochter volstrekt normaal te vinden. Hij zet een leesbril op, bekijkt de piercing en mompelt: ‘Ik fiks dit wel even’ (ibid.).

Kadoke toon empatie met sy pasiënte en hulle psigiese worstelinge ten einde dit te verstaan en neigings of wanopvattinge (soos met betrekking tot selfdood, liefde en waarheid) te voorkom of te verander. Kadoke glo byvoorbeeld dat genesing van ’n geestessteurnis soos selfdoodneigings selde moontlik is. “Een leugen zou ik genezing niet willen noemen, wel vaak een onmogelijkheid,” sê Kadoke aan een van sy kollegas (bl. 96). “Genezing,’ antwoord hij, na een korte stilte, ‘hoewel ik daar eigenlijk nauwelijks in geloof. Verbetering van je situatie, dat wel” (bl. 320). Van Dijk en Vaessens (2010:225) is van mening dat Grunberg ’n kontroversiële skrywer is – ’n eienskap wat sy betrokkenheid by die literêre ondersoek van pornografie ondersteun.

Kadoke het ’n ondersoekende ingesteldheid teenoor sy werk en sy pasiënte. Hy wil nie weet wat hulle van mekaar onderskei nie, maar juis wat hulle gemeen het. “Ik wilde erachter komen wat mentale gezondheid is, ik wilde de grijze zones van de normaliteit verkennen” (bl. 95) – só verduidelik Kadoke hierdie fassinatie met sy pasiënte se afwykende gedrag. Net soos by die eienskappe van pornografiese tekste wat Koopman (2012:18) uitwys, staan die private teenoor die publieke in *Moedervlekken* – byvoorbeeld Kadoke as psigiater maar ook as ontfermende seun. Die dinge wat Kadoke verberg en versteek, soos die moedervlekke op sy rug (“Het heuvellandschap op zijn onderrug”, bl. 361) en die fisieke eienskappe waarop hy trots is, soos sy hare (“Hij is trots op zijn haar, het is nog altijd mooi, voluptueus”, bl. 32), val in hierdie kategorie. Die seksueel lyflike staan ook in kontras met die geklede soos die spanning wat in die toneel tussen hom en Rose geskep word: “Nu staat ze naakt voor hem, zij die zorg geeft [...] Is deze naaktheid een uitnodiging of eerder een ongeluk?” (bl. 29).

Die wrang-grappige word ook met die morbiede en die ernstige gejukstaponeer – ’n galgehumor waar daar met iets ernstigs soos (self)dood gespot word. Michette lei aan selfdoodneigings en daar word op talle plekke met haar selfdoodpogings gespot. “Gisternacht dronk ik schoonmaakmiddel, maar vannacht had ik behoefte aan iets sterkers [...]” (bl. 211). Nog ’n soortgelyke toneel, vol teenstrydighede, speel af wanneer Kadoke en Rose besig is om passievol te soen (voordat hulle seks het) en hy haar uit die bloute vra hoekom sy nie die tuin natgelei het nie:

Steeds dieper duwt hij zijn tong in haar mond, alsof daar iets te vinden is. En terwijl hij haar blijft kussen glijden zijn handen over haar lichaam. Elk plekje bevoelt hij, elke holte wordt aangeraakt, elke onregelmatigheid gevoeld. Ook Rose heeft plekjes, net als hij.

'Why didn't you water the garden?' fluistert hij in haar oor (bl. 30).

Talle soortgelyke teenstrydighede is opvallend in *Moedervlekken* en maak die leser vroeg reeds bewus van die tweeledighede in die roman. Hierdie tweeledighede is opvallend, maar die roman lok mens nie daartoe uit om dit verder te interpreteer nie. Dit is bloot komiese teenstrydighede. Grunberg gaan op 'n speelse en paradoksale manier met seksualiteit, seks en naaktheid om. "Tijdens de seks voelt hij zich een koloniaal," vertaal Fortuin (2016) dié toneel tussen Kadoke en Rose en die gevoelens wat in die roman daarmee gepaardgaan.

Koopman (2012:19) wil weet of alle tekste wat seksueel opwindend is, pornografie is: "Als het de lezer of de kijker geil kan maken, is het daarmee altijd porno, ongeacht de verdere functie die hetzelfde medium vervullen kan?" Koopman (2012), sowel as Van Schalkwyk (2017), lê klem op die dubbele funksie van pornografiese literatuur. Pornografie is immers ook 'n vorm van fiksie (Koopman, 2012:19). Dit is 'n struktuur wat vorm en 'n houvas verskaf; "een illusie die de gebruiker in stand wil houden, hoe tijdelik ook" (Koopman, *ibid.*). Grunberg se werk besit wel eienskappe van pornografiese tekste, soos die onthullende en paradoksale aard daarvan. Hierdie paradoksale aard van pornografie word ook deur Van Schalkwyk (2017:429) uitgewys:

Pornografie aktiveer dan ook onmiddellik die grens tussen die private en die publieke, openheid en geslotenheid, dit waaroor gepraat/geskryf en nie gepraat/geskryf (sou) word nie, en die verband met die sensuele, die erotiek, erotiese kuns asook die wet/Wet.

Die ambivalensie in *Moedervlekken* (wat betref die karnavaleske en die doodnormale, of 'n sekstoneel wat tydens 'n gesprek oor 'n huislike verpligting plaasvind) is in 'n groot mate burlesk van aard en dra tot die vermaaklikheid van die teks by. Van Bork (2005) bevestig die komiese kontras in Grunberg se werk deur te skryf dat Grunberg se literêre handeling altyd van sarkastiese en droog-komiese kommentaar voorsien word: "Grunberg maakt in zijn proza gebruik van allerlei stijlmiddelen om een luchtige toon te handhaven: contrast, ironie, overdrijving of juist understatement." Die burleske buit hierdie kontraste uit en daarom is dit belangrik om vervolgens die primêre stylmiddele van die burleske, met betrekking tot *Moedervlekken*, te herhaal.

Die eerste belangrike stylmiddel, waardeur die burlleske gekenmerk word, is parodie. Soos al aangetoon is, gaan Grunberg in sy essay *De Mensheid zij geprezen* (2001) parodiërend met Erasmus se *Lof der Zotheid* om. “Hij plaatst, net als Erasmus, de mens voor de spiegel, maar bij hem met als resultaat dat er niets te zien blijkt. Beschaving is voor Grunberg een vorm van make-up: ze verdoezelt en laat niet zien wat de werkelijkheid is” (Van Bork, 2005). Hierdie essay besorg aan Grunberg die Gouden Uil-literatuurprys. Alhoewel *Moedervlekken* nie ’n eksplisiete parodie van enige ander teks is nie, wil ek nietemin hierdie literêre middel as wegspringblok gebruik ter bespreking van die tweede kernkenmerk van die burlleske, naamlik travestie – ’n komiese inkleding van ’n ernstige saak.

Travestie “verdoesel” ook met die doel om te verbloem en te verberg – ’n literêre (en in Kadoke se vader se geval, fisiese) “make-up”. Peppelenbos (2016) lê selfs ’n verband tussen travestie en die traumas wat Kadoke se vader van sy moeder oorgeneem het: “Travestie werd werkelijkheid, tot in de herinneringen aan een kampverleden toe.” Die voortsetting van trauma is ’n sentrale begrip in die roman, veral ten opsigte van die traumas wat Kadoke se vader van sy moeder voortsit. “De trauma’s in stand houden, daar gaat het om”, bevestig ’t Hart (2016) die proses van voortsetting van die traumas van Kadoke se moeder, wat sy in Duitse konsentrasiekampe in die Tweede Wêreldoorlog opgedoen het. In *Moedervlekken* is Kadoke se pa, wat die uiterlike sowel as innerlike genderrol van sy moeder oorgeneem het, ’n eksplisiete voorbeeld van travestie.

‘Mijn moeder is gestorven,’ zegt hij. ‘Mijn vader heeft de rol van mijn moeder overgenomen, hij heeft alles van haar overgenomen, dus ook haar trauma’s. Hij is de voortzetting van haar trauma’s [...]’ (bl. 80).

Van Bork (2005) skryf dat dit Grunberg se styl is om werklike ervarings by sy fiksie te inkorporeer, soos die voortsetting van sy moeder se traumas asook sy observasies by die psigiatriese krisisdienste en die feit dat die beeld van sy pa se penis op sy gestorwe moeder se baarmoederversakking gebaseer is. “Ze had al lang een baarmoederverzakking [...] maar ik zag die baarmoeder eruit hangen. Ik dacht toen: mijn moeder heeft een piemel” (Grunberg, soos aangehaal deur Jaeger, 2016). Hierdie groteske toneel word ook so in die roman verwoord as een van die laaste beelde wat Kadoke van sy moeder het, want “[k]ort daarop stierf ze” (bl. 76). Vreemde en groteske tonele en gegewens soos hierdie, word regdeur *Moedervlekken* op ’n ligsinnige en burlleske wyse uitgebeeld. Alle gebeure in die roman word beïnvloed deur die gebrek aan erns wat Grunberg aan sy hoofkarakter Kadoke toeskryf:

Kadoke: gestraft voor een chronisch gebrek aan ernst. Als hij het leven serieuzer had genomen, zou dit nooit zijn gebeurd. Zijn werk was een enstige

aangelegenheid, andermans lijdens moest dat wel zijn. De dood was een ernstige aangelegenheid, andermans dood, maar het leven zelf? Zijn leven? (bl. 85).

Die leser kan nie help om oor spesifieke tonele rakende ernstige aangeleenthede soos selfdood, lyding en die voortsetting van iemand anders se verlies te lag nie. Hierdie lag word deur Kadoke, en tot 'n mate sy moeder, se nihilistiese en soms onsensitiewe lewensuitkyk geïnisieer. “Natuurlijk valt er ook wat te lachen, al is het als vanouds om wrange grappen”, dui Serdijn (2016) op hierdie galgehumor. Die lag vir die wrange het ook 'n groteske konnotasie weens die onaangename, vreemde of grillige wat op 'n komiese wyse beskryf word. Nadat 'n hoërskoolstudent poog om selfdood te pleeg, moet Kadoke hierdie student gaan spreek. Sy moeder reageer byna tong-in-die-kies op hierdie ongerieflike tyd wat die voorval plaasvind:

‘Waarom moeten ze altijd 's nachts zelfmoord plegen?’ vraagt ze. ‘Kunnen ze dat niet overdag doen? Dan kun jij tenminste een beetje slapen. De egoïsten (bl. 181-182).

Soortgelyke reaksies, kommentaar of gedrag, soos wat Kadoke se moeder ten toon stel, word op talle plekke en op onder andere 'n burleske wyse uitgebeeld. Vermomming speel 'n belangrike rol in die komiese weergee van ernstige aangeleenthede omdat karakters, soos Michette en selfs Kadoke se vader, seer probeer verbloem. Kadoke se vader vermom hom as die moeder en Kadoke self beskou sy witheid as “een vermomming” (bl. 101). Van Bork (2005) meen dat Grunberg 'n ligsinnige spel met fiksie en werklikheid speel: “Dat spel heeft ongetwijfeld te maken met Grunbergs opvatting dat mensen een rol spelen en in wezen zichzelf steeds vermommen” (Van Bork, 2005).

Vermomming is opvallend in Van Bork se beskrywing rondom die spel met feite en fiksie, aangesien vermomming ook op travestiese verkleding dui – 'n wanvoorstelling van iets of iemand ten einde weg te steek of te verberg (vgl. HAT IV, 2015:1463). Fürst-Fastré (2016) huldig 'n soortgelyke siening met betrekking tot die verkledingsaspek van die roman deur te skryf dat dit veral ook 'n roman oor transformasie is, “over de veranderende rollen in een gezin, over werk en privé dat door elkaar heen loopt, met elkaar versmelt”. Platenkamp (2014) het ondersoek gaan instel na die groteske liggaam in die literêre werk van Grunberg en bevind dat die groteske deur middel van teenstrydighede in Grunberg se werk uitgebeeld word.

Platenkamp (2014:3) konstateer (met behulp van voorbeelde uit Grunberg se *Figuranten* (1997), *De asielzoeker* (2003) en *Huid en haar* (2010)) dat die komiese, die tragiese asook die groteske regdeur Grunberg se oeuvre met mekaar vervleg is. “Deze combinatie van het komische met het tragische wordt bewerkstelligd door het groteske” (ibid.). Die groteske is 'n faset van die burleske wat saam met karikatuur bespreek word weens die lagwekkende,

vreemde, grillige of buitensporige aard daarvan. Grunberg se beskrywing van sy pa se geslagsdele kan as grotesk getipeer word omdat die ouerwordende man se geslagsdele nie meer soos geslagsdele lyk nie (dus buite die grense van klassieke voorstellings daarvan staan) en dit het 'n bepaalde effek op die karakter in die teks sowel as die skrywer: “Het grijze schaamhaar rond de piemel van moeder maakt hem duizelig” (bl. 146).

Karikaturale voorstellings is die derde belangrike eienskap van die burleske. Iemand se stem of gedrag word karikaturaal verdraai om 'n effek te verkry. Dit verwring iemand se fisieke eienskappe op 'n komiese wyse ten einde 'n belaglik- of onnatuurlikmakende effek te verkry (sien Shipley, 1970:35). Met soveel voorbeelde van travestie in *Moedervlekken* is daar ook nie 'n tekort aan karikaturisering nie, aangesien beide stylmiddele 'n komiese verkleding of verandering behels. Wat karikatuur egter van travestie onderskei, is dat karikatuur op mense, oftewel karakters, se fisieke voorkoms of manier van praat steun ten einde effektief te wees. Die oorspronklike beeld of persoon word in die geval van die karikatuur steeds ná die karikaturisering (h)erken en daarom is karikatuur veral op 'n karakter gerig. Travestie, aan die aander kant, is bloot 'n komiese verandering of verkleding van die hele persoon (soos Kadoke se pa) of saak en is meer op ander vertellingaspekte, soos styl, gerig. Kadoke se vader word op 'n bepaalde manier gekarakteriseer as deel van die groter travestiese gerigtheid van die roman. “[H]ij werd als het ware zijn vrouw, zijn dode vrouw. Hij deed zijn pakken de deur uit, hij ging anders praten, hij eigende zich haar geschiedenis toe, hij veranderde in zijn dode vrouw” (bl. 73).

Die kern van karikaturisering is, soos Cuddon (1999:110) uitlig, steeds meer hartlik en joviaal as spot en hoon. Omdat Michette 'n abjekte voorkoms het, word daar oor haar voorkoms deur Kadoke se moeder op 'n karikaturale en spottende wyse gepraat. “God, wat is ze lelijk”, sê Kadoke se moeder toe sy vir Michette die eerste keer sien (bl. 243). “Maar ze heeft wel een snor. Is ze eigenlijk een man?” (ibid.). Hierdie prominente eienskappe van Michette word oordryf en hiperbolies voorgestel om 'n sekere effek te verkry – die karikaturale.

Die burleske, wat veral in die paradoksale en die travestiese manifesteer, vorm die literêre fondasie van *Moedervlekken*. Deur middel van paradokse en uiterstes poog Grunberg om die absurditeit en grensloosheid van die menslike bestaan en strewe by die leser tuis te bring. Krisisse en probleme dien 'n bepaalde doel in die roman. In Kadoke se geval vind hy sy bestaansreg in die daaglikse werk met krisisse – dit is vir hom 'n persoonlike vervulling. “De crisisdienst is meer dan zijn werkgever”, bieg Kadoke, “de crisisdienst is een aanzienlijk deel van zijn leven; in andermans crisis vindt hij zijn bestaansrecht” (bl. 99). Grunberg toon 'n voorkeur om oor gewigtige onderwerpe te skryf – die lewe, die liefde, eksistensiële krisisse, dood en dies meer (sien Van Dijk, 2010:71). In *Moedervlekken* bring hy hierdie temas op 'n

burleske wyse saam en skakel hulle as 't ware gelyk. Die leser kry die indruk dat Kadoke nie tussen emosies onderskei nie weens die morbiditeit waarmee hy daaglik gekonfronteer word. Weens die hardheid van realiteit waarmee hy elke dag werk, koester Kadoke die siniese opvatting dat liefde jou laat wankel (bl. 86), genesing byna onmoontlik is (bl. 96) en dat sy lewe 'n "vergissing" is (bl. 65).

Deur abstrakte terme soos liefde, godsdiens en hoop oor dieselfde literêre kam te skeer en ewe (on)belangrik te laat blyk, laat Grunberg 'n groter mate van interpretasiemag aan die leser oor. Kadoke spot met die godsdiens van June, een van sy moeder se vorige versorgsters, as sy sê dat sy vir hom en sy ma sal bid: "Hij zou willen terugbellen om te zeggen dat als ze toch voor moeder bidt ze moeder misschien ook kan verzorgen, dat is zinvoller dan bidden" (bl. 63). Heilige en verhewe onderwerpe, naamlik godsdiens en gebed, word getrivialiseer en tot ligsinnighede gereduseer, tipies van satire en die lae burleske. Nog 'n voorbeeld van hierdie oop interpretasiemoontlikhede is in een van die laaste gesprekke wat Kadoke en Michette oor liefde, genesing en sy "grensoverschrijdende" terapie voer:

'Nog één vraag. Als mensen me later vragen wat het was, die alternatieve therapie, mag ik dan zeggen: het was liefde? Mag dat, grensoverschrijdende psychiater Kadoke?' (bl. 397).

Kadoke antwoord vir Michette deur aan haar (sowel as die leser) verskeie interpretasiemoontlikhede te verskaf. Die leser kan kies of dit liefde was wat vir Michette gesond gemaak het en derhalwe ook haar lewe gered het.

'Je mag alles zeggen. Dat weet je. Je mag de alternatieve therapie elke naam geven die je prettig vindt, die grens is geheel aan jou' (ibid.).

Hierdie antwoord van Kadoke het 'n konkluderende doel in hierdie afdeling. "[D]ie grens is geheel aan jou" bevestig die grensloosheid wat aan sy terapie en ook sy lewensbeskouing gekoppel word. Van die burleske kan dieselfde gesê word – die grens tussen humor en erns is haardun, juis omdat hoë en verhewe temas lagwekkend voorgestel word. Betekenisgewing, wat betref die diskrepansie tussen die ernstige inhoud en die soms ligsinnige styl, lê grootliks by die leser. Weens paradoksale verhoudings, teenstrydige gevoelens en 'n styl wat hierdie skynbare onversoenbaarhede op 'n komiese wyse verwoord, kan *Moedervlekken* as 'n lae burleske teks tipeer word.

4.4 Grunberg, *De Maximalen* en *Generatie Nix*

Arnon Grunberg en Tom Lanoye se werk het twee dinge gemeen. Eerstens word hulle verbind deur die gemeenskaplike temas waaroor hulle skryf en die gedeeltelike oorvleueling in hulle

skrywersidentiteite. Lanoye en Grunberg ontgin egter hierdie temas op kontrasterende maniere. Drie raakpunte met betrekking tot hulle skrywersidentiteite en werkswyses word deur Beeks (2007) aangetoon. Hierdie raakpunte behels eerstens dat Lanoye en Grunberg se skrywerspersoonlikhede sentraal in hulle skrywersloopbane staan, asook (tweedens) dat hulle uiters ambisieuse werkswyses toon. Derdens skryf beide outeurs oor betrokke en persoonlike onderwerpe, soos herkoms, lyding, identiteit, maatskaplike kwessies en skrywerskap. Hulle skryfstyl verskil egter aansienlik.

Die tweede kriterium verbind Lanoye en Grunberg op 'n meer tydgenootlike wyse, en word indirek deur hul unieke skrywersidentiteite beïnvloed – hulle generasiegroepeerings. Die ooreenstemmende reaksie wat Grunberg se generasie (*Generatie Nix*) en die literêre beweging, die *Maximalisme* (waarvan Lanoye 'n lid is), op hulle voorgangers gehad het, is insiggewend. In hierdie afdeling fokus ek grotendeels op hulle onderskeie generasiekenmerke, alhoewel die oorvleuelende eienskappe van hulle skrywersidentiteite ook kortliks onder die loep kom.

Met betrekking tot die eerste raakpunt tussen die twee skrywers, hulle skrywersidentiteite, stel Beeks (2007) 'n unieke skrywerskapmodel voor waaraan Lanoye en Grunberg se werk gekenmerk word. Drie afdelings staan in hierdie skrywerskapmodel sentraal en die eerste is dat hulle albei sogenaamde “aandachtskunstenaars” is (Beeks, 2007:97). “Tom Lanoye en Arnon Grunberg vormen het stralende middelpunt van hun eigen schrijverschap,” meen Beeks (ibid.), en bevestig wat alreeds oor Lanoye en Grunberg se veelsydigheid opgemerk is. Beeks (ibid.) wys hier veral op hul skrywerspersoonlikhede wat die middelpunt van hul skrywerskap vorm en “het opeisen van de aandacht voor hun persoon”.

Die tweede raakpunt ten opsigte van Lanoye en Grunberg se skrywersidentiteite is ambisie. Beide is uiters ambisieuse skrywers, maar hierdie ambisie word op verskillende maniere en in verskeie media deur die twee skrywers uitgeleef. Beeks (2007:98-99) lig enkele insiggewende verskille ten opsigte van Lanoye en Grunberg se skrywerskap uit wat deur hulle dryfkrag beïnvloed word:

Lanoye heeft een open schrijverschap: hij is concreet, openhartig en praat graag over zichzelf. Hij zoekt de aandacht van journalisten op om zijn werk te promoten en zijn ideeën te verkondigen. Grunberg heeft een veel meer teruggetrokken schrijverschap. Hij is moeilijk te typeren en weet op creatieve manieren de aandacht te verleggen. Lanoye zegt: dit ben ik en dit is wat ik wil. Terwijl Grunberg zegt: dit ben ik vandaag, maar morgen ben ik weer anders. Van Grunberg wordt dan ook gezegd dat hij een spel met fictie en werkelijkheid speelt. De grenzen tussen deze werelden zijn bij hem vaag. Zijn schrijverschap is een groot rollenspel. Terwijl het schrijverschap van Lanoye concreet en aards is.

Lanoye se openhartige, konkrete en selfgerigte skryfstyl manifesteer veral in sy outobiografiese geskrif. Ook die aardse element van sy werk vind in sy *life writing* (kyk afdeling 3.5) en eerlik-onthullende toneeltekste vergestaltung. Grunberg, daarenteen, is moeiliker om te plaas. Hy ontwyk die waarheid en kies om eerder “een spel” met fiksie en die werklikheid te speel. Die derde raakpunt wat Beeks (2007:100) uitlig, behels die kontrasterende aard van Lanoye en Grunberg se betrokke literatuur en die aard van hulle skrywerskap.

In deze tegengestelde houdingen herkennen we twee type schrijvers: de volksschrijver en de afstandelijke (elitaire?) schrijver. Lanoye presenteert zich al vanaf zijn debuut als een volksschrijver: hij wil gehoord worden en brengt zijn poëzie naar de mensen. Hij vervulde de functie van stadsdichter, bracht gedichten de straat op en staat nog steeds graag op het podium. Grunberg daarentegen staat verder van zijn publiek af. Hij creëert een ongrijpbaar imago en begeeft zich als schrijver niet graag onder de mensen.

Hierdie eerste kriterium, met betrekking tot Lanoye en Grunberg se skrywersidentiteite, berei die weg vir die tweede kriterium voor, naamlik 'n tipe napraat deur Grunberg se *Generatie Nix* van dit wat Lanoye se generasie (*De Maximalen*), skaars tien jaar voor hulle gesê en gedoen het. Die eerste vlak waarop hulle vergelyk kan word, soos aangetoon is, is tekstueel van aard en sluit hulle skryfstyl, onderwerpe van romans, die verhouding wat waarheid met fiksie het en die interaksie met hulle gehoor, in. Die tweede vlak behels groter en meer omvangryke literêre generasie-eienskappe. *Generasie* is 'n begrip uit die sosiale wetenskappe wat 'n aantal individue as tydgenote groepeer. Hierdie tydgenote word dan veral gekarakteriseer in verhouding tot hulle voorgangers en hul opvolgers (Van Bork *et al.*, 2012-2016b). Wat hulle wel gemeen het, is 'n vergelykbare verset teen die literêre *status quo* en daarom is dit belangrik om die onderskeie literêre periodes waartoe hulle behoort, te verken.

De Maximalen is 'n groep Nederlandse en Vlaamse digters wat hulle teen minimalistiese, star en onverskillige kuns verset het deur “vitale, extraverte en expressiewe poëzie” te skryf (Van Bork *et al.*, 2012-2016c). Skrywers wat 'n bydrae tot hierdie groep gelewer het, sluit Tom Lanoye, K. Michel (Michael Maria Kuijpers) en Joost Zwagerman in. *De Maximalen* ontleen die naam aan die bloemlesing *Maximaal* (1988) wat deur elf Nederlandse en Vlaamse digters saamgestel is. Die uitgangspunt van *De Maximalen* het met ekspressie te make. Hierdie uitgangspunt was dat 'n teks altyd meer ekspressief kan wees (Wauters, 2010). Die minimaliste glo in die *less is more*-beginsel, waarteen Lanoye hom prontuit in *Sprakeloos* uitspreek: “Minder, fucking meer?” (bl. 275). “Het heet niet voor niets woordenschat” (*ibid.*), verklaar Lanoye sy weersin in dié beginsel. Hy bly dus steeds in sy later werk trou aan die opvatting van *De Maximalen*.

Generatie Nix volg skaars tien jaar na *De Maximalen* en toon 'n soortgelyke reaksie teen star en saai literatuur, maar in hierdie geval is dit op prosa gerig (Van Bork *et al.*, 2012-1016c). Dié generasie vervang die idealisme van hul ouers met 'n fel realistiese uitkyk op die lewe en dít vind ook in hulle skryfwerk uiting. Visser *et al.* (1994) noem dat hierdie generasie in 'n realistiese styl oor realistiese onderwerpe soos “perverse seks, drank- en druggebruik, geweld en vooral heel veel verveling” skryf. Die term *Generatie Nix* is gebaseer op die Kanadese skrywer Douglas Coupland se roman, *Generation X* (1991).³⁸ Dié skrywersgenerasie word bevolk deur onder andere die samestellers van die tydskrif *Zoetermeer*, wat vanaf 1994 tot 1997 verskyn het. Arnon Grunberg, Joris Moens, Paul Mennes, Ronald Giphart, Rob van Erkelens en Joost Zwagerman word aan hierdie skrywersgenerasie verbind (Van Bork *et al.*, 2012-2016a). Zwagerman skakel dus met beide groepe. Hulle werk word veral gekenmerk deur nihilistiese, betrokke temas, 'n rou-realistiese styl en popkultuur asook seksualiteit as onderwerpe.

“Niks behalve kicks”, word as die tiperende motto van die skrywers van *Generatie Nix*-romans beskou, naamlik op grond van die uitsigloosheid wat deur dié generasie geskets word. Hierdie uitsigloosheid was die oorsaak dat jongmense “kicks” gesoek het ten einde verveling te bestry (Van Bork *et al.*, 2012-2016a). Die 1990's was veral 'n strydlose dekade in Nederland. Jongmense van die dekade word beskou as 'n geslag sonder vaste oortuigings, onbetrokke by hul gemeenskappe en met 'n gebrek aan toekomsplanne. Hulle het grootgeword in die jare '70 toe hulle ouers hul middeljare begin betree het en hulself oorgegee het aan gewone, nie-revolusionêre middelklaswaardes.

Moedervlekken gryp terug na *Generatie Nix* se literêre kenmerke. Serdijn (2016) en Van Bork (2005) het al enkele opmerkings oor Grunberg se werk gemaak wat ook met die nihilisme in verband gebring kan word. In *Moedervlekken* word die absurditeit van die menslike bestaan en die vergeefs-willekeurige voortploetering op 'n eksplisiete en selfs ontstellende wyse uitgebeeld. Die doelbewuste verset teen saai en strak literatuur is meer opvallend as ooit. Ook in resensies word die emosionele digtheid van *Moedervlekken*, wat deur woordrykheid en soepel taalgebruik teweeggebring word, geaksentueer. “Het is in ieder geval een zeer persoonlijk boek” (Jaeger, 2016). Omdat die hoofkarakter Otto Kadoke as psigiater in die krisisdienst gespesialiseer is en moet voorkom dat mense selfdood pleeg, speel die weerhouding en uitstel van dood 'n prominente rol. Kadoke se uitsigloosheid met betrekking tot lewe en genesing word veral in sy beroep waargeneem. “Niets vind jij echt belangrijk, niets neem jij echt serieus” (bl. 84), sê Kadoke se moeder van hom. Boonop moet hy sy moeder aan die lewe hou deur haar te oorreed om te eet, 'n handeling wat ook in Lanoye se *Sprakeloos* herhaaldelik aan bod kom (“Het spijt me dat ik andermaal by voeding uitkom” – Lanoye, 2009:275).

³⁸ Coupland, D. 1991. *Generation X. Tales for an accelerated culture*. New York: St. Martins Press.

Fortuin (2016) beskryf *Moedervlekken* as 'n "tamelijk plotloze, wrang-geestige, maar allens steeds droeviger wordende" roman. Fortuin se beskrywing weerspieël grootliks die inhoud van die roman. Alhoewel die roman plek-plek na plotloosheid neig, getuig die styl van 'n paradoksale, humoristiese en 'n filosofiese betragting van eksistensiële aangeleenthede. Die styl en die inhoud van die teks word tog op 'n hegte wyse verbind deur die fiksionaliteit van die aanbiedingswyse. Die fiktiewe gebeure in die teks, wat op plekke met Grunberg se werklike lewensgebeure strook, word as 'n hegte narratiewe geheel aangebied. Na ongeveer die eerste sewentig bladsye ruim Grunberg enige twyfel uit die weg "over de vraag in hoeverre deze roman een verkapte autobiografie is" (Fortuin, 2016), met die gebeure van die transformasie van sy vader in sy moeder. Kadoke spreek hom só uit oor die aard van sy vader se transformasie:

Mijn vader heeft zich specifieke uitdrukkingen van mijn moeder toegeëigend, hij heeft zelfs haar handschrift overgenomen, hij is een rol gaan spelen en uiteindelijk is hij samengevallen met die rol (bl. 75).

Grunberg wil immers meer vrae vra as antwoorde verskaf en hy doen dit deur die leser op die soms komiese ambivalensies van die lewe te wys. Hy maak eerder grappe deur hierdie wrang-geestige gebeure op 'n onkonvensionele wyse aan die leser te kommunikeer as om oplossings te bied. Dit sorg vir 'n soepelheid in die hantering van taal wat die leeservaring van *Moedervlekken* allesbehalwe morbied maak. Die gebeure wat Grunberg hier beskryf (soos Kadoke se vader se transformasie), staan by tye in kontras met hóé hy dit beskryf (wrang en grappig). Hierdie aspek van die roman figureer in die bespreking van *Moedervlekken* as 'n burleske teks (afdeling 4.3).

Betrokkenheid oftewel "engagement" (Visser *et al.*, 1994) by aktuele onderwerpe en die sigbaarheid daarvan in hulle tekste, is 'n eienskap wat lede van *Generatie Nix* gemeen het. "Het discours van de anything goes wordt nu veroordeeld, en vervangen door een discours van literair engagement." So rig Demeyer (2010a:120) die aandag op die literêre betrokkenheid van dié generasie. Visser *et al.* het al in 1994 oor betrokkenheid as literêre eienskap van *Generatie Nix* geskryf en die siening gehuldig dat 'n filosofiese, postmoderne betrokkenheid by letterkunde te intellektueel sou wees vir die "platte werklikheid van deze tijd". *Generatie Nix* wou nie ompaadjies gebruik om die alledaagse werklikheid van die tyd te beskryf nie. Hulle wou die werklikheid uitbeeld soos wat dit is – sonder skroom en sonder filosofiese eufemismes. Dié generasie het 'n ander tipe betrokkenheid voorgestel, wat byna twee-en-twintig jaar later steeds in die werk van Grunberg opvallend is:

De enige mogelijkheid om nog betrokkenheid te tonen, zou zijn, deze tijd 'een spiegel' voor te houden. Een geëngageerd boek 'doet verslag van de straat, de

drek, de geilheid, de vrolijkheid, de emoties en het vuil van vandaag'. De lezer zou zo tot denken worden aangezet – een activiteit die deze auteurs nader toelichten als...'lachen, rillen, huilen, kotsen en klaarkomen' (Visser *et al.*, 1994).

In *Moedervlekken* word hierdie sosiaal-maatskaplike spieël steeds aan die leser voorgehou. Die leser sien sy eie feilbaarheid en sterflikheid in die lot van die karakters raak en daarom is die roman so geslaagd. Soos Visser *et al.* (1994) noem, lê die betrokkenheid van *Moedervlekken* in die herkenbaarheid van die karakters en die situasies waarin hulle hulself bevind. Dit lei tot introspeksie asook 'n nouer betrokkenheid by die teks en kritiese denke. Grunberg vertel aan Jaeger (2016) dat die werklikheid "een steen [is] waaraan ik mezelf schuur". Hierdie werklikheid waarteen Grunberg "skuur", soos dit in sy werk weerspieël word, dien om sy lesers op aktuele kwessies attent te maak.

Demeyer (2010a:122) skryf dat Grunberg 'n onderskeid tussen styl en inhoud tref, maar dat hierdie onderskeid 'n tipiese twispunt is wat tot 'n gesprek oor literêre betrokkenheid lei. Die reaksies wat *Generatie Nix* en *De Maximalen* op hul voorgangers gehad het, is 'n tipiese voorbeeld van hierdie twispunt. Al is geen literêre opinie verheve bo 'n ander nie, het elke literêre beweging 'n motivering vir hoekom dit 'n spesifieke reaksie op 'n vorige of huidige literêre tendens toon. *De Maximalen* en *Generatie Nix* maak byvoorbeeld kapsie teen strak literatuur omdat hulle glo dat literatuur tot meer in staat is, dat dit meer kan sê en beter tot sy reg kan kom deur middel van meer kreatiewe toepassing van spesifieke stylkenmerke. Betrokkenheid is 'n duidelik identifiseerbare eienskap van Grunberg se werk:

Tegenover die bezwering pleit Grunberg voor een zelfbetrokken lezing. Waarbij de tekst de lezer verleidt zodat die een waarheid verraad over zichzelf [...] (Demeyer, 2010a:120).

In *Moedervlekken* word betrokke temas oor seksualiteit, identiteit, lyding en die versorging van bejaardes aangespreek. Hierdie betrokkenheid is ook 'n eienskap van hulle skrywersidentiteite, as ondersoekende "aandachtskunstenaars", en hulle onderskeie generasiegroeperings. *Generatie Nix* het 'n duidelike invloed op die styl sowel as die tematiek van *Moedervlekken*. Die uitsigloosheid van lewe sowel as die realistiese styl wat realiteitsproblematiek soos selfdood, familieverbandings, versorging, siekte en singewing uitbeeld, is veral opvallend. Feite en fiksie word, met betrekking tot al die genoemde onderwerpe, op 'n subtiele of eksplisiete wyse in *Moedervlekken* vermeng. Vervolgens word Grunberg se hantering van waarheid en versinsels bespreek.

4.5 Grunberg se hantering van feite en fiksie

Fortuin (2016) beklemtoon dat *Moedervlekken* nie 'n "autobiografies 'moederboek'" is nie. Talle bronne is dit egter eens dat werklikheid en fiksie in die meeste van Grunberg se werk op 'n vernuftige wyse vermeng word:

[F]ictie en non-fictie gaan inderdaad allianties aan, en dit is een wederkerig proses. Schrijvers, of ze nu uit de hoek van de fictie afkomstig zijn of uit de hoek van de non-fictie, lijken op zoek te zijn naar realiteit, en ze zoeken naar middelen om dat zo adequaat mogelijk te doen. Die middelen kunnen nu eens uit de gereedskapkast van de romancier komen, dan weer uit de gereedskapkast van de journalist (De Vries, soos aangehaal deur Vaessens, 2010a:309 en Vaessens 2010b:5).

Grunberg (2016a) maak melding van 'n atmosfeer van privaatheid wat gedurende sy grootwordjare in hulle huis geheers het. Sy ouers het byvoorbeeld hulle ouerdomme verswyg. "Over hun leeftijd werd gezwegen. Hun paspoorten werden verstopt" (Grunberg, *ibid.*). Hy skryf dat hy gedink het dat dit normaal was om nie te weet hoe oud jou ouers is of watter beroep sy vader beoefen het nie. "Dat je het beroep van je vader niet kent; al te intieme informatie die ongeschikt is voor kinderen" (Grunberg, 2016a). Hierdie doelbewuste weerhouding van persoonlike inligting skemer sterk in *Moedervlekken* deur. Grunberg wil nie álles vertel nie, maar hy wil terselfdertyd nie die leser met leë hande los nie. Daarom gaan hy 'n kompromie aan – 'n alliansie tussen fiksie en die werklikheid, soos Vaessens, 2010a en Vaessens, 2010b tereg op wys.

Grunberg word deur talle bronne as 'n "laatpostmoderne auteur" beskou (sien Demeyer, 2010a en Vaessens, 2010b). Vaessens (2010b:9) skryf dat laatpostmoderne outeurs wil weet wat daar van humanistiese waardes soos opregtheid, egtheid, oorspronklikheid en waarheid oor is nadat die Postmodernisme hierdie waardes gediskrediteer het.³⁹ Ten spyte van die sterk fiksionele inslag in sy werk, reflekteer Grunberg gereeld oor die verhouding tussen fiksie en niefiksie in sy werk (vgl. Vaessens, 2010a:313). Die skryfdaad moet deur egtheid en opregtheid gekenmerk word, al is die verhaal wat daardeur vertel word, nie waar nie. Hierdie waarheidsgevoel word veral verkry in die passasies waar Grunberg oor Kadoke se identiteit as 'n "vermomde" wit man skryf, en die plekke waar Kadoke se pasiënte 'n eerlike bekenning in die vorm van selfdoodbriewe aan lesers rig. In hierdie verband is daar talle ooreenkomste tussen Grunberg as joernalis en Grunberg as romansier. Vaessens (2010b:6) bied 'n verheldering van hierdie verhouding:

³⁹ Verwys na afdeling 4.9 waar *Moedervlekken* in die Postklassieke Narratologie asook die Laatpostmodernisme gesitueer word.

Grunberg is, ook in zijn journalistieke rol, altijd in de eerste plaats romanschrijver: alles staat in dienst van de romans die uiteindelijk door de journalistieke confrontaties met de werkelijkheid gevoed worden.

Die werkelijkheid voed Grunberg se romans. Vaessens stel met twee geleenthede 'n literatuurhistoriese model voor vir die verklaring van 'n aantal literêre feite wat hulleself in hedendaagse literatuur voordoen en wat eie aan die Laatpostmodernisme is (Vaessens, 2009 en Vaessens, 2010b:7, 8). Hierdie literêre feite is myns insiens ook op *Moedervlekken* van toepassing omdat dit met vraagstukke rondom (a) aktuele temas en maatskaplike problematiek, (b) die romanvorm, (c) die taak en funksie van literatuur en (d) die grensvlak tussen fiksie en niefiksie verband hou. Oor die eerste drie vraagstukke word daar verder in die afdeling 4.9, “*Moedervlekken* binne die Postklassieke Narratologie” uitgebrei, maar in hierdie afdeling is die grensvlak tussen Grunberg se fiksie en niefiksie veral van toepassing.

Alhoewel Grunberg se resente werke, soos *Tirza* (2006), *De man zonder ziekte* (2012) asook *Moedervlekken*, fiksioneel van aard is, is Vaessens (2010a:312) van mening dat sy latere werke deeglike navorsing as grondslag het: “De schrijver Grunberg leunt steeds zwaarder op het veldonderzoek van de journalist Grunberg.” Die Kadoke-karakter in *Moedervlekken* getuig van hierdie realiteits- en navorsingsdrif van Grunberg. Hy vra vrae, stel ondersoek in en kom so na as moontlik aan sy pasiënte ten einde hulle te bestudeer en eindelijk te help. “Ik probeer zo dichtbij mogelijk komen bij het gevaar, bij de vernietiging, bij de dood,” word Grunberg deur Vaessens (ibid.) aangehaal in verband met sy oorlogsverslaggewing. Kadoke besit eenderse ondersoekende eienskappe. Hy oorskry afstandsgrense tussen psigiater en pasiënt en stel een van sy pasiënte as sy moeder se versorgster aan. Hy stel steeds duidelike parameters ten einde 'n mate van beheer oor haar verblyf in sy ouerhuis uit te oefen. Kadoke lê die grense aan sy moeder se versogster soos volg uit:

Ik heb geschetst wat de grenzen zijn. Grenzen die goed zijn voor ons allebei. Een van de doelstellingen van de alternatieve therapie is jou beter te leren omgaan met grenzen. Enerzijds zou het wenselijk zijn dat je flexibeler met die grenzen omgaat [...]. Anderzijds geloof ik dat het goed zou zijn als je de grenzen die de maatschappij stelt beter in het oog zou kunnen houden (bl. 306-307).

Grense speel 'n belangrike rol in die roman omdat die hoofkarakter sowel as die newekarakters dit op een of ander stadium skep (soos Kadoke in die aanhaling hierbo doen), oorskry (soos wat Michette doen wanneer sy Kadoke se rug vryf) of vernietig. Kadoke sê aan Michette wanneer sy op 'n sensuele wyse oor sy rug vryf: “Je beseft dat je weer grenzen overschrijdt. Je brengt me steeds weer in een positie dat ik grenzen moet stellen, dat ik je moet corrigeren terwijl je dat zelf zou kunnen doen” (bl. 314). Die meeste grense wat eksplisiet in *Moedervlekken* gestel word,

word een of ander tyd oorskry. Alhoewel Grunberg nie in *Moedervlekken* oor die grens tussen fiksie en werklikheid skryf nie, word die grens tussen fiksie en werklikheid (weens ooreenstemmende gebeure in die roman en Grunberg se werklike lewe) geïnsinueer.

Grunberg is daarvoor bekend dat hy oor aktuele temas en maatskaplike problematiek skryf – hetsy op 'n feitelike of fiksionele wyse. Sy feitelike, joernalistieke geskryfte dien immers as 'n inspirasiebron vir sy fiksiewerke en daarom vorm die twee style 'n alliansie met mekaar. Literatuur staan vir Grunberg nie apart van die werklikheid nie. Hetsy op 'n fiksionele of feitelike wyse, word die werklikheid in die vorm van maatskaplike problematiek in beide geïntegreer (Vaessens, 2010a:318). Sy ondersoekende, nuuskierige persoonlikheid tree nie slegs in sy joernalistieke verslaggewing op die voorgrond nie, maar ook in sy fiksionele tekste soos *Moedervlekken*. Selfs die roman is vir Grunberg 'n "instrument" om waarheid te vind (Vaessens, 2010a:313). In Grunberg se oë moet fiksie outentiek sowel as betrokke wees. Vaessens (2010a:322) skryf oor Grunberg as fiksieskrywer die volgende:

De fictieschrijver brengt hogere waarheden aan het licht dan de (verbeelding uitgeschakelende) ooggetuige. Een van de kwaliteiten die de schrijver equiperen voor zijn taak als waarheidszoeker, is de vrijheid die hij zich veroorlooft niet aan één standpunt, of zelfs maar aan één identiteit, gebonden te zijn.

Vaessens (2010a:306) poog om 'n verklaring te bied vir Grunberg se vermengde skryfstyl (tussen fiksie en 'n ooggetuieverlag) en meen dat Grunberg se fiksionele tekste slegs 'n middel tot 'n groter, belangriker doel is. Hierdie doel is om lesers krities oor die motiewe agter mense se optredes te laat dink asook om lesers se vooropgestelde idees rondom onderwerpe soos godsdiens, gender, identiteit en die aard van skrywerskap uit te daag. Deur juis nie aan sommige van sy karakters 'n enkele identiteit of gender toe te skryf nie of slegs een standpunt in sy werk te huldig nie, daag Grunberg aanvaarde rame en skripte op 'n eksplisiete wyse uit.

Die literêre weergawe van Grunberg se wêreldbeeld – 'n ironiese, realistiese en nihilistiese beskouing van kennis en die relatiewiteit van die menslike bestaan en strewe – speel myns insiens 'n noemenswaardige rol met betrekking tot die verhouding tussen waarheid en fiksie in sy tekste. Van Dijk (2010:51) se siening – dat die tematiek van Grunberg se werk nou met sy wêreldbeeld as joernalis en sy kunsopvatting as essayis verweef is – dien as bevestiging van my opinie. Vaessens (2010a:306) sluit hierby aan: "[H]e collects true stories he subsequently inserts into fiction." Grunberg gaan soek situasies, skep karakters en fabriseer raamwerke waarop hy sy wêreldbeeld kan toepas en waarin hy sy "transgressiewe" temas (Van Dijk, 2010:55) vergestaltung kan gee ten einde 'n tipe vreemdmaking te bewerkstellig.

“Er moest iets niet kloppen aan mijn moeder,” vertel Grunberg in ‘n onderhoud aan Jaeger (2016) met betrekking tot die eienskappe wat hy aan Kadoke se moeder toeskryf, maar wat ook met sy moeder ooreenstem. Kadoke noem sy moeder “[e]en gemankeerde moeder. Een moeder die ooit vader was. Een moeder die een zware depressie op een voor iedereen verrassende wijze heeft overwonnen” (bl. 74). Die ooreenkomste met Grunberg se werklike familielewe en die gebeure in *Moedervlekken* oorvleuel sporadies (soos daar in die bostaande aanhalings gesien kan word) en bevestig weereens Grunberg se subversiewe spel met fiksie en werklikheid.

Kadoke se moeder in *Moedervlekken* deel talle eienskappe met Grunberg se moeder Hannelore Grünberg-Klein, of ten minste met die moeder wat Grunberg die afgelope twintig jaar in verhale beskryf (Fortuin, 2016). Grunberg en sy moeder het ‘n intense band gehad (Jaeger, 2016). Die versorging van Kadoke se moeder (wie se rol nou deur sy vader vertolk word weens sy onvermoë om afskeid van haar te neem) speel ‘n kardinale rol in die roman. Grunberg vertel in ‘n artikel oor sy ouers dat sy moeder na sy vader moes omsien toe hy siek en verlam was. Grunberg (2016a) erken ook dat hierdie versorging aan ‘n obsessie gegrens het en dat dit die idee help vorm het wat hy van liefde het. “Misschien is dat liefde”, wonder Grunberg (2016a) agterna oor hierdie intense welsynsdaad, “allicht mag dat tederheid heten”. ‘n Eenderse onsekerheid met betrekking tot liefde kom op talle plekke in *Moedervlekken* voor. Michette wonder byvoorbeeld of sy die “alternatiewe terapie” wat sy van Kadoke ontvang het, liefde mag noem (bl. 397). Kadoke sê ook dat hy sy moeder “de illusie van liefde en jeugd” (bl. 131) gun wat haar versorgsters skep omdat hulle betaal word om na haar om te sien.

Vaessens (2010a:324) wys op Grunberg se bewustheid van die “valkuile” wat aan hierdie “serieuze inzet”, soos ouerversorging, dood, lyding en selfs liefde, verbonde is. Die humoristiese *burla* sorg daarom vir ‘n goeie balans in Grunberg se werk. Die unieke burleske uitbeelding van inhoud en styl is des te meer belangrik ten opsigte van die vormgewing van Grunberg se wêreldbeeld en dit wat hy poog om met sy tekste te bereik. “Als ik gekwetst word, glimlach ik”, is die woorde wat Grunberg kies om sy opvatting met betrekking tot lyding en seerkry aan Jaeger (2016) te verwoord. Met hierdie woorde sluit hy aan by die stoïsynse wyse waarop daar met hierdie sensitiewe aangeleenthede in *Moedervlekken* omgegaan word. Grunberg poog om, deur middel van die cliché en die paradoks, alle uiterste emosies of situasies te reduceer of gelyk te maak. Daar bestaan geen onderskeid tussen hoë en lae kultuuruitinge in Grunberg se werk nie – hy maak alles gelyk met behulp van die cliché:

Grunberg legt niet alleen alles op één hoopje. Hij vermijdt ook elke diepgaande interactie met zijn materiaal door alles te reduceren tot een cliché (Demeyer, 2010a:118).

Grunberg is 'n meester van die cliché, gelykskakeling en die uitbeelding van liminale gebiede en toestande. “Doordat Grunberg alles buiten verstrooiing verwerpt, schakelt hij ook alles gelijk”, bevestig Demeyer (2010a:117) hierdie proses van gelykskakeling. Die area tussen realiteit en fiksie, man en vrou, reg en verkeerd, selfs lewe en dood is herhalende onderwerpe in sy oeuvre, wat hy in 'n onderhoud met Fürst-Fastré (2016) die “grijze zone” noem. Grunberg voeg in dieselfde onderhoud met Fürst-Fastré (2016) die (grys) gebiede tussen ouer en kind, moeder en vader, siek en gesond asook pasiënt en psigiater by hierdie lys en gee 'n rasionaal vir die uitbeelding van karakters in liminale fases. Hierdie rasionaal behels dat hulle in die grys sone voortdurend (kan) transformeer. “Ik zou zeggen dat dit de grijze zone is waarin we bijna allemaal leven,” verwoord hy sy opinie aan Fürst-Fastré (2016). Die rol van Kadoke se vader (wat die rol en gedaante van sy moeder aangeneem het) is in talle opsigte (soos ten opsigte van genderuitlewing) tiperend van hierdie grys sone:

Mijn moeder, of misschien moet ik zeggen: mijn vader, praat zelfs zoals mijn moeder praatte, hij heeft haar tot in de kleinste details geïmiteerd. Zo heeft hij zichzelf gered (bl. 76).

Grunberg wil nie in sy romans en selfs sy joernalistieke skrywe aan waarheid gebind word nie omdat fiksie, in Vaessens (2010a:308) se woorde, nodig is om die “feitelike kompleksiteit van de werkelijkheid” voor die voetlig te bring. Grunberg verwoord hierdie aspek van sy werk só teenoor Jaeger (2016): “Ik denk ook dat je het drama dat je de lezer wil meegeven soms beter kan overbrengen door te liegen.” In Grunberg se werk buit fiksie en niefiksie se kwaliteite mekaar uit weens die inklusiewe aard van beide:

De trend van non-fictie staat niet op zichzelf: het blijft niet bij fictieschrijvers die ook non-fictie gaan maken, ook de omgekeerde weg wordt bewandeld. Het heeft er alle schijn van dat fictie en non-fictie elkaar opzoeken, als in een poging om elkaars kwaliteiten uit te buiten (Vaessens, 2010a:308).

In *Moedervlekken* word die fiksie-aspek opvallend wanneer die transformasie van Kadoke se vader in sy moeder plaasvind in 'n poging om liefde te herdefinieer en die grense van lyding te verskuif (Jaeger, 2016). Met *herdefiniëring* word 'n groot mate van ontnugtering geïmpliseer. Grunberg wil enige illusies en skynideale met betrekking tot lewe, lyding en liefde by die leser verwyder deur sekere lewenswaarhede aan die leser te kommunikeer. Vaessens (2010a:317) tipeer Grunberg as 'n ironikus “die desalnietemin doodernstig meent dat liefde een illusie is en waarheid een leugen”. Ook hierdie opvatting van liefde word deur Grunberg sowel as Kadoke gedeel. Kadoke sê byvoorbeeld sonder skroom dat “hij twijfelde aan die liefde” (bl. 125). Van Dijk (2010:68) bevestig Grunberg se rou-realistiese wêreldbeeld en dat hy in sy romans die ontmaskering van skynideale ten doel het:

Grunberg heeft zichzelf ten doel gesteld om korte metten te maken met de idealen waarmee de mensheid zich een rad voor ogen heeft gedraaid, en hij richt zijn pijlen op nieuwe 'afgoden' als arbeid, geld of seks en zelfs liefde. De ontmaskering daarvan is de waarheid die Grunberg steeds weer wil onthullen.

Liefde, en die skynideale wat mense daarvoor koester, is 'n onderwerp wat in Grunberg se rubrieke sowel as sy fiksiewerk figureer. "Dat mijn ouders van elkaar hebben gehouden, daaraan twijfel ik niet, maar van die liefde zelf ben ik nooit getuige geweest," bevestig Grunberg (2016a) sy sinisme met betrekking tot liefde en die beperkte blootstelling wat hy as kind daaraan gehad het. Grunberg (2016a) beskryf liefde ook as 'n "ritueel", iets wat inge oefen word, 'n herhalende gebaar. Liefde word op tipiese Grunberg-trant, met verwysing na die paradoksale elemente daarin, deur Kadoke beskryf: "In de leugen zit de liefde, vooral daar" (bl. 28).

In *Moedervlekken* toon Grunberg 'n behoefte aan die onthulling van waarhede soos dié wat as kind van hom weerhou is. Die liefde tussen sy ouers het uit 'n reeks geheime bestaan omdat hul huwelik 'n oorlog in die klein verteenwoordig het (Grunberg, 2016a). "Liefde is wat werd verzwegen," is Grunberg (2016a) se konklusie en in *Moedervlekken* soek hy na maniere om hierdie versweë inligting te onthul. Inligting wat verswyg word (soos oor die liefde) impliseer 'n mate van onmag en 'n eenderse siening word deur Kadoke in *Moedervlekken* beskryf waar hy liefde aan onmag gelykstel. "Voor veel mensen is liefde onmacht. Onvermogen" (bl. 304-305).

Kadoke oorskry grense en breek reëls ter wille van liefde en beter welstand. Deur hierdie onthulling vind die verwydering van skynideale, wat 'n rat voor mense se oë draai, plaas. Die lewe is wreed en hierdie wreedheid word deur die oudwordproses sowel as in Kadoke se beroep as psigiater uitgebeeld. Deur middel van fiksie wil Grunberg hierdie wreedheid op 'n eerlike en duidelike wyse by die leser tuisbring. Nadat een van Kadoke se pasiënte selfdood pleeg, word 'n nuwe vlak van openhartigheid in die roman bereik. "De man is dood. En als hij echt dood wilde had een gedwongen opname toch niet geholpen, dat is Kadoke's misschien wat fatalistiese opvatting" (bl. 92).

Grunberg se voorkeur in realiteitsgewortelde literatuur, wat gerig is op "maatschappelijke en politieke actualiteit" (Vaessens, 2010a:306), lewer ook kommentaar op sy siening van skrywerskap en wat literatuur veronderstel is om te vermag. "Zijn werk en zijn optreden problematiseren de heersende ideeën over wat literatuur is of zou moeten zijn," staaf Van Dijk en Vaessens (2010:226) die bogenoemde siening rakende Grunberg se poging om met literatuur te ontnuger en te skok. Dit is juis hierdie aktuele en universele lewenstemas, soos die onbeskryflikheid van opregte liefde en sy innige empatie met sy ouers se lyding, wat beter deur middel van fiksie as deur "ooggetuigenverslaggeving" beskryf kan word (Vaessens, 2010a:322).

Hierdie ontnugterde, illusielose uitkyk van Grunberg word deur talle kritici as 'n eienskap van die Laatpostmodernisme gesien. Deur die beklemtoning van “echtheid, waarheid en werklikheid” en met “een nuwe serieuheid” reflekteer Grunberg oor sy niefiksionele werke (Vaessens, 2010a:317). Barlett (2015) verwoord Grunberg se sosiale en sosiologiese betrokkenheid in haar opsomming as problematies en moeilik om te definieer. Volgens Barlett (ibid.) kan talle van Grunberg se tekste as konfliktekste beskou word weens die manier waarop verhoudings daarin uitgebeeld word. Hierdie konflik stimuleer by die leser 'n “kritiese besef van eties-komplekse vraagstukke oor die verhouding tussen ‘die self’ en ‘die ander’”. Weens hierdie spanning wat Grunberg se tekste skep, kan dit as 'n vorm van “etiese getuienis” (Barlett, ibid.) gesien word. Die feit dat Grunberg oor aangeleenthede soos verslawing, selfdood, lyding en die versorging van bejaardes skryf, is tekenend van hierdie etiese kwessies.

Moedervlekken bevat genoeg eties-morele vraagstukke om as 'n etiese getuienis getipeer te word. Die wyse waarop Grunberg met werklikheid en fiksie in *Moedervlekken* omgaan, is 'n wederkerige proses. Hy grond groot gedeeltes van sy narratief op werklike gebeure (soos sy moeder se sterfte en sy ondersoekende geaardheid wat in Kadoke se karakter vergestalt), maar verdraai die feite op so 'n manier dat die leser nie anders kan as om skepties teenoor sommige gebeure te staan nie. Steeds pleit Grunberg vir 'n realistiese skryfwyse. Hy wil die werklikheid in woorde vasvang ten einde op te voed, te ontnugter en selfs te skok. *Life writing* is 'n aspek van die outobiografie wat vervolgens met *Moedervlekken* in verband gebring word.

4.6 *Moedervlekken* as 'n *life writing*-teks

Alhoewel *Moedervlekken* nie 'n suiwer outobiografiese teks is nie, en geen van die karakters in die roman 'n skrywer is nie, besit die roman steeds talle eienskappe van *life writing*, naamlik die inteskosering op 'n enkele lewe. Die fokus val (in *life writing* sowel as in *Moedervlekken*) op die onsekerhede wat met bejaardheid gepaardgaan (sien Jolly, 2001:ix). Die lewe en langsame agteruitgang van Kadoke (en tot 'n groot mate Grunberg)⁴⁰ se moeder word in hierdie roman beklemtoon. “Alle romans zijn persoonlik” (Grunberg, soos aangehaal deur Fürst-Fastré, 2016). Hy erken daarmee die persoonlike element van die roman. Grunberg is daarvoor bekend dat hy die werklikheid met behulp van fiksie uitbeeld omdat hy fiksie as 'n “superieur instrument” beskou om die werklikheid mee vas te vang (Vaessens, 2010b:14). In dieselfde onderhoud met Fürst-Fastre (2016) vertel Grunberg hoe wanhopig die skrywe van hierdie roman hom laat voel het weens die hulpeloosheid wat hy gedurende sy moeder se lyding ervaar het:

⁴⁰ Grunberg erken in 'n onderhoud met Fürst-Fastré (2016) dat sy moeder vir hom as 'n “model” tydens die skryf van *Moedervlekken* gedien het.

Ik ben tijdens het schrijven, vooral tijdens de laatste fase, in een soort wanhoop over mijn eigen leven vervallen die ik alleen kende uit de diepste duisternis van de puberteit toen ik soms nachten niet kon ophouden met huilen.

Hierdie passasie praat oor die uitdagings van *life writing* wat met ouderdom en verwante kwessies gemoeid is. Morganroth Gullette (2001:26) is van mening dat *life writing* 'n gewilde platform geword het waar die bewussyn van die self en 'n kritiese bewussyn van ouderdom konvergeer. Frey Waxman (2001) se uitgangspunt met betrekking tot *life writing* en bejaardheid sluit by Morganroth Gullette s'n aan en behels dat *life writing* oor bejaardheid die skrywer (gewoonlik die kind van 'n bejaarde ouer) introspeksie laat doen en sy of haar lewe in verhouding tot die bejaarde se lewe laat sien. Jou eie oudword en sterflikheid word vir jou 'n sigbare realiteit wanneer iemand anders se lewe in kritiese oënskou geneem word.

Onlangse *life writing*-tekse oor selfdood neig om meer sensasioneel te wees (Sanderson, 2001:852). In *Moedervlekken* vind die soeke na sensasie en aandag op 'n eksplisiete wyse plaas, want “[d]e ziekte verveelt minder snel dan de gezondheid. Natuurlijk zitten er ook in de ziekte herhalingen, volgt die dikwijls bepaalde patronen, maar toch ben ik er nog altijd, na al die jaren, door geïntrigeerd” (bl. 95). Soos dit in hierdie aanhaling sigbaar word, word Kadoke deur siekte en afwykings gefassineer. Dit boei hom en die beskrywing van die afwyking, eerder as die normale, dra tot die sensasionele aard van *Moedervlekken* by. Selfdoodbriewe vervul in 'n mate dieselfde sensasionele funksie omdat dit as 'n geskrewe afskeidsgroet dien, gerig aan vriende, familie of die breër publiek. Kadoke vra aan een van sy pasiënte wat gepoog het om selfdood te pleeg: “Maar u hebt toch een brief geschreven waarin u aangaf niet verder te willen leven en u hebt met vrienden over die brief gesproken?” Die pasiënt antwoord doodluiters: “Zeker, dat heb ik gedaan, ik heb een afscheidsbrief geschreven en ik heb die mijn vrienden laten lezen” (bl. 17).

Sommige karakters in *Moedervlekken* doen hulself leed aan uitsluitlik met die doel om ander mense (of instansies) te noop om hulp te verleen en hulle oor hulle te ontferm. Die dood van mense, wat regdeur *Moedervlekken* voorkom, het 'n gebeurtenis geword wat as sensasioneel ervaar word. Die behoefte om nie meer te lewe nie en die konstante strewe na sterwe, word 'n motief wat by tye op 'n amusante wyse uitgebeeld word en wat tot die burleske karakter van die teks bydra. Een van Kadoke se pasiënte sê dat Kadoke haar “aan het leven bindt” (bl. 318). Kadoke speel daarom 'n belangriker rol as 'n psigiater wat bloot mense probeer verhoed om selfdood te pleeg. Hy word die einste rede hoekom hulle lewe. Die dood word 'n onderneming waar ruimte geskep word vir onderhandeling tussen pasiënt en psigiater of seun en moeder.

Grunberg vertel dat wanhoop, wat met die skryf van hierdie soort persoonlike tekste gepaardgaan, ook 'n sterkpunt kan wees omdat dit 'n “zelfaanklacht” is en 'n oproep tot aksie.

“Alle romans zijn wat mij betreft altijd ook een zelfaanklacht, waarbij de schrijver moet oppassen niet te vervallen in zelfbeklag” (Grunberg, soos aangehaal deur Fürst-Fastré, 2016). Net soos in Lanoye se geval, doen Grunberg kritiese introspeksie terwyl hy Kadoke se lewe neerpen. Hierdie introspeksie word duidelik wanneer die leser (vanuit onder andere resensies) beseft dat die skrywer sy eie ervarings en omstandighede by die roman betrek. Morganroth Gullette (2001:26) beklemtoon die uitdagings van *life writing* oor ouers deur aan te voer dat die moeilikheidsgraad van so 'n skrywe verhoog word wanneer daar persoonlike elemente betrokke is. Al is *Moedervlekken* 'n fiktiewe teks, oorspronklik waarheid en fiksie sporadies. Morganroth Gullette (2001:26) verduidelik hoekom dit juis moeiliker is om biografies oor jou eie moeder te skryf:

Writing the biography of one's mother is harder because this underexamined bias in life writing make the subjectivity of older women less visible to younger people even in the same family.

In *Moedervlekken* kom talle tekstuele verwysings na *life writing* voor, soos die afskeidsbriewe wat Kadoke se pasiënte voor hulle selfdoodpogings skryf. Hierdie briewe bevat vanselfsprekend uiters persoonlike inligting rakende die omstandighede wat mense tot hierdie drastiese handeling dwing. Die eerste afskeidsbrief waarvan ons in *Moedervlekken* lees, is deur 'n man geskryf wat as Gerstenfeld bekend staan. Gerstenfeld lag konstant terwyl Kadoke en sy kollega, Ed, hom by sy woonstel besoek. Kadoke lees die brief wat Gerstenfeld geskryf het vlugtig en uit die inhoud van die brief is Gerstenfeld se neerslagtigheid en uitsigloosheid met betrekking tot die lewe opvallend. Tipiese kenmerke van *life writing* is in hierdie brief van Gerstenfeld opvallend soos die beklemtoning van 'n enkele lewe, naamlik sy eie.

Reeds vroeg in die roman, soos in die toneel waar Kadoke-hulle vir Gerstenfeld besoek, word die dood (of die suggestie daarvan) uitgebeeld met die fokus op humor. Nadat Kadoke aan Gerstenfeld gevra het of hy bewus is van die rede vir hulle besoek, reageer hy met 'n lag – “niet schamper, eerder amicaal” (bl. 16). Hy reageer op dié wyse “om iedereen gerust te stellen” (ibid.) en met die verduideliking: “Mijn huisarts was een beetje in paniek” (ibid.). Gerstenfeld gaan voort deur Kadoke-hulle gerust te stel in verband met sy psigiese toestand deur te poog om sy brief te regverdig: “Iedereen schrijft weleens zoiets, denk ik. Eén keer in zijn leven. Of misschien vaker” (bl. 17). Op die vraag of Gerstenfeld gereed met sy familie kontak maak, antwoord hy op nog 'n onverwagse, aweregse wyse:

‘Ja, zolang ze niet doodgaan wel.’ Gerstenfeld glimlacht en stopt de tandenstoker weer in zijn mond.

‘Hebt u veel van uw vrienden verloren?’

‘Eentje, ruim vijftien jaar geleden. Niet iedereen begrijpt mijn humor’ (bl. 19)

Sanderson (2001:852) skryf dat literatuur oor selfdood, veral outobiografiese tekste, die mees paradoksale vorms van *life writing* is. In die bogenoemde voorbeelde uit *Moedervlekken* word die paradoks, wat met behulp van humor in 'n skynbaar ernstige situasie geskep word, duidelik sigbaar. Kadoke moet sy pasiënte se vertrouwe wen voordat hy hulle kan oorreed om teen selfdood te besluit en humor word telkemale vir hierdie doel ingespan. Dit is soms egter die pasiënte wat grappe oor hul selfdoodneigings of selfs selfdoodmetodes maak en wat sodoende ruimte vir vertrouwe en berading skep. Michette is een van die karakters wat die dood personifiseer, trivialiseer en 'n travestie daarvan maak. Sy sê dat sy deur die dood "verleid" word en dat die dood 'n singende stem het. "Ben jij weleens verleid door de dood, dokter? Heb je weleens gezien hoe verleidelijk de dood is? Hoe opgewonden je kan worden bij de gedachte dood te gaan?" (bl. 212)

Weereens is die paradoksale, waarvan Sanderson praat, sigbaar in Michette se woorde. Sy praat met Kadoke op 'n honende en spottende wyse oor die dood en haar gekose middels om haarself leed aan te doen. "'Het is bleekwater,' zegt ze. Haar stem klinkt verleidelijk. Ze spreekt het woord uit zoals een ander over kostbare champagne zou spreken" (bl. 211). Met behulp van dieselfde paradokse waarmee Kadoke sy pasiënte moet oortuig om te lewe, moet hy ook poog om sy eie moeder aan die lewe te hou, deur haar byvoorbeeld te oortuig om (meer) te eet. "Je moet de mensen verleiden om te eten zoals je hen moet verleiden tot liefde, en het verschil tussen dwingen en verleiden is niet altijd even duidelijk" (bl. 30). Kadoke moet die lewe soos 'n produk aan sy pasiënte (en sy moeder) verkoop in terme van voor- en nadele.

Die skrywe oor Kadoke se moeder is die persoonlikste deel van *Moedervlekken* en ook die deel wat die meeste aan outobiografiese *life writing* grens. Hierdie persoonlike aard van die teks is te danke aan die feit dat dit oor Kadoke se moeder se identiteit handel, maar ook oor Kadoke en tot 'n sekere mate Grunberg s'n. Grunberg noem dat skryf vir hom altyd 'n emosionele proses is. Dit is eerstens nie slegs Kadoke se moeder wat blootgelê word nie, maar ook Grunberg se moeder, omdat hy klaarblyklik oor persoonlike dinge skryf. "Tijdens het schrijven merkte ik al dat dit boek anders is. Schrijven is altijd een emotioneel proces, maar dit was heftig", merk Grunberg in hierdie verband aan Jaeger (2016) op.

Die dood dien as 'n deurlopende en selfs rigtinggewende motief in *Moedervlekken* weens verskeie redes. Grunberg skryf in *Moedervlekken* oor die dood as 'n onvermydelike gebeurtenis waarop elkeen voorbereid moet wees. Dit is Kadoke se missie om sinnelose sterftes te vermy, selfs die dood van plante. "Waarom het gras dood moet, begrijpt hij niet. Dit zinloze sterven bevat hem niet" (bl. 25). Hierdie siening word ook deur Kadoke in sy loopbaan in "suïcideprewentie" (bl. 15) uitgeleef. "Omdat ik geloof, omdat wij geloven, dat die dood onnodig is", is Kadoke se opinie (bl. 212). Grunberg se nihilistiese wêreldbeeld word veral in die

representasie van die dood in hierdie boek, soos wat dit deur Kadoke beleef en verwoord word, weerspieël. Dood word as 't ware 'n entiteit, 'n onvermydelike dog onkenbare karakter weens die personifiëring daarvan in die roman.

Die dood word ook deur 'n liminale sone in *Moedervlekken* verteenwoordig – as 'n toestand van nielewe, maar nie van leweloosheid nie. Kadoke verwoord een van sy grootste vrese deur te sê: “Hy vreesde niet de dood maar het gebrek aan leven, het halfdood-zijn” (bl. 113). Grunberg (2016a) skryf dat sy werklike moeder verraai gevoel het toe haar man sterf. Hy keer hierdie situasie van verraad in *Moedervlekken* om deur Kadoke se moeder eerste te laat sterf en sy vader die verraaide een te maak. In 'n artikel oor die huwelik van sy ouers en die dood van sy vader merk Grunberg (2016a) die volgende op:

Sommige doden blijven akelig levend, hoewel het woord 'akelig' de indruk zou kunnen wekken dat ik het deze doden verwijt dat ze zo levendig blijven. Dat is niet het geval. Ik bedoel akelig meer zoals spoken akelig kunnen zijn.

Moedervlekken is nie 'n outobiografiese roman nie, maar die dood van Grunberg se ouers, sy opvattinge oor identiteit asook sy siening van liefde is temas in sy persoonlike lewe wat met dié in die roman oorvleuel. Om hierdie rede het die teks 'n sterk *life writing*-inslag; ook weens die feit dat een persoon se lewe, naamlik dié van Kadoke se moeder (wat ooreenkomste met Grunberg se moeder, Hannelore Grünberg-Klein⁴¹ toon), regdeur die teks belig word. Met hierdie roman bevestig Grunberg Vaessens (2010b:14) se siening dat fiksie 'n meer effektiewe manier as 'n ooggetuieverslag kan wees om waarheid oor te dra. *Moedervlekken* is daarom 'n duidelike voorbeeld van fiksionele *life writing*.

4.7 Grunberg en die *slapstick*-komedie

Demeyer (2010a) en Vervaeck (2017) skryf breedvoerig oor die rol van die cliché in Grunberg se werk. Die cliché, as “verslete beeldspraak” (HAT IV, 2015:170), word deur Grunberg gebruik om sy kunsopvatting, sy idees oor wat literatuur veronderstel is om te wees, te verwoord (sien Demeyer, 2010a en Vervaeck, 2017). Die cliché en *slapstick*, 'n komedie gebaseer op opsetlike lomp en vernederende gebeure (soos gedefinieer deur die *Compact Oxford English dictionary for students*, 2006:972), is nou verwant aan mekaar. Die cliché lei ook tot 'n mate van literêre vervlakking – soos in *slapstick* aangetref word – weens die afgesaagde, holruggeryde aard

⁴¹ *Zolang er nog tranen zijn* (2016) bestaan uit memoires van Grunberg se moeder, Hannelore Klein, en haar ouers wat gedurende die Tweede Wêreldoorlog (1939) van die Nazi-regime gevlug het. Van die hele Klein-gesin het slegs Hannelore oorleef. Dit is egter ook 'n boek oor die *bildung* van Hannelore, die ontugtering wat deur oorlog veroorsaak word en die waarheid wat Hannelore buite die konsentrasiekampe ontdek het (Waanders, 2015).

daarvan. Demeyer (2010a:117) bied 'n meer gedetailleerde omskrywing van die funksie van *slapstick*:

Slapstick ontmaskert die pretenties op een zodanig grappige manier dat zij ons tevens troost biedt. Wat de kunst dus moet nastreven is verstrooiing als humor en troost. Een belangrijk middel daartoe is 'identificatie'.

Die doel van die *slapstick*-genre is om verborge of verhewe temas op 'n komiese manier aan die lig te bring en dusdanig aan te toon "dat alles in feite eenvoudig is" (Vervaeck, 2017:101). Danksy hierdie komiese ontmaskering kan die leser of kyker tot 'n groter mate met die vereenvoudigde inhoud identifiseer. Hierdie ontmaskering van die verhewene, wat tot identifikasie daarmee kan lei, vind gewoonlik deur middel van 'n klug(spel) en geanimeerde geweld plaas (Bromley, 2017).⁴² Bromley (2017) tipeer *slapstick*-kuns as "a physical kind of comedy based around pratfalls and mild comic violence – smacks in the head, pokes in the eyes, people falling down, etc.". Ofskoon *Moedervlekken* nie as 'n suiwer *slapstick*-roman beskryf kan word nie, beïnvloed elemente van *slapstick* (soos die cliché en 'n lae vorm van komedie) tot 'n groot mate die inhoud van die roman.

In Grunberg se werk dra die cliché grootliks tot die gevoel van afgesaagdheid en vervlakking by. In die essaybundel *De troost van de slapstick* (1998) neem Grunberg die standpunt in dat die meeste dinge waaraan ons waarde heg, deur middel van verstrooiing, vervlakking en identifisering gelykgestel word. "Ik geloof niet dat films, boeken, schilderijen, beelden en foto's iets anders moeten bieden dan verstrooiing" (Grunberg, soos aangehaal deur Demeyer, 2010a:117). Identifikasie vind in *Moedervlekken* plaas wanneer die leser met gebeure in die fiktiewe wêreld, wat deur Grunberg geskets word, assosieer. Deur van oorgebruikte uitdrukkings gebruik te maak (soos "*It's better to burn than to fade away*" (bl. 184)), skep Grunberg 'n groter familiariteit tussen die teks en die leser. Grunberg se voorkeurmedium om verskeie dinge deur middel van hierdie verstrooiing, vervlakking en identifisering aan mekaar gelyk te stel, is die narratief.

Van Erkelens (1998) noem dat *slapstick* veral in Grunberg se narratiewe tekste opvallend is. Grunberg besin in *Moedervlekken* veral oor dood, liefde, identiteit en lyding en vat hierdie temas op 'n komiese wyse in verskeie taferle saam. In Michette se selfdoodpogings is sommige van

⁴² *Slapstick* was teen die laat 1800's 'n kerndeel van die Engelse en Amerikaanse vaudeville-vertonings (Bromley, 2017). Vaudeville-vertonings is afkomstig van die Franse toneelkonde en behels 'n luttige musikale toneelstuk met vrolike, komiese liedjies wat dikwels satiries van aard is (HAT VI, 2015:1427). Bromley (2017) gaan verder deur te noem dat gehore vermaak was deur skreusnaakse akrobatiese toertjies waarin die akteurs hulleself doelbewus gepynig het. "The physical blows were not damaging, though," lig Bromley in. "The comedians had an almost magician's flair because they were masters of timing and comedic illusion" (ibid.).

die eienskappe van *slapstick* opvallend, soos die spot met haar selfdoodwyses en die spel met die dood (omdat sy haarself leed aandoen, maar nie werklik dood wil gaan nie). Michette probeer byvoorbeeld om, met die drink van reinigingsmiddels, die dood vir Kadoke aantreklik te laat lyk sodat hy kan verstaan hoekom sy daarna smag. Sy verrig hierdie dodelike handeling op 'n *nonchalante* wyse: “Ze neemt een slok, loopt naar een van de plantenbakken en kotst” (bl. 216).

Omdat humor, wat regdeur *Moedervlekken* voorkom, 'n universele menslike verskynsel is, vind “identificatie” tussen leser en teks makliker plaas. Grunberg glo dat pretensies en mooiskrywery nie bevorderlik is om onderwerpe soos dood en lyding te verwoord nie. Die leser moet immers met die verhaal en die lot van die karakters kan identifiseer. Grunberg gebruik humor en gestroopte taal om die essensie van sy wêreldbeeld aan die leser oor te dra – die lewe is 'n ontmaskerende, illusiële en pretensielose bestaan waartydens lyding en trauma verduur en nie onderdruk moet word nie. Nadat Kadoke se moeder gesterf het, het sy vader selfs haar traumas vir homself toegeëien. Kadoke verwoord die voortsetting van sy moeder se traumas (deur sy vader) soos volg: “Wij vinden niet dat het trauma moet worden overwonnen of dat het moet worden onderdrukt, maar dat het moet worden voortgezet” (bl. 246).

Omdat Kadoke nie gelowig is nie, spot hy met godsdiens en God, en elemente van *slapstick* is in hierdie spot teenwoordig. Spottenderwys bring Kadoke 'n tipe vervlakking, of 'n gelykskakeling van temas soos lewe en dood, humor en erns of godsdiens en ateïsme, in die roman teweeg. Kadoke se moeder weet nie hoekom daar in die Joodse godsdiens op die ramshoring geblaas word nie. “Om God wakker te maken,” spot sy (bl. 178). Die *slapstick*-funksie van vervlakking is opmerklik in Kadoke en sy moeder se spot met die blaas van die ramshoring en derhalwe met godsdienstige rituele. Omdat die rabbi nie opgedaag het om op die ramshoring vir Kadoke se moeder te blaas nie, het Kadoke besluit om die geluid van die ramshoring met die blokfluit na te maak. “Als God hier niet wakker van wordt, weet Kadoke het ook niet meer” (bl. 180).

Hierdie grappige *slapstick*-spot met onderwerpe soos die dood, selfpyniging en godsdiens is juis opvallend omdat dit in kontras staan met die dooierige persoonlikhede van sommige karakters. Kadoke word as 'n “saai” persoon deur sy moeder beskryf: “‘Mijn zoon,’ zegt moeder, en Kadoke hoort hoe honend haar stem klinkt, ‘hij is zo conventioneel. Hij is saai’” (bl. 144). Eienskappe van *slapstick*, soos die ontmaskering van pretensies, vervlakking en identifikasie, kan in hierdie aanhalings waargeneem word. Ook die lae burleske, waar 'n ernstige onderwerp verlaag word deur dit op 'n ligsinnige wyse uit te beeld, is in die aangehaalde gebeure opvallend.

Grunberg ontmasker pretensies op sodanige wyse dat dit troos bied en geleentheid vir die leser skep om met die karakters en hulle omstandighede te identifiseer. Mense wat gepoog

het om hulle eie lewens te neem, is van die karakters wat die meeste troos en bejammering uitlok deur middel van hulle openhartige afskeidsbriewe. Die veertienjarige Nelleke se brief is een van hierdie voorbeelde. Sy skryf: “Lieve papa en mama, als jullie dit lezen leef ik niet meer. Ik weet niet hoe ik het anders moet oplossen. Het spijt me voor de overlast die ik jullie heb bezorgd. Wees niet verdrietig. Het is beter zo” (bl. 184). Dit is egter nie net die randfigure in *Moedervlekken* wat lesers tot bejammering stem nie. Kadoke is ’n karakter wat identifisering en simpatie uitlok as gevolg van sy selfbejammering en die uitsigloosheid wat hy uitstraal. Kadoke motiveer ’n tipe identifisering tussen psigiaters en laagopgeleide pasiënte weens die verskil in hulle sosiale status:

Wij doen het goed met laagopgeleide patiënten, mensen uit de onderste lagen van de samenleving, maar zodra wij hoogopgeleide patiënten tegenkomen, dat wil dus veelal zeggen patiënten die verbaal sterk zijn, gaan wij systematisch fouten maken. Juist omdat wij ons zo goed met hen kunnen identificeren denken wij dat het zo’n vaart niet zal lopen (bl. 88).

Demeyer (2010a:117) wys op die gebrek aan “diepgang” van *slapstick*-kuns. Dit is volgens hom spytig dat hierdie styl nie onnodige diepgang aan die kaak stel nie, maar dat dit eerder diepgang, met betrekking tot die inhoud van die beeld of teks, vervang met ’n “eenvoudige vlakheid” (Demeyer, *ibid.*). Grunberg perk sy hoofkarakters asook sy verhale drasties in deur hulle aan die cliché en “eindeloze herhaling”, wat vervlakking tot gevolg het, te onderwerp (Vervaeck, 2017:101). Die toneel waar Kadoke se moeder handeviervoet teen die trappe opklim, bevat *slapstick*-elemente, omdat dit die limiete van bejaardheid op so ’n komiese wyse uitbeeld dat dit troos bied. Bejaardes moet verskeie take op ’n alternatiewe wyse verrig weens hulle fisieke regressie en afnemende krag. Kadoke se moeder kan nie teen die trappe opstap nie en daarom moet sy op haar hande en voete loop.

Voordat moeder omhoog kan worden gehesen komt ze zelf in actie. Ze draait zich om en op handen en knieën klimt ze zonder al te veel zichtbare moeite naar boven, alsof ze een jong hondje is dat het traplopen nog niet onder de knie heeft (bl. 144).

’n Mate van vernedering, ’n eienskap van *slapstick*, is in hierdie toneel teenwoordig, veral omdat Kadoke die tekens van agteruitgang by sy moeder as vernederend beskou. “Moeder, je bent geen hond,’ zegt Kadoke. ‘Kom overeind. Het is genoeg geweest” (bl. 144). Die toneel bevat ook, soos wat Bromley (2017) dit noem, “physical comedy”. Die fisieke aspek van die toneel, sowel as die feit dat Kadoke se moeder hierdie kruipaksie woordeloos en selfs op ’n akrobatiese wyse uitvoer, herinner aan *slapstick*. Bromley (2017) verklaar hoekom *slapstick* as “physical comedy” bekend staan:

Also known as 'physical comedy,' slapstick is more action than words and for the longest time, many slapstick comedians didn't talk. This style of comedy requires great timing, animated facial expressions, and quite a bit of acrobatics to pull off.

Herhaling het, net soos *slapstick*, 'n belangrike funksie met betrekking tot *Moedervlekken*. Herhaling skep die gevoel van verstrooiing. Onderwerpe en gebeure word op plekke doelloos herhaal, wat tot die vervlakking van die sogenaamde literêre waarde ("literariness") van die teks lei. Kadoke se moeder reïtereer haar mening dat hy ruggraatloos is. "Je hebt geen ruggengraat. Je was een jongen zonder ruggengraat. Nu ben je een man zonder ruggengraat. En zolang je geen ruggengraat hebt kan ik niet doodgaan" (bl. 65). Vervaeck (2017:100) verduidelik hierdie herhaling van handeling en woorde in Grunberg se werk: "De functie is duidelijk: zoals de personages rondtollen in hun lege bestaan, zo draaien de zinnen van het verhaal rond telkens opnieuw herhaalde, nietszeggende woorden."

In *Moedervlekken* word talle woorde en handeling herhaal wat op die sinloos herhalende aspek van die mens se daaglikse bestaan dui. Grunberg se rookverslawing is nog een van hierdie herhalende, oënskynlik niksseggende handelings waaraan die leser byna op elke tweede bladsy herinner word. Rook herinner vir Kadoke aan waarheid – "De waarheid is dat hij rookt, de waarheid is een sigaret" (bl. 55). Derhalwe beskou hy rook as 'n tipe ontmaskering van skynwaardes. Rook is ook vir Kadoke bloot 'n genot, 'n herhalende handeling wat deur die aard van sy beroep bevorder word, want "andermans geestesziekte dwingt je tot roken" (ibid.). Net soos wat *slapstick* verskeie onderwerpe gelykskakel, tref Kadoke ook nie onderskeid (met betrekking tot belangrikheid) tussen singewende aktiwiteite en minder belangrike aksies in sy lewe nie. "Hij is een man die niet meer weet wat belangrijk voor hem is en die dat vermoedelijk ook niet wil weten" (bl. 166). Hierdie droefgeestige uitkyk herinner weer aan die nihilisme, die ontkenning van kennis en stelsels.

Demeyer (2010a:118) skryf dat Grunberg soms sukkel om tussen 'n aforisme en 'n cliché te onderskei, en dit is nóg 'n kernelement van *slapstick*. Vervaeck (2017:101) verklaar hierdie styl van Grunberg ten dele deur te skryf dat Grunberg aan sy poëtika van eenvoud getrou bly. "Al wat hij doet lijkt te beantwoorden aan een logica die even simpel als onontkoombaar is. En dus wordt het leven in deze roman ook gereduceerd tot een stapeltje clichés" (Vervaeck, ibid.). Soos met *slapstick* die geval is, is Grunberg se werk gevul met kwinkslae en humoristiese taferale. Die kompleksiteit van die teks skuil egter juis in hierdie oënskynlike eenvoudige aanbiedingswyse.

Van Erkelens (1998) lewer die volgende uitspraak oor die essays wat in *De troost van de slapstick* opgeneem is: "Grunbergs gedachten zijn vaak origineel. Hij ziet dingen die anderen niet opvallen en weet zijn bewonderende verbazing daarover prachtig te beschrijven." Hierdie

uitspraak is ook op *Moedervlekken* van toepassing omdat Grunberg gewone mense en handelings op 'n unieke wyse beskou en uitbeeld. Die kern van die *slapstick*-genre lê juis by hierdie betrokkenheid – 'n “engagement” by die teks (Demeyer, 2010a:120). Dit is 'n oproep om kritiese denke oor styl en inhoud wat in 'n konstante kompetisie met mekaar is. Grunberg pleit, deur middel van sy tekste, vir 'n “zelfbetrokken lezing” (Demeyer, *ibid.*). “Nog steeds moet de lezer zich identificeren met het verhaal, en nog steeds moet een bepaalde pretentie doorgeprikt worden”, voer Demeyer (*ibid.*) in hierdie verband aan.

Slapstick speel 'n noemenswaardige rol in *Moedervlekken*. Pretensie word ontmasker en die waarheid word, deur middel van humor, ontbloot. Grunberg gebruik hierdie metode om met die leser sekere ervarings met betrekking tot oudword en die dood te deel. Fortuin (2016) is van mening dat Grunberg in *Moedervlekken* “een generationeel doorgegeven verbod op geluk” beskryf. Hierdie stelling kan ten dele met behulp van Kadoke se pa se optrede, ná die moeder se dood, ondersteun word. Nadat Kadoke se pa besluit het om sy moeder se rol oor te neem, het hy ook haar traumas vir homself toegeëien. “Mijn vader is volledig opgegaan in zijn nieuwe rol, hij is letterlijk mijn moeder geworden” (bl. 74). Die vader het nie die moeder se geluk voortgesit nie, maar juis haar verliese en traumas, want dit het haar in 'n groot mate gedefinieer.

Die droefgeestigheid van die roman lê in hierdie oorgeneemde traumas en Kadoke se uitsiglose uitkyk op die lewe. Fortuin (2016) beklemtoon die “uitzichtloosheid” waarop hierdie bewaring van traumas wys, 'n troosteloosheid wat met behulp van humor en *slapstick* blootgelê en beklemtoon word. Die lydsame verduring van hierdie traumas vind in *Moedervlekken* op 'n stoïsynse wyse plaas en hierdie korrelasie word vervolgens bespreek.

4.8 *Moedervlekken* en die Stoïsisme

Ik sta boven het lijden (bl. 289)

Otto Kadoke word in *Moedervlekken* as onverstaanbaar uitgebeeld, iemand wat bo lyding staan en meestal nie deur eksterne gebeure beïnvloed word nie. Hy beskryf homself as “kalm, toegewijd maar niet té empatisch, dat is slecht voor de kalmte” (bl. 6). Rossouw (2013:176) noem dat die “ideaal van apatie as integrering en oorstyging van die emosies” 'n sentrale gegewe by beoefenaars van die Stoïsisme is. Die Romeinse keiser Marcus Aurelius (121-180 n.C.), soos aangehaal deur Bakker (1957:142), het die kern van die Stoïsisme van sy leermeester Epictetus geleer, en hierdie primêre beginsels is steeds vandag in die stoïsynse filosofie geldig:

De leer der innerlijke vrijheid, waardoor de mens boven het uiterlijke verheven is en vrede en geluk deelachtig wordt, het onderscheid tussen wat 'bij ons' is en wat niet, de uitzonderlijke waarde van de redelijke zelfontplooiing van de mens, etc.

Kadoke werk daaglik met selfdood, maar raak selde emosioneel by sy pasiënte betrokke. "Ten overstaan van de zelfverkozen dood van mensen blijft hij kalm" (bl. 26). Hy staan as 't ware bo hulle lyding en verkies om apaties te bly ten opsigte van die eties-morele vraagstuk van selfdood. Juis weens sy doelbewuste keuse om emosioneel onbetrokke by sy lydende en sterwende pasiënte te wees, toon hy 'n buitengewone eienskap – die eienskap van onverstoobarheid. Hierdie eienskap herinner aan wat Scherz (2017:7), binne die Stoïsynse tradisie, as "the art of dying" beskryf; die kuns om kalm te bly te midde van teenspoed en lyding.

Kadoke glo nie meer in die "genezing" van pasiënte wat selfdoodneigings toon nie, maar kies steeds om vir hulle berading te gee en te probeer oortuig om v'ir lewe in plaas van téén lewe te besluit. Die stoïsynse filosofie het 'n mensgerigte benadering: "Weldaden vragen geen waardering, dank of vergelding; zij dragen hun loon in zichzelf. Door anderen te helpen, helpen wij onszelf" (Bakker, 1957:143). Kadoke help ander, omdat hy waarde daaruit put. As "grensoverschrijdende terapie" (bl. 347) besluit Kadoke om een van sy pasiënte, Michette, as sy moeder se versorgster aan te stel. As gevolg van sulke gedrag staan Kadoke as die "grensoverschrijdende psigiater" bekend (ibid.) Hy doen dit nie om erkenning te verkry nie, maar omdat die psigiatrie nie meer bereid of in staat is om haar te behandel nie.

In byvoorbeeld *Die pes* (2012) van Albert Camus, in Afrikaans vertaal deur Piet de Jager, en *Waiting for the Barbarians* (1983) deur J.M. Coetzee, draai alle gebeure om 'n "simpatieke, magtelose, stoïsynse hoofkarakter" wat aan kragte veel groter as hyself uitgelewer is (Rossouw, 2013:175). In *Moedervlekken* bevind Kadoke hom in dieselfde bootjie ten opsigte van kragte wat buite sy beheer is. Hierdie kragte sluit in die sterwe van mense, seksuele aangetrokkenheid en natuurlike oorsake van dood. Michette gesels met Kadoke oor "de geruststellende zekerheid van de ondergang" (bl. 116), en omdat hy die dood as 'n geruststellende en beslissende gebeurtenis aanvaar het, kan hy self besluit hoe hy daarop reageer. Kadoke erken hierdie kragte en besef, tipies van 'n stoïsynse karakter, dat hy min beheer oor eksterne gebeure het. Hierdie voortsetting van trauma, wat in die oorlogstyd ontstaan het, word veral deur Kadoke se moeder vergestalt:

Kadoke beseft dat zijn moeder absoluut niet wenst te genezen van de trauma's die ze in de oorlog heeft opgelopen. Hij ziet in dat die trauma's niet moeten worden opgelost in genezing, maar juist moeten worden doorgegeven aan de volgende generaties. De trauma's in stand houden, daar gaat het om, redding of genezing is nu eenmaal niet mogelijk ('t Hart, 2016).

Kadoke se moeder het meer as een Joodse konsentrasiekamp oorleef (bl. 71). Binne-in die kampe het sy meer hoop gehad as daarbuite. “Op een eigenaardige manier mist ze soms het kamp, want in het kamp had ze hoop, en daarbuiten bleef alleen de hopeloosheid over” (bl. 247). Om hierdie rede verkies sy om die traumatiese belewenisse lewend te hou in plaas daarvan om dit te onderdruk. Kadoke lewer vanuit ’n stoïsynse perspektief kommentaar op hierdie voortsetting van traumas: “Maar wij zijn allemaal de voortzetting van andermans trauma’s, u, ik” (bl. 80). Deur empatie met sy pasiënte te toon en baie geduld aan die dag te lê, poog hy om hulle van selfdood te red. Kadoke deel ook sy insig betreffende selfdoodpasiënte aan die leser mee deur te noem dat mense hulleself beseer om iets te voel, om dit deel van hulle identiteit te maak: “Mijn indruk is helemaal niet dat patiënten alleen maar genezen willen worden, ze willen ergens mee kunnen leven [...]. Ziekte is ook identiteit” (bl. 97).

Rossouw (2013:175-176) is van mening dat die beoefening van deugde soos geduld, medemenslikheid, gelykmatigheid en selfbewustheid in alle omstandighede vir die ou Stoïsyne nastrewenswaardig was. Hierdie deugde is steeds vandag vir aanhangers van die Stoïsisme van toepassing. Volharding, ten spyte van teenspoed en lyding, is vir Stoïsyne van groot belang, juis omdat die genoemde deugde in tye van swaarkry gekweek en op die proef gestel word. In ’n tyd/omgewing waar karakters deur dood omring word, moet hulle iets kry om voor te lewe, iets wat hulle onverpoosd kan nastreef en wat betekenis aan hulle lewens toevoeg. Vir Kadoke se moeder is dit haar oorlogstraumas en vir sy vader is dit die traumas van (en herinneringe aan) sy oorlede vrou.

Die voortsetting van ander se traumas is een van die faktore wat die geluk van ’n paar karakters in *Moedervlekken* in die wiele ry. Kadoke se moeder, beliggaam deur sy vader, is die enigste skakel met sy Joodse agtergrond (Peppelenbos, 2016). Dit is die rede waarom Kadoke se moeder se traumas nie slegs deur sy vader voortgesit word nie, maar ook deur hom. Fortuin (2016) se stelling rym met hierdie voortgesette wyse waarop trauma beleef word: “Zo is er een moeder die wil leven omdat er niemand van haar zoon kan houden en een zoon die wil dat zijn moeder leeft opdat haar trauma’s niet verdwijnen.” Net soos sy moeder, glo Kadoke dat ware hoop relatief en kortstondig is. “Hoop. Kortstondige hoop, maar de ware hoop is kortstondig, alleen de valse hoop zeul je een leven lang met je mee” (bl. 323). Steeds glo Kadoke in hoop en dat dit deur vooruitgang geskep word. “Zolang er vooruitgang is, is er hoop”, is sy opinie (bl. 138).

Die ironie van *Moedervlekken* lê egter daarin Kadoke poog om ander van selfdood en ongeluk te weerhou, maar dat hy self nie ’n doel het om voor te lewe nie. As “een wankelende psychiater” (bl. 352) sukkel Kadoke om die lewe te geniet. Hy sê byvoorbeeld ook dat sy moeder nie aan hom vertel het dat die prys van “niet-sterven” (bl. 352) so hoog sou wees nie.

Sy werk word sy lewe omdat dit al is waaruit hy sin put – om ander te verlei om te lewe (Peppelenbos, 2016). Kadoke se moeder wil egter die enigste een wees wat ly en ongelukkig is en dit is 'n teenstrydigheid op sigself, omdat haar lyding ook Kadoke se ongeluk veroorsaak. “Moeder kan niet tegen het ongeluk van anderen, ze wil de enige zijn die ongelukkig is, dat moet je haar gunnen” (bl. 38).

Kadoke kies om homself van sy pasiënte se geestesongesteldheid en tot 'n mindere mate van sy moeder se bejaardheid en agteruitgang te distansieer, maar glo terselfdertyd dat die enigste manier om lyding te hanteer, is om dit te verduur. “De menselijke waardigheid schuilt in de volharding waarmee het hopeloze werk wordt verricht” (bl. 7), is Kadoke se opinie van die aktiwiteite waaruit mense hulle waardigheid put. Deur die lydsame verduring en voortsetting van lyding, trauma en “hopeloze werk” word die definitiewe stoïsynse eienskappe, soos volharding en deursettingsvermoë, by sy karakters gekweek en bevestig. Die woorde van Kadoke: “Ik lijd niet meer dan absoluut noodzakelijk” (bl. 290), impliseer dat hy 'n mate van beheer oor sy emosies het, ten spyte van sy omstandighede, en dit is die kern van die Stoïsimisme. 'n Altuïstiese hoofkarakter, met volharding en deursettingsvermoë, figureer in heelwat van Grunberg se werk. Vervaeck (2017:97) noem dat 'n uitsigloosheid opvallend en byna sonder uitsondering die deurlopende kenmerk by die hoofkarakters in Grunberg se romans is. Die basiese uitgangspunt van die nihilisme, dat daar geen vaste grond is waarop 'n stelsel van kennis gebaseer kan word nie, sien ek tot 'n mate ook in Vervaeck (ibid.) se opvatting weerspieël:

De hoofdfiguren zijn altijd ontgoochelde en ietwat marginale jongeren die het leven zien als een film of een theaterstuk, waarin voor hen helaas geen hoofdrol is weggelegd. Ze maken flauwe grappen, vinden alles even onbenullig en worden in de loop van het verhaal steeds vaker overmand door huilbuien waarin ze hun sentimentele verlangens de vrije loop laten.

In aansluiting by die eienskappe wat Vervaeck as konstantes in Grunberg se romans aanvoer, noem Van Dijk (2010:55) 'n ander deurlopende tema – die Messiasmotief. “De hoofdpersonen (die vaak gefnuikte schrijvers of kunstenaars zijn) doemen hier op als uitverkorene en tevens als martelaar” (Van Dijk, ibid.). Kadoke vul in enkele opsigte hierdie nederige en reddende rol.⁴³ In sy hoedanigheid as psigiater is sy primêre taak om mense se lewens as 't ware te red. Terselfdertyd probeer hy sy moeder aan die lewe hou deur haar te versorg.

Die ironie in *Moedervlekken*, soos in baie van Grunberg se ander werke, is dat die hoofkarakter onderneem om ander op een of ander manier te verlos, maar nie altyd in staat voel om homself

⁴³ Talle voorbeelde van hoofkarakters met 'n reddingstaak in Grunberg se werk kan in hierdie verband genoem word, soos Jörgen Hofmeester in *Tirza* (2006), Christian Beck in *De Azielzoeker* (2003) en Xavier Radek in *De Joodse Messias* (2004).

te red nie. “Het probleem”, skryf Van Dijk (2010:64) in verband met ontfermende of hulpverlenende hoofkarakters, “is bovendien dat ze nogal de neiging hebben zich te veel te identificeren met degenen die ze hebben besloten te helpen”. Hierdie stelling is woordeliks toepaslik op *Moedervlekken*. Kadoke is in staat om sy pasiënte te help en hy versorg sy moeder (asook vir Michette), maar versuim om beheer oor sy eie lewe te neem. Sy huwelik misluk, hy woon meestal by sy moeder en stel uit om die oënskynlik kwaadaardige moedervlekke op sy rug te laat verwyder. “Those things are growing”, sê een van sy moeder se versorgsters aan Kadoke oor die vergroeiings op sy rug. “I have seen them before, but they are growing. You should go to a doctor. I know somebody who died because of these things” (bl. 11).

Omdat sy moeder se traumatiese verlede sy enigste verbintenis met sy Joodse herkoms is, is haar skuld ook sy skuld en haar stem beskou hy as sy eie stem. “De schuld zit in zijn angst, in zijn lafheid, in de stem van zijn moeder die hij hoort en die op dit moment niet te onderscheiden is van zijn eigen stem” (bl. 326). Lawrence Langer, soos aangehaal deur Gilmore (2001:885), voer aan dat daar juis baie direk en eerlik oor trauma gepraat en geskryf moet word, en dít strook opvallend met die stoïsynse gelykmoedige verduring van lyding: “[N]arratives of the Holocaust should be stripped of literary devices or figural language in order to preserve the Holocaust’s reality” (ibid.).

In lyn met wat Langer voorstel, is die dialoog in *Moedervlekken* dan ook van beeldspraak gestroop wanneer daar oor traumatiese gebeure gepraat word, en word emosies op ’n gestroopte wyse weergegee, soms selfs kras en ongevoelig. In een van Kadoke se Krav Maga-gevegsporthe klasse vra sy afrigter, vanuit ’n motiveringsdoelwit, aan hom of hy vergas wil word (bl. 334). Hierdie vraag word deur Kadoke as onaanvaarbaar en “grensoverschrijdend” (bl. 335) beskou. Gevoelens van weersin, ongemak en selfs rou wat deur Kadoke, as ’n tweede-generasie-slagoffer van die Tweede Wêreldoorlog ervaar word, kom in hierdie dialoog tussen hom en sy Israeliese afrigter na vore. “Wil je vergast worden?’ Misschien is dat Israëliesche humor, maar ik apprecieer die humor niet”, sê Kadoke op ’n kalm, stoïsynse wyse aan sy afrigter. Hy reageer nie op ’n heftige wyse nie, maar wys sy afrigter op ’n bedaarde wyse op sy foute. Hierdie dialoog is belangwekkend, omdat dit Kadoke se innerlike weerspieël en ’n gedeelte van die skynwêreld onthul waarin sy afrigter met betrekking tot die Tweede Wêreldoorlog leef.

In *Moedervlekken* word die lewe as ’n uitsiglose en ongelukkige aangeleentheid beskryf. Kadoke se moeder beskryf selfs sy geboorte as moeisaam, “omdat je je zo verzette tegen het leven” (bl. 248). Die Stoïsynse bied ’n unieke standpunt met betrekking tot die uitsigloosheid en die hantering van lyding, naamlik om jousef bo lyding te verhef en jou te distansieer van eksterne omstandighede ten einde onverstoort te wees en ’n interne ekwilibrium te handhaaf. Kadoke

is nie 'n gevoellose mens nie. Hy ervaar lyding en word geraak deur sy moeder se situasie, maar die stoïsynse eienskappe van kalmte en selfbeheersing manifesteer in sy karakter. “[L]even is wankelen”, meen Kadoke (bl. 26), “als geen ander weet hij dat, als geen ander kan hij dat. Mischien is de sensatie van het wankelen heftiger dan anders. Dat verontrust hem niet [...]”. Kadoke besluit om die welstand van sy pasiënte te bevorder, eerder as om emosioneel deur hulle neerslagtigheid beïnvloed te word. Hierdie houding rym met die stoïsynse idee van medemenslikheid, 'n eienskap wat Bakker (1957:143) aan die Romeinse keiser Marcus Aurelius toeskryf:

Zonder zich blind te staren op uiterlijke roem en succes, heeft hij zijn krachten ingezet om in constructieve arbeid het welzijn van zijn onderdanen te bevorderen, daarbij geleid door de Stoïsche idee der humaniteit.

Moedervlekken kan as 'n eietydse stoïsynse roman beskryf word as gevolg van die humanitêre, kalm ingesteldheid kragtens die karaktertrekke van Otto Kadoke. Die Messiaanse tema oorvleuel met die stoïsynse leer weens die humanitêre ingesteldheid van beide – hulle mensgerigheid. Kadoke is 'n karakter wat pertinente eienskappe van die Stoïsyne toon. Juis omdat Kadoke beheer oor sy emosies en selfs sy identiteit uitoefen, maak dit van hom 'n stoïsynse karakter. Vanuit die teoretiese kader van die Kognitiewe Narratologie, kyk ek vervolgens na *Moedervlekken*; die temas wat in die roman aangepak word, maar ook hóé die temas uitgebeeld word, kom ter sprake.

4.9 *Moedervlekken* beskou vanuit die Postklassieke Narratologie

Grunberg staan as 'n laatpostmoderne skrywer bekend (Vaessens, 2010b). Sy romans beklee 'n grensposisie tussen fiksiewerke en dié wat op feitelike waarhede geskoei is. Grunberg glo immers dat werklikheid en literatuur nie apart moet funksioneer nie. Literatuur moet vir hom deur die werklikheid geïnspireer wees (Vaessens, 2010b:11). Hierdie verskynsel – dat waarheid en fiksie vermeng word – kan betekenisvol in terme van die Laatpostmodernisme geïnterpreteer word (Vaessens, 2010b:9). Vanuit die oogpunt van die Postklassieke Narratologie impliseer kognitiewe betrokkenheid die intellektuele en emosionele prosesering van narratiewe tekste deur die leser (Herman, soos aangehaal deur Meister, 2009:340). Daar word derhalwe van die leser verwag om aktief by die lees- en singewingsproses van 'n teks betrokke te wees. In 'n laatpostmodernistiese sin geld dieselfde kognitiewe betrokkenheid, omdat Laatpostmoderniste, volgens Vaessens (2010b:9), op vraagstukke soos die volgende ingestel is:

1. die verhouding tussen die skrywer, literatuur en die leser;
2. die rol van literatuur in 'n veranderende samelewing;

3. die literêre erfenis van die Postmodernisme;
4. die verhouding tussen fiksie en werklikheid; asook
5. die etiese en morele dimensies van literatuur.

In hierdie subafdeling word *Moedervlekken* binne die kader die Postklassieke Narratief en in terme van hierdie vyf eienskappe van die laatpostmoderne poëtika bespreek. Vaessens, soos aangehaal deur Van Kan (2014:74), beskryf die Laatpostmodernisme as 'n tydperk waarin die premisse van 'n relativistiese houding teenoor literatuur heroorweeg word sonder om die kategoriese eienskappe van literatuur te verwerp. Laatpostmodernisme streef na opregtheid en waarheid in literatuur, sake wat die Postmodernisme gediskrediteer het:

De laatpostmodernistiese skrywer staat bovenop de rokende puinhopen van de door postmodernistische keurtroepen kapotgebombardeerde literatuur en beneden lopen de lezers er hoofdschuddend langs (Van Kan, 2014:74).

Van Kan maak pertinent melding van die leser se posisie by die oorgang van Postmodernisme na Laatpostmodernisme. Hierdie aanhaling suggereer dat die Postmodernisme 'n negatiewe invloed op literatuur gehad het, maar dat die Laatpostmodernisme vanuit 'n hoër uitkykpunt die huidige literêre veld in oënskou neem en probeer red wat daar te redde is. Die eerste kwessie waarmee die Laatpostmodernisme gemoeid is, is juis hierdie verhouding tussen die skrywer, literatuur en die leser.

4.9.1 Die verhouding tussen die skrywer, literatuur en die leser

Van Dijk (2010:58) fokus veral op Grunberg se dubbelsinnige verhouding met sy publiek:

Ook Grunberg zelf is een schrijver die een dubbelzinnige verhouding met zijn publiek heeft. Hij laat zich steeds verleiden tot openbare optredens, polemieken en literaire relletjes.

Die dubbelsinnige verhouding wat Grunberg met sy lesers het, is ook in sy werk opvallend. Hierdie dubbelsinnigheid word veral deur die vermenging van feite en fiksie teweeggebring omdat Grunberg sommige van sy fiksiewerke, soos *Moedervlekken*, op feitelike, joernalistieke ervarings skoei; "hij keert zich tegen een van de werkelijkheid en de mensen (lezers) losgezongen literatuur" (Vaessens, 2010b:15). Grunberg erken ook dat hy veldwerk saam met ander psigiaters gedoen het om die gebeure in *Moedervlekken* meer geloofwaardig te maak. Sy letterkundewerke weerspieël aktuele kwessies, maar die gefiksionaliseerde aanbieding daarvan maak dit dubbelsinnig. In 'n postklassieke sin is hierdie gegewens belangrik, omdat die leser nie (meer) 'n apatiese en passiewe beskouer van die teks is nie. Die leser is meer as ooit betrokke

by die skryfproses omdat die skrywer sy teks gedagtig aan die leser skryf. Grunberg vertel aan Fürst-Fastré (2016) dat hy nie dieselfde band met mense het as wat hy met sy tekste het nie, en dat hy meer betrokke by sy eie tekste is as by ander mense:

Ik beseftte, hoewel er allerlei mensen in mijn leven zijn die belangrijk voor me zijn, dat ik me tot nu toe niet heb kunnen verbinden aan mensen zoals ik verbonden ben aan mijn eigen teksten, aan het schrijven.

Grunberg se verhouding met die literatuur wat hy skep en sy lesers wat sy tekste lees, word in hierdie aanhaling duidelik. Verskeie werkswyses en style dra tot hierdie verhouding met Grunberg se publiek en sy tekste by. 'n Stylmiddel soos ironie, wat in *Moedervlekken* teenwoordig is, is ook in 'n postklassieke sin belangrik omdat die leser moet aflei wat die skrywer nie sê nie. Ironie verg 'n kognitiewe betrokkenheid van die leser en daarom kan die verhouding tussen die skrywer, die teks en die leser in *Moedervlekken* in 'n postklassieke raamwerk gesien word. Dit is byvoorbeeld ironies dat Kadoke die hulpverlener is, maar by tye meer hulpbehoewend as sy pasiënte voorkom. Peppelenbos (2016) skryf soos volg oor die ironie in terme van hulpverlening en hulpverkryging in die roman: "Naarmate je verder komt in het boek wordt het ook steeds onduidelijker wie in dit boek hulp biedt en wie hulp ontvangt. Dat geldt voor Michette, voor de moeder en voor Kadoke." Peppelenbos meen dat die vrae wat Kadoke aan ander stel, net so van toepassing op homself is – en daarin lê die ironie.

Grunberg is altyd in die eerste plek, ook in sy hoedanigheid as joenalis, 'n romanskrywer (Vaessens, 2010a:312). Sy voorliefde vir fiksie kom die in meeste van sy werke na vore. Rakende sy verhouding met literatuur en sy lesers is hierdie stelling insiggewend, omdat dit kommentaar lewer op Grunberg se narratiewe skryfstyl, sy vermoë om 'n feitelike gebeurtenis op 'n narratiewe wyse te verwoord en sodoende 'n groter lesersbetrokkenheid tot stand te bring. Selfs met die skryf van *Moedervlekken* het Grunberg die Tweede Wêreldoorlog in gedagte gehou en die trauma wat sy moeder in die konsentrasiekampe moes beleef het. "Op de achtergrond speelt de oorlog mee," vertel hy aan Jaeger (2016). Die aktuele temas en maatskaplike problematiek wat hierdie roman onderlê, vereis van die leser om die teks des te meer krities en met 'n sosiaal-historiese ingesteldheid te lees. Aspekte wat lesersbetrokkenheid verhoog, soos aktualiteit en maatskaplike problematiek, hou ook met die rol van literatuur verband.

4.9.2 Die rol van literatuur in 'n veranderende samelewing

In terme van *Moedervlekken* en Grunberg se oeuvre, hou die vraagstuk oor die rol van literatuur in 'n veranderende samelewing die sterkste met preokkupasies van die Postklassieke Narratologie verband. Die rede hiervoor is dat Grunberg met behulp van aforismes, clichés en

met verwysing na kwessies soos selfdood, siekte, identiteit en ouerversorging sekere waarheidsuitsprake oor die lewe lewer. Hierdie stylmiddels en die aangeroeerde kwessies betrek die leser op 'n kognitiewe vlak by die tekskonkretisering. Vaessens (2010a:319) is van mening dat Grunberg in sy romans 'n bewussyn toon van die veranderende rol van literatuur in 'n tyd van kulturele diversiteit.

Vir Grunberg is singewing, deur middel van “echtheid, waarheid” en “werklikheid”, die primêre rol van literatuur (Vaessens, 2010b:6). Daarom vervleg hy sy joernalistieke ervarings met sy fiksie. Singewing geskied deur middel van 'n (sosiaal-polities) aktuele teks waaruit die leser sy of haar eie waarheid kan put en betekenis kan genereer. Die teenwoordigheid van aktuele temas en tendense in *Moedervlekke* kan ook vanuit 'n postklassieke oogpunt beskou word. In 'n samelewing met 'n vinnige ontwikkelingspas, gekenmerk deur veranderende tendense en modes, soek mense betekenis in wat hulle doen en lees. Grunberg poog om juis, deur middel van sy tekste, 'n geleentheid te skep vir die generering van betekenis.

4.9.3 Die literêre erfenis van die Postmodernisme

Meister (2009:340) gee 'n bondige rasonaal vir die nuwe benaderings tot filosofiese kwessies rakende geskiedenis en ideologie (soos gemanifesteer in die invloed van die Tweede Wêreldoorlog op verhoudings in *Moedervlekke*): “[T]he deconstructionist and postmodernist onslaught stimulated a multitude of new approaches aimed at combining the structuralists’ concern for systematicity with a renewal of interest in the cultural and philosophical issues of history and ideology.” Soos hierdie aanhaling duidelik maak, was Dekonstruksie en Postmodernisme dryfvere vir nuwe benaderingswyses ten opsigte van die neerslag van ideologie en geskiedenis in literatuur. Die vermenging van feite en fiksie is 'n skryfpraktyk wat Grunberg van dié van die Postmodernisme onderskei en in 'n laatpostmodernistiese of metamodernistiese fase situeer.

Van der Merwe (2017) het, met verwysing na besprekings van post-millenniale literêre fiksie, ondersoek gaan instel na die ontwikkelende korpus krities-teoretiese studies met betrekking tot die heengaan van Postmodernisme en die formulering van dit wat daarop volg – die Metamodernisme. Metamodernisme is in vele opsigte sinoniem met Laatpostmodernisme omdat die tendens 'n voortsetting van die Modernisme sowel as die Postmodernisme is en tegelykertyd tussen en teenoor sy kritiese voorgangers gesitueer word (Van der Merwe, 2017:iv). Die terugkeer na die werklikheidsproblematiek, as 'n tekortkoming van die benadering in die Postmodernisme, is trouens kenmerkend van die Metamodernisme.

Die mislukking, absorpsie, en verwerping van die postmodernisme het aanleiding gegee tot die ontstaan van die metamodernisme, wat gebruik maak van hernude

modernistiese begrippe om die tekortkominge van die postmodernisme teë te werk (Van der Merwe, 2017:iv).

Grunberg wil ons juis teruglei na die werklikheid, maar hy doen dit op 'n paradoksale manier, naamlik deur middel van postmodernistiese stylgrepe wat eerder gerig is op die ondermyning van die werklikheid en ons werklikheidsin. Hierdie gegewe is ook te verklaar binne die raamwerk van die Metamodernisme, wat die Postmodernisme verwerp, maar dit tog ook voortsit. Van Dijk (2010:61) is van mening dat Grunberg se lewe en sy werk op 'n eksplisiete wyse vermeng word. Hierdie vermenging van feite en fiksie is meer kenmerkend van die Laatpostmodernisme (en derhalwe die Metamodernisme) as van die Postmodernisme.

Leven en werk lopen expliciet door elkaar. Daarmee behoort hij tot een generatie schrijvers die afstand doet van de modernistische eis dat het werk geheel los moet staan van de auteur (Van Dijk, *ibid.*).

Postmoderne denke ontmasker die groot “Verklarende Theorieën” (soos Liberale Humanisme) en relatiewe literêre waardes soos oorspronklikheid, outentisiteit en waarheid (Vaessens, 2010b:8). Postmodernisme kweek ook 'n sekere siniese ingesteldheid by lesers: “Ironie en cynisme werden daarmee ook in de literatuur welhaast tot norm, cynisme, vooral, over de vraag wat literatuur vermag” (Vaessens, *ibid.*). Omdat literatuur en werklikheid (of die outeur se lewe en sy werk) nie (meer) apart van mekaar moet staan nie, soos die Moderniste dit wil hê, is literatuur in staat om meer te vermag.

Laatpostmoderniste en Metamoderniste poog om humanistiese kwaliteite soos eerlikheid, opregtheid, waarheid en oorspronklikheid weer aktueel te maak en sodoende betekenis daaraan te gee (sien Vaessens, 2010b:9). Vir Grunberg is hierdie humanistiese waardes uiters belangrik. Grunberg verset hom teen sy eie (postmoderne) neiging tot ironie, sinisme en die idee dat alles “onecht” is (Vaessens, 2010b:15). Vaessens (2010b:9) brei verder uit oor Grunberg se Laatpostmodernistiese styl: “Hij heeft de postmoderne pose van cynische afzijdigheid, die hij zich ooit liet aanleunen, van zich afgeworpen.” Alhoewel Grunberg se werk postmodernistiese eienskappe soos die teenwoordigheid van ironie toon, maak hy dit duidelik dat hy nog nooit Postmodernisme verstaan het nie:

I'm not sure what we talk about when we talk about postmodernism, but I'm afraid that true postmodernism was never my cup of tea. Too much religion – true postmodernism struck me as an attempt to turn playfulness into an ideology (Grunberg, soos aangehaal deur Vaessens, 2010b:10).

Grunberg hou nie van ideologie nie. Hy streef daarna om 'n eerlike en eenvoudige teks te produseer waarmee die leser kan identifiseer en hy slaag daarin deur onder andere 'n stylmiddel soos ironie, 'n eienskap van die Postmodernisme, te gebruik. Al besit Grunberg se resente tekse meer laatpostmodernistiese eienskappe, soos eerlikheid en aktualiteit, dra hy by tot die bewaring van die literêre erfenis van Postmodernisme deur stylmiddels soos ironie te gebruik. “De ironie is volgens hem onvermijdelijk voor wie zich niet wil beperken tot een ‘enkelvoudige identiteit” (Van Dijk, 2010:50). Ironie sowel as identiteitsverandering kom in *Moedervlekken* voor en veroorsaak dat karakters selde tot 'n “enkelvoudige identiteit” beperk word. Hierdie identiteitsverandering dra veral by tot die uitbeelding van fiksionele gebeure in die roman. Die verhouding tussen hierdie fiksionele gebeure en waarheid word volgende bespreek.

4.9.4 Die verhouding tussen fiksie en werklikheid

Omdat talle werklike gebeure, soos Grunberg se moeder se baarmoederversakking asook haar dood, *Moedervlekken* onderlê, is die spel met die verhouding tussen werklikheid en fiksie in die roman interessant. Grunberg “bekritiseert de neiging van lezers om literatuur te zien als een van de werkelijkheid afgesloten reservaat” (Vaessens, 2010b:11). Die spel wat Grunberg met fiksie en werklikheid in sy romans speel, is ook insiggewend binne die konteks van die Kognitiewe Narratologie. Die veroudering van sy ouers, vertel Grunberg aan Jaeger (2016), was 'n vervreemdingsproses gewees; “zo absurd, zo komisch, maar ook heel tragisch. Ik wilde die vervreemding accentueren”. Hierdie vervreemdingseffek het Grunberg in *Moedervlekken* bewerkstellig deur Kadoke se vader 'n drastiese transformasie te laat ondergaan. Die einste effek van vervreemding lei direk tot die ondermyning van lesers se verwagtingshorisonne en sodoende word daar met behulp van 'n kunstgreep 'n sogenaamde estetiese distansie tussen die teks en die leser geskep.

Aspekte van die burlleske speel 'n belangrike rol in die vestiging van 'n estetiese distansie tussen die leser en die teks. In *Moedervlekken* is byvoorbeeld talle groteske tonele waar die abjekte liggaam vreemd, grillig of lagwekkend uitgebeeld word. Grunberg beskryf byvoorbeeld sy eie moeder se baarmoederversakking deur middel van Kadoke se monoloog in *Moedervlekken* (sien Jaeger, 2016). Hierdie is 'n duidelike voorbeeld van die spel wat hy met werklikheid en fiksie speel, omdat die gebeure op waarheid gegrond is, maar met fiksie vermeng is. Op hierdie wyse “stelt [Grunberg] de postmoderne relativering van het onderscheid tussen fictie en werkelijkheid ter discussie” (Vaessens, 2010b:15).

Vaessens (2010a:322) maak 'n akkurate observasie in hierdie verband: “Grunberg wekt regelmatig de indruk dat hij fictie een superieur instrument vindt voor wie de werkelijkheid wil vangen.” Platenkamp (2014:4) redeneer dat onverwagse gebeurtenisse in *Figuranten* (1997), *De asielzoeker* (2003) en *Huid en haar* (2010) 'n vervreemdende effek op die leser het. Weens

hierdie onverwagse gebeurtenisse, soos 'n man wat 'n vrou word, word elke leser se leesproses 'n “subjectiewe ervaring” (Platenkamp, 2014:4).

In afdeling 4.5, “Grunberg se hantering van feite en fiksie”, word die verhouding tussen dié twee elemente in *Moedervlekken* in detail bespreek.

4.9.5 Die etiese en morele dimensies van literatuur

As voormalige oorlogsjoernalis, lê Grunberg se belangstelling by pretensielose verslaggewing, gestroop van enige beeldspraak. Hierdie eienskappe slaan in sy fiksiewerke deur. Vaessens (2010a:323) skryf dat Grunberg in sy oorlogverslaggewing op soek is na realiteit wat ontdaan is van die skynheiligheid. Hierdie ongeveinsde “verslaggewing” het eie estetiese kwaliteite en is veral by Kadoke in *Moedervlekken* sigbaar. “[Z]ijn werk is niet in de eerste plaats esthetisch, maar ethisch georiënteerd,” vul Vaessens (2010b:15) die siening in verband met Grunberg se skryfstyl aan.

In *Moedervlekken* word die eties-morele distansie tussen karakters (soos Otto Kadoke) en hul omgewing verklein wanneer hulle besluit om grensoorskrydend op te tree, soos om pasiënte in diens te neem en verhoudings met hulle aan te knoop. Hierdie gebeure dra egter ook tot die estetiese waarde van die teks by, omdat Grunberg kunsgrepe soos die cliché en ironie gebruik om die literêre waarde van die teks te verhoog. Soos Vaessens (2010) tereg opmerk, is Grunberg se werk beide eties en esteties georiënteerd en daarom is dit myns insiens so gewild.

4.10 Gevolgtrekking

Van Dijk en Vaessens (2010:226) skryf samevattend oor Grunberg se skrywerskap en is van mening dat daar nie konkrete afleidings van gemaak kan word nie (soos ook Barlett, 2015, samevattend opmerk). Die temas wat in *Moedervlekken* verken word, insluitende die tragikomiese styl waarin die temas uitgebeeld word, maak die teks weerstandig vir 'n finale interpretasie. Juis daarom figureer ambivalensies so mildelik regdeur die teks. Niks word as konkreet en standvastig uitgebeeld nie. Alles is kortstondig en veranderlik – van verhoudings en die liefde, tot geluk en die lewe self. Geen rol is vas nie en geen karakter bevind hom- of haarself in dieselfde posisie of *status quo* regdeur die roman nie. Rolle verander en verdwyn; vader word moeder, dokter Kadoke word 'n pasiënt (“Nu is hij geen patiënt meer, nu is hij weer psychiater”, bl. 66) en die hulpverlener word hulpbehoewend, net soos die hulpbehoewende Michette die hulpverlener van Kadoke en sy moeder word. “Niet alleen is moeder therapie voor Michette, Michette zal ook therapie zijn voor moeder” (bl. 241). Die abnormale word langamerhand normaal en die grens tussen feite en fiksie vervaag met elke verdere bladsy, iets wat van *Moedervlekken* 'n aangrypende teks maak.

Kadoke se ontnugterde uitkyk op die lewe herinner aan Kundera se siening in *The Book of Laughter and Forgetting* waar hy van mening is dat seks hartseer en humor wreed is (Updike, 1980). Deur middel van geestigheid en komiese taferele slaag Grunberg daarin om sekere universele lewenswaarhede aan die leser te kommunikeer. Humor, soos Wahman (2005:76) skryf, kan immers 'n moeilike boodskap meer suksesvol oordra as direkte argumentasie: "In making us laugh, the comic gets us to affirm about ourselves and our presumptions what we would be hesitant to acknowledge if simply proposed to us as fact." Die burleske lag word in verskeie moeilike situasies in *Moedervlekken* geïnisieer, soos by Kadoke-hulle se besoek aan pasiënte wat gepoog het om selfdood te pleeg (met spesifieke verwysing na Gerstenfeld (bl. 16-20)).

Grunberg staan in sy briewerubriek as die "Mensendokter" bekend (Serdijn, 2016). "Voor elk probleem heeft de Mensendokter een waardig advies. Van energiemaatschappijen tot jaloerse maîtresses," klink die inleidende reëls in een van Grunberg (2017) se rubrieke. As "mensendokter" wat met woorde werk (en ook in die genesende krag van woorde glo) is hierdie hoedanigheid van Grunberg beslis ook op *Moedervlekken* van toepassing. Die woord *dokter* roep die behoud van lewe op asook die voorkoming of uitstel van die dood. Dit is presies wat Grunberg poog om deur middel van taal te vermag – die uitstel en/of voorkoming van die naderende, en soms selfgekoose lewenseinde. Woorde word in *Moedervlekken* tot voordeel van ander mense ingespan, veral soos in die psigiatrie. Kadoke verwoord sy begrip van die kern van die psigiatrie soos volg:

Is dat niet de kern van de psychiatrie, dat de patiënt verleid moet worden tot leven, al was het maar omdat psychiaters anders overbodig zouden worden? (bl. 60).

Woorde word veral in *Moedervlekken* gebruik om mense te verlei – verlei om te eet, positief te dink, asook om 'n kritiese, illusielose ingesteldheid teenoor die lewe te hê. Ten einde 'n karakter, of die situasie waarin 'n karakter hom- of haarself bevind, van die leser te vervreem, deurbreek Grunberg die bekende raam wat deur lesers se verwagtingshorisonne gevorm word. Hy gee aan sy karakters ongewone neigings en plaas hulle boonop in vreemde en ongewone omstandighede. Wat wel met sekerheid gesê kan word, is dat liefde en 'n opregte omgee vir ander regdeur die roman voorop geplaas word. In dieselfde asem, skryf Grunberg, is mense asook die liefde onkenbaar:

Dat mensen onkenbaar zijn, is een gemeenplaats, en ook nog eens een onware gemeenplaats, maar de geliefde ís onkenbaar, de liefde zelf misschien wel (Grunberg, 2016a).

Soos hierdie aanhaling wys, stel Grunberg vroe rakende abstrakte en verhewe temas. Grunberg se werk roep ook vroe rakende skrywerskap op en hoe skrywerskap in 'n multimediale en transnasionale kultuur manifesteer (Van Dijk & Vaessens, 2010:227). Sy werk slaag daarin om idees by die leser tuis te bring met betrekking tot die betekenisloosheid van bestaan, die relatiewiteit van liefde en die haardun grens tussen lewe en dood. Dit bied 'n kritiese blik op aktuele aangeleenthede en denkwyses rakende depressie, selfdood, lyding, bejaardheid, identiteit, familieverhoudings, skrywerskap en die verhouding tussen waarheid en fiksie. Hierdie betrokkenheid van Grunberg se werk maak van hom 'n "typiese auteur van deze tijd" (Van Dijk & Vaessens, 2010:227).

In hierdie hoofstuk is daar gepoog om die funksies van literatuur (of die gebrek daaraan), soos wat Grunberg sowel as die interpreteerders en resensente van sy werk dit sien, uiteen te sit. In afdeling 4.2 is *Moedervlekken* in die Nederlandse literatuurmilieu gesitueer en ek het aangetoon dat Grunberg se werk 'n laatpostmodernistiese posisie in die letterkunde beklee.

In afdeling 4.3 is *Moedervlekken* as 'n burlleske teks omskryf en hierdie fondasie waarop al die gebeure in die roman voortbou, is met aangehaalde teksvoorbeelde belig. In hierdie afdeling dui ek aan dat vorm en inhoud nie as een versmelte samehang in Grunberg se werk beskou word nie, want eenheid is reduksie. Deur middel van die vernuftige jukstapenering van die komiese, die karikaturale, die travestiese en die groteske, slaag Grunberg daarin om aan *Moedervlekken* 'n burlleske kleur te gee. Daar is ook aangetoon dat Grunberg karakters gebruik om die skep, oorskryding en vernietiging van grense uit te beeld en dat die grense tussen die hoë en die lae kultuur, lewe en dood asook tussen hulpverlenend en hulpbehoewend altyd vaag is. Die wrang-grappige word konstant met die morbiede gekontrasteer weens Kadoke se chroniese gebrek aan erns.

Afdeling 4.4 bevat die bespreking van Grunberg as lid van *Generatie Nix* en die oorvleueling wat hierdie generasie met die literêre waardes van *De Maximalen* toon (waarvan Tom Lanoye 'n lid is). Daar word aangetoon dat Lanoye en Grunberg op grond van hulle skrywersidentiteite sowel as hulle tydgenootlike generasiegroepeerings verbind word. Grunberg se outobiografiese skryfstyl word in afdeling 4.5 verken. Uit hierdie afdeling blyk dat Grunberg 'n meester in die vermenging van werklikheid en fiksie is. Hierdie twee elemente gaan as 't ware 'n alliansie in *Moedervlekken* aan.

Afdeling 4.6 ("*Moedervlekken* as 'n *life writing*-teks") hou verband met die outobiografiese aspek van *Moedervlekken*, omdat *life writing* deur die beklemtoning van 'n enkele lewe gekenmerk word. Aspekte met betrekking tot eerlikheid en waarheid kom weer hier aan bod. Hierdie onthullende aard van die *life writing*-styl word veral deur die selfdoodbriewe wat deur Kadoke se pasiënte geskryf word, gesinjaleer. In hierdie situasies, waar Kadoke mense gaan besoek wat

gepoog het om selfdood te pleeg, word humor as 'n eufemistiese dekmantel gebruik om spanning te ontlont en morbiede gedagtes te verdryf.

Die rol van *slapstick*-kuns is om verborge en verhewe temas op 'n komiese wyse te ontmasker. Hierdie funksie van *slapstick* word in afdeling 4.7 bespreek. Dit word hier ook duidelik dat troos deur middel van identifikasie (tussen teks en leser) plaasvind. Die teenwoordigheid en literêre waarde van karakters met stoïsynse eienskappe word in afdeling 4.8 onder die loep geneem. Kadoke, sowel as sy vader wat die hoedanigheid van sy moeder aangeneem het, het die vermoë om 'n mate van beheer oor hulle emosies uit te oefen. Hulle staan op 'n manier verhewe bo lyding en kies om moeilike tye moedig te verduur. In afdeling 4.9 word die insigte van die Postklassieke Narratologie op *Moedervlekken* van toepassing gemaak. Vyf punte dien as raamwerk vir hierdie bespreking: die verhouding tussen die skrywer, literatuur en die leser; die rol van literatuur in 'n veranderende samelewing; die literêre erfenis van die Postmodernisme; die verhouding tussen fiksie en werklikheid; en die etiese en morele dimensies van literatuur.

In al hierdie afdelings word die aanwesigheid van die humoristiese *burla* beklemtoon en die ambivalensies, wat die burleske tot gevolg het waarvoor Grunberg gewild is, word uitgewys. Kadoke vra in *Moedervlekken* vir geestelike uithou vermoë en 'n stoïsynse *mind over matter*-houding. Mense moet beseft dat een persoon se lyding nie groter as 'n ander s'n is nie. Deur op die man af oor moeilike onderwerpe soos (self)dood, lyding, identiteit en herkoms te skryf, rig Grunberg 'n pleidooi vir pretensielose, aktuele en eerlike literatuur. Barlett (2015) kom tot die gevolgtrekking dat Grunberg die maatskaplike relevansie van fiksie probeer bevestig. Omdat hy aktuele problematiek in sy tekste inkorporeer, kan lesers daarmee identifiseer en 'n mate van singewing laat geskied.

Met die skryf van *Moedervlekken* bevind Grunberg hom voor 'n tweesprong: 'n keuse tussen die spreekwoordelike letterlose lyding en die helende krag van literatuur. Hierdie roman is 'n bevestiging van 'n keuse vir lewe, vir die verduring van lyding asook vir literatuur as 'n middel om positiewe denke te kweek, horisonne te verbreed en sinnelose sterftes te voorkom.

Hoofstuk 5 Perspektief

'Lieve deugd, lieve god! Ik ben begonnen met het slot!' (Lanoye, 2009:65).⁴⁴

Volgens Jansen (2011:141) kan die relevansie en akademiese belang van 'n nagraadse studie bepaal deur byvoorbeeld te vra of die spesifieke probleem wat in daardie studie ondersoek is ook aan 'n breër stel probleme gekoppel kan word. Die relevansie van my studie is op dieselfde gronde te bepaal en te bevestig. Die wesenstrek van die burlleske, naamlik die teenstrydigheid tussen styl en inhoud, vorm deel van 'n meer algemene verskynsel in die letterkunde, naamlik dat 'n bepaalde onderwerp soms op 'n onverwagse manier hanteer word . So 'n onwaarskynlike aanbiedingswyse bring vervreemding mee, wat volgens die Russiese Formalisme dié onderskeidende kenmerk van literêre tekste is.

Met die burlleske as 'n stilistiese onreëlmatigheid word 'n afwyking van die konvensionele werkswyse, waar die narratief (inhoud) en die hantering daarvan (styl) in 'n niekontrasterende hoedanigheid fungeer, geïmpliseer. Hierdie anomalie het verskeie gevolge op 'n literêre en kognitiewe vlak, en wel weens die afwyking wat dit teweegbring van bekende rame en skripte waarin gebeure plaasvind (of nie plaasvind nie) en waarvolgens karakters optree (of nie optree nie).⁴⁵ Op 'n meer universele skaal dui hierdie kontraswerking tussen inhoudelike kwessies en die aanbiedingswyse 'n weg aan van hoe mense met oeroue sowel as eietydse aangeleenthede soos (self)dood, trauma, verlies, skrywerskap, identiteit en humor kan omgaan.

Die burlleske, as 'n literêre stylgreep wat deur middel van humor⁴⁶ menslike kwessies en die hantering daarvan aksentueer, is nie 'n onbekende of nuwe begrip in die letterkunde nie. Die tragikomedie, *slapstick* en *commedia dell'arte* is kunsstyle waarin humor en erns vervleg word en wat derhalwe burlleske eienskappe toon. Die tragikomiese ouer-kindverhouding, wat as fokuspunt vir die bestudering van die burlleske in hierdie studie dien, is 'n universele tema wat beide die narratiewe in Lanoye se *Sprakeloos* (2009) en Grunberg se *Moedervlekke* (2016) onderlê. In afdelings 3.5 en 4.6 van hierdie studie is die konsep van *life writing*, wat die skryf oor familieverhoudings insluit (sien Frey Waxman, 2001, en Sanders, 2001), te berde gebring. Juis weens die gewildheid van tekste wat oor die ouer-kindverhouding handel, is die bestudering van hierdie tema vanuit 'n burlleske oogpunt relevant. In afdelings 3.2 en 4.2 het ek die betrokke romans van Lanoye en Grunberg met die Afrikaanse sowel as die Nederlandse literatuurmilieus in verband gebring. Ooreenkomste tussen die werke van Lanoye en Grunberg word aangetoon

⁴⁴ In *Sprakeloos* reageer Lanoye op hierdie wyse, omdat hy sukkel om oor die kern van die roman te skryf: sy moeder en haar onregverdige, wrede lot. Meer as een maal tik hy homself oor die vingers omdat hy bly uitstel: "Het is genoeg geweest. Begin" (Lanoye, 2009:71).

⁴⁵ Kyk afdeling 2.7 – "Vervreemding en verwagtingshorisonne".

⁴⁶ In afdeling 2.3 word die verband tussen humor en die burlleske bespreek.

(“Grunberg, *De Maximalen en Generatie Nix*”, afdeling 4.4), asook tussen die genoemde outeurs en die werke van ander prosaïste, soos J. Bernlef, J.J. Voskuil en Leo Pleysier. In die afdelings waar die resepsie van Lanoye en Grunberg se romans bespreek is (afdelings 3.2 en 4.2), kom hierdie ooreenkomste duidelik na vore.

Die burlleske is ’n sambreelterm wat humormodi soos onder andere karikatuur, die groteske⁴⁷, parodie en travestie insluit en dien om die universaliteit van groter lewensproblematiek op ’n literêre, sinvolle en ’n vermaaklike wyse aan te toon.⁴⁸ Daarom behels hierdie studie meer as net ’n ondersoek na die ambivalente wyse waarop ernstige en makabere gebeure deur middel van ’n ligsinnige styl aangebied word. My studie kan ook beskou word as ’n besinning oor die kruks van letterkunde en die invloed daarvan op die mens. Dit gaan oor woorde en die diepsinnigheid daarvan; die krag waarmee dit op menslike lewens kan inspeel om opinies te kan wysig, denke te kan vernuwe en selfs lewens te kan red. Wilma Stockenström insinueer in haar gedig “Die skedel lag al huil die gesig” dat die makabere, burlleske (skedel)lag immer teenwoordig is, al is die gesig droefgeestig. Hierdie standpunt is ewe van toepassing op my studie. Al bevind die uitgebeelde karakters hulself in ongunstige omstandighede, wat veronderstel is om tot negatiwiteit te lei, is hulle meestal nie somber nie. Dieselfde geld vir die trant van *Sprakeloos* en *Moedervlekken*. Dit is die aanbiedingswyse van beide romans, die burlleske elemente in die uitbeelding van somber en ernstige gebeure, wat my vanuit die staanspoor geïnteresseer het, meer as die Neerlandistiese kader waarin beide romans omvangryk bestudeer kan word.

In enige nuwe onderneming konsipieer ons vir onself raamwerke en vaste, hermeneutiese verwysingspunte om dit wat onbekend is, mee in verband te bring en te vergelyk, en dusdoende verstaanbaar te maak. Die onbekende staan daarom altyd sáám met die bekende, en *vice versa* – hulle impliseer mekaar, nes die dood deur lewe geïmpliseer word, die abnormale deur die normale en fiksie deur waarheid. Dié jukstapenering van teenstrydighede, met die doel van beklemtoning en versoening, figureer mildelik in *Sprakeloos* sowel as in *Moedervlekken*.

Hierdie studie bestaan uit vyf hoofstukke en Lanoye se *Sprakeloos* en Grunberg se *Moedervlekken* tree daarin as vaste verwysingstekste op om die veelfasettigheid van die burlleske te bestudeer, asook om ’n konseptuele integrasie tussen verskeie literêre terme (soos die burlleske, karikatuur, die groteske, parodie, travestie, *life writing*, (outo)biografie, metateks, die bewussynstroomverhaal, identiteit, en seksualiteit) en hulle neerslae in die genoemde tekste te bewerkstellig.

⁴⁷ Sien die bespreking oor die rol van die groteske in die burlleske kuns in afdeling 2.5.1.1. In die afdeling oor *Sprakeloos* as ’n burlleske teks (afdeling 3.3) kom die invloed van die groteske weer aan bod en tot ’n mindere mate in “*Moedervlekken* as ’n burlleske teks” (afdeling 4.3).

⁴⁸ Sien afdeling 2.5 – “Aspekte van die burlleske”.

In hoofstuk een word vyf navorsingsvrae met vyf daaruitvloeiende navorsingsdoelwitte gestel. Die doel en fokus van hierdie studie is in hoofstuk een soos volg verwoord: “[...] om, vanuit ’n kwalitatiewe oogpunt, ’n onderwerpverwante literatuurveld te verken, die burleske aspek binne die literatuurveld te beskryf en spesifieke manifestasies en funksies daarvan te verklaar.” Die res van die hoofstukke, en die gevolgstrekkings wat daarin gemaak is, word vervolgens aan die hand van hierdie vyf doelstellings in ’n neutedop aangebied.

Die eerste doelstelling behels om vas te stel hoe die burleske as ’n multidisziplinêre begrip in die literatuur omskryf word. In hoofstuk twee, en veral afdelings 2.2, 2.3 en 2.5, word die literêre fondasie gelê vir ’n bestudering van die burleske met betrekking tot narratiewe tekste. Verskeie bronne is dit eens dat die burleske op ’n teenstrydigheid dui tussen die inhoud of die narratief van ’n teks en die styl oftewel die hantering van die inhoud. In hierdie studie is slegs met die narratiewe tekste van Lanoye (*Sprakeloos*) en Grunberg (*Moedervlekken*) gewerk. Vir studies oor die burleske in ander Afrikaanse en Nederlandse genres, soos die film- en toneelkuns, bestaan daar egter nog vele navorsingsmoontlikhede.

In hoofstuk twee word die humormodi, wat aan die burleske verwant is (karikatuur, die groteske, parodie en travestie), in detail bespreek en met voorbeelde uit die twee romans belig. Literêre satire (afdeling 2.4), die burleske en Russiese Formalisme (afdeling 2.6), asook vervreemding en verwagtingshorisonne as konsepte (afdeling 2.7) is onderwerpe wat in hierdie hoofstuk bespreek is.

Die teoretiese fondasie in hoofstuk twee (asook die hoofstukke wat daarop volg) word gegrond op standpunte met betrekking tot die funksies van die burleske, naamlik dat dit onder andere as ’n stilistiese instrument fungeer om lyding te help versag, trauma op ’n eufemistiese wyse te verwoord en kritiese denke te stimuleer. Die burleske is egter ook op vermaak gerig en is ’n sambreelterm vir ’n korpus humormodi. In hoofstuk twee word gekonkludeer dat die burleske ’n literêre hulpmiddel is om sin te maak van teenstrydighede wat tekstueel en stilisties manifesteer. Die literêr-teoretiese gereedskap wat in hoofstuk twee aan die leser beskikbaar gestel is, is getoets en benut by die ontleding van die romans in die res van hierdie studie.

Tweedens het hierdie studie ten doel om te bepaal hoe die onderwerpe van verlies en lyding met die komies-groteske aanbiedingswyses in *Sprakeloos* en *Moedervlekken* te versoen is. Die burleske lag dien as ’n stilistiese fasiliteerder by die bymekaarbring van teenstrydighede. Voorbeelde van hierdie gelykskakeling van onderwerpe is veral in hoofstukke drie en vier gegee. Omdat ernstige temas en gebeure in beide romans op ’n komiese wyse uitgebeeld word, vind ’n mate van lesersidentifikasie met hierdie temas en derhalwe versoening van ambivalensies plaas.

Die derde doelwit vir my studie was om 'n literêre verantwoording te verskaf van die paradoksale verhouding tussen onderwerp en styl in *Sprakeloos* en *Moedervlekken* deur die funksie(s) daarvan aan te toon. Die paradoksale verhouding tussen onderwerp en styl geniet regdeur die studie aandag, omdat hierdie paradokse in beide tekste en by wyse van die benutting van verskeie verwante burleske humormodi manifesteer. Die kruks van die burleske is hierdie tragikomiese teenstrydigheid en daarom is 'n tipe teenspreking – tussen onderwerp en styl, sowel as tussen verskillende onderwerpe – in elke hoofstuk geaksentueer.

In die nastreef van die derde doelwit is verdere konsepte en stylstrategieë wat met *Sprakeloos* en *Moedervlekken* in verband gebring kan word, soos die outobiografiese (sien afdelings 3.4 en 4.5), *life writing* (sien afdelings 3.5 en 4.6), *slapstick*-kuns (sien afdeling 4.7) en veral die burleske (sien afdelings 2.2, 3.3 en 4.3), teoreties beskou en die vergestaltings daarvan in die romans verken. In hoofstuk drie is *Sprakeloos* in terme van die primêre burleske humormodi wat daarin voorkom, bespreek. Seksuele identiteit (afdeling 3.6), metafiksie (afdeling 3.7) en taal as uitstelmiddel (afdeling 3.8) is tersaaklike konsepte waarvan die neerslag in die roman ook verder verken is.

Opsommenderwys kan daar oor hoofstuk drie gesê word dat Lanoye daarin slaag om in *Sprakeloos* die leser se aandag op die volheid van lewe te vestig, asook op die onskatbare waarde van woorde en die onbeskryflike pyn van verlies. *Sprakeloos* kan grotendeels as 'n outobiografiese roman getipeer word wat die langsame agteruitgang, afasie en sterwe van Lanoye se moeder verwoord. In hierdie hoofstuk is daar tot die insig gekom dat die skrywe oor die self tot positiewe selfkonstruksie kan lei en derhalwe kan bydra tot die vorming van identiteit. Lanoye rig 'n pleidooi téén swye en stilte. Hy onderneem om die stilte met taal te probeer bestry en op implisiete wyse word die leser aangemoedig om dieselfde te doen.

Die vierde doelwit van die studie was om die funksie van die ondermyning van kognitiewe raamwerke, vanweë die teenstrydige inhoud-stylverhouding in die betrokke tekste, te beskryf. Die Kognitiewe Narratologie is as van besondere belang vir hierdie studie aangedui en in beide hoofstukke drie ("*Sprakeloos* binne die Postklassieke Narratologie", afdeling 3.10) en vier ("*Moedervlekken* binne die Postklassieke Narratologie", afdeling 4.9) in besprekings van die romans benut. Die algemene bespreking van die burleske en die Russiese Formalisme (afdeling 2.6), sowel as die teoretiese ondersoek na die konsepte van vervreemding en verwagtingshorisonne (afdeling 2.7), het met hierdie vierde doelwit verband gehou.

Laastens is die rol van die outobiografiese, spesifiek met betrekking tot die manifestasie van die burleske, ondersoek en beskryf. Omdat die spel met waarheid en fiksie 'n kernrol in beide werke, dié van Lanoye én van Grunberg speel, het dit ook 'n sentrale posisie in hierdie studie bekleed. In afdeling 3.4 is die outobiografiese elemente in *Sprakeloos* bespreek. Grunberg se

hantering van feite en fiksie in *Moedervlekken* is in afdeling 4.5 verduidelik. Ná talle bladsye se lanterfantery en uitstel kom Lanoye in *Sprakeloos* tot die beskrywing van (in die styl van *life writing*) en oor (op 'n outobiografiese trant) sy moeder se langsame agteruitgang, afasie en eidelike sterwe. In *Moedervlekken*, daarenteen, is dit die vader se hantering van die moeder se sterwe wat sentraal staan.

In hoofstuk vier is voortgebou op die aspekte wat in hoofstukke twee en drie aandag geniet het – aspekte van die burleske (afdeling 4.3), *life writing* (afdeling 4.6), die spel met feite en fiksie (afdeling 4.5) – en sluit ook nuwe aspekte, wat nie so sterk in *Sprakeloos* of Lanoye se oeuvre voorkom nie, in. Hierdie aspekte sluit die *slapstick*-komedie (afdeling 4.7) en 'n bespreking van die belangrikste stoïsinse denkwyses en praktyte in, wat by karakters in *Moedervlekken* manifesteer (sien “*Moedervlekken* en die Stoïsisme”, afdeling 4.8).⁴⁹

Ofskoon die burleske op die teenstrydighede en die skynbaar onversoenbare wys, het ek ook op die versoeningsaspek daarvan gefokus. In beide primêre tekste aksentueer Lanoye en Grunberg spesifieke ambivalensies. Hierdie dualismes, soos lewe en dood, normaal en abnormaal, ensovoorts, kan enersyds as tweespaltterme gesien word omdat hulle konstant in kontras met mekaar staan. Andersyds kan daar op die versoening gefokus word wat geskied wanneer die outeurs die paradoksale begrippe sáám gebruik, en boonop op 'n vermaaklike wyse. Lewe loop uit op die dood, die alledaagse verander in die karnavaleske, en waarheid word verdraai tot blatante leuens. In hierdie romans vloei alles inmekaar om 'n hegte, woordryke en tragikomiese geheel te vorm.

Die primêre doel met hierdie studie het nie soseer op die Neerlandistiek betrekking gehad nie, maar was eerder daarop gerig om 'n literêre begrip, naamlik die burleske, op gemotiveerde wyse op twee Nederlandse werke van toepassing te maak. Die burleske, en die verwante humorbegrippe daarvan, dien as teoretiese instrumente om die romans in groter diepte te interpreteer en die funksie van stylmanifestasies daarin te verklaar. Die outobiografiese laag van Lanoye se werk kulmineer in hierdie roman en maak daarvan 'n ryk literêre bron, vol interpretasiemoontlikhede met betrekking tot die outobiografiese, *life writing* en die metatekstuele. Die satiriese en outobiografiese styl waarin *Sprakeloos* geskryf is, kan direk met die literêre tendense van *De Maximalen* en *Generatie Nix*, waarvan Grunberg 'n lid is, verbind word, maar is nie tot hierdie generasiegroepeerings beperk nie. Weens die generasieoorvleuelings tussen die literêr-historiese plasinge van Lanoye en Grunberg, hulle

⁴⁹ As relatief onontginde studieterrin in die Afrikaanse en Nederlandse letterkunde, is die Stoïsisme 'n filosofiese leer wat met talle literêre perspektiewe en aktuele navorsingstemas in verband gebring kan word. Traumateorie, *life writing* asook die (outo)biografiese kan aan hierdie leer gekoppel word weens die mensgerigtheid van hierdie teorie en style.

ooreenstemmende skrywersidentiteite en die opvallende tekens van die burlleske in albei se werk, is *Moedervlekken* as 'n kardinale teks by hierdie studie betrek.

In hierdie studie het ek aangevoer dat die lageffekte in *Sprakeloos* en *Moedervlekken* 'n begrip vir feilbaarheid en sterflikheid by die leser aanwakker. Die hipotese – dat die burlleske as 'n eufemistiese dekmantel gebruik word om ongemaklike, traumatiese en swaar onderwerpe te versag – is as geldig bewys. My bevinding is dat die outeurs van *Sprakeloos* en *Moedervlekken* juis van hierdie besondere tekstuele aanbiedingswyses gebruik maak om aan die kompleksiteit van sekere vraagstukke – met betrekking tot onder andere eksistensie, fisieke en kognitiewe regressie, (self)dood, trauma en seksuele oriëntasie – uitdrukking te gee. Verlies manifesteer op verskeie maniere in *Sprakeloos* en *Moedervlekken*, maar dit is veral in die moeder-seunverhouding wat die veelvlakkigheid van hierdie verlies sigbaar word.

Lanoye en Grunberg ontbloot en verwoord hierdie vraagstukke op unieke wyses met betrekking tot hulle skrywersidentiteite, soos in afdeling 4.4 (“Grunberg, *De Maximalen* en *Generatie Nix*”) bespreek is. Beide Lanoye en Grunberg is sogenaamde aandagkunstenaars, maar hulle vestig die aandag op hulle vakmanskap op diverse maniere. Lanoye is 'n volkskrywer, 'n vermaker en iemand wat 'n persoonlike verhouding met sy publiek het. Grunberg is meer afsydig en staan derhalwe verder weg van sy publiek, ofskoon hy tog 'n opvallende mediateenwoordigheid handhaaf. *Moedervlekken* is in verskeie opsigte verwant aan Lanoye se *Sprakeloos*, hoofsaaklik omdat albei romans 'n onmeetbare waarde aan woorde heg – aan die helende sowel as die destruktiewe krag daarvan. In *Sprakeloos* sowel as in *Moedervlekken* poog die skrywers om, met behulp van hulle woorde, lewe oor dood te laat seëvier. “Maar nu wil ze triomferen, over de dood”, sê Kadoke in *Moedervlekken* van sy moeder, “over haar ziekte, over haar eigen gewicht” (bl. 140). Kadoke rig, nes Lanoye, 'n pleitrede teen sterwe en terselfdertyd 'n oproep om vir die lewe te kies. Kadoke is 'n psigiater, maar soos hy tereg opmerk, is woorde die deurslaggewende faktor wanneer hy 'n pasiënt moet oortuig om van selfdoodpogings af te sien:

Hij bezweert de toekomst met woorden. Psychiatrie is feitelijk een grote bezwering, al dan niet met behulp van medicijnen, maar taal speelt eveneens een rol. Taal is de ziektemaker bij uitstek, maar ook de grote genezer (bl. 138).

Grunberg daag konvensionele opvattinge oor wat literêre diepgang behels, uit. Hy is nie daarop uit om 'n definitiewe boodskap aan sy tekste te koppel nie, maar slaag daarin om, as gevolg van die afwesigheid van 'n definitiewe boodskap, literêre singewing aan te moedig. Dit is daarom geen verrassing dat nihilisme 'n deurlopende en opvallende lewensbeskouing in *Moedervlekken* is nie. Wat Lanoye en Grunberg verder op 'n unieke wyse verbind, is dat beide skrywers in hulle romans (*Sprakeloos* en *Moedervlekken*) 'n pleidooi rig vir 'n bepaalde manier van skryf – openhartig, sonder pretensie en oor aktuele, mensgerigte aangeleenthede. Lanoye skryf op 'n

opvallend metatekstuele wyse oor sy gevoelens en sy skryfproses en hy doen dit met oordad, poëtiese taal, beeldspraak en kreatiwiteit. Lanoye rig hom op eerlikheid en verwag ook van ander tekste, wat op waarheid aanspraak maak, om wel minder as minder te sien en meer as meer:

Maar als het gaat over letteren die niet in de eerste plaats naar schoonheid haken, maar naar waarachtigheid, zelfs al moeten ze daarvoor uit hun voegen barsten en knarsen en botsen en krijsen? Kom dan om de liefde Gods niet elke keer en bij ieder thema aankakken met dat vervloekte 'Minder is meer' [...] (bl. 257).

Grunberg benader sy skryfwerk asook sy lesers op 'n ander manier; hy steur hom nie aan belletrie of die verkryging van literêre onsterflikheid nie. Met die skryf van *Moedervlekken* bly Grunberg aan sy poëtika van (oënskynlike) eenvoud getrou. Die primêre funksie van literatuur is vir Grunberg dat dit vermaaklik moet wees. Grunberg verwoord sy opinie oor wat skrywerskap behels teenoor Van Erkelens (1998): "De schrijver heeft dan ook geen andere taak dan ervoor te zorgen dat de lezer de bladzijde omslaat, dat hij het verhaal wil volgen dat de schrijver vertelt." Grunberg se literatuur doen soms oppervlakkig aan, en is deurspek van clichés, ironie en selfs *slapstick*, maar dit beteken nie dat daar op literêre kwaliteit ingeboet word nie. Grunberg se omgaan met "laer" vorme is deel van sy doelbewuste, weldeurdagte, laatpostmoderne manipulasiespel in en met die letterkunde. Van Erkelens (1998) haal Grunberg aan waar hy dit soos volg oor sy verwagtings van skrywers en hulle verhale het:

'Lieve schrijver, sleep mij toch mee in uw verhaal, vanaf de eerste bladzijde tot de laatste. Laat uw boek toch niet het equivalent zijn van een op te lossen cryptogram. Een boek is geen cryptogram en een cryptogram is geen boek. Beleer mij niet, want ik ben niet meer te beleren.'

"Language itself becomes the main event" – só verwoord Gratton (2001:86) sy siening van die rol van taal in *life writing*-tekste. In hierdie studie, sowel as die primêre tekste wat hierby betrek is, is taal, sowel as die hantering daarvan, 'n aspek waarop sterk gefokus is. Josée (in *Sprakeloos*) moes byvoorbeeld op 'n literêre wyse met woorde gereïnkarnear word. Taal word as 't ware 'n karakter op sy eie. Eindelik besef Lanoye, sowel as die leser, dat die mag van taal slegs strek tot waar die punt geplaas word: aan die einde van 'n sin, aan die einde van 'n bladsy en eindelijk – in *Sprakeloos* – aan die einde van die "ek" se lewens. Die humoristiese *burla* is altyd teenwoordig, waar ook al hierdie punt geplaas word.

Van der Merwe (2012:321) beskryf Etienne Leroux se visie, soos dit helder in sy roman *Onse Hymie* na vore kom, met betrekking tot hoe harmonie op 'n individuele en sosiale vlak teweeggebring kan word: Ware harmonie, op die genoemde terreine, word nie geskep deur die

oorheersing van een stelsel of persoon oor 'n ander nie, “maar in akkommodasie en versoening van die teenoorgesteldes” (Van der Merwe, *ibid.*). Ek wil byvoeg dat harmonie op 'n literêre vlak eweneens geskep kan word deur “akkommodasie en versoening van teenoorgesteldes”, omdat die burleske 'n stylmiddel is wat juis effektief blyk te wees weens die harmonie wat dit tussen “teenoorgesteldes” skep. Ek volstaan met Wahman (2005:74) se bewering dat teenoorgesteldes, soos komedie en tragedie, ewe effektiewe style kan wees in die oordra van 'n boodskap:

A touch of humor tempers our ambitions, enables us to make positive strides while keeping our impatience at bay, and in the end, reminds us that comedy is as honest a narrative as tragedy and that the benefit in living is the fun of it.

In *Sprakeloos* en *Moedervlekken* behels hierdie “boodskap” 'n innige omgee vir ander en die bestryding van stilte met die gesproke en geskrewe woord. Die waarde (en pret) van die lewe lê juis in die onverskrokke en woordryke uitleef daarvan; “Nooit meer zwijgen, altijd schrijven, nooit meer sprakeloos” (Lanoye, 2009:360).

Bronne geraadpleeg

- Abrams, M.H. 1971. A glossary of literary terms. New York: Rinehart & Winston.
- Acheraïou, A. 2009. Joseph Conrad and the reader. New York: Palgrave Macmillan.
- Adams, W.D. 1891. A book of burlesque: Sketches of English stage travestie and parody. London: Henry & Co.
- Aucamp, H. 2011. Lendetaal. Homoërotiek in die kunste en in die letterkunde. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Bakhtin, M. 1984. Rabelais and his world. Uit Russies vertaal deur Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press.
- Bakker, R. 1957. Lot en daad, geluk en rede in het Griekse denken. Utrecht: Erven J. Bijleveld.
- Bardon, A. 2005. The philosophy of humor. (*In* Carney, M., ed. Comedy: A geographic and historical guide. Connecticut: Greenwood Press. p. 462-476).
- Barlett, R. 2015. Arnon Grunberg: Die retoriek van oorlog en die etiek van getuienis. Stellenbosch: US. (Verhandeling – Magister).
- Barthes, R. 1968. The death of the author. http://www.tbook.constantvzw.org/wp-content/death_authorbarthes.pdf Datum van gebruik: 14 Februarie 2017.
- Beeks, S. 2007. “Ik ben trouwens geen schrijver” De schrijversidentiteit van Tom Lanoye en Arnon Grunberg. Utrecht: Universiteit Utrecht. (MA-skripsie).
- Bellon, M. 2011. Hoe een boek nog beter wordt. <http://www.lanoye.be/tom/wp-content/uploads/2011/10/recenciessprakeloosopdeplanken.pdf> Datum van gebruik: 19 Julie 2017.
- Berghmans, E. 2009. Afscheid van een diva. <http://www.standaard.be/cnt/nv2fvedv> Datum van gebruik: 29 Maart 2017.
- Bergson, H. 1900. Laughter: An essay on the meaning of the comic. London: Macmillan.

- Bisschoff, A. 2010. Outobiografie. (*In Literêre terme en teorieë.*
<http://www.literaryterminology.com/index.php/22-o/157-outobiografie> Datum van gebruik: 15 Mei 2017).
- Bisschoff, A. 2010a. Paradoks. (*In Literêre terme en teorieë.*
<http://www.literaryterminology.com/index.php/lemmas/33-p/159> Datum van gebruik: 17 Augustus 2017).
- Bisschoff, A. 2010b. Memoires. (*In Literêre terme en teorieë.*
<http://www.literaryterminology.com/index.php/lemmas/20-m/121-memoires> Datum van gebruik: 17 September 2017).
- Bisschoff, A. 2010c. Pikareske roman. (*In*
<http://www.literaryterminology.com/index.php/lemmas/33-p/171-pikareske-roman> Datum van gebruik: 17 September 2017).
- Bisschoff, A. 2014. Commedia dell'arte. (*In Literêre terme en teorieë.*
<http://www.literaryterminology.com/index.php/component/content/article/10-c/275-commedia-dell-arte> Datum van gebruik: 13 Februarie 2017).
- Boon, L.P., red. 2011. De paradijvogel / Het boek Jezebel / De meisjes van Jesses: Verzameld werk [deel 13]. Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers.
- Brand, A. 2014. Recensie: J. Bernlef – Hersenschimmen.
<http://www.tzum.info/2014/01/recensie-j-bernlef-hersenschimmen/> Datum van gebruik: 24 Julie 2017.
- Brink, A.P. 2010. Nouveau roman (Nuwe roman). (*In Literêre terme en teorieë.*
<http://www.literaryterminology.com/index.php/21-n/148-nouveau-roman-nuwe-roman> Datum van gebruik: 28 Junie 2017).
- Brockmeier, J. 2001. Identity. (*In Jolly, M., ed. Encyclopedia of life writing. Autobiographical and biographical forms. Volume 1. London: Fitzroy Dearborn Publishers. p. 455-456).*
- Bromley, P. 2017. What is slapstick comedy? <https://www.thoughtco.com/slapstick-comedy-definition-801516> Datum van gebruik: 4 Oktober 2017.
- Büttner, H. & Claassen, G. 2010. Goed om te weet. Kaapstad: Tafelberg.
- Carr-Gomm, P. 2010. A brief history of nakedness.
<https://books.google.co.za/books?hl=en&lr=&id=1rwBFAz->

En0C&oi=fnd&pg=PP1&dq=nudity&ots=NpoQuidgvQ&sig=52lad2rsYkz8YtJCyQUj3AGOLgs#v=onepage&q=nudity&f=true Datum van gebruik: 15 Februarie 2017.

Cilliers, S. 2011. Huldigingsverhaal gryp aan die hart. *Volksblad*: 7, 30 Apr.

Coetzee, J.M. 1985. *Truth in autobiography*. Cape Town: University of Cape Town: Printing Department.

Cohen, J.M. & Screech, M.A. 2002. François Rabelais.

<https://global.britannica.com/biography/Francois-Rabelais> Datum van gebruik: 8 Maart 2017.

Compact Oxford English dictionary for students. 2006. Oxford: Oxford University Press.

Cook, K. 2001. Illness and Life Writing. (*In* Jolly, M., ed. *Encyclopedia of life writing. Autobiographical and biographical forms. Volume 1*. London: Fitzroy Dearborn Publishers. p. 456-458).

Cover, R. 2003. The naked subject: Nudity, context and sexualisation in contemporary culture. *Body & Society*, 9(3):53-72.

Crous, M. 1995. Moeder en seun: Gerard Reve se siening van die maagd Maria. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, 2(1):1-6.

Crozier, I. 2001. Sexuality and Life Writing. (*In* Jolly, M., ed. *Encyclopedia of life writing. Autobiographical and biographical forms. Volume 2*. London: Fitzroy Dearborn Publishers. p. 805-807).

Cuddon, J.A. 1999. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. England: Penguin Books.

Dalziell, R. 2001. Shame and Life Writing. (*In* Jolly, M., ed. *Encyclopedia of life writing. Autobiographical and biographical forms. Volume 2*. London: Fitzroy Dearborn Publishers. p. 807-809).

De Jong, M. 1992. Verwagtingshorison. (*In* Cloete, T.T., red. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. bl. 568-569).

Demeyer, H. 2010. 'Een liefdevolle liquidatie'. *Het autobiografische proza van Tom Lanoye*. *DWB*, 155(4):627-635.

Demeyer, H. 2010a. Van het cliché en de waarheid: De post-literatuur van Arnon Grunberg: tekst en context. *VOOYS*, 28(2):117-124.

- De Montaigne, M. 1991. Michel de Montaigne over vriendschap. *De revisor*, 18(3):90-98.
- Dentith, S. 2000. Parody. London: Routledge.
- Dirksen, J. 2008. Lang leve het lezen voor de lijst. *Levende talen tijdschrift*, 9(1):11-18.
- Domínguez, F.A. 2009. The burlesque, the parodic and the satiric: A brief preface. *La corónica: A journal of medieval Hispanic languages, literatures, and cultures*, 38(1):43-53.
- Du Plooy, H. 2010a. Kunstgreep. (*In Literêre terme en teorieë*.
<http://www.literaryterminology.com/index.php/component/content/article/18-k/102-kunstgreep>
 Datum van gebruik: 26 Februarie 2017).
- Du Plooy, H. 2010b. Vervreemding. (*In Literêre terme en teorieë*.
<http://www.literaryterminology.com/index.php/component/content/article/28-v/263-vervreemding>
 Datum van gebruik: 24 Februarie 2017).
- Du Plooy, H. & Viljoen, H. 1992. Benaderingswyses in die literatuurwetenskap. (*In Cloete, T.T., red. Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. bl. 25-38).
- De Ruyck, J. 2009. Mijn ma zou blij geweest zijn met dit boek. <http://lanoye.be/tom/wp-content/uploads/2010/03/RecensiesSprakeloos.pdf> Datum van gebruik: 3 Julie 2017.
- Desmet, Y. 2011. Een naakte voorstelling met een schatrijke tekst.
<http://www.lanoye.be/tom/wp-content/uploads/2011/10/recenciessprakeloosopdeplanken.pdf>
 Datum van gebruik: 19 Julie 2017.
- De Veen, T. 2017. De nieuwe Adriaan van Dis zit vol galgenhumor.
<https://www.nrc.nl/nieuws/2017/05/19/helpen-helpt-echt-niet-meer-9322764-a1559478> Datum van gebruik: 11 Julie 2017.
- Ekstrand, D.W. 2012. The four human temperaments.
<http://www.thetransformedsoul.com/additional-studies/miscellaneous-studies/the-four-human-temperaments> Datum van gebruik: 7 Maart 2017.
- Engelbrecht, A. 2016. Kwalitatiewe navorsing: Data-insameling en analise (*In Joubert, I., Hartell, C. & Lombard, K. reds. Navorsing: 'n Gids vir die beginnervorsers*. Pretoria: Van Schaik).
- Erlich, V. 1973. Russian Formalism. *Journal of the history of ideas*, 34(4):627-638.

- Ester, H., Van der Merwe, C. & Mulder, E. reds. 2012. *Woordeloos tot verhaal*. Stellenbosch: Sun Press.
- Fortuin, A. 2009. Tegen een lijk is geen taal gewassen.
<https://www.nrc.nl/nieuws/2009/10/09/tegen-een-lijk-is-geen-taal-gewassen-11794605-a214575>
Datum van gebruik: 6 Julie 2017.
- Fortuin, A. 2016. Moeder is niet geschikt voor de toekomst.
<https://www.nrc.nl/nieuws/2016/05/08/moeder-is-niet-geschikt-voor-de-toekomst-1614370-a1173366> Datum van gebruik: 8 Augustus 2017.
- Foster, L. 2005. Die grenservaring is belangrijk: Trieksters in vier romans van Lettie Viljoen/Ingrid Winterbach. *Stilet*, 17(2):68-86.
- Francken, E. 2000. Nieuwe momenten? De Nederlandse roman na 1985. *Literator*, 22(1):113-135.
- Frey Waxman, B. 2001. Old age and life writing. (*In* Jolly, M., ed. *Encyclopedia of life writing. Autobiographical and biographical forms. Volume 2*. London: Fitzroy Dearborn Publishers. p. 673-675).
- Freriks, K. 2013. Aangrijpend loflied op de taal.
<https://www.theaterkrant.nl/recensie/sprakeloos-op-de-planken/behoud-de-begeerte-kvs/>
Datum van gebruik: 19 Julie 2017.
- Fürst-Fastré, B. 2016. Moedervlekken van Arnon Grunberg.
<https://www.libris.nl/actueel/acties/spannende-boeken-weken/moedervlekken-van-arnon-grunberg> Datum van gebruik: 12 Augustus 2017.
- Gilmore, L. 2001. Trauma and Life Writing. (*In* Jolly, M., ed. *Encyclopedia of life writing. Autobiographical and biographical forms. Volume 2*. London: Fitzroy Dearborn Publishers. p. 885-887).
- Gijsbers, V. 2011. J. J. Voskuil, "De moeder van Nicolien" (1999).
<http://lilith.cc/~victor/?q=content/j-j-voskuil-de-moeder-van-nicolien-1999> Datum van gebruik: 11 Julie 2017.
- Grandage, M. 2016. *Genius*, produced by Desert Wolf Productions. Beverly Hills, CA. [DVD].
- Gratton, J. 2001. Autofiction. (*In* Jolly, M., ed. *Encyclopedia of life writing. Autobiographical and biographical forms. Volume 1*. London: Fitzroy Dearborn Publishers. p. 86-87).

- Grové, A.P. 2010. Hekeldig. (*In Literêre terme en teorieë*.
<http://www.literaryterminology.com/index.php/component/content/article/15-h/58-hekeldig>
 Datum van gebruik: 8 Feb. 2017).
- Grunberg, A. 2001. De mensheid zij geprezen. Lof der zotheid 2001. Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Gennep.
- Grunberg, A. 2016. Moedervlekken. Amsterdam: Lebowski.
- Grunberg, A. 2016a. Arnon Grunberg over het huwelijk van zijn ouders.
<https://www.vn.nl/arnon-grunberg-het-huwelijk-van-mijn-ouders/> Datum van gebruik: 16 Augustus 2017.
- Grunberg, A. 2016b. PAUW: Grunberg over zijn nieuwe roman.
<http://pauw.vara.nl/media/356888> Datum van gebruik: 8 Augustus 2016. [Video]
- Grunberg, A. 2017. De mensendokter weet altijd raad. <https://www.vn.nl/de-mensendokter-weet-altijd-raad/> Datum van gebruik: 16 Augustus 2017.
- Gudmundsdóttir, G. 2003. Borderlines: Autobiography and fiction in postmodern life writing. Amsterdam: Rodopi.
- Gunzenhauser, B.J. 2001. Autobiography: General survey. (*In Jolly, M., ed. Encyclopedia of life writing. Autobiographical and biographical forms. Volume 1. London: Fitzroy Dearborn Publishers. p. 75-78*).
- Halperin, D.M. & Traub, V. eds. 2009. Gay shame. Chicago: University of Chicago Press.
- Hambidge, J. 2008. Die satirikus hoef nooit te verduidelik. Die Burger: 6, 20 Sept.
- Hambidge, J. 2012. Ingrid Winterbach en Saul Bellow. <http://www.litnet.co.za/ingrid-winterbach-en-saul-bellow/> Datum van gebruik: 11 Julie 2017.
- Hambidge, J. 2013. Tom Lanoye – Sprakeloos (2011).
<http://joanhambidge.blogspot.co.za/search/label/Tom%20Lanoye> Datum van gebruik: 17 Maart 2017.
- Hambidge, J. 2014. Metaroman. (*In Literêre terme en teorieë*.
<http://www.literaryterminology.com/index.php/20-m/290-metaroman> Datum van gebruik: 29 Mei 2017).

- Hambidge, J. 2014a. Trits: Psigoanalise en fiksie. <http://joanhambidge.blogspot.co.za/search/label/Ingrid%20Winterbach> Datum van gebruik: 17 Maart 2017.
- 't Hart, K. 2006. Twee zachte knoopjes. <https://www.groene.nl/artikel/twee-zachte-knoopjes>. Datum van gebruik: 13 Februarie 2017.
- 't Hart, K. 2016. Redding is niet mogelijk. <https://www.groene.nl/artikel/redding-is-niet-mogelijk> Datum van gebruik: 21 Augustus 2017.
- HAT: Handwoordeboek van die Afrikaanse taal. 2015. 6de uitg. Kaapstad: Pearson Holdings (Edms.) Bpk.
- Hellemans, F. 1998. Hoe samenzweren met de werkelijkheid? Verzet en collaboratie bij Tom Lanoye. *Ons erfdeel*, 41(1):74-82.
- Hellemans, F. 2009. Divo zonder rem. <http://lanoye.be/tom/wp-content/uploads/2010/03/RecensiesSprakeloos.pdf> Datum van gebruik: 4 Julie 2017.
- Herman, D. 2009. Cognitive narratology. (In Hühn, P., Pier, J., Schmid, W. & Schönert, J., eds. 2009. Handbook of narratology. Berlin: De Gruyter. p. 30-43).
- Hibberd, S. 2009. Monsters and the mob: Depictions of the grotesque on the Parisian stage, 1826-1836. (In Langford, R., ed. Textual Intersections: Literature, History and the Arts in Nineteenth-Century Europe. Amsterdam: Rodopi. p. 29-40).
- Hodgart, M. 1969. Satire. London: Weidenfeld & Nicolson.
- Holthof, M. 2009. Tom Lanoye schrijft meesterwerk over moeder. Sprakeloos kan zonder probleem naast het beste van Claus en Boon staan. <http://www.tijd.be/nieuws/archief/Tom-Lanoye-schrijft-meesterwerk-over-moeder-I-Sprakeloos-kan-zonder-probleem-naast-het-beste-van-Claus-en-Boon-staan/8236973> Datum van gebruik: 2 Julie 2017.
- Howells, R. 1989. Burlesque and parody. *French studies bulletin*, 9(31):7-10.
- Hoy, M. 1992. Bakhtin and popular culture. *New literary history*, 23(3):765-782.
- Hugo, V. 1827. Preface to Cromwell. <http://www.bartleby.com/39/41.html> Datum van gebruik: 23 Februarie 2017.
- Hühn, P. 2009. Event and eventfulness. (In Hühn, P., Pier, J., Schmid, W. & Schönert, J., eds. 2009. Handbook of narratology. Berlin: De Gruyter. p. 80-97).

Hühn, P., Pier, J., Schmid, W. & Schönert, J., eds. 2009. Handbook of narratology. Berlin: De Gruyter.

Hutcheon, L. 2013. A theory of adaptation. 2nd ed. London: Routledge.

Hutcheon, L. 1978. Parody without ridicule: Observations on modern literary parody. *Canadian review of comparative literature*, 5(2):201-211.

Hutcheson, F. 1750. Reflections upon laughter, and remarks upon the Fable of the Bees. Virginia: R. Urie.

Isaacs, A., Law, J., Wright, J., Salad, M., Pickering, D., Fergusson, R., Alexander, F., Isaacs, A., Roberts, J., Thomson, L. & Lewis, P. 1994. Brewer's Theatre: A phrase and fable dictionary. London: Weidenfeld Nicolson Illustrated.

Jaeger, T. 2016. Als ik gekwets word, glimlach ik. <http://www.nrc.nl/nieuws/2016/05/07/als-ik-gekwetst-word-glimlach-ik-1616145-a1021701> Datum van gebruik: 17 Aug. 2016.

Jansen, J.D. 2011. The quality of doctoral education in South Africa: A question of significance. *Perspectives in Education*, 29(3):139-146.

Janssens, M. 2001. 'Het vette en het vrome'. Vlaanderen in de Europese literatuur. Leuven: Davidsfonds/Literair.

Johl, J.H. 2010. Raamvertelling. (*In Literêre terme en teorieë*. <http://www.literaryterminology.com/index.php/24-r/190-raamvertelling> Datum van gebruik: 27 Julie 2017).

John, P. 2008. Die tyd van die triekster: Identiteit in enkele hedendaagse Afrikaanse prosatekste. *Literator*, 29(3):75-97.

Jolly, M., ed. 2001. Encyclopedia of life writing. Autobiographical and biographical forms. Volume 1. London: Fitzroy Dearborn Publishers.

Jolly, M., ed. 2001. Encyclopedia of life writing. Autobiographical and biographical forms. Volume 2. London: Fitzroy Dearborn Publishers.

Jump, J.D. 1972. Burlesque. London: Methuen.

Kadar, M., ed. 1992. Essays on life writing. From genre to critical practice. London: University of Toronto Press.

- Keuris, M. 2010. Tyd in die literatuur. (*In Literêre terme en teorieë*.
<http://www.literaryterminology.com/index.php/26-t/255-tyd-in-die-literatuur> Datum van gebruik: 27 Julie 2017).
- Keuris, M. 2014. Didaskalia. (*In Literêre terme en teorieë*.
<http://www.literaryterminology.com/index.php/11-d/297-didaskalia> Datum van gebruik: 19 Julie 2017).
- Koopman, D. 2012. Of je worst lust! Onthullend Leids symposium. *Metaal*, 9(1):17-19.
- Lanoye, T. 2002. Mamma Medea. Uit Nederlands vertaal deur Antjie Krog. Kaapstad: Queilleries-Uitgewers.
- Lanoye, T. 2009. Sprakeloos. Amsterdam: Prometheus.
- Lanoye, T. 2011. Sprakeloos op de planken, monoloog van Tom Lanoye.
<https://www.youtube.com/watch?v=F7-nTCirLLs> Datum van gebruik: 19 Julie 2017. [YouTube-video].
- Lanoye, T. 2015. GAZ. Pleidooi van een gedoemde moeder. Amsterdam: Prometheus.
- Louw, S. 2006. Uitnodiging tot verdere gesprekke. *Literator*, 27(1):213-246.
- Luichies, I. 2013. Trots, strijd en liefde. Over de zin van zorgen voor de eigen hoogbejaarde ouders. Utrecht: Universiteit voor Humanistiek. (Verhandeling – MA).
- Manganiello, D. 2001. Confessions. (*In Jolly, M. ed. Encyclopedia of life writing. Autobiographical and biographical forms. Volume 1. London: Fitzroy Dearborn Publishers. p. 228-229*).
- Martín, A.L. 1991. Cervantes and the burlesque sonnet. Berkeley: University of California Press.
- McNee, L. 2001. Africa: Auto/biographical fiction. (*In Jolly, M., ed. Encyclopedia of life writing. Autobiographical and biographical forms. Volume 1. London: Fitzroy Dearborn Publishers. p. 19-21*).
- Meister, J.C. 2009. Narratology. (*In Hühn, P., Pier, J., Schmid, W. & Schönert, J., eds. Handbook of narratology. Berlin: De Gruyter. p. 329-350*).

- Meyer, N. 2016. Kunste onbeperk-teksmark: 'n Dag saam met Tom Lanoye. <http://www.litnet.co.za/kunste-onbeperk-teksmark-n-dag-saam-met-tom-lanoye/> Datum van gebruik: 4 April 2017.
- Morganroth Gullette, M. 2001. Age and life writing. (*In* Jolly, M., ed. Encyclopedia of life writing. Autobiographical and Biographical Forms. Volume 1. London: Fitzroy Dearborn Publishers. p. 25-27).
- Morrow, C.E. 2015. Transvestite and travesty: The connection. *The Vocabula Review*, 17(3):1-7.
- Muyres, J. 2013. Het verlies van taal. Over de roman Sprakeloos van Tom Lanoye (en de echo's echo's van de boeken over de Kapellekensbaan). *Boelvaar poef*. 13(2/3/4):6-43.
- Morreall, J. 2016. Philosophy of humor. <<https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/humor/>> Datum van gebruik: 16 Januarie 2017.
- Naudé, C. 2011. In swewende Afrikaans die grein van Vlaamse lewe in. *Beeld*: 11, 9 Mei.
- Oatley, K., Mar, R.A. & Djikic, M. 2012. The psychology of fiction: Present and future. (*In* Jaén, I. & Simon, J.J. Cognitive literary studies. Austin: University of Texas Press. p. 235-249.).
- Oderwald, A. 2001. Vertrouwd anders. *Medische Antropologie*, 13(1):36-45.
- Offermans, C. 2010. Een Vlaamse Rabelais. Tom Lanoye schrijft een standbeeld voor zijn moeder. http://www.onserfdeel.be/pdf/OE_2010_1_offermans.pdf Datum van gebruik: 8 Mei 2017.
- Ortabasi, M. 2001. The I-Novel. (*In* Jolly, M., ed. Encyclopedia of life writing. Autobiographical and biographical forms. Volume 1. London: Fitzroy Dearborn Publishers. p. 453-454).
- Peppelenbos, C. 2016. Recensie: Arnon Grunberg – Moedervlekken. <http://www.tzum.info/2016/11/recensie-arnon-grunberg-moedervlekken/> Datum van gebruik: 12 Augustus 2017.
- Peters, A. 2009 Koningin van de koude schotel. <http://www.volkskrant.nl/boeken/koningin-van-de-koude-schotel~a366597/> Datum van gebruik: 2 Julie 2017.
- Petro, P. 1982. Modern satire. Berlin: Mouton Publishers.
- Platenkamp, L. 2014. De (lach)spiegel van Arnon Grunberg. Over het groteske (lichaam) in het literaire werk van Arnon Grunberg. Utrecht: Utrecht Universiteit. (MA-skripsie).

- Pople, L. 2016. Pieter-Dirk Uys is soos 'n eenmanbende. *Vrydag*: 5, 29 Jul.
- Pottas, C.L. 1984. Destruksie in die romans van Etienne Leroux met besondere verwysing na "ONSE HYMIE" – 'n literêre ondersoek". Potchefstroom: P.U. vir C.H.O. (Verhandeling – MA).
- Pretorius, R. 2010a. Burleske. (*In Literêre terme en teorieë*.
<http://www.literaryterminology.com/index.php/component/content/article/9-b/29-burleske> Datum van gebruik: 5 Feb. 2017).
- Pretorius, R. 2010b. Groteske. (*In Literêre terme en teorieë*.
<http://www.literaryterminology.com/index.php/component/content/article/14-g/57-groteske> Datum van gebruik: 24 Jan. 2017).
- Pretorius, R. 2010c. Humor. (*In Literêre terme en teorieë*.
<http://www.literaryterminology.com/index.php/15-h/65-humor> Datum van gebruik: 11 Jul. 2017).
- Pretorius, R. 2010d. Parodie. (*In Literêre terme en teorieë*.
<http://www.literaryterminology.com/index.php/component/content/article/33-p/161-parodie> Datum van gebruik: 24 Jan. 2017).
- Pretorius, R. 2010e. Satire. (*In Literêre terme en teorieë*.
<http://www.literaryterminology.com/index.php/component/content/article/25-s/320-satire1> Datum van gebruik: 24 Jan. 2017).
- Pretorius, R. 2010f. Travestie. (*In Literêre terme en teorieë*.
<http://www.literaryterminology.com/index.php/component/content/article/26-t/252-travestie> Datum van gebruik: 5 Feb. 2017).
- Rossouw, J. 2013. Die pes. *Tydskrif vir letterkunde*, 50(1):175-176.
- Rossouw, M.A. 1992. Resepsieteorie. (*In Cloete, T.T., red. Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. bl. 427-429).
- Sanders, M. 2005. Lessen en leeswiyzen. De groene Amsterdammer.
<https://www.groene.nl/artikel/lessen-en-leeswiyzen> Datum van gebruik: 14 Sept. 2016.
- Sanders, V. 2001. Family relations and life writing. (*In Jolly, M., ed. Encyclopedia of life writing. Autobiographical and biographical forms. Volume 1. London: Fitzroy Dearborn Publishers. p. 320-322*).

- Sanderson, R.K. 2001. Suicide and life writing. (*In* Jolly, M., ed. *Encyclopedia of life writing. Autobiographical and biographical forms. Volume 2.* London: Fitzroy Dearborn Publishers. p. 852-853).
- Scherz, P. 2017. Grief, death, and longing in Stoic and Christian ethics. *Journal of religious ethics, Inc.*, 45(1):7-28.
- Scheurmans, G. 2009. Moederdier. <http://lanoye.be/tom/wp-content/uploads/2010/03/RecensiesSprakeloos.pdf> Datum van gebruik: 3 Julie 2017.
- Scholtz, M.G. 2010. Bewussynstroomverhaal. (*In* Literêre terme en teorieë. <http://www.literaryterminology.com/index.php/9-b/22-bewussynstroomverhaal> Datum van gebruik: 15 Mei 2017).
- Schoonbeek, A. 2014. De Requiemroman. Een term voor eenmalig gebruik of op meerdere romans van toepassing? Groningen: Rijksuniversiteit. (Verhandeling – MA).
- Serdijn, D. 2015. Lanoye laat ons voelen dat we allemaal erfgenamen van Wereldoorlog zijn. <http://www.volkskrant.nl/recensies/lanoye-laat-ons-voelen-dat-we-allemaal-erfgenamen-van-wereldoorlog-zijn~a3943281/> Datum van gebruik: 9 Mei 2017.
- Serdijn, D. 2016. Thematiek maakt Moedervlekken compleet en aangrijpend. <http://www.volkskrant.nl/recensies/thematiek-maakt-moedervlekken-compleet-en-aangrijpend~a4295499/> Datum van gebruik: 13 Februarie 2017.
- Shepperson, A.B. 1967. *The novel in motley. A history of the burlesque novel in English.* New York: Octagon Books Inc.
- Shipley, J.T. 1970. *Dictionary of world literature.* Boston: The Writer Inc.
- Smith, F. 2000. Hele oeuvre resoneer in digte roman. *Die Burger*: 8, 19 Jan.
- Soanes, C. & Hawker, S. 2006. *Compact Oxford English dictionary for students.* New York: Oxford University Press.
- Steiner, P. 1980-1981. Three metaphors of Russian Formalism. *Poetics today*, 2(1b):59-116.
- Stockenström, W. 1976. *Van vergetelheid en van glans.* Kaapstad: Human & Rousseau.
- Storm, A. 2009. Schrijven is verdrijven – Sprakeloos. <http://www.parool.nl/recensies/tom-lanoye-sprakeloos~a263103/> Datum van gebruik: 30 Junie 2017.

- Surdulescu, R. 2000. Mikhail Bakhtin and the Formalist Theories.
<http://ebooks.unibuc.ro/ils/RaduSurdulescuFormStructuality/Mikhail%20Bakhtin%20and%20the%20Formalist%20Theories.htm> Datum van gebruik: 27 Februarie 2017.
- Swanepoel, R. 2016. Everybody hurts: abjection, pain and laughter in Ivan Vladislavić's 'Courage'. *Critical arts*, 30(5):1-17.
- Telfer, E. 1995. Hutcheson's reflections upon laughter. *The journal of aesthetics and art criticism*, 53(4):359-369.
- Temme, B. 2011. Recensie: Erwin Mortier – Gestameld liedboek. Moedergetijden.
<http://www.tzum.info/2011/09/recensie-erwin-mortier-gestameld-liedboek-moedergetijden/>
 Datum van gebruik: 26 Julie 2017.
- Terblanche, E. 2014. Ingrid Winterbach (1948-) <http://www.litnet.co.za/ingrid-winterbach-19481/> Datum van gebruik: 17 Maart 2017.
- Toonder, M. 1995. Het woord als gevoel: Maarten Toonder erelid.
[https://onzetaal.nl/uploads/editor/dankwoord\(1\).pdf](https://onzetaal.nl/uploads/editor/dankwoord(1).pdf) Datum van gebruik: 15 Mei 2017.
- Truijens, A. 2001. Een poppenkast voor de goden; Erasmus en Grunberg: Voor de duvel niet bang. <http://www.arnongrunberg.com/review/217> Datum van gebruik: 26 Februarie 2017.
- Udipe, J. 1980. The most original book of the season.
<http://www.nytimes.com/books/98/05/17/specials/kundera-laughter.html?mcubz=3> Datum van gebruik: 1 September 2017.
- Uys, P.D. 2015a. From Jy-is-'n-drol to Je-suis-Charlie. <http://www.litnet.co.za/from-jy-is-n-drol-to-je-suis-charlie/> Datum van gebruik: 1 Desember 2016.
- Uys, P.D. 2015b. Pieter-Dirk Uys. <https://www.litnet.co.za/author/pieter-dirk-uys/> Datum van gebruik: 7 Maart 2017.
- Uys, P.D. 2017. Die funksie van die burleske in letterkunde [e-pos]. 3 November 2017.
- Vaessens, T. 2009. De revanche van de roman. Literatuur, autoriteit en engagement. Nijmegen: Vantilt.
- Vaessens, T. 2010a. Realiteitshonger: Arnon Grunberg en de (non-)fictie. *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde*, 126(3):306-326.

Vaessens, T. 2010b. De romanschryver als journalist: Arnon Grunberg tussen fictie en non-fictie. (*In* Goud, J. red. *Het leven volgens Arnon Grunberg: de wereld als poppenkast*. Kampen: Klement [etc.]. bl. 39-64).

Van Bork, G.J. 2007. Schrijvers en dichters (dbnl biografieënproject I). Lanoye, Tom. (*In* digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren.
http://www.dbnl.org/tekst/bork001schr01_01/bork001schr01_01_0656.php Datum van gebruik: 1 Augustus 2017).

Van Bork, G.J. 2005. Schrijvers en dichters (dbnl biografieënproject I). Grunberg, Arnon. (*In* digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren.
http://www.dbnl.org/tekst/bork001schr01_01/bork001schr01_01_0405.php Datum van gebruik: 21 Februarie 2017).

Van Bork, G.J., Delabastita, D., Van Gorp, H., Verkrujisse, P.J. & Vis, G.J. 2012-2016a. Generatie Nix. (*In* digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren.
http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_03697.php Datum van gebruik: 5 Augustus 2017).

Van Bork, G.J., Delabastita, D., Van Gorp, H., Verkrujisse, P.J. & Vis, G.J. 2012-2016b. Generatie. (*In* digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren.
http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_00555.php Datum van gebruik: 7 Augustus 2017).

Van Bork, G.J., Delabastita, D., Van Gorp, H., Verkrujisse, P.J. & Vis, G.J. 2012-2016c. maximalen. (*In* digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren.
http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_03901.php Datum van gebruik: 7 Augustus 2017).

Van Buuren, M. 1982. *De Boekenpoeper*. Assen: Van Gorcum.

Van Coller, H.P. 2011. Ter afskeid aan Juvenalis. *Literator*, 32(3):149-199.

Van Coller, H.P. 2014. Die skryf van 'n Nederlandse literatuurgeskiedenis: Generiese kenmerke as wetmatighede? *Tydskrif vir geesteswetenskappe*, 54(3):409-424.

Van der Merwe, J. 2012. Destabilisering van heteronormatieweit ten opsigte van homoseksualiteit, vigs en dood in queer narratiewe. Potchefstroom: NWU. (Verhandeling – MA).

Van der Merwe, J. 2017. Notes towards a metamodernist aesthetic with reference to post-millennial literary works. Potchefstroom: NWU. (Proefskrif – PhD).

Van Dijk, Y. 2010. Arnon Grunberg, de uitverkoren auteur: Constantijn Huygens-prijs 2009, Arnon Grunberg. *Jan Campert-stichting jaarboek*, 2009:50-73.

Van Dijk, Y. & Vaessens, T. 2010. Ter inleiding. *Tijdschrift voor Nederlandse taal- & letterkunde*, 126(3):225-227.

Van Dijk, F. 2017. Recensie: Tom Lanoye – Sprakeloos.

<http://www.tzum.info/2017/04/recensie-tom-lanoye-sprakeloos-2/> Datum van gebruik: 20 Junie 2017.

Van Erkelens, R. 1998. Ik weet het niet. <http://www.arnongrunberg.com/review/261> Datum van gebruik: 21 Aug. 2016.

Van Hartingsveld, F & Matla, H. 2005. Verrijker van het Nederlands: Schrijver en tekenaar Maarten Toonder. [https://onzetaal.nl/uploads/editor/verrijker\(1\).pdf](https://onzetaal.nl/uploads/editor/verrijker(1).pdf) Datum van gebruik: 15 Mei 2017.

Van Hengel, M. 2001. Veins liefde, speel verliefdheid.

<http://www.arnongrunberg.com/review/593> Datum van gebruik: 26 Februarie 2017.

Van Kan, J. 2014. De Fantoombeweging. Over het literair populisme van Thomas Vaessens. (*In digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren.*

http://www.dbnl.org/tekst/_tir001200901_01/_tir001200901_01_0068.php Datum van gebruik: 23 Oktober 2017).

Van Nuffelen, S. 2009. Een vuurwerk van taal. <http://lanoye.be/tom/wp-content/uploads/2010/03/RecensiesSprakeloos.pdf> Datum van gebruik: 6 Julie 2017.

Van Rensburg, F.I.J. 2006. Van Wyk Louw in ligter luim. *Tydskrif vir letterkunde*, 43(1):26-41.

Van Schalkwyk, P.L. 2011. Die “triomferende Josée”. *Literator*, 32(2):191-210.

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 Smit, B. 2005. Medea praat Afrikaans. *Literator*, 26(3):45-64.

Venter, L.S. 1983. Geperverteerde komedie: Oor Leroux se Onse Hymie. *Buurman*, 13(3):37.

Venter, L.S. 1992. Strukturalisme. (*In Cloete, T.T., red. Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. bl. 510-112).*

Venter, L.S. 2010. Russiese Formalisme. (*In Literêre terme en teorieë. <http://www.literaryterminology.com/index.php/component/content/article/24-r/210-russiese-formalisme> Datum van gebruik: 20 Februarie 2017).*

Vervaeck, B. 2017. Gaat en vermenigvuldigt u! Kroniek. De clichés van Arnon Grunberg. (*In digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren. http://www.dbnl.org/tekst/_die004200101_01/_die004200101_01_0019.php Datum van gebruik: 17 Augustus 2017).*

Viljoen, H. 2010. Pragmatiek (Literêre). (*In Literêre terme en teorieë. <http://www.literaryterminology.com/index.php/component/content/article/33-p/182-pragmatiek-literere> Datum van gebruik: 8 Feb. 2017).*

Viljoen, L., Burger, W. & Rode, L. 2012. Groot Afrikaanse romanwedstryd: Commendatio – 'n Man van min belang. <http://www.litnet.co.za/groot-afrikaanse-romanwedstryd-commendatio-n-man-van-min-belang/> Datum van gebruik: 10 Julie 2017.

Visagie, A.G. 2004. Manlike subjektiwiteit in die Afrikaanse prosa vanaf 1980 tot 2000. Stellenbosch: US. (Proefskrif – PhD).

Visagie, A. 2011. Wanneer woorde 'n mens verlaat. *Beeld*: 13, 13 Jun.

Visser, D., Andriessse, P., Verkuyl, F. & Kunst, M. 1994. Generatie Nix. <https://www.nrc.nl/nieuws/1994/07/01/generatie-nix-7230475-a1375499> Datum van gebruik: 8 Augustus 2017.

Vosloo, J. 2003. Die manifestering van humor in geselekteerde Afrikaanse kortverhaalt tekste. Stellenbosch: US. (Proefskrif – PhD).

Waanders, L. 2015. Recensie: Zolang er nog tranen zijn – Hannelore Grünberg-Klein. <http://www.hanta.nl/hanta/2015/05/03/recensie-zolang-er-nog-tranen-zijn-hannelore-grunberg-klein/> Datum van gebruik: 8 September 2017.

Wahman, J. 2005. "We are all mad here": Santayana and the significance of humor. (*In Shook, J.R. & Ghirdelli, Jr., P. eds. Contemporary Pragmatism. Vol. 2. Amsterdam: Rodopi. p. 73-84).*

Walters, C. 2016. Boekresensie: Gelukkige slawe deur Tom Lanoye.

<http://www.litnet.co.za/boekresensie-gelukkige-slawe-deur-tom-lanoye/> Datum van gebruik: 2 Mei 2016.

Wassermann, I. 1999. Humor: 'n Onderontginde antropologiese navorsingsterrein. *South African journal of ethnology*, 22(4):182-192.

Wauters, K. 2010. De Maximale beweging in de Nederlandse poëzie. Pump up the volume! (*In digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren*.

http://www.dbnl.org/tekst/_lit003199501_01/_lit003199501_01_0045.php#032 Datum van gebruik: 7 Augustus 2017).

Wright, T. 1968? [1864]. A history of caricature & grotesque in literature and art. London: Virtue Brothers & Co.